

## PANDEIRETEIRAS E CANTADEIRAS DA GALIZA:

### Protagonismo feminino na música popular galega

Katharina Döring  
 Universidade do Estado da Bahia (UNEB)  
 katharina.doring@gmail.com

**Resumo:** A música de tradição oral da Galiza ainda é pouco conhecida e investigada, embora revele um panorama musical rico em gêneros, ritmos, instrumentos e vocalidades. No cenário local, destacaram-se grupos de pandeireteiras e cantadeiras que alegram festivais e eventos tradicionais dos povoados e vilarejos da comunidade galega. A partir de pesquisas etnomusicológicas de várias épocas surge um quadro ainda pouco denso sobre a contribuição das mulheres das zonas rurais, mestras nos inúmeros repertórios cantados e acompanhados pelas pandeiretas e pelos pandeiros quadrados que requerem técnicas e toques específicos, passados de geração em geração. Além da revisão bibliográfica e das pesquisas etnomusicológicas entrelinhas, o artigo tematiza a redescoberta e releitura desses repertórios tocados e cantados em várias gerações de mulheres galegas, por um crescente movimento de grupos musicais femininos nas últimas décadas num cenário glocalizado.

**Palavras-chave:** pandeireteiras e cantadeiras; protagonismo feminino na música galega glocal; etnomusicologia da música popular galega.

### PANDEIRETA PLAYERS AND SINGERS OF GALICIA:

Female protagonism in popular music of Galicia

**Abstract:** Galician popular music tradition is still little known and investigated, although it reveals a rich musical panorama in genres, rhythms, instruments and vocalities. Within the local scene, one can highlight groups of tambourine players and singers, who animate festivals and traditional events in the towns and villages of the Galician community. From ethnomusicological research conducted during various periods, a somewhat thin picture emerges about the contribution of women from rural areas, masters in the numerous sung repertoires that are accompanied by tambourines (pandeiretas) and square tambourines that require specific techniques that are passed down from generation to the next. In addition to the literature review and the inter-generational ethnographic research, the article addresses the rediscovery and reinterpretation of these repertoires played and sung by various generations of Galician women, by a growing movement of female musical groups in the last decades in a glocalized scenario.

**Keywords:** Pandeireteiras and singers; Female protagonism in Galician traditional and glocal music; Ethnomusicology of Galician popular music.

## I. MÚSICA POPULAR NA E DA GALIZA – RENOVAÇÃO E PRESENÇA GLOBAL E LOCAL

A música de tradição oral tem um papel fundamental para a cultura popular galega, desde tempos medievais até a sua retomada, a partir dos anos 70/80 do sec. XX, quando a releitura da música de tradição oral abriu caminhos para uma nova definição da ‘galizidade’ que se desenvolve paralelamente ao interesse renovado em culturas medievais, nas muitas histórias e lendas em torno do famoso *Caminho de Santiago*, entre outros. Essa renovação veio chegando numa perspectiva

glocalizada<sup>1</sup>, que mescla elementos ditos tradicionais com novas influências (rock, pop, punk, world music), e estilos próprios de outras tradições musicais agregados<sup>2</sup>, fenômeno pouco estudado, segundo Romero (2017, p. 314) que aponta que: “*en el caso de Galicia la música ha tenido un papel transcendental a través de los siglos, faltan estudios de fondo de esta representación cultural*”. Olhando mais de perto, percebe-se que a música popular galega de tradição oral, preservando seus traços medievais, tem exportado sua galizidade para as Américas desde o séc. XIX:

*A partir de los años 70 el resurgimiento de la música gallega le dio un papel preponderante a la gaita que, como Xelis de Toro ha sugerido, la colocó en posición dominante en la música gallega y la convirtió en el símbolo de galleguidad al borrar las fronteras entre el espacio rural y los mercados de masas. De hecho, el simbolismo de la gaita, como instrumento musical “nacional,” ha llegado hasta Sudamérica gracias a la emigración de gallegos en el Cono Sur. En un principio, los representantes del folklore gallego estaban contenidos en los grupos de descendientes que interpretaban música gallega tradicional; con el tiempo, las propuestas de estos grupos han derivado en una síntesis de influencias gallegas y latinoamericanas. (ROMERO, 2017, p. 314)*

A maciça imigração galega em vários países da América Latina no século XIX foi exercendo sua influência poético-musical paulatinamente sobre as culturas afro-indígenas e vice-versa. Muitos repertórios poético-musicais no Nordeste brasileiro (p. ex. os desafios e versos improvisados) descendem dos aboios, jogos de linguagem, das *regueifas*<sup>3</sup> e *coplas* (versos), que vinham da Galiza. Enquanto isso, a música galega instrumental, especialmente a gaita de fole, se espalhou com maior sucesso pela Argentina, Venezuela, Uruguai e Cuba:

*Hemos visto en nuestras largas travesías que los gallegos llevaban una gaita y, muchas veces, en las noches de luna y de estrellas, cuando el mar estaba en calma la hacían sonar con devoción religiosa. (...) En Santiago de Cuba en las típicas fondas de la Calle de Barracones, donde suelen pernoctar los mineros gallegos de Daiquiri y de Firmeza, muchas veces devorados por la fiebre, sunea día y noche la gaita gallega. Y muchas veces también, en aquella calle y otras parecidas, he visto*

---

<sup>1</sup> A glocalização é um conceito (criado nos anos 80 pelo sociólogo Roland Robertson, aplicado inicialmente a um contexto econômico) que permite aos pesquisadores ir além da oposição simplista entre global e local e explorar a criação de novas fusões musicais. Em muitas funções sociais relacionadas, a música serve como nexos, onde se podem observar as interações entre diferentes constituintes que estão continuamente envolvidos em uma produção contínua e a renegociação de uma infinidade de significados sociais e culturais.

<sup>2</sup> p. ex. o universo folk dito *celta* no eixo Escócia, Irlanda, País de Gales, Bretanha, Galícia, entre outros.

<sup>3</sup> Um canto improvisado entre duas ou mais pessoas que seguem um motivo melódico enquanto durar a disputa. Cada regueifeiro canta um verso de quatro versos octossilábicos nos quais os pares rimam e os ímpares são livres.

*pasearse en coche a galegos rumbosos, haciendo sonar una gaita que decía a todo el mundo cuál era su pátria. (PINHEIRO, 2008, p. 66)*

O povo galego encontrou na música de tradição oral sua âncora e vitalidade renovada, sobretudo nos tempos de repressão, recriando constantemente seus repertórios cantados e tocados. Desde os anos 80/90, numa espécie de ‘etnopaisagem’, conceito introduzido por Appadurai (1996), intercâmbios transatlânticos e globalizados contribuem com novas configurações das culturas populares: não se desagregam, porém mudam contornos e performances, de acordo com Canclini (2001). A rigidez e os interesses políticos por trás de práticas impostas pela folclorização, concomitantemente aos diversos processos de nacionalismo (até ca. os anos 1970) em muitos países cedeu lugar à hibridação e à liquidez de um mercado musical globalizado, que mastiga e engole as singularidades das práticas locais para gerar produtos midiáticos mais ‘palatáveis’ para o consumidor. Porém, de forma paralela e/ou complementar, cresceu uma onda de reinvenção musical com base nas tradições musicais nos territórios originários, entre artistas, que produzem músicas identitárias, mas não somente para abastecer o mercado de *world music*, e, sim, para reencontrar-se com suas raízes musicais, cênicas e poéticas que pareciam sucumbir no processo de pasteurização dos grupos parafolclóricos. Um fenômeno *glocalizado*, bastante conhecido e presente no Brasil, sobretudo na música nordestina, onde se encontram referências galegas na poesia, nas melodias, danças e formas de cantar:

*O repente, nas suas variadas expresions, e unha delas. A mais conhecida no país é a cantoria da viola do nordeste, que se mantivo até finais do sec. XIX nuns parámetros moi próximos as expresións galaicas. Para aquela altura, a formidábel xeración da cantoria (...) como Início da Cantigueira ou o Cego Abelardo aínda cantaban a quatro pés (cuarteta), ao son de instrumentos hoxe desaparecidos, de probábel orixe minhota, como rabecas, pandeiros ou machetes. (...) Esta arte esténdese por unha área territorial que inclúe o sur do Ceará e do Rio Grande do Norte, o centro-oeste da Paraíba e de Pernambuco, o interior de Alagoas, Sergipe e Bahia. (PINHEIRO, 2016, p. 221)*

Através de reencontros transatlânticos e da valorização de patrimônios imateriais, (res)surgem velhas e novas formas musicais, de acordo com Pinheiro (2008), que pesquisou permanências e continuidades de culturas musicais galegas em Cuba e no Brasil. Colmero aponta para a necessidade de redefinir os estudos galegos num mundo desterritorializado e transatlântico: “os novos horizontes dos Estudos Galegos, num mundo globalizado, precisam ser abordados por quadros

teóricos multidisciplinares, transnacionais e transversais, desterritorializados e descentralizados“ (COLMERO, 2017, p. 62), assim como no dossiê *Glocal Galicia: Redefining Galician Culture in the Global Age* (COLMERO, 2018), que debate desafios híbridos para a cultura galega contemporânea com perspectivas multidisciplinares e interseccionais. *Um aviso necessário*: para melhor ilustrar o caráter transatlântico que tem sido documentado nos estudos culturais e literários, gostaria de preservar a qualidade linguística dessa conversa sonora e poética transatlântica, ou seja, mantive a originalidade dos idiomas utilizados e citados do universo luso-ibérico para manter o diálogo poético aberto, entre o galego antigo e contemporâneo, português e castelhano!

