

ESTADO NOVO E OPOSIÇÃO: O MESMO INTERESSE PELO ROMANCEIRO?

Susana Isabel Viegas Lourenço

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Setembro 2023

**ESTADO NOVO E OPOSIÇÃO: O MESMO INTERESSE PELO
ROMANCEIRO?**

Susana Isabel Viegas Lourenço

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Setembro 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a
orientação científica da Professora Doutora Teresa Araújo

AGRADECIMENTOS

A concretização deste trabalho só foi possível devido à minha família que me ajudou no quotidiano, em especial à minha mãe.

Agradeço também à professora Doutora Teresa Araújo pelo apoio prestado na escolha do tema de investigação, assim como da orientação durante a sua realização.

Não posso esquecer também todo o corpo docente de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa que, indiretamente, me encaminharam neste percurso, assim como, a todos os professores da licenciatura Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade do Algarve que me inspiraram e ajudaram durante o percurso prévio.

Também a todas aquelas pessoas que, ao longo de vários anos, se interessaram pelo estudo do romanceiro.

Por último, mas não menos importante, agradecer à Arte e a todas as fontes de inspiração que emanam, companheiros da minha vida.

ESTADO NOVO E OPOSIÇÃO: O MESMO INTERESSE PELO ROMANCEIRO?

SUSANA VIEGAS LOURENÇO

RESUMO

O romanceiro faz parte do arquivo que é a memória coletiva de textos literários e conseqüentemente de valores e saberes reguladores do comportamento social, por isso a sua instrumentalização não foi uma prática invulgar. Sendo assim, compreende-se que durante o Regime do Estado Novo e os movimentos mais ou menos organizados de oposição às suas políticas, tenham sido publicadas algumas coleções de romances.

Perceber o interesse pelos romances surgido a partir de fações políticas opostas, averiguar as suas intenções na publicação destas coleções de romances e avaliar qual o seu impacto e contribuição que este movimento editorial teve na ampliação do conhecimento científico do Romanceiro Tradicional Português e do seu *corpus* são os objetivos centrais desta dissertação.

As publicações do Regime estudadas são as que foram editadas por organismos ligados ao Estado Novo, *Romanceiro Português* de Urbano Tavares Rodrigues, *Romanceiro*, "O Folclore como método de ensino" pelo *Mensário das Casas do Povo*, *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* e *A Mulher Vestida de Homem. (Contribuição para o estudo do romance "A donzela que vai à guerra")*, todos da autoria de Fernando de Castro Pires de Lima. As edições dos opositores são as de autoria de figuras ligadas a movimentos de contestação ao Regime, *O que o povo canta em Portugal* de Jaime Cortesão, *Romanceiro Geral do Povo Português* de Alves Redol e Fernando Lopes Graça, *A Canção Popular Portuguesa* de Fernando Lopes Graça e três trabalhos discográficos de Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti: *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*, *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes* e *Antologia da Música Regional Portuguesa*.

Este estudo encontra-se dividido em quatro partes onde se aborda a revalorização do "popular" promovida pelo e contra o Estado Novo; as editoras, organismos e autores das coleções a estudar deste período; o enquadramento conceptual invocado nessas coleções e uma avaliação do ineditismo ou da reedição das versões dos romances compilados. Ainda mostra que as coleções estudadas parecem ter tido pouca importância para a ampliação do *corpus* publicado da tradição oral moderna portuguesa do romanceiro.

PALAVRAS-CHAVE: romanceiro, Estado Novo, opositores, instrumentalização, ineditismo.

Abstract

The ballads are a memorial archive of poems and consequently of values and knowledge that regulates social behaviour, so its instrumentalization was not an unusual practice. Therefore, it is understandable that during the Estado Novo polity and the more or less organized movements opposing its policies, some collections of novels were published.

Understanding the interest in ballads arising from opposing political factions, ascertaining their intentions in publishing these collections of ballads and evaluating their impact and the contribution that this editorial movement had in expanding knowledge of the Portuguese Ballads Collection and its *corpus* are the central objectives of this dissertation.

The polity's publications studied are *Romanceiro Português* by Urbano Tavares Rodrigues, *Romanceiro*, "O Folclore como método de ensino" by *Mensário das Casas do Povo*, *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* and *A Mulher Vestida de Homem. (Contribuição para o estudo do romance "A donzela que vai à guerra")*, all written by Fernando de Castro Pires de Lima. The editions of its opponents are *O que o povo canta em Portugal* by Jaime Cortesão, *Romanceiro Geral do Povo Português* by Alves Redol and Fernando Lopes Graça, *A Canção Popular Portuguesa* by Fernando Lopes Graça and three record works by Fernando Lopes Graça and Michel Giacometti: *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*, *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes* and *Antologia da Música Regional Portuguesa*.

This study is divided into four parts which address the reevaluation of the "popular" promoted by and against the Estado Novo; the publishers, organizations and authors of the collections to be studied from this period; the conceptual framework invoked in these collections and a (re)evaluation of the originality or reissue of the versions of the compiled novels. It also shows that the collections studied seem to have had little importance in expanding the published *corpus* of the modern portuguese oral tradition of the ballads.

KEYWORDS: ballads, Estado Novo, opponents, instrumentalization, originality.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	14
1. A revalorização do "popular" promovida pelo e contra o Estado Novo	18
1.1 A noção de cultura popular segundo a ideologia do Regime	18
1.2 Cultura popular e ação política do Estado	24
1.3 O conceito de cultura popular na oposição ao Regime: os movimentos de esquerda e o neorrealismo	27
2. Editoras e autores de romances do período de vigência do Estado Novo	30
2.1 Sob a alçada do Regime	30
2.1.1. <i>Romanceiro português</i> (U. Tavares Rodrigues)	30
2.1.2. <i>O Romanceiro</i> e mais três trabalhos (F. de Castro Pires de Lima)	35
2.2 Na oposição ao Regime	39
2.2.1 <i>O que o povo canta em Portugal</i> (J. Cortesão)	39
2.2.2 <i>A Canção Popular Portuguesa</i> (F. Lopes Graça) e a <i>Antologia da Música Regional Portuguesa</i> (do mesmo autor e de Michel Giacometti), entre dois discos mais	44
2.2.3 <i>Romanceiro Geral do Povo Português</i> (Alves Redol)	53
3. O enquadramento conceptual invocado nas coleções de romances	58
3.1 A argumentação dos romances afetos ao Regime	58
3.1.1. A voz de Urbano Tavares Rodrigues no seu <i>Romanceiro português</i>	58
3.1.2 A visão de Pires de Lima em <i>Romanceiro</i> e em mais três trabalhos	62
3.2. Os pressupostos das coletâneas dos opositores	69
3.2.1. A perspectiva de Jaime Cortesão n' <i>O que o povo canta em Portugal</i>	69
3.2.2. As considerações de Fernando Lopes Graça n' <i>A Canção Popular Portuguesa</i>	74
3.2.3. A tratadística coletiva no <i>Romanceiro Geral do Povo Português</i>	77
4. Para uma (re)avaliação das coleções de romances associadas ao Estado Novo e à Oposição ao Regime	84
4.1 A reedição de versões	91
4.2 As versões inéditas	91
EPÍLOGO OU A TENSÃO ENTRE IDEOLOGIA E CIÊNCIA	94
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO

Antes do Estado Novo, as coleções de romances editadas foram fundamentais para a ampliação do conhecimento científico do Romanceiro Tradicional Português, nomeadamente as de Almeida Garrett, Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos, entre outras. Atualmente, a sua contribuição continua a ser basilar para o estudo dos romances, contudo, há que reavaliar outros projetos editoriais posteriores a estes, como aqueles que foram compilados durante o Regime do Estado Novo, uma época muito complexa devido à ideologia política que pôs em prática todo um processo de instrumentalização do folclore e que foi levado a cabo tanto pelo Estado Novo como também pelos seus opositores.

Como o romanceiro faz parte do arquivo que é a memória coletiva de textos literários e, portanto, de valores e saberes reguladores do comportamento social, a sua instrumentalização pelo Regime fazia todo o sentido. Deste modo, a política do Estado Novo aproveitou o facto de a cultura popular portuguesa ser considerada uma fiel depositária do verdadeiro carácter nacional, cujo povo rural ainda conservava os romances, para reavivar a memória deste património, sendo a edição de coleções de romances um dos métodos utilizados para os seus desígnios políticos. Com uma metodologia semelhante, também os autores opositores publicaram coleções de romances.

O principal objetivo deste trabalho será perceber este duplo movimento. Pretende-se mostrar como, durante o período do Estado Novo, o interesse pelo romanceiro surgiu em fações políticas opostas e averiguar quais as suas intenções na publicação destas coleções de romances. Para isso, importa conhecer quais foram essas publicações e avaliar se elas ofereceram versões inéditas de romances ou mesmo de romances novos ou se apenas editaram versões já conhecidas anteriormente. A partir deste ponto será possível conhecer as características gerais das várias publicações, algumas acompanhadas de ilustrações sugestivas, de fácil assimilação, isto é, formas peculiares de propaganda na defesa e reprodução de qualquer ideologia ou de um regime.

O trabalho abordará duas vertentes e âmbitos editoriais distintos: por um lado, as edições produzidas pelo próprio Regime e opostamente a estas, as edições dos seus

destacados opositores. Deste modo, o *corpus* deste estudo engloba as que foram editadas durante o Estado Novo (vigorado entre 1933 e 1974), tanto as elaboradas pelo próprio Regime, assim como, as edições dos seus conhecidos e destacados opositores. Excluem-se, assim, todas as que não preenchem estes requisitos, nomeadamente aqueles romances editados durante este período de editores e autores não opositores ao regime, e em particular, o *Romanceiro Português* de Leite de Vasconcelos, publicado postumamente, por iniciativa da Universidade de Coimbra, entre 1958 e 1960.

Eis então as publicações de romances editadas pelo Estado Novo que iremos abordar: a da Campanha Nacional para a Educação de Adultos (CNEA) – *Romanceiro português* (1956), compilado por Urbano Tavares Rodrigues e a sua reedição pela Direção Geral da Educação Permanente, em 1973 –, as da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) – *Romanceiro* (1959) e *A Mulher Vestida de Homem. (Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”)* (1958), da autoria de Fernando de Castro Pires de Lima e ainda dois trabalhos do mesmo autor “O Folclore como método de ensino” (1953) pelo *Mensário das Casas do Povo* e *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* (1954) editado pela Portucalense Editora.

Por seu turno, as edições dos seus opositores dividem-se em dois grupos: as editadas pelos literatos – *O que o povo canta em Portugal* (1942), compilado por Jaime Cortesão e o *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964) com texto organizado, prefácio e anotações de Alves Redol, com texto musical escolhido, comentado e prefaciado por Fernando Lopes Graça.

No outro grupo encontramos os trabalhos de recolhas realizadas por musicólogos e etnógrafos, como *A Canção Popular Portuguesa* (1953) de Fernando Lopes Graça e três trabalhos discográficos *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora* (1965), *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes* (1961) e *Antologia da Música Regional Portuguesa* (1960 – 1970) todos da autoria de Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti.

Este estudo encontra-se dividido em quatro partes, sendo que no primeiro capítulo, denominado "A revalorização do "popular" promovida pelo e contra o Estado Novo", far-se-á um périplo pelo enquadramento político e contextual, nomeadamente, sobre o processo de revalorização do "popular" promovida pelo Estado Novo, a política, cultura e instituições do Regime e os movimentos de oposição.

No segundo capítulo, "Editoras, organismos e autores de romances do período de vigência do Estado Novo", pretende-se conhecer os autores e as editoras de cada coleção de romances em estudo.

No terceiro capítulo intitulado "O enquadramento conceptual invocado nas coleções de romances", iremos estudar quais as motivações ideológicas e qual o pensamento científico assente por detrás das várias publicações a estudar. Para isso, os objetivos e outras intenções das suas edições são importantes para averiguar as motivações ideológicas. Serão imprescindíveis as introduções e/ou prefácios de cada uma destas edições para o nosso estudo, pois nessas páginas, muitos autores expõem os seus objetivos e intenções, e nalgumas até vão mais longe, apresentando aos leitores estudos dos principais especialistas na área do romanceiro.

