

# OUTROS CELTAS

CELTISMO, MODERNIDADE  
E MÚSICA GLOBAL EM  
PORTUGAL E ESPANHA

EDITORES

Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Susana Moreno-Fernández

António Medeiros



# OUTROS CELTAS

CELTISMO, MODERNIDADE  
E MÚSICA GLOBAL EM  
PORTUGAL E ESPANHA



EDITORES

Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Susana Moreno-Fernández

António Medeiros

LISBOA

EDIÇÕES TINTA-DA-CHINA

MMXXII

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**N**NOVAFCSH  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**25** inet<sup>MD</sup> Instituto de etnomusicologia  
centro de estudos em música e dança

Este livro foi financiado por fundos nacionais através da  
FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia ( PTDC/EAT-MMU/114263/2009,  
em associação com o projecto «O celtismo e as suas repercussões na música  
na Galiza e no norte de Portugal»; Instituto de Etnomusicologia — Centro  
de Estudos em Música e Dança, Universidade Nova de Lisboa).

Nesta edição foi respeitada a opção ortográfica de cada autor.

© 2022, Autores e Edições tinta-da-china, Lda.  
Palacete da Quinta dos Ulmeiros  
Alameda das Linhas de Torres, 152 – E.10  
1750-149 Lisboa – Portugal  
Tels.: 21 726 90 28  
E-mail: info@tintadachina.pt

www.tintadachina.pt

Título: *Outros Celtas: Celtismo, modernidade e música global em Portugal e Espanha*  
Autores: AAVV  
Editores: Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Susana Moreno-Fernández, António Medeiros  
Revisão: Tinta-da-china  
Capa e composição: Tinta-da-china (P. Serpa)

1.ª edição: Dezembro de 2022

ISBN: 978-989-671-722-3  
DEPÓSITO LEGAL n.º 508179/22

## ÍNDICE

Agradecimentos	7
Celtismos na música: contextos, conceitos, perspectivas <i>Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Susana Moreno-Fernández, António Medeiros</i>	9
<b>CELTISMOS IBÉRICOS</b>	
Música celta: do relato particular à realidade global <i>Luis Costa Vázquez</i>	35
Rastos de celtas e de lusitanos <i>António Medeiros</i>	59
<b>GAITA-DE-FOLE, MÚSICA CELTA E IDENTIDADE</b>	
«O fundo da y-alma galega»: gaita y música celta en Galicia <i>Javier Campos Calvo-Sotelo</i>	91
Gaitas oídas, gaitas escuchadas. Celtismo y auralidad en la banda de gaites Villaviciosa (Asturias) <i>Llorián García-Flórez</i>	115
La gaita-de-fole en Terras de Miranda: imaginarios, apropiaciones y afinidades célticas <i>Susana Moreno-Fernández</i>	147

Mimese e celebração transfronteiriça:  
bandas de gaitas galegas no Norte de Portugal 177  
*Dulce Simões*

## FESTIVALIZAÇÃO

O Festival Interceltique de Lorient: um retrato 201  
*Jorge Freitas Branco*

Un nuevo mundo sonoro:  
el Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira 227  
*Ana-María Alarcón-Jiménez*

O Festival Intercéltico do Porto:  
europeização, políticas culturais e músicas globais 259  
*Salwa El-Shawan Castelo-Branco*

«Celtas» no Campo da Nucha:  
uma aproximação etnográfica, 2012-2017 281  
*António Medeiros*

## HORIZONTES CELTAS

«Menos mal que nos queda Portugal»  
Celtismo, políticas da identidade e práticas da cultura 311  
*Paula Godinho*

Taranis: horizontes de la música celta en España 339  
*Enrique Cámara de Landa*

Notas 361  
Índice temático e onomástico 401  
Sobre os autores 410

## AGRADECIMENTOS

Os nossos agradecimentos aos autores dos textos deste livro, na sua maioria parte da equipa do projecto de investigação «O Celtismo e as suas repercussões na música na Galiza e no Norte de Portugal», financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Contámos igualmente com a colaboração muito grata de numerosos interlocutores no terreno, que generosamente partilharam os seus conhecimentos e perspectivas, aqui patentes em diversos capítulos. A nossa gratidão vai ainda para Iñigo Sánchez Fuarros, Pedro Roxo, Bart Vanspauwen e Concha Deza, pelos seus contributos na tradução e revisão editorial de alguns capítulos. Finalmente, estamos agradecidos pelo apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD), e ainda pelo trabalho da equipa da editora Tinta-da-china, sem o qual esta obra não teria sido possível.

Salwa El-Shawan Castelo-Branco  
Susana Moreno-Fernández  
António Medeiros

# CELTISMOS NA MÚSICA: CONTEXTOS, CONCEITOS, PERSPECTIVAS

*Salwa El-Shawan Castelo-Branco,*

*Susana Moreno-Fernández, António Medeiros*

O interesse por fenómenos relacionados com «legados celtas» ressurgiu nas últimas décadas do século passado, tanto nas «nações celtas»<sup>1</sup> da Europa como a nível global. A par cresceu a investigação transdisciplinar destes legados nas suas diversas dimensões (Hale & Payton 2000; Harvey *et al.* 2002: 1-2; Stokes & Bohlman 2003; Dietler 2006), constituindo uma área consolidada de estudos académicos. Este volume pretende contribuir para a investigação em torno da construção discursiva do «celta» na música à escala da Península Ibérica, com base em pesquisas de arquivo e de terreno conduzidas na Galiza, nas Astúrias e no Norte de Portugal.

No conjunto dos contributos, aborda-se a articulação do imaginário celta com referência à música, às políticas de identidade e desenvolvimento local, aos processos de europeização, à circulação e aos intercâmbios transfronteiriços e transnacionais, e à reconfiguração, mercadorização e mediatização de músicas locais. A par e passo, examinam-se os contextos histórico, ideológico e político que enformaram os discursos celtistas, e a respectiva difusão.

Foca-se o lugar central que a gaita-de-fole e as bandas de gaitas têm ocupado na construção discursiva de identidades regionais e na identificação com o «celta». Analisa-se também o papel dos festivais e de outras celebrações na construção de um *celticscape* em que confluem fluxos culturais transnacionais em torno de mundos celtas



imaginados. Complementando outros estudos recentes, demonstra-se como na Península Ibérica diversos festivais contribuíram para integrar Portugal e Espanha no *celticscape* global, criando novos públicos e mercados para músicos locais neste campo de produção musical (cf. capítulos de Alarcón-Jiménez, Medeiros e Castelo-Branco neste livro; Moreno-Fernández 2019a e b).

