

isto é, encruzilhada de diferentes modos e expressões da criatividade estética em si mesma: «O novo humanismo e o comparatismo renovado devem outra vez dar a palavra aos criadores, além de tentar reconciliar reflexão e criação, abordagem teórica e perspectiva poética, já que certas práticas universitárias as dissociaram» (p. 263).

Em suma: uma coletânea de ensaios que, para além de exprimir, a partir da abordagem comparatista, a vitalidade da cultura francesa atual na sua visão universalista, aqui expandida no pujante meio universitário brasileiro, reflete uma rara subtileza teórico-crítica, a qual, na vasta obra de Daniel-Henri Pageaux, sempre tem estado atenta ao texto na sua totalidade criativa.

Álvaro Manuel Machado

NOTAS

* Daniel-Henri Pageaux, *Musas na Encruzilhada. Ensaios de Literatura Comparada*, org. Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva e Rosani Ketzer Umbach, São Paulo/Frederico Westphalen/Santa Maria, Hucitec/URI (Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões)/UFMS (Universidade Federal de Santa Maria), 2011.

¹ T. S. Eliot, *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992, p. 134.

² Vítor Aguiar e Silva, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2010, p. 73.

OS CANCIONEIROS LÍRICOS ORAIS DO NORTE DE PORTUGAL E DA GALIZA

Os cancioneiros líricos orais e tradicionais do Norte de Portugal e da Galiza são, em larga medida, um cancionero comum. Esta afirmação não nega a especificidade do cancionero de cada país ou de cada região. Há características que os individualizam, mas também há semelhanças evidentes, tanto na forma como no conteúdo. A proximidade geográfica, as relações de diverso tipo e a separação política, linguística e cultural entre Portugal e a Galiza desencadearam encontros e desencontros que criaram um cancionero a que poderemos chamar, evocando a escola trovadoresca medieval, galego-português.

Vários estudiosos, como Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos, Fernando de Castro Pires de Lima ou Fermín Bouza-Brey, relacionaram já os cancioneros da tradição oral galega e do Norte de Portugal. Mais recentemente, Domingo Blanco acrescentou elementos importantes à perspectiva comparativa de trabalhos que, no seu conjunto, identificam mais de cem quadras galegas e portuguesas em que são evidentes afinidades temáticas, semânticas e lexicais, mas também diferenças às vezes subtis e profundas (1997).

Partiremos dessas contribuições e desses quadros de variantes, e, na medida do possível, procuraremos comparar versões de um mesmo texto arquetípico. As variantes (os traços distintivos de uma versão em relação a outras versões) garantem a vitalidade do cancionero popular, a sua atualização e adaptação ao momento e ao meio.

Domingo Blanco, no artigo «Sobre a tradición comun do cancionero popular moderno de Galicia e do Norte de Portugal», afirma não ser «posible negar (calquera que sexa a ideoloxía que se profese) que as xentes que habitaron a área occidental da Península entre o Cantábrico e o Douro compartiron durante moitos séculos a mesma cultura» (1997: 17); e acrescenta ser «tamén indubidable que a comunicación 'natural' (a uniformidade da lingua, os sentimentos de comunidade, etc.) foi freada ou interrompida artificialmente polos poderes políticos, isto é, por grupos minoritários con capacidade de decisión e de influencia sobre a maioría da poboación; tal feito manifestouse na creación de fronteiras e peaxes, e axiña repercutiu na economía (fabricación de moeda própria) e na política (exército próprio, alianzas e campañas militares)» (*ibid.*). O autor lembra ainda que este afastamento progressivo se manifestou também na língua e nas atitudes de suspeição, e mesmo em confrontos entre portugueses e galegos.

Mas estas duas regiões estiveram sempre ligadas através da literatura oral e tradicional em sentido mais amplo, e, em particular, do cancionero. Consumada a separação política e terminados os conflitos armados, a Galiza e o Norte de Portugal voltaram a unir-se social e culturalmente. A ruralidade, os contextos geográficos e ecológicos comuns, o predomínio de aglomerados populacionais autossuficientes, as correntes migratórias cíclicas ou definitivas, a grande importância da mulher na comunidade, a distância em relação aos centros de decisão política e cultural são fatores de aproximação entre as duas regiões.