Assim, tentaremos averiguar os principais objetivos e intenções assentes nas edições levadas a cabo tanto pelas editoras do Regime como dos seus opositores.

Finalmente, no quarto capítulo intitulado "Para uma (re)avaliação das coleções de romances associadas ao Estado Novo e à Oposição ao Regime" iremos investigar o ineditismo e a reedição das versões dos romances compilados pelos vários autores de cada edição. Neste ponto, foram fundamentais as obras *Bibliografia do romanceiro português da tradição oral moderna (1828-2000)* de Pere Ferré e Cristina Carinhas e *Romanceiro português da tradição oral moderna versões publicadas entre 1828 e 1960*, organizado por Pere Ferré.

1. A revalorização do "popular" promovida pelo e contra o Estado Novo

1.1 A noção de cultura popular segundo a ideologia do Regime

A instrumentalização do romanceiro pelo Regime fazia todo o sentido, devido ao seu carácter memorial de composições poéticas ricas em valores e saberes reguladores do comportamento social. Como explica Ferré (2011), a literatura tradicional é um dos importantes veículos para a transmissão de códigos comportamentais, sendo o romanceiro uma fonte de histórias exemplares com um largo catálogo de valores manipulado por uma moral católica, mas não dela dependente.

De acordo com Branco (1999), as relações entre regimes políticos autoritários e movimentos folclóricos nacionais desenvolvem-se pelo exercício do poder caracterizada por um assumido e forte controlo governamental das atividades ligadas ao movimento folclórico, transformando-o num instrumento para a mobilização ideológica.

Assim foi também em Portugal, pois é consensual entre os críticos considerar que o período do Estado Novo (1933 – 1974) tentou configurar Portugal com um perfil bucólico, dando lugar destacado a encenações ideológicas do mundo rural. O seu discurso etnográfico é produzido em publicações como as que iremos estudar, durante as décadas de 40 a 60, e que se inserem neste período de folclorização.

Com efeito, como refere Alves (2007), o Regime lançou a ideia de que é entre os rústicos – fiéis depositários do verdadeiro carácter nacional, por estarem mais distantes das vicissitudes da História que afastou o país da sua identidade original – que se encontrava a verdadeira essência da pátria, devido à sua maior proximidade a uma natureza supostamente mais pura e aliados a instintos e sentimentos mais genuínos. Nesta perspetiva, criaram uma oposição entre o mundo rural e as cidades com as suas multidões e classes trabalhadoras, tidas como licenciosas e relacionadas com o crime e as lutas sociais, que segundo o Estado Novo, não correspondiam ao verdadeiro povo português. Ou seja, a cultura popular do Regime era a do mundo rural, formado apenas pelos habitantes de vilas e aldeias, o oposto às grandes massas dos centros urbanos e industriais, mais permeáveis à propaganda política contrária ao *status quo* político e predisposta às revoltas sociais.

Porém, e de acordo com Alves (2007), este culto do camponês foi depurado num processo de instrumentalização, que pressupunha a eliminação de tudo o que era danoso no mundo rural. Efetivamente, como Gellner explica, citado por Alves (2007: 70), o que o Estado Novo glorificava da cultura popular era a vida saudável, pura e vigorosa dos camponeses, e não, todo o universo popular. Há, pois, uma construção de um retrato idílico da vida rural, na qual não há espaço para a figura do camponês enquanto força de trabalho, ou partidário dos conflitos sociais e da violência inerentes ao quotidiano agrário. Em vez disso, cria-se um retrato que transforma os indícios de miséria numa imagem benévola da pobreza, caracterizada pela simplicidade e o despreendimento dos bens materiais. No caso da política folclorista do Estado Novo, este retrato caracterizava-se, principalmente, por uma forte estetização e embelezamento da cultura popular. Assim, o campo representava uma imagem depurada de sinais de miséria, sujidade ou fealdade, a cultura popular era transformada em objeto de contemplação e comprazimento estético. Associado a esta ideia, também era comum a metamorfose do aldeão em artista, resultante do engenho e imaginação do rústico. O retrato amorável do povo português e da nação era assim reforçado pela imagem do camponês-esteta, criador de peças de arte, e ele próprio também transformado em figura de adorno e em objeto de contemplação e desejo. Denota-se uma certa infantilização da figura do camponês-esteta, uma prática comum que fornecia ao Regime uma visão ternurenta e pacificada da nação e um modelo ideal de povo, o que implicava que qualquer alusão aos conflitos económicos e sociais fosse transformada numa aberração, cujas críticas e apelos à mudança política perdiam a razão, num país transformado num enorme brinquedo, com lugares idílicos e com trabalhadores rurais artistas.

Em todo este processo, a influência da inspiração romântica foi determinante, pois como explica Ramos (2003), a crença na ideia de que nos campos sobrevivia a nação incorrupta foi fundamental para a fabricação deste sentimento coletivo. Acreditava-se que nessas comunidades rurais, estava a solução para os perigos da proletarianização e a desordem social que poderiam proliferar nas cidades. Mas esta convicção também escondia ainda o seguinte: implicava a contestação da sociedade presente a partir do pressuposto de que antes dela, existira uma realidade portuguesa, uma forma de vida que correspondia exatamente ao modo de ser dos portugueses, e que se perdera

quando estes começaram a imitar os outros burgueses europeus. Promovia-se, assim, a vida rural nas aldeias como o cenário de um quotidiano mais verdadeiro, cujo contacto com as origens estava livre das angústias modernas. Uma vida original que podia ser entrevista, por exemplo, no romanceiro.

Importa sublinhar que esta ideia é o pilar do neorromantismo, designação que reflete a influência de alguns pressupostos românticos. Como explica Pereira (1998), esta corrente constituiu-se num prolongamento e numa metamorfose do período romântico, marcada pela convivência e pela sucessão de manifestações tardo-românticas e novas tendências neorromânticas. Baseando-nos nos estudos de Pereira (1998), passamos a explicar a tipologia lusitanista, uma das três tipologias do neorromantismo, que parece influenciar mais a ideologia do Estado Novo.