Os textos que constituem este volume, redigidos em português ou em espanhol, resultaram de pesquisas multissituadas realizadas no âmbito de um projecto de investigação transdisciplinar que reuniu etnomusicólogos/as e antropólogos/as provenientes de universidades em Portugal e Espanha<sup>2</sup>. A colaboração, até então inédita neste registo de interesses de pesquisa, permitiu a análise de processos políticos, culturais e musicais em torno do imaginário celta nas regiões focadas, e dar conta das respectivas diferenças. Assim ficou criada uma rede de investigação entre académicos de ambos os países ibéricos que já teve continuidade noutros projectos<sup>3</sup>.

## LEGADOS «CELTAS» NA MODERNIDADE

São seculares as reivindicações de supostos legados «celtas», já desde o século XVIII articuladas com políticas de identidade, com propostas de revitalização linguística e com a objectificação de diversas práticas espirituais e culturais, que incluíram a música, as artes visuais e a dança, em diversos contextos europeus. O imaginário celta, cujo principal referente tem sido as ditas «nações celtas», foi recriado em vários momentos históricos e tem circulado nas comunidades diaspóricas e globalmente (Chapman 1992; Fowle 2015; Edelstein 1996). Foi nas «nações celtas» e nas suas diásporas que em décadas mais recentes se configurou um campo de produção cultural nomeadamente em torno de novos estilos musicais híbridos, rotulados como «música celta», o qual foi promovido pelas indústrias da cultura e do turismo a nível global, tendo também vingado na Península Ibérica, como aqui nos propomos documentar.

O mais recente «renascimento celta» (Harvey *et al.* 2002: 1) integra o processo de europeização promovido por políticas e instituições da União Europeia, com o intuito de criar uma identidade cultural pan-europeia referenciada por um suposto passado comum (Dietler 2006: 239). Foi fomentado o dito renascimento no quadro da «Europa das regiões», um espaço de cooperação e de intercâmbio cultural recente que criou as condições para projectar o reconhecimento das regiões para além dos estados, afirmando-as na esfera transnacional e reforçando a sua identidade. Favoreceu este movimento «uma certa construção identitária intercéltica» (Chartier 2010: 680). Há-de referir-se ainda o papel de outras estruturas inter-regionais criadas no âmbito da União Europeia, como a Comissão Arco Atlântico, fundada em Faro (Portugal) em 1989, com o objectivo de potenciar e promover a circulação e cooperação entre as regiões atlânticas europeias (<https://cpmr-atlantic.org/pt-pt/>).

O interceltismo, que teve a sua origem no século XIX, constitui um movimento cultural, político e institucional ancorado numa construção ideológica e intelectual que evoca uma «comunidade imaginada» de nações e regiões que reivindicam um passado histórico ou uma herança cultural «celta» comum (Chartier 2010: 11). Ainda relativamente recente, destacou-se o papel da Liga Celta, uma organização «intercéltica» fundada em 1961 com o objectivo de lutar pelos direitos políticos, linguísticos, culturais e sociais das «nações celtas» e a promoção da cooperação entre elas (<https://www.celticleague.net/>).

Como discurso identitário diferenciador, o interceltismo teve as suas raízes no movimento político, cultural e social panceltista, de origem romântica, que diversos movimentos regionalistas e nacionalistas tomaram como referência e promoveram desde o século XIX<sup>4</sup>. No início do século passado, a bandeira do panceltismo serviu o reconhecimento da afinidade e a colaboração entre as «nações celtas», de supostas origens históricas e raciais comuns. Estas reivindicações de uma identidade própria também serviram projectos de autonomia



política no âmbito dos estados que as ditas nações integravam (no Reino Unido e em França, mas também em Espanha).

Na Península Ibérica, as reivindicações de um legado celta foram mobilizadas sobretudo na Galiza, desde o século XIX. Ali, são usadas até hoje por intelectuais e políticos galegos, entre outros agentes, para articular um discurso identitário, popularizado por diversas formas, que enfatiza diferenças face ao resto de Espanha. Na Galiza, aliás, desde cedo a gaita-de-fole surgiu eleita como ícone identitário, como dão conta os capítulos de Costa Vázquez e Campos Calvo-Sotelo. Ao mesmo tempo, nas Astúrias, alguns estudiosos de música e folcloristas atribuíram ao suposto legado «celta» a origem de características da música asturiana de base rural, conforme argumenta García-Flórez.

Nas duas comunidades autónomas espanholas referidas — com a Constituição de 1978 e no âmbito dos processos autonómicos que esta garantiu —, a construção discursiva do «celta» materializou-se de muitas formas. Ganhou expressão, nomeadamente, numa diversidade de práticas culturais e musicais, algumas das quais são abordadas neste livro. No caso de Portugal, percebemos no longo curso uma maior discrição das invocações de celtas, que sempre foram pontuais e difusas à escala nacional e escassamente investidas quando feitas ao nível local. Mas têm sido variadas, em contrapartida, as iniciativas musicais e de consumo surgidas nas últimas décadas como parte do movimento do interceltismo e do processo de europeização.

O ressurgimento do fenómeno «celta» nas últimas décadas do século XX foi acompanhado pelo desenvolvimento dos «Estudos Celtas», um campo académico interdisciplinar que desenvolve uma abordagem crítica do fenómeno, a partir das perspectivas da linguística histórica, da literatura, da arte, da arqueologia, da pré-história e da antropologia (Hale e Payton 2000: 1-3). Paralelamente, no âmbito da etnomusicologia, destaca-se o volume colectivo *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, coordenado por Martin Stokes e Philip Bohlman (2003), o qual constitui um marco na abordagem etnomusicológica crítica da circulação global da «música celta» e do seu lugar na

construção de imaginários em algumas das «nações celtas» e nas suas diásporas. A Península Ibérica não está contemplada neste volume de referência, ainda que lá caibam breves menções à Galiza e às Astúrias. Este livro visa contribuir para colmatar essa lacuna.

Nas aproximações à música dita celta na Península, destacam-se os trabalhos com enfoque na Galiza de Luis Costa Vázquez sobre música e nacionalismo (2000; 2007); de Javier Campos Calvo-Sotelo, sobre gaita-de-fole, «música celta» e identidade (2007; 2009; 2012; 2013); de Ana-María Alarcón-Jiménez, sobre o Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira (2017); de Manuel Alberro, sobre a celticidade na Galiza, o legado e o «*revival* celta» no Noroeste de Espanha e Portugal (2004/2005; 2008); de José Colmeiro, sobre a reinvenção da música tradicional galega na cena musical internacional pancéltica (2017); e de Xelís de Toro, sobre o papel da gaita-de-fole no imaginário galego e a influência do discurso celtista na música tradicional e folk (2002). Quanto às Astúrias, referem-se as publicações de James Fernandez em torno do «celtismo» na região (2000, 2004) e de Ana Pozo Nuevo sobre o conceito de música celta na cultura asturiana (2005). Focando a região de Trás-os-Montes, Susana Moreno-Fernández analisa o Festival Intercéltico de Sendim, assim como o impacto e as controvérsias em torno do discurso celtista na prática da gaita-de-fole e na vida musical da região (2008; 2009; 2019a); Dulce Simões aborda o Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão (2017) e as bandas de gaitas no Norte de Portugal (2012); também António Medeiros abordou estas articulações, por referência aos contextos galego e português (2005; 2013).