A natureza provisória da quadra oral, constantemente reformulada e atualizada, inviabiliza quase sempre a determinação exata do primeiro texto. Antes de se operar o processo de diferenciação, há uma quadra inaugural, autoral, que poderá fecundar um número indeterminado e teoricamente ilimitado de textos. A volubilidade da transmissão oral conduz a uma cadeia de variantes cuja graduação não é possível fixar.

Notamos esta evidência porque queremos deixar bem claro que este não é um trabalho de arqueologia textual. Não vamos definir a genealogia de quadras pertencentes aos cancioneros galego e português (e, muitas vezes, não só), nem propor a anterioridade de umas versões em relação a outras. No cancionero, a transformação constante de uma quadra faz com que a reconstrução do texto original seja praticamente sempre hipotética e, mesmo, ilusória.

Interessa-nos antes ver como é que, no essencial, uma quadra vive e se transforma em versões, indiferente tanto a questões de teoria do texto ou da cultura (paraliteratura, literatura ou cultura popular...) como a divisões geográficas e políticas. A quadra do Noroeste da Península Ibérica mantém, hoje como ontem, a sua vocação nómada, a sua identidade de várias nacionalidades e naturalizações.

Mas também importa dizer que a instabilidade e a maleabilidade da quadra tradicional não nos impedem de formular hipóteses de ascendência e filiação. Há quadras que, pela persistência num dos cancioneiros e raridade no outro, e, às vezes, também pelos elementos que remetem para um país e não para o outro, indicam a sua proveniência portuguesa ou galega. Domingo Blanco apresenta, entre outras, estas quadras, a primeira das quais surge com frequência em cancioneiros portugueses e escassamente na Galiza. A versão galega, que se apropria de elementos da história e da cultura portuguesas («Braga», a prisão lisboeta do «Limociro», a emigração portuguesa para o Brasil), substitui «Porto» por «Ourense», e adapta o sentido original do texto aos caminhos da história da Galiza (os emigrantes galegos em Portugal):

Fui a Braga e fui ao Porto, fui ao Rio de Janeiro; não achei amor mais firme do que a saca do dinheiro.	Fui a Braga e fui a Orense, tamén fui ó Limociro; non achei melhor amigo qu'a bolsa do meu diñeiro.
--	--

Na «Introdução» às *Canções Populares da Beira*, de Pedro Fernandes Tomás, José Leite de Vasconcelos fornece um quadro de variantes que consideramos muito completo (Vasconcelos, 1896). José de Almeida Pavão Júnior, que também trata este assunto com rigor, elaborou um quadro muito próximo do de Vasconcelos (Pavão Júnior, 1981: 233-47). Fazendo uma síntese destes estudos, salientamos as variantes ideológicas, em que a mesma forma veicula ideias parcial ou totalmente distintas; e as variantes formais, em que o mesmo conteúdo é traduzido através de alguns vocábulos ou expressões diferentes.

Nestas quadras de estrutura unitária, colocadas lado a lado por Domingo Blanco numa extensa lista de quadras galegas e portuguesas, a mesma forma básica é usada com divergências evidentes ao nível do conteúdo:

Fixch'a casa no monte, os veciños sôn penedos; na túa casa non entran sinón mouchos e morcegos.	Moro à beira do monte, meus vizinhos são penedos: não tenho quem chor'por mim, senão mochos ou morcegos.
--	---

(1997: 22)

Trata-se de variantes ideológicas, em que se diz algo bem diferente quase com as mesmas palavras. Temos o contrário da paráfrase, processo muito próprio da literatura oral, que permite dizer o mesmo por outras palavras, isto é, sem alterar o sentido. Na primeira quadra, o enunciador dirige-se a um tu, que é (parece) ridicularizado, satirizado; na segunda, um eu fala de si com tristeza, lamentando a sua solidão. A mudança de sentido vem do terceiro verso, que constitui uma variante ativa, não das outras variantes (formais, baseadas na paráfrase, no primeiro verso, e na comutação de «os» por «meus», no segundo).