Consiste numa corrente marcada pela problemática da decadência nacional, sendo a vibração patriótica, a exaltação histórica e o nacionalismo visionário alguns dos tópicos fundamentais. As principais características eram a primazia da exaltação conservadora das virtudes e grandezas patrióticas, o alheamento ou o apagamento, assim como a instrumentalização das questões sociais pela vibração histórico-nacionalista, pelo moralismo religioso e pelo gosto do pitoresco. Os problemas sociais eram encarados através da resignação, do compadecimento, do providencialismo e, em vez da intervenção social, cultivava-se a tradição e a Raça. A tradição era um emblema e uma garantia ideológica da exploração de tradições nacionais e regionais. O historicismo e o ruralismo, com a particularidade etnográfica, são também duas faces desta corrente. Contudo, este historicismo nacionalista interessava-se pela história da Pátria, encarada como uma galeria edificante das personalidades extraordinárias e das crónicas dos grandes feitos individuais, ou ainda, uma epopeia das gestas coletivas inseridas num destino providencial, conduzindo a um imaginário da milícia, da cavalaria, da navegação e descoberta.

Quanto ao ruralismo, traduz-se num misto de purificação e regeneração através do regresso ao campo. Mas este ruralismo é mais do que o enlevo com as belezas da natureza. Como já se referiu anteriormente, acreditava-se que o campo e a província ofereciam um ambiente são e tranquilo, de harmonia social e virtudes antigas, modos de vida castos e tradições culturais, cruzando-se com a nostalgia de alguns grupos sociais pelo patriarcalismo, opostamente à sociedade agitada e tensa da metrópole moderna e

às classes dirigentes da Nação (decadentes e doentes). A sede de pitoresco constitui uma forte resposta às necessidades evasivas dos neorromânticos lusitanistas, pois através da língua, história e folclore, o povo é visto como um museu natural.

A etnografia é valorizada em defesa do princípio do inigualável poder criativo da espontaneidade popular, havendo um enaltecimento da poesia e da literatura popular, cujo interesse aumenta com a sua recolha e legitimação.

Enlevados pela influência desta corrente, a partir dos anos 30 do século XX, a prática folclórica e a cultura popular institucionalizam-se e adquirem um estatuto de assunto de Estado, cuja regulação foi uma das ações formais que se destinou a promover determinados comportamentos expressivos, apagando ou ocultando outros, através da oficialização de um discurso ruralista. Através da instrumentalização da cultura popular portuguesa, um dos objetivos propostos era reavivar a sua memória, nomeadamente dos romances de origem supostamente portuguesa ainda conservados pelo povo rural, sendo a edição de coleções de romances um dos métodos utilizados.

Historicamente, este interesse pelo povo não era novo, assim como não era inédita a sua instrumentalização. Também o nacionalismo romântico, como é bem sabido, teve nele os seus fundamentos e desde os finais do século XIX e primeiros anos do seguinte, que o movimento a favor da República também voltava para o povo as suas preocupações e denunciava o desprezo que lhe era cotado, para argumentar a necessidade da revolução de uma revalorização nacional. De modo que também neste período de transição política, as expressões populares cobriram-se de interesse para os republicanos e estudiosos da nova "ciência" folclórica que se divulgava no país a partir dos fundamentos de William John Thom, difundidos desde 1846. Surgem novos conceitos, como o da "folclorização", que de acordo com Castelo-Branco & Branco (2003: 1), é o processo que consiste no "modo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra rural".

Não foi apenas em Portugal que este fenómeno ocorreu, pois, realmente, o processo da folclorização constituiu um dos aspetos da emergência da legitimidade democrática na Europa, como refere Ramos (2003). De acordo com esta visão, o "povo" não era apenas um conjunto de indivíduos, mas sim, uma comunidade unida por uma vontade própria. Contudo, a sua vontade era expressa pelas instituições

representativas, que procuravam a sua identidade no seu modo de vida, na língua, nos usos e costumes.

Alguns dos principais folcloristas portugueses, como Leite de Vasconcelos (1858-1941), tinham simpatias pela esquerda liberal e republicana, embora a maior parte deles não se tenha comprometido publicamente com estes movimentos (razão pela qual este estudo não engloba Leite de Vasconcelos). Como explica Ramos (2003), estes exploraram a literatura e as tradições conservadas na memória coletiva, acreditando na possibilidade de uma população numerosa e diversa poder ter uma “vontade coletiva”. Concordavam com a teoria defendida por J. J. Rousseau: na democracia era necessário não deixar os cidadãos isolarem-se uns dos outros nas suas vidas privadas, mas juntá-los em festas e jogos, para lhes inculcar o sentimento de comunidade. Consequentemente, convinha que os cidadãos sentissem pela nação o mesmo afeto que os habitantes de uma aldeia sentiam pela sua terra. Para isso, era preciso cultivar o conhecimento da sua história, costumes e paisagens, o qual faria com que os habitantes do estado se sentissem um mesmo povo com a mesma origem. Ou seja, era necessário que a “cultura nacional” assentasse na apreensão da “nação” como um facto científico.

Ramos (2003) continua a explicar que para instituir as “bases positivas da nacionalidade”, também Teófilo Braga (1843-1924), entre outros contemporâneos como Adolfo Coelho (1847-1919), empreenderam uma larga investigação sobre a etnogenia do povo português, compreendendo muitos aspetos da vivência do povo, entre os quais o canto dos romances. De igual modo José Leite de Vasconcelos se dedicou a esta matéria, mas com um método diferente: enquanto Teófilo recolhera os seus materiais indiretamente a partir de amigos ou da leitura de livros, baseando-se essencialmente em materiais retirados de fontes literárias e de informações dadas por outrem, Leite viajou pelas aldeias onde interrogou diretamente as populações.

Na prática, e de acordo com Leal (2000), o estudo dos romances constituía mais um dos grandes géneros do estudo da cultura popular, cujo conhecimento era eminentemente textual e descontextualizado do ambiente em que as manifestações ocorriam, sendo sobretudo um saber de gabinete. A cultura popular é perspectivada apenas sob o ponto de vista historicista, ou seja, é fixada como um testemunho do passado, cuja literatura é encarada como uma herança étnica de que o povo asseguraria a sua preservação, sendo o guardador dos textos anonimamente criados em tempos

passados. Entretanto, as coleções de romances eram, literalmente, coletâneas de textos, organizadas por temas e antecedidas por um prefácio do coletor e a sua metodologia seguia ainda procedimentos muito incipientes, pois o contacto efetivo com os protagonistas da cultura popular era escasso, como sucedeu no caso de Teófilo Braga, que poucas vezes interrogou diretamente o povo.