## CONCEITOS, CAMPOS E CATEGORIAS

A literatura transdisciplinar em torno de fenómenos contemporâneos ligados ao imaginário «celta» tem recorrido a um conjunto de conceitos e categorias que importa examinar criticamente, uma vez que



alguns foram mobilizados nos estudos integrados no presente volume. O termo «celta» tem sido utilizado no discurso de senso comum na Europa actual enquanto categoria social e política de ampla identificação e participação (Fernandez 2000: 450), assim como referente de «políticas de identidade e de memória colectiva» (Dietler 2006: 237); por outro lado, na literatura académica tem servido igualmente como categoria linguística e cultural. Importa anotar que a ambiguidade do termo «celta» e os problemas inerentes ao seu uso enquanto conceito analítico têm sido discutidos com regularidade na literatura especializada, nomeadamente em alguns dos textos que citamos.

A partir de uma perspectiva crítica, evidencia-se a categoria do «celta» como uma construção moderna, que tem as suas origens cerca de 1700, não se verificando uma continuidade histórica com os antigos «celtas», que, conforme as evidências arqueológicas, povoaram diversas regiões da Europa durante vários milénios até ao nascimento de Cristo (Chapman 1992; Robb 2002: 241). Nos seus usos modernos, esta categoria tem denotado as populações que supostamente partilham traços culturais e étnicos comuns, habitantes da franja céltica — *celtic fringe* — da Europa (onde cabem as seis «nações celtas» anteriormente referidas, e, por vezes, a Galiza, as Astúrias e o Norte de Portugal).

Em anos recentes, para além de ser utilizada como estratégia de *marketing* em contextos muito diversos, a designação «celta» também foi apropriada por indivíduos e grupos que não habitam territórios reconhecidos tradicionalmente como «celtas», mas «sentem uma afinidade com diversos aspectos da cultura celta» (Harvey *et al.* 2002: 4), tais como a religião, a arte ou a música, integradas na cultura popular e disponíveis para consumo e partilha comunitária.

O antropólogo Michael Dietler (2006) propõe que o «celta» tem sido evocado enquanto identidade de uma «comunidade imaginada» (Anderson 1991) e sugere três conceitos analíticos que pretendem abarcar as diversas manifestações contemporâneas do que chama o «fenómeno celta»; assim, distingue: «celtismo», «celticidade» e «cel-

titude». Segundo Dietler, «celtismo» engloba «tentativas conscientes de construir formas etnicizadas de memória colectiva, circunscritas a um território e entrosadas em ideologias e projectos políticos e definidos» (Dietler 2006: 239). Segundo o autor, o celtismo abrange três níveis contrastantes e muitas vezes contraditórios presentes na construção identitária em torno do «celta»: «1) a construção histórica de mitologias identitárias nacionalistas em diversos estados europeus, sobretudo em França e na Irlanda; 2) a resistência regional a projectos nacionalistas e imperialistas, como nos casos da Bretanha contra França; Escócia, Irlanda e País de Gales contra Inglaterra; Galiza e Astúrias contra Espanha; e 3) [...] a tentativa recente, dos anos 1990 e referenciada pelo crescimento da União Europeia, de criar um sentido de identidade cultural pan-europeia com base num suposto passado celta partilhado» (Dietler 2006: 239). Quanto aos outros dois conceitos, celticidade e celtitude, Dietler defende que o primeiro denota «fenómenos centrados numa conexão global espiritual à ideia de uma identidade celta» que, embora utilizem os «mesmos símbolos e tropos dos movimentos [...] nacionalistas e regionalistas celtas», de facto são diferentes, na medida em que surgem desassociados «das noções essencialistas de raça, sangue ou língua» (2006: 239). Da celtitude, o autor afirma que a sua definição compreende as «visões contrastantes da identidade transnacional diaspórica celta» (Dietler 2006: 239).

Dois dos conceitos propostos por Michael Dietler, celtismo e celticidade, enformam as perspectivas analíticas propostas por vários dos participantes neste volume, que observam aceções correspondentes ou muito próximas às definições do referido autor, por vezes matizadas por contributos de outros estudiosos (por exemplo, Hale e Payton 2000: 8-9; Harvey *et al.* 2002: 3). Por outro lado, o conceito de celtismo musical é usado em alguns capítulos para denotar a construção discursiva do «celta» através da música. Assinala-se que as categorias estabelecidas em torno do «celta» são notoriamente dinâmicas, e que se reconfiguram de formas muito diversas num mundo pós-moderno,



sem que necessariamente se verifique uma ligação a lugares específicos (Harvey *et al.* 2002: 3). Tendo em conta que a categorização da música influi o modo como os universos musicais são construídos e disseminados, como os músicos e ouvintes percebem e participam da produção musical, e o seu uso como mecanismo para construir identidades, para configurar campos sociais e para comercializar produtos musicais (Castelo-Branco 2013), importa examinar criticamente a categoria de «música celta», os seus referentes musicais e o seu papel.

## MÚSICA CELTA

«Música celta» é um conceito polissémico — e controverso — que tem servido sobretudo fins ideológicos, identitários e comerciais (Chapman 1994; Kuter 2000; Porter 1998). Enquanto expressão genérica, «música celta» identifica géneros e estilos musicais tidos por tradicionais, revitalizados nas últimas décadas do século XX, que se associam às «nações celtas», com predomínio da Irlanda, Escócia e Bretanha, às suas diásporas, e às regiões da Galiza e das Astúrias. Tem sido também utilizada como etiqueta para designar cruzamentos de repertórios tradicionais dos países e regiões acima indicados com idiomas musicais transnacionais promovidos no âmbito do movimento folk (Estevez 2000: 1). Designa igualmente diversas criações musicais híbridas, de algum modo associadas ao imaginário celta, que cruzam vários géneros e estilos musicais (rock, pop, jazz, entre outros) mercadorizados sob outras etiquetas, como *celtic rock*, *celtic pop*, *celtic jazz*, *celtic folk*, *new age*, *world music*, entre outras. Embora reconheçam a diversidade de géneros e estilos musicais designados como «celtas», alguns estudiosos e músicos associam-lhes características comuns, tais como: o uso de línguas gaélicas; a utilização de instrumentos musicais como a harpa «celta», a gaita-de-fole ou a *tin whistle* (Shahriari 2017: 111); as melodias modais e microintervalos; géneros

coreográficos como as *jigs* e *reels* das Ilhas Britânicas e da Irlanda, ou a *muiñeira* da Galiza (Campos Calvo-Sotelo 2012).