Abordo em seguida, contextos de tradição musical passados de geração em geração, sobretudo pelas mulheres nas aldeias e nos bairros, quase esquecidas durante o período da nacionalização e folclorização, até chegar na renovação da música popular galega a partir dos anos 80, evidenciando novas protagonistas no cenário transcultural desde o final do séc. XX. No reencontro com as tradições orais, as pandeireteiras e cantadeiras (geração avós/mães) se tornam alvo de interesse, pesquisa e criação musical, mediante a geração 80/90 que produz músicas populares com referências locais (mesmo que na maioria instrumentais e de dominância masculina), mas também uma geração de cantoras e compositoras galegas (geração mães/filhas), levando a um movimento *back to the roots* de jovens pandeireteiras que buscam estudar as tradições musicais nas aldeias e bairros (geração filhas/netas).

No primeiro bloco, focarei numa introdução resumida sobre as tradições musicais da Galiza para a necessária compreensão histórica e sociocultural de uma cultura local que conseguiu passar despercebida por muito tempo numa Europa Central pós-Guerra que se transforma rapidamente pela modernização progressista, capitalista e consumista no séc. XX. O segundo bloco apresenta diversas pesquisas e pesquisadores/as que se debruçaram sobre o cancionário popular galego, e que em algum momento fizeram menção ou registraram a participação e o protagonismo das mulheres na história e produção musical. O terceiro bloco promove um giro por três gerações de mulheres pandeireteiras que se entrelaçam e tecem uma continuidade e presença fortalecida, apesar de rompimentos e silenciamentos temporais.

## II. MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL NA GALIZA – RESILIÊNCIA CÊNICO-POÉTICO-MUSICAL

A música de tradição oral da Galiza é uma das poucas culturas musicais populares na Europa ocidental com um panorama musical riquíssimo em gêneros, ritmos, instrumentos e repertórios cantados, ainda vivos. A cultura popular galega se define sobretudo pela sua expressão literária e musical, encontrando na poesia um elo sonoro ancestral. Durante o longo período chamado Idade Média, incentivado pela sensibilidade do Rei Afonso X (o Sábio) e sua paixão pela lírica galego-portuguesa, a cultura e língua galega desempenharam um papel importante no cancionero e na criação literária, exemplificado pela famosa obra medieval “As Cantigas de Santa Maria”<sup>4</sup>, conhecidas no mundo inteiro, sobretudo pelas ilustrações.

Na era do mercantilismo, a Espanha castelhana expandiu seu imperialismo político, econômico, sociocultural e linguístico para os países da América Latina, como também para seu próprio reino, reprimindo culturas regionais e originárias da Andaluzia, Astúrias, País Basco, Catalunha, Estremadura e Galiza. Nos séc. XVI-XVIII, a Galiza mergulhou no que foi chamado de ‘séculos escuros’<sup>5</sup>: sua cultura foi silenciada pela Coroa castelhana, que desprezava a língua e música galegas (enquanto sinônimo de ruralidade e pobreza), uma atitude que em parte continua até hoje, deslocada para o universo acadêmico:

*En Galiza, como en toda Europa, o prexuízo estético contra a oralidade está arraigado culturalmente nas clases medias. O carácter rural, oral, efêmero e improvisado e a inspiración social das formas populares de improvisación poética, agrupadas xenericamente baixo a denominación de ‘repente’, fai que sexan identificadas como propias do ámbito local, popular e subalterno, e non consideradas como arte. Como consecuencia, a improvisación é a menos estudada de todas as manifestacións de literatura oral galega e redúcese case exclusivamente ao dominio duns poucos folcloristas e antropólogos, ficando á marxe da consideración das elites universitarias e académicas. (PINHEIRO, 2016, p. 38)*

---

<sup>4</sup> As *Cantigas de Santa Maria* são um conjunto de 427 composições em galaico-português, publicadas no séc. XIII, um dos maiores projetos da literatura e da música medievais. Organizadas em dezenas, dividem-se entre cantigas de milagres e cantigas de louvor. Para a etnomusicologia, torna-se uma fonte importante pelas ilustrações incríveis dos instrumentos medievais.

<sup>5</sup> A literatura galega ficou à margem do Renascimento e do Barroco, coincidindo sua etapa mais obscura com o ‘Século de Ouro’ da literatura espanhola. Paralelamente, a veia da lírica popular sobreviveu em forma de cantigas de berço, entredos, adivinhações, lendas, romances, contos, que chegaram até os dias atuais por transmissão oral.

Durante o século XIX, marcado pela era do romantismo e o surgimento do *folklore* na Europa, a Galiza saiu das ‘trevas’ da repressão à sua cultura e viveu o *Rexurdimento*<sup>6</sup> com a publicação de uma mulher: “Cantares Galegos” da poetisa Rosália de Castro em 1863. Os/as artistas e escritores/as voltaram a se expressar em galego – enquanto o povo nunca deixou de falar entre si nas relações parentais e sociais – reivindicando a língua galega como marca identitária, iniciando um período fértil para a literatura, poesia e música galegas. Semelhante a outros países da Europa do séc. XIX, colecionadores galegos começaram a registrar o cancionero popular, mesmo antes das coletas de Béla Bartók e Zoltán Kodály na Hungria:

*Das diversas e, en xeral, valiosas coleccións de cantigas galegas de tradición oral que se levaron a cabo en Galicia no século XIX hai tres que destacan sobre as demais, ben polo número de textos que conteñen, ben pola súa ordenación e información: a Literatura popular de Galicia (1881) de Saco y Arce, a Colección de cantares gallegos (1884) de Casal e o Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña (1885–1986) de Pérez Ballesteros. Ningún dos tres ten o carácter de cancionero “provincial”, pero é un feito que cada un deles, na súa gran maioría, está composto por cantigas recollidas, respectivamente, en lugares diversos das provincias de Ourense, Pontevedra e A Coruña, e son, por iso, representativas en boa medida. (BLANCO, 2000, p. 19)*

O cancionero galego compreende muitos gêneros distintos, desde as canções de ninar até as *coplas* amorosas, *regueifas* (desafios), além das cantigas e sonoridades dos trabalhos e tarefas manuais, p. ex. cortar linho e os ofícios viajantes, anunciando seus serviços com gritos e assobios, como os afiadores e aparadores. Nestas ocasiões, muitos cantos foram executados por mulheres quando se encontravam para trabalhar, ou apenas para entreter-se. Os *fiadeiros*, *malhas*, *segas* (todos trabalhos agrícolas) foram momentos preferidos para cantar, acompanhado desses instrumentos: o pandeiro quadrado e a pandeireta, além das ferramentas de trabalho com um tinido metálico (enxadas – *legón* – tocadas com pedras; colheres percutidas; latas quadradas de metal), conferindo a cada estilo musical local uma sonoridade inconfundível, ao qual se acrescentam ainda as sonoridades inusitadas, tais como as conchas de Santiago<sup>7</sup>, sendo raspadas velozmente com efeito sonoro de reco-reco, e o prato-e-faca<sup>8</sup>. Os membranofones são quase exclusivamente tocados pelas mulheres e foram encontradas três formas de pandeiro na Galiza: Pandeiro –

<sup>6</sup> Um ressurgimento, renascimento

<sup>7</sup> As conchas de São Tiago vêm do marisco grande vieira, e representam a simbologia do Caminho de Santiago, sempre sendo carregadas pelos/as peregrinos/as.

<sup>8</sup> Este último também muito utilizado no samba de roda no interior da Bahia.

pandeiro quadrado de origem árabe com duas membranas (Pandeira/Adufe); Pandeiro redondo (grande, sem chocalhos, quase em desuso); Pandeireta, redondo com duas fileiras de chocalhos e o mais utilizado até hoje:

*O tambor de marco predominante como acompanhamento de música vocal de tradición oral tal como chegou ata nós é a pandeireta, entendendo como tal un unimembranófono redondo con ferreñas insertas no bastidor. A denominación pandeiro para referirse a pandeireta atópase no panorma actual en total recesión. (FEIXOO, 2017, p. 25)*

*(...) Dentro do repertorio vocal de tradición oral, os cantares acompañados con pandeiros bimembranófonos cadrados suponen unha porcentaxe minoritaria dentro do corpus. A pesar disto, existen numerosos testemuños audiovisuais en dúas zonas localizadas na extremo oriental da provincia de Ourense e na zona central da de Pontevedra, que documentan as diferentes técnicas interpretativas do instrumento. (BLANCO, 2000, p. 26)*

Outros instrumentos de percussão são: triângulos, castanholas e matracas, assim como tambores, caixas, bombos em variados tamanhos e materiais. Entre os instrumentos melódicos destacam-se a viela-de-roda ou sanfona (*hurdy-gurdy*) e o violino, que acompanharam romances e cantigas executados por cegos e cegas. O instrumento mais representativo pela galizidade (e a onda *neo-celta*) seria a gaita de fole, a qual, pela sua sonoridade majestosa, faz-se presente nas festas (*foliada, ruada, romeria* etc.) e nas cerimônias religiosas e oficiais. Devido às maciças emigrações do povo galego (séc. XIX), a gaita de fole se espalhou pelas Américas, como, por exemplo, em Cuba, onde vira sinônimo para uma pessoa galega: “*En este momento los gallegos ya eran conocidos como gaitos en la Isla.*” (PINHEIRO, 2008, p. 65).

Apesar dos holofotes se encontrarem sobretudo na destreza instrumental da música popular galega, o canto popular (com e sem pandeiretas) e as vocalidades empregadas mereceriam destaque, pela sua diversidade e riqueza melódica e rítmica, sobretudo no que tange às tessituras, afinações e timbres das vozes masculinas e femininas. A maioria dos repertórios vocais se direciona para os famosos *bailes e serans*, as *pandeiradas e fiadeiros*, ou qualquer outro motivo para se reunir, divertir, dançar e namorar. As vozes galegas contêm os traços sonoros ancestrais de povos árabes, celtas, berberes e ciganos, que podem ter encontrado na Galiza uma mistura única, moldada pelo tempo e pela isolamento geográfica.