Somente a partir do início do século XX, de acordo com Leal (2000), é que irá emergir uma imagem relativamente menos textual e mais complexa da cultura popular, em consequência do aparecimento de uma certa diversidade de objetos (as tecnologias e a cultura material) que começa a interessar os folcloristas cada vez mais afeitos a interrogar diretamente os protagonistas da cultura popular.

Assim, durante o período novecentista que se estendeu até 1930, a cultura popular é vista como sinónimo de arte popular, constituída por um conjunto de objetos, como a olaria ou o traje tradicional. Consequentemente, há uma crescente preocupação pelo seu levantamento e estudo, sendo que, em muitos casos, esse trabalho não ficou limitado apenas à fixação de informação, mas também à ativa reinvenção de tradições em declínio ou até em desuso. A etnografia é reorientada para os temas artísticos, impondo-se a ideia de que a cultura popular é composta essencialmente por objetos que devem ser vistos e apreciados. Assim, a cultura popular ganha uma imagem visual, mantendo-se o passado como referência principal na sua interpretação, contudo, por um lado, esse passado é indefinido, pois são poucas as especificações étnicas ou temporais detalhadas. Logo, a cultura popular tende a ser vista como uma tradição remota e imemorial, tal como explica Leal (2000).

Também durante o período antecedente ao Regime do Estado Novo, o do Integralismo Lusitano (1914-1932), se estabelece que esta "cultura nacional" seria uma cultura de massas gerida, vigiada e promovida pelo Estado e assente "cientificamente" na "tradição nacional". Já nesta época se procurava a verdadeira "nação" nas aldeias e na história, para formular uma cultura comum que unisse os cidadãos, sendo que também a arte deveria ter uma ação política moralizadora e educadora dos meios populares. Para isso, preconizava-se o regresso a uma "cultura da terra", à literatura popular "originária" ou a uma literatura criada a partir das raízes portuguesas, a uma história portuguesa, ao conhecimento dos usos e costumes dos portugueses. Deste

modo, um dos principais objetivos propostos foi o “reaportuguesamento de Portugal”, cuja cultura coletiva haveria de salvar o país (Ramos, 2003).

1.2 Cultura popular e ação política do Estado

Como é bem sabido, o Estado Novo foi um Regime político ditatorial, autoritário, autocrata e corporativista, que teve um grande impacto na cultura portuguesa. Caracterizado por ser um Regime conservador e nacionalista de inspiração fascista, católica e tradicionalista, de cariz antiliberal, antiparlamentarista, anticomunista e colonialista, criou também a sua própria estrutura de Estado, baseada na denominada “política de espírito”, assim como um aparelho repressivo. Apoiou-se também na censura, na propaganda, nas organizações paramilitares (Legião Portuguesa), nas organizações juvenis (Mocidade Portuguesa), no culto do líder e na Igreja Católica (Torgal, 2009).

Como vimos anteriormente e de acordo com Leal (2000), esta “política de espírito” privilegiou uma conceção de cultura popular que seguiu o prevalecente das décadas da referida “cultura nacional” do final do século XIX, mas também da Primeira República, pois recuperou e adaptou alguns aspetos do romantismo, em boa medida para promover ideologicamente o conceito de refundação de nacionalidade. Daí o interesse pelos romances, considerados pelo romantismo, como umas relíquias dos primórdios de Portugal. Também neste período do Estado Novo, a publicação de coleções de romances por autores e editoras com ligações ao Regime político enquadraram-se nesse movimento de propaganda que instrumentalizou a etnografia, em que se destacam o *Romanceiro Português* (1956), o *Romanceiro* (1959), *A Mulher Vestida de Homem. (Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”)* (1958), “O Folclore como método de ensino” (1953) e *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* (1954) que iremos estudar.

Servida por meios de propaganda muito mais eficazes que no período da Primeira República, a cultura popular sofre operações de encenação e a imagem do país torna-se indiferente à sua diversidade, sendo os níveis local e nacional meramente equivalentes. Isto porque preconizava-se uma atividade cultural continuada e firme que reforçasse a ideia de um Regime que mantivesse uma certa “harmonia cultural”, de tipo

“nacional”, um Regime “justo” e defensor da “ordem”, defensor de valores éticos cristãos, de “união nacional”, revendo-se numa história mitificada, como explica Torgal (2009). Consequentemente, estas transformações tornam a imagem visual da cultura popular herdada da Primeira República mais encenada.

Também as suas metodologias e teorias tentam seguir algumas das estratégias da época da Primeira República: as recolhas diretas alternam com a gestão de redes de coletores locais e uma retórica ideológica de inspiração ruralista e nacionalista articula-se com o tom celebratório dos textos. Então, a cultura popular é vista como o substrato onde repousa a nacionalidade, elaborada particularmente pelo Regime (Leal, 2000).

Desta "política de espírito" nascem alguns organismos e agências governamentais, que como explicam Castelo-Branco & Branco (2003), se ocupam da regulação política e estética do folclore, como é o caso do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), órgão máximo da propaganda do Regime, que desenvolveu uma política folclorista sistemática e continuada no tempo. As suas práticas etnográficas, como explica Alves (2007), refletem uma política de cultura popular, como se verificou na organização de vários eventos, desde exposições de arte popular até ao Concurso da Aldeia mais Portuguesa. Com efeito, este sistema reproduz, por um lado, uma política de distração do povo que tinha como objetivo principal o controlo do potencial descontentamento dos mais desfavorecidos, permitindo assim que o Regime se legitimasse junto das massas. Também a criação de um “autocontentamento conformista” e a alimentação da submissão da grande massa da população ao poder instalado seriam os principais objetivos da ideologia identitária. Mas estas iniciativas não se desenvolveram nos meios rural e proletário, mas sim, nos ambientes urbanos e cosmopolitas das classes médias e camadas mais altas da sociedade portuguesa. Os autores Castelo-Branco & Branco (2003) alertam para este paradoxo: o conteúdo da essência ruralista produz-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir dum quadro urbano, como são exemplo as entidades que regulam e difundem os produtos folclorizados, como o SPN que opera a partir da cidade. Por outro lado, a cultura popular era também um instrumento em que assentava todo o processo de propaganda política de ideia de identidade nacional, de afirmação e legitimação de um Regime nacionalista, conservador e anti luta de classes (Alves, 2007).