Tal como a própria categoria «celta», mais genérica, o conceito de «música celta» é uma construção discursiva moderna (Chapman 1992: 2-3) e as músicas assim rotuladas são estilisticamente heterogêneas (*ibid.*, Kuter 2000: 320-32; Porter 1998: 211; 215). Conforme sugere o etnomusicólogo James Porter, situar a «música celta» é tentar estabelecer fronteiras em torno de um assunto elusivo e complexo. Porter sublinha ainda a importância de contextualizar a performance das músicas denominadas de «celtas», tendo em conta diversos subtextos políticos, religiosos, ocupacionais, entre outros (1998: 217). Por outro lado, a vinculação destas músicas com as «nações celtas» é menos relevante do que a evocação, através de sons e imagens, de um «mundo celta» que corresponda às expectativas dos consumidores (Taylor 2014: 171). Enquanto categoria de mercado, a noção de «música celta» tem sido uma «força estruturante» (Holt 2007: 2) na constituição, pelas indústrias fonográfica e de festivais, de um campo de produção cultural e de uma marca (*brand*) utilizada na comercialização de práticas musicais transnacionais cujos eventos, músicos e audiências se espalham a nível global (Taylor 2014; Dietler 2006: 242-243).

Por outro lado, a «música celta», enquanto marca, tem sido central na promoção e mediatização de músicos e grupos em diversos países. Destaca-se Alan Stivell, multi-instrumentista (harpa «celta», gaita-de-fole, bombardia) e compositor, reconhecido como figura central da música bretã e um grande impulsionador do «movimento de música celta» (Wilkinson 2011: 233) à escala internacional. Na Península Ibérica, e internacionalmente, o gaiteiro virtuoso e compositor galego Carlos Núñez, apadrinhado no início da sua carreira pelo célebre grupo irlandês The Chieftains, tem sido um dos maiores expoentes da «música celta» e da «irmandade dos celtas» (Núñez 2018).



## ALGUMAS PERSPECTIVAS LOCAIS EM TORNO DA «MÚSICA CELTA»

A equipa do projecto de investigação que resultou neste livro abordou a noção de «música celta» com diversos colaboradores no terreno: músicos, estudiosos, promotores, políticos, construtores de gaita-de-fole, entre outros. Como se pode verificar em estudos internacionais que nos referenciam em termos comparativos, foi quase consensual junto dos entrevistados nos diversos contextos regionais o desconforto que implica o uso desta etiqueta. Ao mesmo tempo, os interlocutores reconheciam o «efeito positivo» do uso de «música celta» como marca para denotar a música tradicional assim como as recriações nela baseadas. Sobretudo no que toca à Galiza, as recriações designadas de «folk galego» que usavam esta referência serviram particularmente para delimitar um campo de produção musical e abrir novos mercados no âmbito da *world music* (Colmeiro 2014: 95, Campos Calvo-Sotelo e Costa Vázquez neste livro).

Conforme sublinha Rodrigo Romaní, um dos elementos fundadores do emblemático grupo galego Milladoiro<sup>5</sup>:

La música celta fue una etiqueta fundamentalmente relacionada con el marketing, [...] era imposible explicarle a nadie fuera de Galicia qué era Galicia. Entonces lo que se utilizó fue una etiqueta que el público que iba a ir a un concierto que no era gallego podía utilizar para situarse. Entonces se sabía qué es *celtic music*, pues iban a escuchar algo que tenía que ver con lo escocés o con lo irlandés o con lo bretón y [...] también nos abría la puerta de los festivales, que en aquella época estaba muy de moda los festivales celtas, que recogían música de Irlanda, bueno de las naciones celtas que se llamaban. (Entrevista com Rodrigo Romaní, Serra de Outes, 21 de Abril, 2011)

A «música celta» foi igualmente identificada enquanto etiqueta ou marca por diversos interlocutores no Norte de Portugal. Por exemplo,

Paulo Meirinhos, fundador do grupo Galandaum Galundaina, dedicado à recriação da música de base rural de Miranda do Douro desde 1996, afirma que a «música celta» tem sido por vezes utilizada para rotular o seu grupo, uma vez que este tem participado em festivais consagrados a este tipo de música.

Além da sua utilidade na abertura de novos mercados, a etiqueta «celta» tem permitido situar as músicas das regiões do Norte de Espanha, como a Galiza e as Astúrias, no espaço do Atlântico norte-europeu, perspectivadas por alguns músicos como opostas às da Espanha mediterrânica, conforme afirmava, por exemplo, Alberto Balboa, organizador do Festival do Mundo Celta de Ortigueira:

Es complicado, el tema de música celta [...] lo que hay es una conexión, nosotros cambiamos ya el chip hace dos años y nosotros estamos en la música atlántica, en contraposición a la música mediterránea que están potenciando tanto desde Cataluña y desde Valencia (Entrevista com Alberto Balboa, 2011)<sup>6</sup>

Finalmente, a etiqueta de «música celta» foi contestada por diversos interlocutores. Por exemplo, Mário Correia, destacado divulgador musical e promotor de festivais intercélticos em Portugal<sup>7</sup>, enfatizava a sua preferência pelo conceito de «interceltismo musical», o qual assenta «numa atitude tendo [como] referente o imaginário celta», que permite incluir na mesma programação as «músicas tradicionais e/ou folk de países ou regiões que tiveram um passado celta comum... [assim como] novas abordagens, integrando propostas de interculturalidade e de interação com outros géneros musicais» (Correia 2013). A dimensão musical do interceltismo enquadra-se no movimento cultural, político e institucional já atrás referido e materializa-se sobretudo no âmbito de festivais de música. Nestas celebrações, a etiqueta de «intercéltico» tem servido como estratégia de *marketing* e captação de públicos, representando igualmente uma aposta estética e uma declaração de princípios (Moreno-Fernández 2019b).



## GAITA-DE-FOLE

A gaita-de-fole ocupou um lugar de destaque na construção discursiva da «música celta», não apenas enquanto instrumento central nas práticas tradicionais e em criações novas, mas também enquanto emblema identitário e elo de ligação entre diversas regiões identificadas com o imaginário «celta», sobretudo na Escócia, Irlanda, Galiza e Astúrias.