Nestas quadras, também variantes ideológicas, o verso que altera a estrutura profunda traz uma diferença ainda mais inequívoca ao tema. Na primeira, num discurso de terceira pessoa e num tom jocoso, visa-se um destinatário que, no cancionero (e não só), é referido irónica e satiricamente pelo seu sucesso junto das raparigas; na segunda, um eu canta, com graça e, porventura, com algum desencanto, o seu insucesso como namorador, ou apresenta-se, dizendo a quadra, como galanteador:

Tantas naranxas da China, tantos limóns pólo chan, tantas meniñas solteiras ten o noso capellán.	Tanto limão, tanta lima, tanta laranja no chão! Tanta menina bonita, nenhuma na minha mão.
---	---

(Blanco, 1997: 22)

Aquelas quadras são um bom exemplo da modalidade que pode ser entendida ora como unitária ora como dicotómica. Por um lado, sobretudo numa primeira impressão, poder-se-á dizer que não há qualquer relação entre os dois dísticos; por outro, parece haver uma analogia óbvia entre a abundância de frutos espalhados pelo chão e as moças que o eu diz ver à sua frente.

Nas variantes formais, cuja função é manter a invariante (conteúdo), a diferença limita-se, muitas vezes, à substituição de uma única palavra da mesma área semântica («agosto» / «Maio»), como se vê nesta quadra de estrutura unitária perfeita (por ser evidente que os quatro versos constituem uma unidade sintática e semântica. A versão galega, aliás, prescinde até da conjunção subordinada relativa, que une os dois dísticos):

Naquela banda do rio ten meu pai un castanheiro; dá castañas en agosto, uvas blancas en xanceiro.	Da outra banda do rio tem meu pai un castanheiro que dá castanhas em Maio, uvas brancas em Janeiro.
--	--

(Blanco, 1997: 21)

Nesta fase do nosso comentário, continuaremos a aproximar os cancioneiros da Galiza e do Norte de Portugal, e proporemos uma classificação para as variantes, a partir dos processos de variação definidos para o romance tradicional por Braulio do Nascimento.

As quadras do cancionero tradicional reproduzem-se a partir dos efeitos da oposição entre o eixo sintagmático, que funciona como apoio da estrutura, e o eixo paradigmático, que atua sobre aquele através da comutação. Este procedimento está na origem da variação e, consequentemente, da adaptação, recriação e fecundação da poesia oral. A estrutura de superfície encontra no eixo paradigmático um campo privilegiado de ação comutativa; e as estruturas profundas dependem do eixo sintagmático para a sua própria sobrevivência.

É no eixo horizontal, sintagmático, que se instauram os contextos que orientam as operações de comutação e se situam predominantemente as invariantes, enquanto no eixo vertical, paradigmático, se colocam de modo dinâmico as variantes. Como nota Braulio do Nascimento acerca dos romances tradicionais, «não devemos minimizar o papel das invariantes. São elas que permitem uma estrutura de sobrevivência ao texto, que o identificam e estabelecem a distinção entre textos diferentes» (1987: 219).

Num artigo publicado em 1964 na *Revista Brasileira de Folclore*, o mesmo estudioso institui uma classificação tipológica dos processos de variação, cuja importância nos leva a adaptá-la à nossa análise de composições dos cancioneros galego e português. O autor apresenta catorze processos, mas neste estudo veremos apenas cinco. As diferenças estilísticas e formais que separam o romanceiro do cancionero, relacionadas, antes de mais, com a extensão dos poemas, explicam a nossa opção.

Tal como Maria de Fátima Silva e Andrea Ciacchi, que também partem da classificação de Braulio do Nascimento, suprimimos a «participação psicológica», por considerarmos que se trata de um critério subjetivo e, por isso, de difícil apreensão. O poder criador do intérprete-autor pode fazer-se sentir em todos os outros processos (Silva e Ciacchi, 1987: 232).

Também não abordamos a «justaposição», que, relacionada com a questão dos segmentos temáticos, não se enquadra nos objetivos do nosso trabalho.

Excluimos igualmente a «aglutinação», que é um processo difícil de detetar no cancionero, devido à economia de meios das suas composições. Esta característica determina também que não consideremos a «supressão», isto é, a «perda de elementos ou de sequências sem afetar o sentido geral» (Nascimento, 2005-2006: 175).