As características rítmico-melódicas distinguem os gêneros cantados: uma canção de trabalho, um canto de berço ou um *alalá* – canto *a cappella*, com

andamento lento e ritmo livre: “*O alalá, xénero lírico considerado por moitos nacionais e foráneos como a prístina esencia da galeguidade musical, ten sido obxecto de moita poesía e debates, em parte superados xa, por caso, grazas aos estudos de Jose Luis do Pico Orjais e Isabel Rei Sanmartim.*” (GROBA; de la OSSA, 2017, p. 52). As canções de trabalho se dividem basicamente em dois grupos: algumas são cantadas durante a realização da função, *a cappella*, e sem o pulso relacionado aos movimentos rítmicos do trabalho: com ritmos livres, com pausas, uso de melismas e liberdade de improvisação. Outras seguem no ritmo do trabalho: as sílabas coincidem com o pulso dos movimentos rítmicos do corpo, e a letra se refere ao trabalho. Numa pesquisa realizada durante vários anos, a musicóloga suíça Dorothé Schubarth registrou a importância das mulheres nas funções de trabalho, assim como de festa:

*Delfina e Rosa cantáronme durante unha tarde case duascenas coplas, unha cántiga e un aguinaldo, acompañándose coa pandeireta. Contaban con orgullo que disfrutaban de moita sona na comarca por seren boas cantadoras: «Ibamos traballar ón traballo calquera, ónha casa dun labrador que fora grande, íbamos traballar moita xente, moita e a nós víñannos buscar solamente pra toca-la pandeiret'e cantar». (A: Ordes V,1,64). Din que elas mesmas inventaban coplas, e debe ser certo porque entre as que me cantaron hai varias que non se rexistran en ningún outro sitio. Rosa e Delfina proporcionáronme informacións moi valiosas sobre a maneira de cantar, tocar e bailar. Entre as coplas que cantaron abundan as de tocar e bailar. (1984, p. 287)*

As *pandeiradas* e canções de pandeiro, executadas pelas mulheres, possuem um corpo de melodias antigas das práticas cotidianas e repertórios sazonais, e ainda acompanharam composições líricas de compositores populares. A *pandeirada*, considerada a *muiñeira vella*, tem uma grande liberdade melódica que explica sua variedade na estrutura formal, por sua vez definida pelas características rítmicas. Dorothé Schubart (1984) enfatizou que a *muiñeira* seria o único gênero onde nem a métrica, nem a quantidade de sílabas são dominantes, mas o sotaque que indica sua procedência geocultural: p. ex. as canções arcaicas coletadas no leste de Lugo, e a antiga *muiñeira* dos Ancares e do Courel. Ela documentou várias *pandeiradas* com versos transformados em novas *muiñeiras* tanto na criação lírica como na sua estrutura melódica, porque sua pesquisa etnomusicológica foi em primeiro lugar interessada nas melodias, seus intervalos e suas estruturas ascendentes e descendentes de contorno. A *muiñeira nova* possui um caráter mais instrumental, aos poucos afastando as mulheres pelos homens que a transformam

num gênero instrumental, dominado pela gaita-de-fole, pelo violino e outros instrumentos melódicos, enquanto a *pandeirada* ou *muiñeira vella* foi cantada e acompanhada de pandeiro e pandeiretas, quase exclusivamente executada por mulheres.

### III. AS PANDEIRETEIRAS E CANTADEIRAS GALEGAS NAS PESQUISAS MUSICOLÓGICAS

Poucas pesquisas musicológicas se debruçaram explicitamente sobre o protagonismo e os saberes musicais das mulheres na Galiza: torna-se necessário recorrer à uma análise ‘entrelinhas’ para encontrar evidências das suas práticas musicais. Portanto, trago alguns recortes de pesquisas e publicações que registraram saberes e contextos musicais das mulheres: Alan Lomax, Gustav Henningsen, Dorothé Schubarth e Xulia Feixoo. Existem mais pesquisas e publicações que não podem ser abordadas aqui, e tampouco posso aprofundar em todos os detalhes as pesquisas aqui resumidamente apresentadas. Intento trazer um recorte para o contexto sócio-histórico e a contribuição fundamental das mulheres galegas no cancionero popular enquanto musicistas, cantantes, compositoras e organizadoras.

#### 3.1. ALAN LOMAX

O conhecido etnomusicólogo norte-americano criou o sistema dos cantometrics e, obcecado pela busca de uma teoria e metodologia universal sobre o canto e as canções da humanidade, percorreu muitos países e regiões, registrando milhares de vozes (assim como instrumentos) da tradição oral. Durante sua estadia na Espanha, Lomax visitou várias regiões, realizando gravações incríveis em áudio, publicadas originalmente em 14 discos, com o título *The Spanish Recordings*, recentemente reeditados numa única compilação<sup>9</sup>. Na Galiza foram registradas, no ano de 1952, inúmeras formas regionais de canto e cantigas específicas, como, por exemplo, na aldeia de Corcubión (A Corunha), onde Lomax descobriu a então jovem mulher Manuela e suas pandeireteiras que, inicialmente tímidas, concordaram em serem registradas em áudio, momento este que ele anotou detalhadamente com muita sensibilidade:

---

<sup>9</sup> Todas as gravações originais de Lomax estão disponíveis em <http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>

Manuela começou. Juana fechou seu olho suave e começou a cantar com uma voz doce, aguda e tremente. Marucha deixou-as prosseguir por uma linha ou duas, *as três vozes ásperas tilintando como chifres de tenor enquanto a pandeireta e as castanholas tocavam o ritmo ressoante*. Então, ela levantou a cabeça e, saindo da garganta que parecia menina, veio *uma voz em alto falsete que pôs um calor brando na música*. Curtas, famintas, sujas e esfarrapadas, essas quatro garotas fizeram soar suas músicas como as cordas de uma guitarra tocadas por uma mão experiente. Na próxima música, uma das senhoras idosas se juntou a elas. (...) Juntas, as vozes ressoaram e se chocaram com *a precisão relaxada dos tinidos no pandeiro*. As melodias eram antigas, geralmente as músicas começaram com uma parte lenta ... depois, com uma longa cadência de alalás, de repente elas correram para um ritmo de dança. ([LOMAX, 1952, in] COHEN, 2003, p. 125)

Na sequência, Lomax descreve uma gravação mais pública com toda a comunidade de uma festa galega popular, da qual participaram homens e mulheres de várias idades com repertórios dançantes, ao mesmo passo que ele não deixa de perceber que sua protagonista Manuela se dedicou novamente a um canto mais pessoal:

Enquanto isso, na outra sala, no escuro, em frente à máquina de gravação, outro drama estava sendo encenado. Manuela pegou a criança do colo de *Pip* e nos cantou uma canção de ninar galega – *com voz rouca, uma estranha melodia hipnótica*, que, quando a gravação estava terminada, colocara a criança para dormir. *De muitas maneiras, esta foi a melhor noite de gravação na Espanha*. (COHEN, 2003, p. 126)

Isso é somente uma memória e miniatura íntima de um lugar rural, onde a comunidade, em todas as gerações presente, envolve-se nas práticas musicais e dançantes de forma cotidiana. Muitos anos depois, reencontramo-nos novamente com a pandeireteira e cantadeira Manuela Lema Santos numa cena emocionante do filme “Lomax the songhunter” (KAPPERS, 2004)<sup>10</sup>, então uma senhora de idade, escutando atentamente às cantigas que Lomax registrou com ela e suas irmãs<sup>11</sup> e é visível sua emoção ao lembrar aqueles momentos. Comovida, ela chama suas irmãs que participaram das gravações, como pode ser conferido pelo trecho da filmagem e pelo recorte original dos áudios<sup>12</sup> de Lomax: as irmãs, então, escutam juntas a estas gravações que ativam suas memórias e provocam emoções profundas.

---

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yq0zw1rz3hY&t=140s>, realizado pelo cineasta Rogier Kappers (2002).

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KilxE3va7Dg>

<sup>12</sup> A gravação inteira do repertório galego dos Spanish Recordings de Lomax pode ser encontrada no YouTube

### 3.2. GUSTAV HENNINGSEN E MARISA REY-HENNINGSEN

O pesquisador dinamarquês Gustav Henningsen viajou com sua esposa espanhola Marisa Rey-Henningsen<sup>13</sup> para a Galiza, onde realizou uma intensa pesquisa de campo para seu doutorado entre 1964-1968 sobre a suposta ‘bruxaria’ no período medieval em três países: Irlanda, Dinamarca e Espanha, em arquivos jurídicos dessa época. Henningsen veio morar em Madrid com sua família (1969) para investigar mais a fundo o caso Espanha na inquisição<sup>14</sup>, enquanto Marisa se dedicou à literatura oral, com ênfase no matriarcado ancestral na Galiza, que se encontra presente nos contos e nas lendas e cantigas da tradição oral:

*Espero ter demostrado, de acordo co material empírico analizado aqui, que cando nas lendas galegas a muller e herdeira do reino e a heroína que pode superar todos os obstáculos, no se debe á ‘ficcións poéticas’ nin ‘ilusións femininas’; e que os casos em que a muller aparece no rol de heroína activa e agresiva, como nai e governanta, como fada ou bruxa (...) nos se deben nin a casualidade nin a un malentendido ou á ignorancia do informante (...). Isto concorda coa dominancia feminina nos aspectos cultural e económico que prevaecía até tempos moi recentes entre gran parte da poboación de Galiza. (REY-HENNINGSEN, 1994, p. 260 em GROBA; de la OSSA, 2017, p. 30)*