A gaita foi igualmente referência central em diversos discursos em torno do «celta», de modo mais amplo. Na Galiza, em meados do século XIX, vários autores do Rexurdimento — movimento de renascimento literário e cultural — atribuíram uma origem celta à prática da gaita (ver o capítulo de Costa Vázquez). Este instrumento, então já considerado como a «verdadeira expressão da alma galega», foi promovido sucessivamente no século seguinte pelo movimento nacionalista galego dos anos 1920; pelo regime franquista, que se apropriou da gaita galega enquanto elemento representativo do folclore do Estado espanhol; e durante o período de transição e consolidação da democracia, altura em que foi reapropriado enquanto emblema da Galiza (Campos Calvo-Sotelo 2007 e neste volume; Xelís de Toro 2002: 240-243). Noutros registos, a gaita foi revitalizada desde finais da década de 1970 e durante a década de 1980 no âmbito do movimento do «folk galego» (*ibid.*; Estévez 1999), tendo como referência a corrente transnacional do «folk celta», já mais desenvolvida na Bretanha, Irlanda e Escócia. De modo semelhante, nas Astúrias, conforme argumenta García Flórez neste livro, a identificação do asturiano com o «celta» desempenhou um papel central na mudança da prática da gaita entre finais da década de 1970 e a actualidade.

Se, por um lado, a recuperação da gaita na Galiza e nas Astúrias teve como modelo os países e regiões acima mencionados, no circuito transnacional da «música celta», por sua vez a revitalização da «gaita-galega» influenciou, a partir da década de 1990, a recuperação da construção e prática das gaitas-de-fole autóctones em Portugal, asso-

ciadas a valores de autenticidade. Este processo incluiu igualmente a adopção de instrumentos, técnicas de execução e repertórios galegos (Moreno-Fernández 2008: 12; 2009 e neste livro).

A gaita-de-fole como elemento central na construção do imaginário «celta» ganha uma projecção inédita através das bandas de gaitas que proliferaram pelo «mundo celta» (cf. capítulos de Simões e García Flórez), incluindo a Galiza e as Astúrias. Também no Norte de Portugal, aqui desde o final da década de 1990 e na primeira década do século XXI, se formaram bandas de gaitas à semelhança das bandas da Galiza. Estas formações contribuíram para actualizar a memória de práticas festivas locais e para integrar redes musicais transfronteiriças e transnacionais, conforme argumenta Dulce Simões neste livro.

## FESTIVAIS

Os festivais intercélticos ou de «música celta» constituem espaços de fomento de uma identificação com o «celta» que permitem dotar esta categoria musical de referentes sonoros. Também têm contribuído para afirmar e desenvolver lugares e regiões periféricos; enfatizar legados, valores e estéticas comuns; e construir redes transnacionais culturais, associativas e económicas (Symon 2002: 195, 197; Stokes e Bohlman 2003). Proporcionam ainda uma «ligação perfeita entre a espiritualidade romântica celta, a nostalgia étnica em busca do património e a comercialização, [aspectos] que estão simultaneamente em tensão e reforço mútuo» (Dietler 2006: 242).

À escala global, actualmente, existe um grande número de festivais «intercélticos» ou de «música celta» de diversas dimensões e configurações. Destaca-se na «franja céltica» da Europa o Festival Interceltique de Lorient (FIL), celebrado anualmente, desde 1971, na cidade bretã homónima (cf. capítulo de Jorge Freitas Branco neste livro), considerado o maior festival de música folk na Europa Ocidental (Bévant 2009: 36) e o festival que atrai o número mais elevado



de espectadores em França (Négrier 1996, *in* Symon 2002: 197). Em Lorient, apresentam-se músicos e grupos das nações celtas, das suas diásporas, da Galiza e das Astúrias. Para além de promover grupos e músicos, o festival tem servido como ponto de encontro para activistas e entusiastas em prol da «cultura celta» e da afirmação das regiões da «orla celta» (Hale e Thornton 2000: 98).

O FIL serviu de modelo e inspirou diversos festivais na Península Ibérica, tais como o Festival do Mundo Celta de Ortigueira (1978) e os Festivais Intercélticos de Morrazo (Galiza, 1985), do Porto (1986), de Avilés (Astúrias, 1997) e de Sendim (2000) (*cf.* capítulos de Alarcón-Jimenez, Branco, Castelo-Branco, Medeiros, e Moreno-Fernández 2019b). Estes e outros festivais criaram novos públicos e mercados para músicos locais e forâneos neste campo de produção musical.

## INTRODUÇÃO AOS CAPÍTULOS

Este volume, dividido em quatro partes, aborda diversas dimensões do celtismo e as suas repercussões na música na Galiza e no Norte de Portugal. Tal como argumentam os capítulos de contextualização que integram a primeira parte, da autoria de Luis Costa Vázquez e António Medeiros, enquanto na Galiza o celtismo remonta aos meados do século XIX e desempenhou um papel importante na construção de um discurso particularista, no Norte de Portugal os rastos dos celtas são mais discretos e sem usos políticos notórios. Aqui, a popularização de um imaginário celta é recente e localista, materializado sobretudo em celebrações culturais ainda há pouco tempo lançadas e que se inserem em redes transfronteiriças e transnacionais.

Luís Costa propõe uma aproximação diacrónica, dando conta do modo como os primeiros enunciados do discurso galeguista romântico foram entrosados por referências aos «celtas», e afins dos relatos identitários surgidos no Ocidente da Europa, mormente em França e nas Ilhas Britânicas. Interroga as antigas reivindicações do regio-

nalismo e do nacionalismo galegos, onde o mito celtista se sedimentou e surgiu associado à caracterização da música de tradição oral. Os «celtas» serviram igualmente de referência das criações recentes do chamado folk galego, cujo destino comercial se destaca à escala internacional, a par das propostas surgidas na Irlanda, na Escócia ou na Bretanha. Segundo Costa Vázquez, a comercialização de escala global trouxe a abertura estilística e a dissolução de propostas identitárias galeguistas, de aceção mais localizada, que tinham vingado no passado. Em contrapartida, o autor sugere que na própria Galiza algumas das mais duradouras reivindicações celtistas se viram sublinhadas na medida da abertura internacional, que teve lugar desde os anos 80 do século XX. Assim, os festivais intercélticos de música trouxeram solidariedades mais amplas e o próprio consumo local da «música folk» pôde infundir novos significados para as reivindicações celtistas. Estas são duradouras na Galiza, a referência mais importante do entendimento na Península Ibérica da «música celta» e do celtismo.

António Medeiros regista como, no final do século XX, pareciam fluir as referências aos «celtas» e à «música celta» desde a Galiza em direcção ao Norte de Portugal, num tempo em que a abertura de fronteiras era recente. Ainda apareciam esparsas as ditas referências a sul do rio Minho, por contrapartida ao que acontecia na Galiza, onde tinham o lastro de uma apropriação persistente, mais do que secular, como exemplifica o texto. O autor sugere que várias histórias avulsas ouvidas e também as iniciativas que mapeia em Portugal lhe deixavam perceber, na primeira década do século XXI, a intensificação de trânsitos de pessoas, de bens, de cultura e de possibilidades de consumo, que permitiriam familiarizar os portugueses do Norte com os tópicos do que era «celta». Começam a multiplicar-se nessa altura os festivais intercélticos no Norte de Portugal, um tipo de eventos vulgarizado na Galiza nas décadas de 1980 e 1990. O texto conclui que, afinal, são menos lineares as possibilidades de encaminhamento em Portugal dos ditos fluxos, mais imprevisíveis a sua recepção e apropriações.