Eliminamos ainda a «substituição» simples, que, na nossa tipologia, aparece integrada no processo único de «analogia» e de

«sinonímia», a que chamaremos «substituição por analogia fonética» e «substituição por analogia sinonímica». É um processo que, desencadeado por motivações semânticas, fonéticas, ou por ambas, tem como elemento distintivo um certo carácter aleatório nas operações de comutação (Silva e Ciacchi, 1987: 240-1).

Não vamos também ocupar-nos da «generalização», que, como processo substitutivo, não é frequente no cancionero. O mais comum é os poemas já encerrarem originalmente afirmações proverbiais. No romanceiro tradicional, pelo contrário, a apresentação de casos mais concretos e pormenorizados favorece a passagem do particular para o geral, e, logo, a inclusão de expressões e versos aforísticos. Braulio do Nascimento ilustra esta tendência com o romance «Juliana e D. Jorge»:

*D. Jorge tem o costume
dos mocinhos enganar
Esses rapazes de hoje
só que querem é enganar
Bem te disse, Juliana,
homem não há que fiar.*

(1964: 109-10)

A distinção entre «atualização» e «adaptação» é também impraticável, uma vez que «ils conservent le même critère fonctionnel, celui de 'rapprocher' le texte en facilitant ainsi sa compréhension et en l'éloignant du risque de la répétition mécanique entièrement ou partiellement privé de son contexte» (Silva e Ciacchi, 1987: 243).

A inversão dos termos de uma sequência sintática — a anástrofe — é a mudança mais superficial na estrutura do poema. Trata-se de uma variação sintagmática porque o processo estabelece-se nas combinações de elementos da corrente da fala. O verso sofre apenas uma ligeira alteração de ordem, enquanto o tema da quadra se mantém exatamente igual, já que não há mais alterações ou aquelas que existem são também formais:

<i>O coxo e máis o manco e máis o corcovado foron á casa do tolleito a falar co derreado.</i>	<i>O manco e máis o coxo e máis o corcovado foram todos de visita a casa do esquadrilhado.</i>
---	--

(Blanco, 1997: 24)

A «substituição por analogia fonética» ou por «analogia sinonímica» é um processo de natureza paradigmática, o que significa que está intrinsecamente vinculado à escolha, à praticabilidade da comutação,

que pode ir da permuta de uma palavra à substituição de um verso. Esta variação, muito comum, garante a preservação da unidade temática da composição e permite a introdução de alterações semânticas:

<i>Tes os ollños negros com'a seda de coser; nacimos un para o outro: que ll'havemos de facer.</i>	<i>Oh António, oh Antoninho, retroz verde de cozer; nascemos um para o outro, que lhe havemos de fazer?</i>
--	---

(Blanco, 1997: 22)

Quem canta ou diz o poema pode querer esconder de quem ouve ou de si mesmo determinadas palavras e imagens mais cruas. Daí a substituição eufemística, que ora tem que ver mais com o contexto (o perfil do recetor ou o estado de espírito do emissor no momento da enunciação) ora se relaciona de modo mais profundo com a mundividência do poeta-intérprete. Como esta operação envolve um processo de seleção, estamos perante uma variação paradigmática:

A mulher pra ser mulher
há-de ter o cu de pau;
a barriga de *manteiga*,
as *mamas* de bacalhau.

(Nogueira, 2002: 183)

A muller que ha de ser miña
ha de ter o cu de pau,
a barriga de *cortizo*
e a nariz de bacalao.

(Blanco, 1996: 108)

Mas o poeta, por motivos mais contextuais ou mais idiossincrásicos, pode optar pelo disfemismo e pelo realismo, pelo burlesco e pelo riso, e assim surpreender pela invenção verbal e pela imagética:

O amor que ha de ser meu
ha de ter o cu de pau,
a barriga de manteiga
i o demais de *porco baldau*.