Marisa acompanhou seu marido nas investigações históricas sobre a dita ‘bruxaria’ na Galiza, porém ficava atenta aos costumes populares e ajudou nas gravações de áudio<sup>15</sup>, percebendo a importância dos acontecimentos cotidianos, que muitas vezes se expressavam mediante cantigas, bailados e toques de pandeiretas, sobretudo pelas mulheres, o que Gustavo anotou nas suas observações diárias no seu caderno de campo:

*El dueño nos dio permiso para entrar donde las chicas estaban bailando unas con otras en la cocina, muy grande, con una lareira muy grande en una esquina donde los casados y los mayores estaban sentados. Una chica tocaba la pandereta y las otras chicas cantaban mientras bailaban. (...) Manuel me aconsejó parar y dejarlos bailar, pero antes, una de las mujeres casadas, la señora Purificación, de Ordenes, había entrado y había cogido la pandereta, que ella tocaba extraordinariamente, y los jóvenes salieron al pasillo donde una chica estaba en la puerta, tocando la pandereta y cantando. (...) Después de una hora algunas de las chicas empezaron a bailar la muñeira en la cocina, mientras Purificación tocaba la pandereta y cantaba. (HENNINGSON, 1965, in GROBA; de la OSSA, 2017, p. 44)*

<sup>13</sup> Nos anos 60, o trabalho folclórico e acadêmico era somente de Gustav, enquanto sua esposa Marisa esteve com ele em Galiza. Tempos depois, Marisa inicia um trabalho de campo e publica seus registros, focados nos contos de tradição oral. Nesse sentido, ela começa fazer um trabalho precursor na perspectiva de gênero.

<sup>14</sup> Publicada (1980) sob o título *The Witches’ Advocate. Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition*.

<sup>15</sup> as quais, além das entrevistas em torno do seu tema de pesquisa, renderam nada menos que 640 minutos de temas musicais galegas colhidas nas aldeias.

O fantástico acervo poético-musical de Gustav Henningsen foi descoberto (por ele autorizado e doado), analisado e recuperado em grande parte pela equipe da *aCentral Folque*<sup>16</sup>, sob a coordenação do pesquisador e escritor Ramon Pinheiro Almuinha que, junto com Xavier Groba e Sergio de la Ossa, dedicou-se durante vários meses a organizar o tremendo tesouro que se situa num período entre as gravações de Lomax e Schubarth:

*Para a etnomusicoloxia, a Colección Henningson vén sendo como o que podería significar para calquera persoa dar ao chou cun tesouro marabilloso; por inesperado, descomunal e variado. Melodias preciosas. Versións vivas e completas de textos narrativos. (...) Interesantes repertórios, xéneros, estilos e procedencias varias. Música nalgún caso tan rara (cantos galegos xitanos ou toques de corna) que nunca, nin antes e despois, temos constancia fosse documentada por alguén. (Ibid., p. 20)*

Desse trabalho minucioso resultou um livro – acompanhado de CD-áudio, contendo uma seleção das músicas vocais e instrumentais mais variadas possíveis – que traz uma entrevista com Henningsen e a descrição detalhada de muitos gêneros poético-musicais que ele gravara durante vários anos. As transcrições musicais de Sergio de la Ossa são excelentes, captando pequenos detalhes rítmico-melódicos, procurando maior fidelidade à oralidade sonora, o que exemplificamos aqui com o áudio e a transcrição da cantiga chamada “Raiz do Toxo Verde”<sup>17</sup> cantada pelas mulheres Encarnita e Maruja, acompanhadas de colheres (Áudio 1)<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> <http://www.folque.com/01.140415wp/>: “*aCentral Folque é un proxecto fundamentado no estudo, promoción e divulgación da música galega cun enfoque aberto, global e contemporáneo. Exerce a súa actividade nas áreas de docencia regular en escolas de Santiago e Pontevedra e de produción profesional de eventos escénicos e pedagóxicos. aCentral Folque vén avalada pola experiencia de 15 anos de funcionamento desde o Conservatorio de Música Tradicional e Folque de Lalín (2000-2007) se consolidou como centro de referencia (inter-)nacional, atraendo a alumnado de toda a xeografía galega e estudantes de Estados Unidos, Estonia, Portugal, Romanía*”.

<sup>17</sup> Colhida por Henningsen em Melias (Coles ou Pereiro de Aguiar); 15/07/1967; fita original: DFS-RS67-01A

<sup>18</sup> Disponível em <https://soundcloud.com/user-605348138-777236520/a-raiz-do-toxo-verde-coles>.

### 06 A raíz do toxo verde

Melias — Coles ou Pereiro de Aguiar, 15-07-1967. Encarnita C. M., Maruja M. C. e rapaces.  
Cinta de orixe: DFS-RS67 01 A

The image displays a musical score for the song 'A raíz do toxo verde'. It consists of six staves of music. The first staff is the vocal melody, starting with a tempo marking of quarter note = 125. The lyrics are: 'A raíz do toxo verde'. The second staff continues the melody with lyrics: 'é che ma-la de[a]-rran-car,'. The third staff has lyrics: 'los a-mo-ri-ños pri-me-ros'. The fourth staff has lyrics: 'son-che ma-los d'ol-vi-dar,'. The fifth staff is a vocal interlude with lyrics: 'Ai la la la'. The sixth staff continues the vocal melody with lyrics: 'ai la la la la la la'. The guitar accompaniment is shown in a simplified rhythmic notation below the vocal lines, with some triplets and accents indicated.

*Transcrición da 1ª copla da 1ª melodía. Acompañamento rítmico con culleres, as palmas non están transcritas.*

Figura 1. (GROBA; de la OSSA, 2017, p. 176)

### 3.3. DOROTHÉ SCHUBARTH

A musicóloga suíça Dorothé Schubarth, profesora de harmonia e contraponto na Academia de Música de Lucerna e investigadora do canto popular na Europa, con ênfase na Alemaña, França e Europa oriental, resolveu pasar suas

férias na Galiza no ano 1978, com a segunda intenção de conhecer de perto as músicas populares galegas. As férias se transformaram em mais de quatro anos de intensa pesquisa de campo, com viagens por todas as regiões da Galiza, rendendo inúmeras entrevistas com informantes, muitas de idade avançada e ainda centenas de gravações de áudio, em perfeito estado de conservação. Em 1984, após um exaustivo trabalho de registro e coleção, que abrangeu 38 zonas geográficas galegas e limítrofes, incrementado pela classificação literária e análise musical desse material, foi publicado o *Cancioneiro Popular Galego* (SCHUBARTH; SANTAMARINA, 1984), em sete volumes, pela Fundación Barrié, que patrocinou a edição da obra e parte da pesquisa. O *Cancioneiro* contém mais de 5.000 letras de canções, mas sobretudo a transcrição minuciosa, melódica e rítmica, de muitas cantigas, somando mais de 900 melodias. No *Arquivo Sonoro de Galiza*<sup>19</sup> são preservados 248 CDs, cópias das gravações originais, junto às transcrições musicais que Schubarth e Santamarina, o filólogo que trabalhou no tratamento da parte linguística, ali depositaram para consulta pública e difusão do patrimônio musical galego.

*No prólogo do primeiro volume o musicólogo J. López Calo cualificara esta obra como “la máxima aportación jamás intentada hacia la conservación y conocimiento del folklore musical de Galicia”. O corpus do Cancioneiro de Schubarth e Santamarina (unhas 350 horas de gravación) foi recollido en 82 concellos da Galicia administrativa (27 da Coruña, 19 de Lugo, 10 de Pontevedra e 26 de Ourense) e en 13 concellos das comarcas estremeiras (4 da Terra Eo-Navia, 8 dos Ancares orientais e do Bierzo occidental e 1 das Portelas). (REI, 2004, p. 74)*

Schubarth introduziu parâmetros de classificação desconhecidos na Galiza, assim como novas metodologias de trabalho, porque até então muitos musicólogos e folcloristas realizaram compilações de cantigas e letras sem contextualizar. Schubart acrescentou uma análise musicológica profunda das melodias, propondo uma classificação crítica e reflexões teóricas sobre as origens e características das cantigas, e ainda reconheceu a importância dos/das informantes, sendo a primeira pesquisadora na região que registrou nome, idade, e lugar de origem. Seus comentários e anotações sobre várias das informantes me chamaram a atenção porque possibilitam ter uma visão maior sobre o conhecimento e talento poético-musical dessas mulheres, trabalhadoras rurais que preservaram o

---

<sup>19</sup> <http://consellodacultura.gal/arquivos/asg/anosafala.php> - página disponibilizada pelo Conselho de Cultura

patrimônio imaterial das comunidades rurais com suas vozes e pandeiretas (SCHUBARTH, 1984, Anexo, Tomo I):

*GUILLERMINA, 72 anos. Sordos, Bande (O) G: Xaneiro 1981 – É unha das fontes máis amplias. Temos dela sobre 2.30 horas de grabación de cántigas de todo tipo. Indica dúas fontes onde aprendeu as cántigas: da súa profesora de costura, en Bande, cando rapaza; e dun arrieiro da Limia que traficaba por Bande.*

*MARÍA DEFREIXO, 63 anos. Labrega. Ferreiras, Noceda, As Nogais (L) G: Xuño 1979 – Tén gran repertorio e boa voz. No tempo da mocidade, xuntábanse os rapaces ó anoitecer e ós fins de semana e paseaban polo lugar cantando. A maioría das cántigas aprendéronas da nai dun veciño.*

*NIEVES, 71 anos. Labrega. O Pereiro, Pedrouzos, Castro Caldelas (O) G: Decembro 1979 – Aínda que xa canta pouco, as cántigas seguen sendo algo vivo para ela. Conserva no canto a entonación e velocidade con que se interpretaban as cántigas nos ambientes de antes.*