A segunda parte do livro é constituída por quatro capítulos, que se desenvolvem em torno da gaita-de-fole, a sua relação com a música celta e com processos identitários na Galiza, nas Astúrias e no Norte de Portugal.

Javier Campos Calvo-Sotelo foca a complexa realidade actual da prática e dos significados atribuídos à gaita na Galiza, tendo em conta a coexistência de diversos usos, influências e estéticas musicais. Ali, a gaita foi elemento central no discurso galeguista e símbolo com diversas interpretações em disputas culturais ainda recorrentes. Javier Campos detalha a diversidade e efervescência destas disputas, sobretudo nas últimas décadas, em que se consolidou o regime democrático em Espanha e os particularismos das culturas autonómicas se sublinharam. A partir dos anos 70 do século XX, para além dos usos ritualizados recorrentes da gaita, ganharam peso as suas apropriações comerciais e o instrumento tornou-se central na música folk galega, que nos anos 1990 passou a ser exportada internacionalmente. A nova interligação do mito celta com a gaita permitiu uma maior projecção do instrumento nos âmbitos comercial, identitário e ideológico, assim como uma notoriedade que o autor afirma ter diminuído em intensidade à entrada do século actual.

Llorián García-Flórez interroga um processo de identificação do «asturiano» com «o celta», que se foi vinculando sobretudo desde finais da década de 1970 e que ainda hoje vinga nas Astúrias; este teria sido o fenómeno-chave nos processos de mudança da prática da gaita asturiana. Levanta estas interrogações seguindo o percurso de uma banda de gaitas local, constituída nos finais do século passado, no contexto do entusiasmo associativista que se abriu com o fim da ditadura franquista. A Banda de Gaites Villaviciosa cresceu num âmbito em que se tornaram hegemónicas novas formas de conceber a experiência musical e em que uma nova assemblagem acústica dignificou a gaita. Esta surgiu vinculada a valores como cultura, dignidade ou autonomia, como verdadeira metáfora de uma concepção pós-franquista do que é «asturiano», já não folclorizada de forma estereotipada, mas sim

significativamente empoderada. A gaita foi também capaz de conquistar o espaço público em amplas formações, como o autor mostra ter acontecido com a banda que acompanhou.

No seu texto, Susana Moreno-Fernández explora a revitalização das gaitas-de-fole em Portugal, a partir dos anos 1990. Aproxima o influxo da prática interpretativa e dos discursos associados à gaita galega, popularizada e amplamente comercializada em Portugal, no âmbito da corrente transcultural do celtismo musical. No processo de recuperação deste instrumento, por outra parte, ganhou importância específica a tradição interpretativa preservada nas Terras de Miranda, no Nordeste de Portugal, à qual se atribuem valores de ancestralidade e autenticidade peculiares. Ali a autora identifica um processo de reapropriação das gaitas-de-fole locais e examina dois fenómenos relevantes na sua valorização e interpretação: por um lado, as celebrações vinculadas com o interceltismo musical que o Centro de Música Sons da Terra impulsiona; por outro lado, o projecto de padronização e reconhecimento da gaita mirandesa, que tem sido uma das principais actividades desenvolvidas pela Associação Cultural Galandum Galundaina.

Dulce Simões foca as bandas de gaitas-de-fole, defendendo a ideia que uma «celticidade instrumental» pode ser reconhecida como parte de um movimento mais amplo, o que lhe permite questionar as expressões das políticas da tradição num contexto transfronteiriço. Documenta a formação, desde os anos 90 do século XX, de bandas de gaitas-de-fole em Portugal que emulam um movimento similar mais antigo, que se consolidou na Galiza, nas duas últimas décadas do século passado. A autora dá conta de como as bandas de gaitas surgidas em Portugal serviram para atualizar a memória de um passado associado a práticas festivas da cultura local, ainda que tivesse surgido como partes de redes musicais transfronteiriças e transnacionais, referências ineludíveis da sua criação. O trabalho etnográfico aqui conduzido dá conta de similitudes, mas também de várias diferenças, postas pelos casos portugueses face às bandas de gaitas da Galiza onde encontraram inspiração.



A terceira parte do livro foca alguns dos festivais que integraram o Noroeste da Península Ibérica no circuito das celebrações do celtismo através da música. Inicia-se com um capítulo em torno do emblemático, multitudinário e pioneiro Festival Interceltique de Lorient (na Bretanha). Seguem-se aproximações a dois festivais pioneiros no âmbito peninsular, o Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira (Galiza) e o Festival Intercéltico do Porto (Portugal). Finalmente, aborda-se o Festival Folk Celta de Ponte da Barca, também celebrado no Norte de Portugal.

Jorge Freitas Branco apresenta uma leitura etnográfica de uma edição do Festival Interceltique de Lorient (FIL). Argumenta que este festival pós-moderno fomenta o cosmopolitismo na medida em que promove a inovação, o cruzamento de práticas musicais, o intercâmbio de experiências, a criação de redes transnacionais e a configuração de identificações e solidariedades, além de projectar músicos e bandas em grande escala. O seu texto integra ainda duas entrevistas com figuras-chave do interceltismo musical: o músico Alan Stivell e Lisardo Lombardía, então director do FIL.

O Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira, que teve a 1.<sup>a</sup> edição em 1978, transformou a vila de um modo decisivo e também ali abriu um «novo mundo musical», com ecos em toda a Galiza. Ana-María Alarcón-Jiménez justifica o seu argumento dando conta da primeira fase da história do festival — que surgiu no início da democratização da sociedade galega — com testemunhos em primeira mão, por ainda ter conhecido no terreno os primeiros promotores do Festival. No decorrer dos anos, Ortigueira passou a ser um lugar de acolhimento sazonal de espectáculos de programação muito variada que apresentaram alguns protagonistas de notoriedade internacional. Esta vila da costa norte da Galiza tornou-se um centro de produções musicais regulares, e, nessa medida, um espaço de liberdade. Passou a ser um foco de agência juvenil permanentemente renovada e capaz de instrumentalizar a «música celta» a favor de um projecto musical específico e único, com consequências a nível local.