(Carballo, 1980: 27)

A «repetição» é um processo de tipo sintagmático que consiste na reiteração de uma palavra, de um segmento ou mesmo de um verso. Resulta de imposições rítmicas e melódicas perante lapsos de memória,

mas também pode nascer do desejo de destacar certas ideias e sentimentos, como, neste caso, a emoção do eu face à morte da «amada»:

<i>Mala morte, itirana morte! Olha o pago que me destes: levácheme a miña amada prà sombra dos alciprestes.</i>	<i>Ó morte, tirana morte! Ó morte, tu que fizeste? Levaste a minha amada prà sombra do arcipreste!</i>
---	--

(Blanco, 1997: 23)

A «atualização»/«adaptação» é um processo que ajusta o poema ao novo meio geográfico, social e cultural. Nos cancioneros galego e português, é na quadra-padrão toponímica e religioso-profana que este procedimento, ligado à seleção e substituição de elementos, mais se verifica. Basta mudar o primeiro verso, inserindo um novo lugar ou outro santo e o lugar em que ele é padroeiro, para se dar a acomodação:

<i>Santo San Xusto da Fraga, casamenteiro das vellas, por que não casais as mozas, qué mal vos fixeron elas?</i>	<i>São Gonçalo d'Amarante, Casamenteiro das velhas, Por que não casais as novas, Que mal vos fizeram elas?</i>
--	--

(Blanco, 1997: 18)

(Nogueira, 2002: 35)

Assinalamos, por fim, uma técnica intertextual muito importante para a recriação textual e ideológica dos cancioneros galego e português (e não só): a «contaminação». Através deste recurso, a quadra oral e popular incorpora versos e segmentos de outros poemas, pertencentes ou não ao cancionero, em que podem entrar cumulativamente os outros processos de variação. Esta variação, de tipo sintagmático, envolve o plano verbal e o tema do novo texto, que não é o mero resultado da acumulação de um património fixo de fórmulas.

A fórmula, seja um verso, um segmento de verso ou quase uma estrofe inteira, constitui um esquema textual de pronta e contínua reutilização que devemos entender numa perspetiva gerativista. Enquanto esquema rítmico-formal e temático, a fórmula constitui a base do processo de contaminação: faz parte de um conjunto de técnicas e de capacidades que permitem a repetição mas também a evolução do cancionero, a partir da relação entre a criatividade do poeta e a tradição em que se integra. A lexicalização da fórmula, em vez de acusar a pobreza da poética popular e tradicional, traz dinamismo ao cancionero (e a qualquer outro género da tradição oral).

Entre estes poemas, que partilham a mesma fórmula inicial, há uma relação de parentesco que não é meramente mecanicista, depen-

dente apenas de um esquema rítmico e métrico armazenado e reproduzido automaticamente pela memória:

<i>Pasei pol-a tua porta,</i> botei a man ô ferrolho e a ladra da tua mai meteume un pau por um ollo. (Lima, 1961: 178)	<i>Pasei pola tua porta,</i> pu'la mão na fechadura: não me quijestes abrir, coração de pedra dura. (Nogueira, 1996: 130)
---	---

<i>Pasei pola túa porta,</i> pedínch'augua, non ma deches. Válgach'o demo, meniña, quem tan cruel te fixeche. (Blanco, 1997: 25)	<i>Pasei pela tua porta,</i> Pedi-te água, não ma deste: Nem os moiros da Moirama fazem o que tu fizeste! (Nogueira, 1996: 130)
--	---

Muito comum na tradição oral galega e talvez ainda mais na portuguesa, a fórmula «Passei pela tua porta», e a série de poemas galegos e portugueses de estrutura unitária que a partir dela se desencadeou, dizem-nos que a memória tradicional é ativa não só por conservar discursos, temas e motivos, mas também porque os transforma.

Esta fórmula não aparece nestas quadras a preencher um espaço vazio deixado por falhas de memória. O facto de o verso formulístico surgir no início das várias quadras diz-nos que a sua função é mais ativa. Há uma interação evidente entre os vários textos: quer entre aqueles que são versões de uma quadra arquetípica, quer entre aqueles que apenas partilham a fórmula, que origina sempre uma quadra de estrutura unitária subordinada à temática do amor contrariado ou não correspondido.