A política, que o SPN promoveu em redor da arte popular portuguesa, partia de um vasto património de apropriação das tradições populares descobertas ao longo do século XIX, desde as exaltações românticas até aos nacionalismos populares. Nos discursos etnográficos desenvolvidos pelo Estado Novo encontramos muitos aspetos da representação do povo português que relevam dessa herança e um padrão de aproximação à cultura popular que se foi estabelecendo no século XX para além do Regime. Como vimos anteriormente, um padrão no qual predominava a ideia de que é entre os rústicos que se encontrava a verdadeira essência da pátria, por oposição às cidades.

O sucesso desta política deveu-se muito à figura de António Ferro, muito importante em todo este processo. Efetivamente, foi diretor do SPN e viria a assumir no Estado Novo uma certa ação de mentor de intelectuais e artistas que estavam fora do Regime e mesmo, nalguns casos, contra este (Torgal, 2009). Foi exemplo disso a revista *Panorama* fundada pelo próprio e que contou com a colaboração de escritores opositores. Esta abertura de colaborações verificou-se em obras de antologia, como sucedeu com Urbano Tavares Rodrigues, o compilador dos romances reunidos na obra *Romanceiro Português*, e que como iremos ver no apartado 2.1.1, nunca foi um escritor ligado ao Regime, muito pelo contrário, tendo mesmo participado em campanhas de oposição – muito embora tenha publicado a sua compilação numa editora do Regime, como veremos. Para Ferro, o que realmente importava era a obra desses artistas, sobretudo se esta fosse concorde com a ideia de nação segundo os ditames do Estado Novo. Como afirma Torgal (2009), parece tratar-se de algo paradoxal e contraditório, pois este discurso afinal acaba por responsabilizar também os escritores e artistas que, sendo por vezes contrários ao Estado Novo, colaboraram com o Regime.

Mas António Ferro foi sobretudo um intelectual que esteve ao serviço do Regime e que representava uma filosofia de supremacia cultural e ideológica imposta pelo Estado Novo. Colocou-se militantemente ao serviço da política vigente e desde sempre teve a noção de que a cultura era também uma arma ideológica (Torgal, 2009).

Os aparelhos reprodutores de ideologia e as instituições de cultura e propaganda foram cruciais para a consolidação e persistência do Estado Novo. São exemplo os centros de recreio popular, ligados à Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) e o próprio SPN. Como iremos ver no apartado 2.1.2, a FNAT incentivava a

preocupação cultural, como o caso da organização das "bibliotecas oficiais" que se ativessem aos valores ideológicos do Regime. São um exemplo demonstrativo da função ao serviço da ideologia do Regime, pois selecionaram autores e obras que interpretavam de acordo com os interesses e princípios políticos vigentes. Do período romântico foi selecionado, entre muitas outras obras, o *Romanceiro* (1851) de Almeida Garrett, que ao valorizar a tradição literária popular, também reavivava a sua memória, como sublinhou Torgal (2009: 143).

Garrett foi um dos escritores mais apreciados durante o período do Estado Novo, considerado uma bandeira nacionalista. Como salienta Torgal (2009), a sua imagem de dinamizador de uma intensa revitalização nacional, assim como um precursor das teses estéticas e políticas reajustadas à arte e ideologia do Regime, possibilitou que os homens do aparelho o considerassem um inspirador das concepções nacionalistas correntes do Estado Novo, pois era grande o seu amor pelas tradições, pela nossa História, pela defesa da língua portuguesa e pelos conceitos de liberdade pela ordem e pela justiça. Pretendiam articular Garrett num espírito nacionalista, tradicionalista e cristão, o que conferiu ao escritor a marca da "oficialidade ideológica", com a celebração do Primeiro Centenário da sua morte, em 1954. Esta comemoração foi marcada pela afirmação da imagem nacionalista de Garrett, dita em discursos de circunstância, mais comuns que as conferências de análise científica ou estética da sua obra. O principal intuito era a valorização de Garrett na sua perspetiva intelectual e moral, e a secundarização da sua ideologia liberalista ou de certas atitudes que pudessem ser interpretadas como posições rebeldes contra a política da época.

1.3 O conceito de cultura popular na oposição ao Regime: os movimentos de esquerda e o neorealismo

Não obstante, a primeira metade do século XX foi também uma época muito conturbada. Surgia no ocidente europeu, num tempo de exigente reflexão, sugerida pela Primeira Guerra Mundial e igualmente pela seguinte Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial, uma consciência de que se atravessava uma crise, uma acentuada transformação de mentalidades, a sensação de rutura com o passado e, ao mesmo tempo, a esperança de uma realidade humana nova traduzida, principalmente,

em rostos de homens e mulheres que viveram o sofrimento nos quotidianos, um movimento de ideias que marcava profundamente a literatura europeia (Crespo, 2014).

O autor agora mencionado explica ainda que o papel do intelectual no mundo e a sua responsabilidade social, assim como a sua relação com o povo eram pontos de uma reflexão que dominava os circuitos literários, mas também as teses relativas a uma divisão da sociedade entre homens cultivados e incultos, uma dicotomia que correspondia à oposição entre o “superior” e o “inferior”, num tempo marcado pela ideia de progresso orientado por um “governo científico”, elitista e minoritário.

Tínhamos por um lado, cada vez mais uma burguesia insatisfeita, sentimento que vinha já desde o final do século XIX, que não aceitava prescindir de ter uma arte à medida das suas ambições, que a pudesse identificar com clareza, e que desse visibilidade à sua ascensão e progresso. Era o contraponto de uma época de romantismo, que tinha revelado o povo e a sua ligação à criação cultural. Assim, por outro lado, devido a repressões várias, o povo começava a perder a defesa de uma certa elite que estava disposta a zelar pelos seus direitos, ficando mais isolado e desarmado pela sua incapacidade de intervenção. Também os poetas, que se refugiavam em movimentos como o do simbolismo, eram desprezados também pela burguesia por não terem utilidade nem para a sociedade ou a política, nem para o progresso e a ideologia dominante.