Salwa El-Shawan Castelo-Branco analisa a trajectória do Festival Intercéltico do Porto (FIP), lançado em 1986 e retomado entre 1991 e 2008. O primeiro festival dedicado à música folk e celta em Portugal inspirou diversas celebrações afins. A autora aborda o FIP a partir de dois eixos entrecruzados. O primeiro prende-se com o emergente processo de europeização do país, que criou possibilidades de identificação com a Europa. O segundo eixo diz respeito à integração do FIP no processo de reabilitação do centro do Porto e reconfiguração da imagem e da identidade da cidade, acompanhado pelo investimento na cultura, no património e na promoção do turismo. Propõe-se neste texto que o FIP contribuiu para criar públicos e mercados para práticas musicais associadas aos rótulos de «música celta» e «música folk» em que se integraram músicos e grupos portugueses e de outras proveniências. Deste modo, a partir da década de 1990, o FIP colocou o Porto na rede dos festivais europeus de «música celta», coincidindo com o *boom* desta e dos festivais intercélticos a nível internacional.

António Medeiros oferece uma aproximação etnográfica ao Festival Folk Celta de Ponte da Barca, um evento realizado de forma ininterrupta desde 2008, numa vila do Norte de Portugal onde têm sido densas e intencionadas as iniciativas municipais relacionadas com a música e a cultura «celtas». O autor propõe uma leitura dos significados destas iniciativas no quadro regional circunvizinho, mas também no quadro ibérico. Em termos locais, chega a entendê-las como exemplo de proposta de «glocalização inovativa», surgida num contexto concelhio desruralizado nas últimas décadas. O conjunto de iniciativas coesas referidas neste capítulo constitui uma das raras manifestações celtófilas mantidas de forma nítida no Norte do país e são entendidas como uma face do processo de europeização, como réplica tardia e localizada do que John Collis chamou o «segundo período da celtomania» (Collis 2003: 10).

Os dois últimos capítulos, que constituem a quarte parte do livro, examinam a evocação do passado no presente através do registo ficcional, performativo, ritual e pedagógico, articulado com a música e com os imaginários celtas.



No texto de Paula Godinho entrecruzam-se dois planos muito diferentes: a celticidade ficcionada e o distanciamento dos mitos celtistas nas novas práticas culturais fronteiriças. Propõe-se igualmente um contributo para uma «antropologia do futuro», mediante emergências do devir legíveis no presente. Por uma parte, a autora analisa um registo ficcional proposto por um jovem escritor galego, Mario Regueira, cuja interpretação aborda as questões identitárias ali colocadas, que a celticidade entrosa de maneira difusa. Por outra parte, Godinho convoca os resultados do seu longo envolvimento com a pesquisa etnográfica nas zonas raianas do Norte de Portugal e na Galiza para dar conta de sociabilidades festivas reiteradas, só à superfície transmutadas por invenções recentes da tradição. Tendo em atenção a centralidade das «políticas de identidade» na perspectiva antropológica, foca-se esta análise em «práticas da cultura de orla», um conceito cunhado pela autora (Godinho 2011).

Enrique Cámara de Landa dá conta de como um fenómeno polifacetado e transcultural como o «celtismo musical» pode acolher infintas «paisagens e horizontes». Fá-lo por intermédio da aproximação ao Grupo Taranis, e da respectiva *praxis* pedagógica e artística, assente num «imaginário celta». Para o grupo, constituído por Chus e David, as fontes escritas que consultam e interpretam de modo idiossincrático constituem referentes importantes dos seus espectáculos itinerantes como também a música. O seu campo de acção tem epicentro no Noroeste peninsular, onde se configuraram movimentos de recuperação e recriação da «cultura celta». Estes movimentos vão surgindo em âmbitos de uma geografia que ainda se alarga e propõem encenações do passado em festivais, festas e mercados, na maior parte das ocasiões. O Grupo Taranis tem percorrido longos caminhos na Península Ibérica, usando o passado para encenar uma cultura cujos valores já não se reconhecem no presente e que são exaltados no âmbito da missão que se atribuem de «idealização transcultural».

## BIBLIOGRAFIA

- Alarcón-Jiménez, Ana-María. 2017. *Spatializing Galician Music at the International Festival of the Celtic World of Ortigueira*. Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Alberro, Manuel. 2004/2005. «The Celticity of Galicia and the Arrival of the Insular Celts». Em *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, 24/25: 1-15. Department of Celtic Languages & Literatures, Harvard University.
- \_\_\_\_\_. 2008. «Celtic Legacy in Galicia». *E-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies* 6: 1005-1034.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis e Londres: The University of Minnesota Press.
- Bévant, Yann. 2009. «Nations in Tune: The influence of Irish music on the Breton music revival in the 1960s and 1970s». *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 29: 30-44.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2007. *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.
- \_\_\_\_\_. 2009. «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982): Reificaciones Expresivas de Paradigma Identitário». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/8801>.
- \_\_\_\_\_. 2012. «Los Hijos de Ossian: Completando el Modelo Analítico de la Música Celta». Em Susana Moreno-Fernández et al. (eds.) *Current Issues in Music Research. Copyright, power and transnational music processes*, eds. Susana Moreno et al., 193-212. Lisboa: Colibri.
- \_\_\_\_\_. 2013. «We're on the Celtic Fringe! Celtic music and nationalism in Galicia». Em *Made in Spain. Studies in popular music*, eds. Silvia Martínez e Héctor Fouce, 53-63. Nova Iorque / Milton Park: Routledge (Global Popular Music Series).
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2013. «The Politics of Music Categorization in Portugal». Em *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip Bohlman, 661-667. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, e Moreno-Fernández, Susana. 2019. *Portugal and Spain: Experiencing music and expressing culture*. Londres e Nova Iorque: Oxford University Press.
- Chapman, Malcolm. 1992. *The Celts: The construction of a myth*. Londres: Macmillan.