Para concluir, apresentamos um exemplo que mostra como por vezes é possível compreender, por um lado, o processo de construção da quadra, com base nos elementos que discutimos a propósito da variante, e, por outro, perceber também razoavelmente o que está na origem de uma determinada versão. A absorção dinâmica do património externo pelo património interno decorre, neste caso, de relações de proximidade e convivialidade. É o que acontece entre as duas quadras seguintes, a que, no estudo aqui citado, Domingo Blanco já se referiu de modo eloquente:

A cana verde no mar bot'a raiz donde quer: así fai o Português cando lle falt'a muller.	A cana verde no mar navega por onde quer: é como o moço solteiro enquanto não tem mulher. (1997: 28)
--	--

A quadra galega «semella unha imitación paródica e ocasional da miñota, aplicada a unha situación concreta na que o cantor ou cantora dirixen a cantiga a un portugués [...], precisamente porque saben que é unha cantiga portuguesa, que ten como marca inconfundible a fórmula do primeiro verso, moi frecuente en Portugal pero inexistente no cancionero de Galicia» (Blanco, 1996: 28). Diríamos apenas que nada nos assegura que a versão da Galiza tenha sido produzida por um galego ou uma galega. A hipótese de Domingo Blanco é a mais plausível, mas a quadra pode ter sido dita por um português ou uma portuguesa e acolhida imediatamente por alguém da Galiza, sem, portanto, ter chegado a impor-se no cancionero português.

Nestas quadras de estrutura dicotómica, há duas realidades distintas que, contudo, se relacionam entre si por analogia. Daí termos uma dicotomia que não implica, como em muitas quadras, apenas justaposição de elementos. As expressões comparativas «así fai» e «é como» ligam os dois dísticos e assinalam essa relação: «A cana verde no mar» e o «Português» / «moço solteiro» têm o mesmo comportamento.

Na versão galega, que assimila e transforma criativamente a quadra portuguesa apresentada por Domingo Blanco ou outra equivalente, vê-se como a participação psicológica é decisiva para o enriquecimento do cancionero (Nascimento, 2005-2006: 167). A intervenção, que não deixa de preservar a invariante teórica, é, ou parece ser, voluntária e consciente. O intérprete-poeta quis deixar a sua marca individual numa versão cujas variantes são formais. Ocorre a «substituição por analogia sinonímica»: uma paráfrase, no segundo verso, e uma comutação, no terceiro, circunscrita a uma palavra. Poder-se-á ainda dizer que a substituição de «moço solteiro» (ou «rapaz solteiro», noutras versões) por «Português» faz da quadra galega uma variante ideológica, mas isto dependerá sempre do modo como encarmos o texto: se virmos o termo «Português» num contexto de sátira, essa leitura faz sentido. Só assim poderemos aceitar que a mesma forma aceita um conteúdo consideravelmente distinto, embora apenas ao nível da intencionalidade do texto e não propriamente do seu significado profundo, que continua a ser essencialmente o mesmo: a errância ou a instabilidade do homem solteiro.

Por aqui se vê como a quadra oral encerra uma força de conflito, uma dialética de abertura e fechamento, de condensação e derivação de sentidos. Projetando-se num horizonte invariante continuamente evocado e reconstruído, esta forma breve é instabilidade e fragmentação, mas também totalidade e plenitude.

Resta-nos dizer que este estudo comparativo não pretende ser mais do que um modesto contributo para o conhecimento de uma forma breve que em Portugal e na Galiza todos identificam e consomem,

muitos utilizam criativamente, mas cuja profundidade nem sempre lhe é reconhecida. Quisemos clarificar o funcionamento da quadra, que é tão breve e simples quanto integral e complexa, e, ao mesmo tempo, mostrar como entre duas culturas e dois povos circulam quadras cuja simplicidade esconde subtis artifícios da poética oral e popular mais conseguida e comunicativa. Este método serviu-nos para provar como é rica uma forma em que muitos só veem pobreza de expressão e de conteúdos, e também para lembrar que a quadra continua a ser a forma poética por excelência de portugueses e galegos, que, em grande parte através dela, se unem numa comunidade cuja visão e (re)criação do mundo é essencialmente a mesma.