Deste modo, esta realidade justificava que alguns intelectuais escritores aprofundassem o interesse pelo povo, através da criação de universidades populares e outras iniciativas que tratavam da ignorância e da pobreza, de desigualdades sociais, de trabalhos penosos, acentuando o cansaço da vida e de exemplos mantidos na obscuridade, de atitudes e comportamentos de heroísmo, valentia e sacrifício que se opunham à lassidão das minorias. Nascia, assim, o movimento artístico de carácter ideológico marcadamente de esquerda, o neorrealismo. É nesta esteira que autores opositores ao Estado Novo, como Alves Redol, vão combater a política do Regime. Uma das ideias defendidas por muitos opositores do Regime foi a heterogeneidade ou alteridade da gente comum, vista pelo Regime como o “outro inferior” (Carvalho, 2006). Isto é, pretendiam sensibilizar-se pelas vivências do povo, relacionando-se com ele através de empatia, compreensão e diálogo.

Assim, para os opositores do Regime, a cultura popular é entendida como parte de um programa de transformação democrática de Portugal, de transformação e de renovação das artes. A sua posição crítica ao Estado Novo propõe uma imagem do país oposta à imagem unitária do Regime, através da acentuação dos fatores de diferenciação e clivagem da cultura popular portuguesa. O destaque na diversidade é também acompanhado por uma nova geografia simbólica do país, onde zonas discriminadas pela etnografia do Estado Novo passam a ter um estatuto de maior visibilidade (como o caso do Alentejo). O discurso de identidade nacional dos opositores politicamente mais radicalizados tende a ver o povo como detentor de um segredo ligado à transformação do país num sentido alternativo ao proposto pelo Regime. Deste modo, há até certo ponto, um “reaportuguesamento à esquerda” do vínculo entre cultura popular e identidade nacional. Esta questão da unidade e diversidade do país transformou-se num ponto de discórdia: enquanto o Estado Novo propõe uma imagem unitária, os opositores contrapõem-se com a diversidade da cultura popular (Torgal, 2009).

Em contrapartida, e de acordo com o mesmo autor, era comum nos Regimes autoritários/totalitários de direita chamar pejorativamente “intelectuais” aos “idealistas de esquerda”, que como afirmavam, eram grupos de ativistas que tinham como objetivo atacar os Regimes em nome de ideologias “não nacionalistas”. A argumentação do Regime caracterizava-os como sendo “doutrinários da chamada oposição”, preocupados com a garantia das liberdades essenciais, a defesa dos pequenos contra os grandes, que se limitavam a falar genericamente contra o Estado Novo. Para o Regime, em regra geral, os seus opositores não tinham escrúpulos, pois eram movidos por “baixos sentimentos”, limitando-se a convencer as multidões ingénuas de que os defensores do Estado Novo não respeitavam a Constituição, que eram inimigos do povo trabalhador.

2. Editoras e autores de romances do período de vigência do Estado Novo

2.1 Sob a alçada do Regime

2.1.1. *Romanceiro português* (U. Tavares Rodrigues)

O livro em referência foi publicado pela primeira vez pela Campanha Nacional para a Educação de Adultos (CNEA) e compilado por Urbano Tavares Rodrigues, em 1956. Mais tarde, em 1973, foi reeditado novamente sem grandes alterações, pela Direção Geral da Educação Permanente. Nas duas edições, encontra-se uma introdução de Urbano Tavares Rodrigues que pretende explicar de forma breve e sucinta, as características principais dos romances, assim como as suas origens. Dedicamo-nos ao assunto, no apartado 3.1.1, mas de momento anunciamos já que a obra reúne, aproximadamente, uma dúzia de versões únicas de romances, precedidos por pequenos resumos do compilador, que têm como objetivo, segundo o antologista, ajudar a compreensão dos leitores. Salientam-se também as ilustrações de Maria Judite que acompanham o texto e fazem uma interpretação visual dos romances.

A CNEA, desenvolvida pelo Estado Novo, foi uma das iniciativas educativas que marcaram a década de 50. De acordo com Silva (2016), teve como principal objetivo lutar contra o analfabetismo existente, aliando-se os conceitos de educação de adultos e o de analfabetismo. O principal argumento que definiu a criação desta campanha foi a existência de uma elevada percentagem de iletrados adolescentes e adultos, a qual era causa de grande preocupação para o Governo. Contudo, pretendia não apenas transmitir as bases da leitura, da escrita e do cálculo, mas ainda contribuir para a educação geral do povo, como a divulgação de noções de educação moral e cívica. Assim, a educação assumia uma função eminentemente ideológica ao serviço do poder dominante e instituía-se como um veículo da propaganda dos valores do Regime. Salienta-se o poder ideológico que atravessou a CNEA, presente não só na socialização da população adulta em torno dos ideais do Estado Novo, como também na forma propagandística do Regime que esta assumiu em Portugal. A tónica central residiu na tentativa de contribuir para a perpetuação de uma ordem social estabelecida. Pois, para o Estado Novo, a escola era um espaço privilegiado de doutrinação e de integração

social, concedendo uma grande importância às questões educativas, não obstante, a sua estratégia de redução e de simplificação das aprendizagens escolares e de reforço das componentes morais e religiosas. Este ensino preconizava entre muitas outras questões que não importam no nosso estudo, o conhecimento dos valores sociais, estéticos, cívicos, morais e espirituais. Deste modo, a educação cumpre um mandato específico de inculcação de determinados valores hegemónicos próprios do Regime vigente, como os valores nacionalistas, a exaltação da pátria ou a defesa de certos ideais.

De acordo com Silva (2016), as principais características da CNEA eram a universalidade, a importância da educação na construção do “Homem Novo”, a defesa de uma educação ideológica do Regime, a relação estreita com a religião e a dimensão escolar. De seguida iremos expor a explicação desta autora sobre estas características.

A universalidade assentava no ideal de alfabetizar e doutrinar o maior número de portugueses. Porém, este discurso parecia esconder os reais fatores de ordem financeira e de ordem social que implicavam pôr em prática e que condicionavam a sua universalidade, como a falta de professores e de capacidade das escolas.