*HERMENEGILDA, 75 anos. Labrega, Outariz, Santalla, Ribeira de Piquín (L) G: Agosto 1980 – Informante moi importante non só polo seu repertorio moi variado senón pola realización: Conserva moi ben a entonación arcaica e canta marcando forte o ritmo.*

*CARMELITA, 52 anos. Labradora. O Arroio, Parada, Ordes (C) G: Outubro 1980 – Informante moi importante. Canta coplas de muiñeira e jota conservando moi ben o ritmo, a velocidade e a entonación. Acompañase coa pandeireta.*

*SALOMÉ, 74 anos. Labrega e costureira. Maroxo, Arzúa (C) – Salomé era grande cantadora e bailadora. Parrafeaba aos mozos e sempre ganaba. Sabe moitas coplas e aguinaldos.*

*ASUNCIÓN, 84 anos. Labradora. Escourido, Cov.s, Viveiro (L) G: Xuño 1981 – Muller moi orixinal que está sempre rindo mentres canta. Tén un repertorio grande de desafíos, coplas e reis pero acordase de poucas melodías.*

*PRESENTACION, 78 anos. Costureira. Sabrexo, As Cruces (P) G: Abril 1980. – Presentación é unha muller moi activa. A súa profesión obrigábaa a ir dunha aldea pra outra e iso proporcionoulle a oportunidade de aprender moitas cántigas e sobre temas moi variadas.*

*VICTORINA, 56 anos, MANUELA, 49 anos, e DOMINGA, 50 anos. Labregas. Vilar, San Mamede, Camota (C) G: Xaneiro 1981 – Para estas mulleres a tradición oral é aínda viva. Conservan moi pura a entonación. Teñen grande repertorio de coplas.*

*MARIA, 52 anos. Labrega, e MANUELA, 76 anos. Costureira. A Picota, Mazaricos (C) G: Maio 1979 – Informantes moi fiables que conservan moi pura a entonación, o ritmo e a realización das cántigas. Proporcionáronos varias coplas.*

*VECINOS DE Mazaricos (C) G: Xaneiro 1979 – A grabación foi feita durante unha fuliada na taberna de Pedro, cegó, que animaba á xente a cantar. As mulleres tocaron pandeiretas e cónchigas e bailaron a muiñeira e jota. Cantaron máis de duascenas coplas.*

As citações acima representam somente uma pequena seleção das anotações sobre as informantes de Schubarth na Galiza, das quais não acrescentei

todas as informações<sup>20</sup>, para dar preferências aqui às habilidades dessas mulheres descritas. Impressiona a grande variedade de repertórios e situações de aprendizado, assim como em alguns casos a competência de enfrentar os homens no desafio. Isso nos faz refletir sobre a cotidianidade de práticas musicais na tradição oral, nas quais as mulheres em muitas culturas desempenham um papel fundamental, ou mesmo de liderança e excelência poético-musical nos rituais do dia-a-dia e das ocasiões festivas regulares, o que acaba sendo invisibilizado, quase sempre quando um estilo ou gênero musical se ‘profissionaliza’, sendo protagonizado por homens, e na maioria das vezes, relegando o papel das mulheres a ser ‘dançarina’ ou ‘cantora’, como um papel decorativo e secundário. Também se observa que pouco se aprofunda a transmissão dos saberes, o ensino-aprendizagem ‘orgânico’, e chamo a atenção para as diversas situações de transmissão oral, que Schubarth fez questão de mencionar nas suas anotações:

*Indica dúas fontes onde aprendeu as cántigas: da súa profesora de costura, en Bande, cando rapaza; e dun arrieiro da Limia  
A maioría das cántigas aprendéronas da nai dun veciño Carme aprendeu as cántigas (romances todas) da súa nai  
A súa profesión obrigábaa a ir dunha aldea pra outra e iso proporcionoulle a oportunidade de aprender moitas cántigas  
As súas fontes de tradición son principalmente dúas: 1) Os cegos e as bandas. Nas feiras aprendía historias e bailes. 2) O pai déla, que era gaiteiro. Del aprendeu as coplas de tradición oral e asturianas.*

Encontramos basicamente duas situações que se complementam e não se excluem, sendo a primeira o aprendizado mais constante em família, principalmente pela mãe, mas também pelo pai, e o segundo o aprendizado mais oscilante com trabalhadores viajantes ou sendo mesmo viajante, que poderá ter contribuído com maior variação de repertórios.

Seus comentários sensíveis sobre qualidades vocais e habilidades como cantoras e tocadoras abrem a imaginação para muitas perguntas sobre motivações e interações musicais e poéticas ao longo da vida dessas mulheres. Chamou-me a atenção a ênfase que Schubarth coloca na firmeza e variação rítmica, assim como no domínio de melodias e entonações ‘arcaicas’ e ‘puras’, e ainda a riqueza e diversidade dos repertórios e sua memorização:

*Porque é unha das poucas persoas que non interrumpiron o fío da tradición oral e forma dunha maneira espontánea e persoal os tipos melódicos mais arcaicos;*

<sup>20</sup> Nómima de informantes, páginas 277-290 do Anexo do Tomo I, 1984.

*Conserva moi ben a entonación arcaica e canta marcando forte o ritmo; Sabe coplas de todo tipo: acompáñase ca pandeireta;  
 Conserva no canto a entonación e velocidade con que se interpretaban as cántigas nos ambientes de antes;  
 Canta coplas de muiñeira e jota conservando moi ben o ritmo, a velocidade e a entonación. Acompáñase coa pandeireta;  
 Conservan moi pura a entonación. Teñen grande repertorio de coplas; Informantes moi fiables que conservan moi pura a entonación, o ritmo e a realización das cántigas;*

Estas anotacións encontrám-se no Anexo do 1. Tomo do *Cancionero Popular Galego* (1984), contendo a lista dos/das informantes de Schubarth, dos/as quais uma maioria foram mulheres de avanzada idade. Os pequenos comentários, no conjunto, revelam o talento musical das mulheres da zona rural, algumas pela memorización, outras pelas belas vozes e pela habilidade na pandeireta, ou ainda pela reconhecida capacidade de criação (Ibid., p. 283):

*ESTRELA, 64 anos. Ragüelle, Olveira, Dumbría (C) G: Decembro 1980. (...) Unha das mellores informantes que atopamos na costa. Non só polo gran repertorio de coplas (unhas 200) e desafíos que coñece e polas melodías que sabe, senón porque é unha das poucas persoas que non interrumpiron o fío da tradición oral e forma dunha maneira espontánea e persoal os tipos melódicos mais arcaicos. Improvisa coplas e canta regueifas cun vecino.*

Dorothe Schubarth, portanto, se deu o traballo de registrar as competencias de dançar (*As mulleres tocan pandeiretas e cóncigas e bailaron a muiñeira e jota*), de improvisar e de memorizar um imenso repertório de cantigas, ritmos e danças: miniaturas que ajudam a comprender o protagonismo das mulheres na música galega de tradição oral.

### 3.4. XULIA FEIXOO

A musicista e etnomusicóloga galega Xulia Feixoo iniciou-se com uma formação clássica, sem ter tido contacto com a música popular galega, até que, com 15 anos, foi convidada a participar de um grupo musical *folk*: “*Aí todo cambiou. Comezamos a intercambiarnos discos de música folk e coñecín a Milladoiro, a Berrogüetto, a Carlos Núñez... e, o mais importante, comecei a tocar musica de forma espontánea, sen a necesidade de seguir unha partitura. Foi moi liberador.*” (FEIXOO, 2017, p. 11). Desse momento em diante, Xulia frequentava palestras e apresentações da música galega de tradição oral, até a sua primeira gravação de campo com mulheres pandeireteiras: “*Era emocionante sentir a aquelas señoras cantando, parecía que berraban a través das suas bocas as entrañas da terra. E como tocaban*

*aquelas pandeiretas. Quedei coa boca aberta.*” (Ibid., p. 11). Feixoo encontrou sua paixão pela etnomusicologia, na qual se formou e se dedica a pesquisar a música de tradição oral galega, sobretudo as práticas musicais femininas, como ênfase nas cantigas e práticas rítmicas nas pandeiretas e nos pandeiros, apontando para a urgência de investigar o protagonismo dessas mulheres, quase sempre invisibilizado ou contextualizado como de menor importância:

*Pero se falamos de registros sonoros, a musica vocal acompañada de pandeiro e moi inferior a de, por exemplo, a pandeireta, O pandeiro e totalmente minoritário. Se reparamos nos estudos etnomusicolóxicos no contexto galego a situación e aínda mais alarmante. Hai un bo número de publicacións adicadas a persoas importantes dentro da historiografía musical, a bandas de música, a gaiteros ilustres... Pero, onde están as nosas tocadoras? Como di a profesora Susana Asensio, semella que a música vocal das aldeas está “doblemente invisibilizada, por feminina e por cotiá.” O meu obxectivo principal como investigadora non é unicamente visibilizar o pandeiro no ámbito da etnomusicoloxía, tamen o é a reivindicación da figura da muller, neste caso de Maruxa das Cortellas, como portadora da tradición. (FEIXOO, 2017, p. 13-14)*

Depois da sua experiência no campo, Feixoo se dedicou à pesquisa sobre Maruxa das Cortellas, umas das últimas tocadoras de pandeiro quadrado, no qual registra sua história de vida e a maestria com a qual toca este instrumento inusitado, que requer técnicas específicas por ser tocado a duas mãos, preservando ritmos e acentuações complexas:

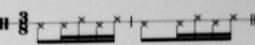
*Maruxa ten un dominio de pandeiro espectacular. O seu xeito de interpretación é a dúas mans: sostén o instrumento na palma da man esquerda, apresado cos dedos (que tamén tocan), e apoia unha das esquinas no abdome, para repartir o seu peso. O instrumento cae lixeiramente cara adiante. Desta forma a man dereita queda totalmente libre para desprazarse entre o centro do instrumento e as súas marxes, conseguindo moitos matices timbricos. (...) Porén, a singularidade de Maruxa radica na intensidade coa que percute no instrumento, na riqueza dos padróns que interpreta e nos debuxos rítmicos que logra facer dentro destes padreons a través da acentuación. (Ibid., p. 14)*

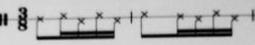
No livro *Maruxa das Cortellas* (2017), Feixoo explica a organologia dos instrumentos da família de pandeiro, e retrata a obra e atuação de Maruxa no seu lugar geo-cultural e histórico, dessa maneira descrevendo um retrato autêntico da comunidade galega rural entre *bailes, labradas, entruidos, reis* e *romarias*, todas estas festas e celebrações das quais Maruxa participou ativamente como pandeireteira, iniciando-se como jovem que aprendia com as mulheres mais velhas: *“Naqueles tempos, na década dos anos corenta, quen quería aprender a tocar e bailar no tina outra que fitar para as mais veteranas na fiada.”* (FEIXOO, 2017, p. 54). Embora a maioria das mulheres se empenhasse em tocar e cantar, poucas se

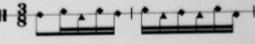
dedicavam com tamanha persistência como Maruxa que – sendo a última – deu continuidade aos saberes e segredos rítmicos e sonoros do pandeiro bi-membrano: “Maruxa foi a única muller da súa xeración que tivo interese en aprender a tocar o pandeiro ao xeito das antigas da aldeã. De non ser por ela, esta tradición non tería chegado ata nós.” (Ibid., p. 16) Aquí documentamos uma Jota por ela cantada e acompanhada de pandeiro, conchas e pandeireta (Áudio 2)<sup>21</sup>.

**Esquema rítmico**

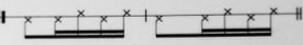
COMEZO:

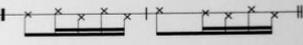
Cunchas ||  ||

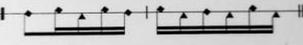
Pandeireta ||  ||

Pandeiro ||  ||

TOQUE:

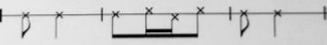
Cunchas ||  ||

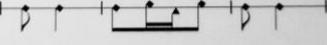
Pandeireta ||  ||

Pandeiro ||  ||

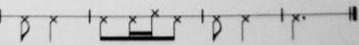
PETOS:

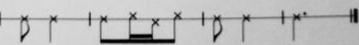
Cunchas ||  ||

Pandeireta ||  ||

Pandeiro ||  ||

REMATE:

Cunchas ||  ||

Pandeireta ||  ||

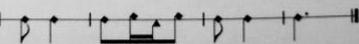
Pandeiro ||  ||

Figura 02. (FEIXOO, 2017, p. 98)

Junto com Guillermo Ignacio, Xulia Feixoo ampliou suas pesquisas de campo, publicadas posteriormente no livro *Mulleres de Gargamala – cantares de tradición oral*, retratando um grupo informal de mulheres pandeireteiras da região

<sup>21</sup> Disponível em <https://soundcloud.com/user-605348138-777236520/exemplo-musical-2>.

rural de Pontevedra, no Concello de Mondariz. Nas festas regulares e locais que eram o palco das músicas de tradição oral, essas mulheres cantaram, acompanhadas das pandeiretas, vários repertórios específicos, tais como os serões (*seráns*), os ciclos de trabalho com o milho, (*labradas*), o ciclo natalino com os *reis*, o *entruído*, (carnaval galego), entre outros. Um dos cantos de trabalho mais antigos, foi o *i-aña* (Anha) que somente as mais antigas dominavam:

*A i-aña é un ritual relativo as labradas do millo. Na comarca do Condado atopamos versions moi complexas, e en todas elas o instrumentos que acompaña o canto das mulleres e a propia ferramenta de traballo, o legon, tocado cunha pedra. E e impresionante ver a importancia que lle dan a este feito. E a destreza con que algunhas mulleres o fan soar. Estes cantares da i-ana son como dis unha singularidade do patrimonio inmaterial galego, algo que temos que saber valorar e no que ainda queda moito por estudar. (FEIXOO; IGNACIO, 2017, p. 13-14)*

Nos bailes se juntavam homens e mulheres com seus instrumentos: gaita de fole e o naipe das mulheres nas pandeiretas, acompanhadas de castanholas, de conchas, de triângulos e do pandeiro (quadrado). Os bailes (*seráns*, *ruada*, *fiadeiro*, *foliada*), poderiam acontecer em espaços rurais abertos, ou então numa casa artesanal, rapidamente construída e organizada pelas próprias mulheres: “*o baile feito na aldea baixo a responsabilidade das mulleres, era eixo central nas relacións sociais da xente nova na práctica totalidade do rural galego cando menos deica a metade do Seculo XX, en Gargamala tamén.*” (ibid., p. 20). As mulheres providenciavam um ambiente agradável, com fogo de carvão e preparavam o aquecimento das pandeiretas e vozes com as cantigas de entrada, seguindo um ritual específico:

*Novamente vemos o papel central das mulleres, sobre as que caía a responsabilidade de que houbera musica no seran. Dado que o obxectivo fundamental do seran era precisamente bailar cos mozos, todas tinan que saber os cantares, as cantigas e tocar a pandeireta ainda que fora pouco:*

<i>Para beillar no turreiro</i>	<i>non hai unha que se roghe</i>
<i>Para tocar o pandeiro</i>	<i>Non hai unha que o toque</i>
<i>Mozas cantai e beillai</i>	<i>Ghardai o papruxeiro</i>
<i>A que non toca nin beilla</i>	<i>E a que i-o da primeiro (Ibid., p. 25-26)</i>

Como foi mencionado anteriormente, as mulheres mais novas aprendiam com as mais velhas e eram responsáveis pelo bom andamento da festa, mas também queriam entrar no baile para dançar com os rapazes, entregando seu instrumento para outras, como nessa cena:

*Sempre habia algunhas mozas as que lles tiraba mais a pandeireta e facian mais roldas cas demais, e pola contra tamen as habia que tinan no seran a sua nai, unha avoa ou unha tia pandeireteira a que chamaban para que tocara no seu lugar e así poder mocear mais tempo. Falan Concha do Carballo, de Mourelle e mais Lola do Coxo, do Barro: “A festa era de cinco bailas. (...) dispois as que beillaban tinan que ir tocar. O que tina una vella pra mandar-e, mandabaa no seu sitio, pero o que non tina unha vella, tina que ir ela.” (...) “E despois tambien lles pediamos as vellas, que iban mirar como as rapazes se portaban... tamen as entretinhas... e botaban unha tocata.” (Ibid., p. 26)*

Esses são alguns exemplos das ocasiões musicais nas quais as pandeireteiras de Gargamala participaram ao longo da vida, preservando um imenso repertório de cantigas, toques e danças que estão se perdendo, apesar de que nos últimos anos tenham surgido vários grupos de mulheres jovens, realizando pesquisas junto às pandeireteiras idosas. Além disso, observa-se a continuidade de numerosos conjuntos folclóricos locais, compostos de homens e mulheres, exibindo músicas e danças populares com muita qualidade, presentes em competições folclóricas e festivais, com participação crescente de pessoas jovens.

#### **IV. AS PANDEIRETEIRAS E CANTADEIRAS NAS ALDEIAS, NOS BAIRROS E NOS PALCOS**

Uma das escritoras e poetisas galegas mais importantes do sec. XIX, Rosália de Castro entrelinhas retratava os universos femininos do cancionero galego, analisado na obra de Carlos Feal, que estudou a postura feminista na escrita de Castro. Um exemplo é um diálogo entre uma jovem, uma velha e uma santa, onde diversas posições moralistas da época são postas: “*Una muchacha le pide a una santa que la enseñe a bailar. La santa se niega a ello y le dice que, en cambio, se dedique a hacer costura*”. (2012, p. 310) Diferente da santa, a mendiga assume uma postura ambígua, que não nega o prazer que faz a mulher galega dançar e cantar:

*Interesa también que, en el mencionado cantar 3, aunque la mendiga lanza un sermón a la joven, acaba tocando las conchas para que la muchacha se divierta bailando con sus compañeras que alborotan en la cocina. Así la mendiga se muestra más liberal que la santa del cantar 5. (...) A la joven, desde luego, no le falta su buena dosis de sorna gallega. (...) La vieja da un ejemplo opuesto al pretendido, aunque es dudoso en última instancia que la vieja sea una moralista y no más bien una consumada actora, amiga de coplas y cuentos. Así termina su discurso: heiche de contar historias, heiche de cantar copriñas, heiche de tocar as cunchas, miña carrapucheiriña. (vv. 155-58) (FEAL, 2012, p. 311)*

As conchas tocadas na cozinha servem como metáfora e simbologia da musicalidade e sensualidade femininas, presentes nas cantigas e nos desafios, onde elas comentam sobre si mesmas, seus instrumentos e o interesse nos ‘rapazes’. O

papel feminino na preservação dos saberes e encantos da vida comunitária, assim como sua capacidade de criação e liderança musical, deveriam ser mais aprofundados e tematizados, segundo Valverde:

*Además de esto he observado que en Galicia las mujeres, no sólo son poetisas sino músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Portugal y en otras provincias, los hombres son los que componen las coplas e inventan los tonos o aires (...) En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno, y ellas mismas inventan los tonos o aires a que las han de cantar, sin tener idea del arte músico. (VALVERDE em SAMPEDRO y FOLGER, 1982, p. 30)*