- \_\_\_\_\_. 1994. «Thoughts on Celtic Music». Em *Ethnicity, Identity and Music*, ed. Martin Stokes, 29-44. Oxford-Nova Iorque: Berg Publishers.
- Chartier, Ewan. 2010. *La construction de l'interculturalisme en Bretagne, des origines à nos jours: mise en perspective historique et idéologique*. Rennes, Université de Rennes / Université Européenne de Bretagne (tese de doutoramento, consultada *online* em 20/1/2020. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00575335/file/TheseChartier.pdf>.
- Collis, John. 2003. *The Celts. Origins, myths & inventions*. Wiltshire: Tempus.
- Colmeiro, José. 2014. «Bagpipes, Bouzoukis and Bodhráns: The reinvention of Galician folk music». Em *A Companion to Galician Culture*, ed. Helena Miguelez-Carballeira, 93-114. Londres: Tamesis.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Peripheral Visions / Global Sounds: From Galicia to the world*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Correia, Mário. 2013. «Interceltismo: Uma expressão de celtitude». Em *Actas do VI Congresso Transfronteiriço de Cultura Celta, Ponte da Barca 15 e 16 de Junho de 2012*, ed. Fátima Lobo, 155-159. Ponte da Barca: Câmara Municipal de Ponte da Barca.
- Costa Vázquez, Luis. 2000. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936. Tesis Doctorales '99, Humanidades y Ciencias Sociales 2*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_\_. 2007. «Música e ideología en la génesis de los grandes cancioneros folclóricos de Galicia». Em *Cancionero Musical de Galicia*, ed. Casto Sampedro y Folgar, 49-89. Corunha: Fundación Barrié de la Maza (reedición fac-símile da edición de 1942, acompañada de estudos críticos).
- Dietler, Michael. 2006. «Celticism, Celtitude and Celticity: The consumption the past in the age of globalization». Em *Celtes et Gaulois, l'Archéologie face à l'Histoire, I: Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne. Actes de la table ronde de Leipzig, 16-17 juin 2005*, ed. S. Rieckhoff, 237-248. Glux-en-Glenne: Bibracte, Centre Archéologique Européen.
- Estévez, Xoan Manuel. 1999. «Um novo estilo para a música galega: o nacemento da música folk». Em *Galicia fai dous mil anos: o feito diferencial galego*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- Fernandez, James. 2000. «Celtismo y prototipismo (acercamientos antropológicos)». *Moenia* 6: 449-460.
- \_\_\_\_\_. 2004. «El celtismo astur-gallego, una tradición nueva y vieja». Em *La ciudad es para ti: Nuevas y viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, ed. C. Ortiz García, 37-53. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_. 2010. «Los tónicos de la voluntad: Sobre la generación y

- la revitalización de las naciones». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 65 (1): 11-44.
- Fowle, Frances. 2015. «The Celtic Revival in Britain & Ireland: Reconstructing the past, c. AD 1600-1920». Em *Celts. Art and identity*, eds. Julia Farley e Fraser Hunt, 234-259. Londres: British Museum Press.
- Godinho, Paula. 2011. «Oír o galo cantar dúas veces» — *Identificacións locais, culturas das marxes e construción de nacións na fronteira entre Portugal e Galicia*. Ourense: Imprenta da Deputación.
- Hale, Amy, e Payton, Philip. 2000. «Introduction». Em *New Directions in Celtic Studies*, eds. Amy Hale e Philip Payton, 1-14. Exeter: University of Exeter Press.
- Hale, Amy, e Thornton, Shannon. 2000. «Pagans, Pipers and Politicos: Constructing the «Celtic» in a festival context». Em *New Directions in Celtic Studies*, eds. Amy Hale e Philip Payton, 97-107. Exeter: University of Exeter Press.
- Harvey, David C. et al. (eds.). 2002. *Celtic Geographies: Old culture, new times*. Londres: Routledge.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Iglesias, Iván. 2015. «Introducción: Músicas de frontera entre España y Portugal». *TRANS — Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* 19. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/01d-trans-2015.pdf>.
- Kuter, Lois. 2000. «Celtic Music». *Garland Encyclopedia of World Music* 8, eds. Timothy Rice et al., 319-323. Nova Iorque: Garland Publishing.
- Medeiros, António. 2005. «Rastros de Celtas y Lusitanos, creencias etnogenealógicas, consumos e identidades en Portugal y Galicia». *Política y Sociedad* 41(3): 151-166.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Two Sides of One River. Nationalism and ethnography in Galicia and Portugal*. Nova Iorque & Oxford: Berghahn Books.
- Moreno-Fernández, Susana. 2008. «Reivindicaciones locales, circuitos nacionales y transnacionales en la práctica musical de la gaita-de-fole en Miranda do Douro, Portugal». Em *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, eds. Rubén Gómez Muns e Rubén López Cano, edición digital. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- \_\_\_\_\_. 2009. «De Galicia a Lisboa. Una reinención transnacional de la práctica de la gaita-de-foles». *Revista de Musicología* 32 (1): 335-352.
- \_\_\_\_\_. 2019a. «El estudio de las celebraciones musicales en España y Portugal: explorando nuevas perspectivas». *TRANS — Revista*

- Transcultural de Música* 23: 1-15. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/article/569/el-estudio-de-las-celebraciones-musicales-en-espana-y-portugal-explorando-nuevas-perspectivas>.
- \_\_\_\_\_. 2019b. «El Festival Intercéltico de Sendim. Trayectoria, caracterización e impactos locales». *TRANS — Revista Transcultural de Música* 23: 1-27. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/article/572/el-festival-interceltico-de-sendim-trayectoria-caracterizacion-e-impactos-locales>.
- Négrier, E. 1996. «The Professionalisation of Urban Cultural Policies in France: The case of festivals». *Environment and Planning* 14: 515-29.
- Núñez, Carlos. 2018. *La Hermandade de los Celtas: últimas investigaciones e vivências sobre los Celtas e su Música por uno de sus protagonistas*. Madrid: Editorial Espasa.
- Porter, James. 1998. «Introduction: Locating Celtic Music (and Song)», *Western Folklore* 57 (4): 205-224.
- Pozo Nuevo, Ana. 2005. «El concepto de música celta en la cultura asturiana». *Revista de Musicología* 28 (1): 529-542.
- Robb, John. 2002. «A Geography of Celtic Appropriations». Em *Celtic Geographies: Old culture, new times*, eds. David Harvey *et al.*, 229-242. Londres: Routledge.
- Shahriari, Andrew. 2017. *Popular World Music*. Nova Iorque: Routledge.
- Simões, Dulce. 2012. «As Bandas de Gaitas no Norte de Portugal: Entre a tradição e a modernidade». *Anuário da Gaita* 27: 58-61.
- \_\_\_\_\_. 2017. «Festas e Imaginários Celtas Numa Aldeia Global: O caso do Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão». *ADRA. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* 12: 35-50.
- Stokes, Martin, e Bohlman, Philip (eds.). 2003. *Celtic Modern. Music at the global fringe*. Lahnam e Oxford: The Scarecrow Press.
- Symon, Peter. 2002. «From Blas to Bothy Culture: The musical re-making of Celtic culture in a Hebridean festival». Em *Celtic Geographies: Old culture, new times*, eds. David Harvey *et al.*, 192-207. Londres: Routledge.
- Taylor, Timothy. 2014. «Fields, Genres, Brands». Em *Culture, Theory and Critique* 55(2): 159-174.
- Toro, Xelís de. 2002. «Bagpipes and Digital Music: The remixing of Galician identity». Em *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical debates and cultural practice*, ed. Jo Labanyi, 237-254. Oxford: Oxford University Press.
- Wilkinson, Desi. 2011. «Celtic Music». Em *Companion to Irish Music*, ed. Fintan Vallely, 117-118. Cork: Cork University Press.