Carlos Nogueira e Rui Faria

OBRAS CITADAS

- BLANCO, Domingo (ed.), *Escolma de Literatura Popular Galega*, Vigo, Asociación Socio-Pedagógica Galega, 1996.
- , «Sobre a tradición comun do cancionero popular moderno de Galicia e do Norte de Portugal», *Boletim Cultural*, Vila Nova de Famalicão, n.º 14, 1997, p. 17-28.
- CARBALLO, Isaac Rielo, *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)*, A Coruña, Edicións do Castro, 1980.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de, *Miscelânea Etnográfica*, Lisboa, Edições Panorama, 1961, p. 105-79.
- NASCIMENTO, Braulio do, «Processos de Variação do Romance», *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vol. 4, n.º 8-10, jan.-dez. 1964, p. 59-126.
- , «Romancero traditionnel: une poétique de la commutation», in AA.VV., *Litterature Orale/Traditionnelle/Populaire. Actes du Colloque* (Paris, 20-22 novembre 1986), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 217-30.
- , «Variantes e Invariantes na Literatura Oral», *Estudos de Literatura Oral*, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, n.º 11-12, 2005-2006, p. 167-80.
- NOGUEIRA, Carlos, *Cancioneiro Popular de Baião*, 2 vols., Baião, Cooperativa Cultural de Baião/Fonte do Mel, 1996 e 2002.
- PAVÃO JÚNIOR, José de Almeida, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981.
- SILVA, Maria de Fátima Pessoa Viana, e Andrea Ciacchi, «Les processus de variation dans le Romancero de Tradition Orale: une étude des axes syntagmatique et paradigmatic», in AA. VV., *Litterature Orale / Traditionnelle / Populaire, Actes du Colloque* (Paris, 20-22 Novembre, 1986), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 231-43.
- VASCONCELOS, José Leite de, «Introdução», in Pedro Fernandes Tomás, *Canções Populares da Beira*, Figueira da Foz, 1896, p. XXI-XXX.

ALBANO MARTINS: «ESCRITO A VERMELHO»

Após a fugaz aparição em língua italiana de três breves composições inéditas, «Poemas Florentinos», no volume *Firenze mia...! Firenze e dintorni nella poesia portoghese d'oggi* (2009), que organizámos para a Firenze University Press, está finalmente à disposição do público italiano, pela primeira vez, depois de 60 anos de intensa atividade do autor, a ampla e preciosa coletânea antológica, *Scritto in rosso**, organizada por António Fournier, com os mais significativos poemas de Albano Martins, poeta de requintada envergadura lírica.

Escritor sobejamente conhecido nos meios académicos italianos, onde a sua obra é desde há muito objeto de estudo em teses de licenciatura e ensaios, mas quase completamente ignorado do grande público devido ao obstáculo da língua, Albano Martins é agora finalmente proposto, numa cuidada e valiosa edição italiana, ao leitor amante da bela poesia de tonalidade intimista e reflexiva.

O volume antológico em questão vem, de facto, assinalar não tanto a efeméride celebrativa de uma longa vida dedicada de modo ímpar à poesia, quanto, sobretudo, o momento feliz de uma lenta mas progressiva descoberta por parte do leitor italiano de uma poesia, originalíssima e nunca óbvia, e não raro surpreendente no discurso poético que encena, já de resto amplamente difundida e apreciada em muitos países ocidentais, e que em *Escrito a Vermelho* (1999), um dos livros em que Albano mais nos permite apreender o sentido pleno da sua poética, se explicita aforisticamente na convicta e significativa asserção «escrever é fazer da vida uma pauta e um compêndio de espuma».

Na verdade, se percorrermos — a partir do distante ano de 1950, quando aos vinte anos dá ao prelo *Secura Verde*, sua primeira coletânea de líricas juvenis, mas que traduzem já uma surpreendente maturidade expressiva — a imensa produção poética de Albano, poderemos notar quanta dedicação despendeu no seu infatigável burilar poético, substanciado na busca obstinada, rigorosa, da expressão mais imediata e direta, eliminando o excesso e o redundante, para adquirir aquele aticismo lírico, feito de concisão e absoluta precisão verbal, de que se imbuíra em longos anos dedicados ao estudo da poesia clássica, e que é desde sempre a imagem de marca da sua escrita.

Na louvável coletânea de Fournier, propositadamente limitada à seleção de poemas de apenas quatro livros — *A Margem do Azul* (1982), *Rodomet Rododendro* (1989), *Uma Colina para os Lábios* (1993) e *Escrito a Vermelho* (1999) —, dá-se conta do essencial destes aspectos estilísticos, acolhendo de cada livro as composições mais emblemáticas e caracterizantes, que todavia se desenrolam na encenação exaustiva e completa das temáticas mais caras ao poeta. Isso permite ao leitor italiano — mediante uma exemplar e feliz transposição para a língua