Embora nas pesquisas históricas, literárias e etnomusicológicas, antigamente não havia ênfase sobre o gênero, não passou despercebida a contribuição dominante e criativa das mulheres na cantoria e no toque do pandeiro, que requer domínio musical, rítmico, poético e experiência de improvisação, como na citação acima: *São elas que compõem as quadras sem nenhum artificio, e elas mesmas inventam os tons e melodias que vão cantar...* (Ibid., p. 30) A preservação da tradição oral e criação própria vão de mãos dadas, novamente por Schubarth: *“A Concepción acompañeina unha tarde coas ovellas. Neste ambiente de tranquilidadde cantoume coplas e historias e ensinoume bailes. Ten moita imaxinación e ás veces é difícil distinguir entre improvisación e tradición (cf. 109).”* (1984, p. 278)

Concluindo, podemos constatar que as mulheres musicistas galegas impressionam com a virtuosidade rítmica e sonora que exibem com a pandeireta e outros instrumentos percussivos, assim como pelas singelas técnicas e inusitados timbres vocais: modulações específicas, mordentes, quartos de tons e glissandos que se assemelham à maneira de cantar das mulheres berberes e da música flamenca. Estas vozes requerem estudos etnomusicológicos específicos, o que se iniciou de forma pontual e empírica a partir dos anos 80/90, quando uma geração de cantautores/as galegas/os, retoma contato com tradições quase esquecidas, tanto no sentido da busca poética e musical, como por uma atitude feminista. Na geração seguinte, portanto, encontramos um novo cenário de debate, por exemplo, no caso da etnomusicóloga galega Xulia Feixoo, que reclama da falta de perspectiva de gênero nos estudos da música popular:

*A musica de tradicion oral de Galiza non se pode entender sen o papel das mulleres. Non so son as portadoras dunha arte enorme do noso patrimonio oral, senon que tamen foron as responsables de crear moitos dos contextos nos que essas musicas*

*se desenvolvian. Pola contra, e como sucede en moitos outros eidos da vida, a música que facían as mulleres estaba destinada a ocupar un papel secundario dentro da sociedade, relegada ao espazo de cotian. Son os fios invisíveis que tecen o tapiz da vida. Por esta razón é polo que as mulleres se atopan claramente minorizadas dentro dos estudos sobre música popular en xeral. Non é casual que neste estudo monográfico non haxa ningunha referencia bibliográfica no texto central. Son moi escasas as publicacións que tratan este tema dende unha óptica antropoloxica. As nosas fontes documentais foron exclusivamente as propias informantes da parroquia. Pensamos que traballos como este axudan a reverter esta inxusta situación e a darlle merecido protagonismo as que son as principais transmisoras da nosa tradición oral. (2017, p. 12)*

Feixoo afirma que as mulleres eran as responsábeis pola preservación e tamén creación de boa parte do patrimonio musical galego, mas que foram relegadas a um papel secundário, portanto, quase não encontramos pesquisas sobre as mesmas. Além dos vários conjuntos instrumentais galegos (estrelando a gaita de fole, na maioria tocada por homens<sup>22</sup>), e das associações folclóricas de música e dança que surgem ao longo do séc. XX, as mulheres das aldeias e dos bairros se mantiveram de forma mais escondida entre familiares, amigas e vizinhas, o que não significa que a presença da mulher não tinha seu reconhecimento interno. Uma possível teoria sobre a força feminina na história e cultura galegas indica que a repressão da Galiza contribuiu para que seus traços matriarcais representassem uma constante resistência e resiliência contra o paternalismo e elitismo espanhol/castelhano:

*En Galicia ( ... ) la represión de la feminidad subconsciente en el hombre y de la masculinidad inconsciente en la mujer son quizá menos violentas que en otros pueblos. El gallego reprime la feminidad inconsciente, pero como la teme menos que, p. ej. el castellano, la tolera a una distancia menor de la conciencia. Puede soportarla ahí, no enteramente hundida en el subconsciente, puede permitirse no negarla porque su ideal del yo no es exclusivamente paternal sino que tiene intensos componentes maternas. (CARBALLO, 1952, p. 119)*

As mulheres ocupavam um lugar disfarçadamente reconhecido na defesa da identidade galega ao longo de séculos de repressão das suas identidades locais, e os homens se alinharam a essa luta, que se expressava sobretudo na música e literatura de tradição oral. Esse argumento tem sido reforçado por uma pesquisa recente sobre a participação de mulheres em vários estilos, tempos, contextos e mercados musicais galegos, chegando à conclusão de que o maior destaque do

---

<sup>22</sup> Obviamente reconhecemos a incrível obra e atuação das gaitadeiras Susana Seivana e Cristina Pato, entre outras.

protagonismo feminino cabe às músicas de tradição oral, comparado com estilos, tais como rock, pop, clássico etc.:

*A musica tradicional/folk e a que acada as porcentaxes mais amplas, tanto a nivel global de musica editada en Galicia, como en relacion a presenza feminina na mesma, froito da sua traxectoria historica. O exodo rural producido em Galicia na decada de 1980 supuxo unha translacion ao ambito urbano das manifestacions musicais populares. A estandarizacion dos arquetipos de xenero en relacion a ditas manifestaciones musicais supuxo unha reparticion musical patriarchal no medio urbano, pola cal a muller non era considerada musica. As practicas musicais femininas estaban centradas na execucion de canto acompañado de pequena percusion (xeralmente focalizada na pandeireta) ou ligado ao baile. (BARREIRO em CAPELAN et alli, 2012, p. 143)*

Nos anos 80 parecia ter um recuo da participação ativa das mulheres (período da renovação da música popular galega) que se deu muito em função de grupos centrados na gaita de fole e pela busca das raízes – dando início com o grupo *Fuxan os Ventos* – quando a preocupação estética e ideológica estava indo na direção oposta das tradições musicais locais (que ainda preservaram a união poético-musical): predominava a música instrumental, uma vez que a palavra não era mais um veículo indispensável. Surge uma galizidade popular e mais midiática, estrelada pelo *Milladoiro*, entre outros, a partir dos anos 70/80 (fim da ditadura Franco) que se caracteriza pela inspiração nas raízes galegas, porém com a projeção para um cenário glocal e transatlântico que rompe com a territorialidade galega:

*En el contexto de la evolución del pensamiento galleguista durante la transición a la democracia el papel que jugó en Galicia es capital, porque en la música de estos grupos se estaba larvando el nacimiento de un nuevo territorio para el folklore gallego, a partir del abandono progresivo del nacionalismo intelectual más beligerante y contestatario y en favor de una revelación indirecta del alma étnica de Galicia mediante la recreación de sus costumbres, tradiciones, lengua, paisaje e historia, es decir, a través de sus raíces, lo que conduce automáticamente al fenómeno tan extendido en todo occidente en aquel momento del renacer folk. (CALVO-SOTELO, 2008, p. 719)*

Esse movimento, que recupera boa parte do repertório popular galego, vive um sucesso carismático, apesar do fato de que inúmeras adaptações de origens variadas resultaram na chamada cultura *celta*, enquanto categoria de música neo-tradicional e *world music*, em cujo desenvolvimento se fundiram interesses não apenas políticos, mas também empresariais. Não obstante, a música popular galega viveu um *rexurdimento* cultural, criativo e duradouro, mediante artistas reconhecidos/as, como Carlos Nuñez, Guadi Galego, Mercedos Peón, Berrogüetto, Uxia, Milladoiro e muitos outros/as no bojo de vários movimentos glocalizados

(*world music*, música *celta*, *neo-folk*). Como aconteceu em outros países e regiões<sup>23</sup>, a popularização de músicas *folk*, criticada pela diluição das sonoridades e características poético-musicais, por outro lado contribuiu para que a juventude na virada do milênio começasse a se interessar novamente pela música de tradição oral e indagar de onde viriam esses ritmos, vozes, melodias, performances e poesias identitários. A cantora e compositora Uxia assume abertamente esse lugar da galizidade transatlântica que está enraizada no chão feminino da sua terra, porém, conectada com o além-mar, expressa no seu CD *O eterno navegar*, – até porque constitui parte dessa galizidade migratória que vai e volta – e na sua produção musical que “*mantiene su conexión con la tradición gallega a través de su poesía (principalmente la de voces femeninas como ha hecho desde un principio de su carrera) y con la influencia de territorios portugueses, brasileños y africanos.*”<sup>24</sup>

A fala de Uxia demonstra um pertencimento específico que se refere a um triângulo transatlântico lusófono entre Portugal/Galiza, Brasil e países africanos. Bart Vanspauwen, etnomusicólogo radicado em Lisboa, percebe a presença da música popular e tradicional galega como parte do movimento da lusofonia, que começa como um conjunto político-econômico entre os estados da língua portuguesa, incluindo os falantes galegos, mas se alastra rapidamente para as expressões culturais, sobretudo as produções literárias e musicais destes países, gerando um fenômeno glocal entre comunidades destas culturas lusófonas que se reconhecem facilmente nas suas tradições e criações.

*Espero poder contribuir para uma reflexão crítica sobre os modos através dos quais a ideia política e econômica da lusofonia tem inspirado projectos culturais e identidades sociais específicas. Por outras palavras, pretendo traçar o modo através do qual experiências comunitárias de música e cultura (bem como os discursos que as cercam) incentivam as pessoas a sentir-se em contacto com uma parte essencial de si, as suas emoções e a sua “comunidade”.* (VANSPAUWEN, 2013, p. 3)

Um exemplo impressionante é a trajetória e atuação do grupo Leilía<sup>25</sup>, que se formou com seis mulheres em Santiago de Compostela no ano de 1989, as

---

23 No Brasil, seria, por exemplo, o movimento Mangubeat em Recife, desencadeado por Chico Science e Nação Zumbi que, mediante a popularização e mixagem pop de ritmos e cantos tradicionais, despertou o interesse de muitos jovens, músicos, pesquisadores, produtores em conhecer e divulgar a música pernambucana de tradição oral

24 Encarte do CD de UXIA – Eterno navegar, 2008, p. 4

25 Veja o trabalho do grupo em <http://leilia.net/>

quais, em paralelo ao mundo dos palcos da música galega *celta* e *world music*, começaram uma intensa pesquisa de campo com as mulheres pandeireteiras e cantadeiras das aldeias – um esforço que muitos anos mais tarde vai ser reconhecido como trabalho pioneiro: “*Creio que é indiscutible que a música vocal de tradición oral de Galiza se escribe en feminino. As investigadoras, as divulgadoras, as artistas debemos comprometernos para xerar espazos dende os nosos ámbitos profesionais nos que visibilizar esta realidade.*” (FEIXOO, 2017, p. 16) Naquele período, anos 90, ainda existia um certo ressentimento em relação aos cânticos tradicionais nas áreas rurais, o que começa a mudar com a recolha e tradução musical do enorme cancionero popular feminino nas zonas rurais da Galiza, realizado com muito comprometimento e capricho musical pelas seis mulheres que recordam do preconceito e do apagamento das memórias dessas mulheres:

*Muchos jóvenes han despreciado la música folclórica porque olía a rancio: "Durante el franquismo surgieron grupos inventados por el régimen y se produjo un rechazo". Curiosamente, una anciana les contó a las mujeres de Leilía que en la dictadura no se les permitía cantar: "Estaba prohibido reunirse más de tres personas, pero en algunos pueblos se recaudaba dinero para la fiesta. Sabían que les iban a poner una multa y el dinero que juntaban era para pagarla". Una de las razones de que el folclor no se transmitiera a las siguientes generaciones es que, tras la guerra civil, el campo se asoció a la pobreza. "Y la gente quería alejarse lo más posible", dice. "A las personas de 40 o 50 años, les preguntabas si su madre cantaba, y contestaban que no. Cuando la madre respondía "sí, sí, yo sé", le decían "está mal de la cabeza, ¿no ve que se van a reír de usted?"*.<sup>26</sup>

Em 30 anos de trabalho e produção de vários CDs, as pandeireteiras e cantadeiras de Leilía ressaltam e reivindicam o papel das mulheres das aldeias, abrindo caminhos para uma nova geração que nos últimos 15 anos redescobriu a tradição oral, criando conjuntos femininos de pandeireteiras: *Pandereteiras Trébede no Luar, Tahume, Cirandela, da Ultraia, Xacarandaina, Pandereteiras Bouba e Tanxugeiras* e muitos grupos mais.<sup>27</sup>

Durante o ano de 2014, morei na Galiza para conhecer e acompanhar o trabalho intensivo de pesquisa, produção cultural e de ensino do coletivo *aCentral Folque*,<sup>28</sup> que vem dando um exemplo incrível de revitalização da música de tradição oral, sem congelamentos e sempre aberto para novos projetos e intercâmbios

<sup>26</sup> Numa entrevista em [http://elpais.com/diario/1999/05/02/cultura/925596005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/05/02/cultura/925596005_850215.html)

<sup>27</sup> Para quem quiser ouvir esses grupos pode encontrar exemplos nos canais de Youtube, e sobretudo no TV Alala, que desde o ano 2006 exhibe regularmente grupos da tradição musical galega: <http://alala.crtvg.es/>

<sup>28</sup> <http://www.folque.com/01.140415wp/acf/somos/>

culturais, locais, regionais e internacionais. Acompanhando alguns projetos de perto, pude observar a intensa produção da cena musical em Santiago de Compostela, desde mulheres das aldeias, grupos folclóricos com homens e mulheres, grupos instrumentais no estilo *neo-celta*, bailes *fiadeiros* nos bares, que atraem os turistas, mas também os próprios galegos (semelhante aos *pubs* irlandeses), além dos mencionados grupos consagrados da música popular galega, e ainda as parcerias transatlânticas e lusófonas realizadas pelos artistas contemporâneos *Uxia*, *Narf*, *Ugia Pedreira*, *Marful*, *Fred Martins*, etc. revelando suas identidades transmigratórias:

*Estos son sólo algunos ejemplos del poder transmigratorio de la música, que en el caso de Galicia ha contribuido a la creación de 'una' identidad post-nacional, post-periférica, y que claramente traspasa un sinnúmero de fronteras (geográficas, musicales, de género, etc.) para ofrecer una experiencia pluricultural que va más allá de lo global y local (glocal) en un mundo que se encuentra en constante cambio ... (ROMERO, 2017, p. 328-329)*

Com ênfase na contextualização histórica e etnomusicológica, na transculturalidade e no necessário debate sobre gênero nas músicas e musicologias, espero que tenha sido possível mostrar a força e renovação do empoderamento feminino na música galega de tradição oral, vindo de longa data, que às vezes submerge, porém, persiste na presença do cotidiano e se recria em novas dimensões, numa perspectiva glocal e em cenários políticos transformados. As novas dimensões não inventam, porém possibilitam aberturas e novos caminhos para que o protagonismo dessas mulheres ressurgja com toda força e criatividade na produção musical da Galiza, assim como em muitas práticas musicais locais do mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large* — cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BARREIRO, Miriam. O imaxinario feminino na música popular galega. In: Capelan, Montabes, Vazques, Vilanueva (orgs.). *Os Soños da Memoria* – documentación musical en Galicia: metodoloxias para o estudio, p. 133–45. Deputacion de Pontevedra, 2012.
- BLANCO, Domingo (ed.). *Colección de Cantares Gallegos* / José Casal Lois. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2001.
- CALVO-SOTELO, Javier Campos. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.

CARBALLO, Juan Rof. Rosalía, Anima Galaica, In: *7 ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia, 1952.

COHEN, Ronald (ed.). *Alan Lomax: Selected writings 1934–1997*. New York, Routledge, 2003.

COLMERO, José. Local Cultures, Global Contexts: Redefining Galicia in the 21st Century. *Revista Abriu*, no. 7, p. 9-23, 2018.

FEAL DEIBE, Carlos. Sobre el feminismo de Cantares gallegos. In: *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, p. 307-315, Consello da Cultura Galega, 2012 [1986].

FEIXOO, Xulia. *Maruja das Cortellas – Tocadora do pandeiro*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2017.

FEIXOO, Xulia; IGNACIO, Guillerme. *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2017.

GROBA, Xavier; OSSA, Sergio de la. *Gustav Henningsen – Gravacions musicais en Galiza 1964-1968*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2017.

PINHEIRO, Ramon Almuinha. *A la Habana quiero ir. Los Gallegos en la música de Cuba*. Santiago de Compostela: Soutelo Blanco Edicions, 2008.

\_\_\_\_\_. Repente Galego. *Compostela: Deputacion de Pontevedra*, 2016.

ROMERO, Eugenia R. Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, v. 9, p. 313-31, 2017.

SCHUBART, Dorothé; SANTAMARIA, Antón. *Cancioneiro popular galego, Volume I – Oficios e Labores, Tomo I – Melodias, Tomo 1 – Anexo. A Corunha: Fundación Barrie, 1984*.

VALVERDE, José Filgueira em SAMPEDRO y FOLGAR. *Cancionero Musical de Galicia*. A Corunha: Fundación “Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa”, p. 30, 1982.

VANSPAUWEN, Bart Paul. Reconectando músicas lusófonas através da web: o empreendedorismo cultural de Zarpante, Conexão Lusófona e Caipirinha Lounge. *Revista Transcultural de Música*, n. 17, p. 1-22, 2013.

UXIA. *Eterno Navegar*. Capa de CD. World Village: Harmonia Mundi, 2008.

#### LINKS:

<http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>

<https://www.youtube.com/watch?v=yq0zw1rz3hY&t=140s>

<https://www.youtube.com/watch?v=KilxE3va7Dg>

<http://www.folque.com/01.140415wp/>

<http://consellodacultura.gal/arquivos/asg/anosafala.php>

[http://elpais.com/diario/1999/05/02/cultura/925596005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/05/02/cultura/925596005_850215.html)

<http://leilia.net/>

<http://alala.crtvg.es/>

<http://www.folque.com/01.140415wp/acf/somos/>

**KATHARINA DÖRING** é doutora em Educação com ênfase em Arte-Educação pela Universidade Siegen - Alemanha. Atualmente é professora assistente/adjunta da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), professora no Mestrado Profissional em Música (PPGPROM) da EMUS-UFBA: Educação musical com interfaces para etnomusicologia, estudos culturais e música da diáspora africana e professora colaborada do PPGEAFIN - UNEB com a disciplina "Cultura, Educação e Memória". Trabalha e pesquisa na interface entre Etnomusicologia, Educação Musical, Artes, Estéticas e Estudos culturais e decoloniais, com ênfase nas músicas, danças, artes, performances e rituais afro-indígenas e populares; tradição - contemporaneidade; tradições cênico-poético-musicais de matriz africana; geografia cultural, memória regional e histórias de vida. Elaborou, desenvolveu, coordenou e contribuiu com vários projetos de pesquisa e produção cultural com samba de roda e culturas populares na Bahia e Nordeste. Pesquisadora do grupo de pesquisa Núcleo de Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA) desde 2008. Coordenadora do projeto de pesquisa e extensão: "Koringoma - caminhos, territórios e saberes de pedagogias musicais afro-baianos" em parceria com o CEPAIA - UNEB desde 2018, com duas bolsistas PROAF-UNEB. Coordenadora e pesquisadora do projeto e grupo de pesquisa "Koringoma - Laboratório das memórias e práticas cênico-poético-musicais das culturas populares, negras e indígenas na América Latina desde 2019.