Quanto à importância da educação na construção do “Homem Novo”, a CNEA tentou promover a construção desse homem, cabendo à educação a missão de o conceber. Assim, a educação assumia-se claramente como um ato eminentemente político e ideológico, sendo este ideal a melhor “garantia de futuro”. O plano estabelecido visava não apenas a administração de conhecimentos elementares de leitura e escrita, mas também a preparação para as responsabilidades de cidadão e familiares, o valor da disciplina, do trabalho e da ordem que mantivesse o homem longe da influência de “perigos envenenadores do espírito”. Porém, este ideal não era igual para todos e diferia quanto ao meio onde os indivíduos se inseriam, pois preconizavam, por exemplo, que o homem rural estivesse mais talhado para as especialidades militares, enquanto o urbano, estaria mais propenso para trabalhos industriais.

A inculcação dos valores do Regime encontra-se fortemente marcada nas atividades desenvolvidas pela CNEA: uma socialização para a conformidade e para um determinado saber estar social. Assim, visava fornecer noções de educação moral, cívica, familiar, sanitária. Apostou também noutras manifestações ideológicas, como o cinema e o teatro. Neste campo, a CNEA também tinha outros objetivos, nomeadamente, combater o desprestígio português nos fóruns internacionais e

assegurar a sobrevivência do Regime, manipulando-se melhor as massas, o que deveria servir para a criação de uma inculcação cultural dos adultos ao serviço da ideologia do Regime. Importava, pois, criar uma rede de consensos sociais em redor de temas considerados indiscutíveis e intemporais assentes na trilogia de Deus/Pátria/Família.

Quanto à dimensão escolar, foi uma forma de controlo social que intentava na infantilização do adulto. São de notar as ilustrações típicas do universo das crianças aplicadas aos adultos, como as que se encontram no *Romanceiro português*, ou ainda, os pequenos resumos prévios a cada romance. Daqui, percebe-se que a CNEA tinha uma visão bastante redutora do adulto, indistinta da das crianças.

A Direção-Geral da Educação Permanente (DGEP) foi criada no período final do Regime, em 1971. De acordo com Canário (2018), tinha como grande missão tutelar a educação dos adultos portugueses, mas também coordenar as bibliotecas populares. Funcionou entre 1973 e 1979, e com um forte impulso da UNESCO, promoveu uma mudança na forma de perspetivar e organizar a aprendizagem, apostando na sua promoção em diferentes contextos e ao longo da vida, valorizando as competências no âmbito da educação extraescolar e as atividades de promoção cultural ou profissional, tendo em conta a população adulta. Ou seja, tinha como objetivo possibilitar, de forma organizada, a cada indivíduo, uma aprendizagem ao longo da vida, tornando-o apto e de acordo com os seus interesses, uma evolução do saber, da cultura e das condições de vida económica, profissional e social. Outros objetivos declarados eram a completa extinção do analfabetismo, a redução do analfabetismo funcional e a elevação do nível educacional do povo português. Teve como principais atividades a edição ou reedição de publicações para as Bibliotecas Populares e materiais de apoio à realização dos cursos de alfabetização e educação básica de adultos, alinhados com o pensamento mais conservador do Regime.

Moreira (2020) salienta que apesar desta entidade seguir alguns ensinamentos da extinta CNEA, alguns princípios se distanciaram dos proclamados desta, como a conclusão de que a educação de adultos não podia realizar-se com os mesmos programas e métodos utilizados para as crianças. Refere ainda que em todo este processo geraram-se forças contraditórias, que poderiam ter enfraquecido o Regime, pois, dividido entre a necessidade de expandir o nível educativo da população e o

compromisso com o controlo político e ideológico, estes objetivos contraditórios colidiam.

Quanto ao compilador desta coleção, Urbano Tavares Rodrigues foi um claro opositor do Regime, ainda assim, participou nesta compilação de romances. Foi um grande defensor dos ideais democráticos, influenciado pelo seu pai, também jornalista e escritor de índole republicana por excelência e que protagonizou várias fugas à polícia política após a instauração da ditadura militar e posteriormente ao Estado Novo.

Como refere Carvalho (2021), Urbano, detentor de uma personalidade rica, curiosa e solidária, era um homem de paixões e ideais. Ao longo da sua vida, manteve uma enorme vitalidade anímica e uma juventude intelectual. Tinha um espírito apaixonado pela vida e pela arte, assim como uma insaciável curiosidade experimentalista acerca da escrita. A sua obra, vasta e diversa, combina a atividade criadora nos domínios da ficção e a atividade interpretativa de um leitor curioso, de grande sensibilidade estética e rigor. Homem viajado e profundamente culto, multifacetado na sua participação social e intelectual como jornalista, professor, tradutor, escritor, ensaísta e crítico, revela, na sua obra, a fidelidade a um ideário humanista e solidário, uma inquietação existencial. Explorador atento e minucioso do ser humano em ação e da sua individualidade no campo complexo das relações humanas.

A mesma autora refere que, deste modo, na sua escrita, paixões e ideais entrecruzam-se, aliando natural e harmoniosamente o ético e o estético no tratamento das suas temáticas preferidas: o amor, a morte, o tempo, a angústia existencial, a esperança e a liberdade. O amor pelo Alentejo é constante e simbólico de um universo utópico social, cuja paixão pela vida e pela liberdade, completa-se eticamente na fidelidade a um ideário humanista e solidário. Da sua interpenetração da experiência vivencial, da correlação das artes e da pesquisa narratológica-poética constrói um “escrever”.

A luta de Urbano contra o Regime foi tanto física (pois enfrentou a polícia de choque, na década de 60) como intelectual, com a integração no PCP, que o levou à prisão por três vezes. Também fez parte da direção intelectual do partido, embora tenha recusado a utilização das suas obras como instrumento de propaganda. Esta decisão levou-o a classificar-se como um comunista heterodoxo, o que se refletiu no seu estilo

literário. Estas diferenças culturais em relação à linha comunista causaram-lhe conflitos dentro do partido (Raposo, 2015).

O seu envolvimento político ativo cresce a partir da sua entrada na Faculdade de Letras de Lisboa, onde participa na greve académica (1947), em solidariedade com os estudantes de Medicina. Contudo, será a sua adesão e apoio ativo à candidatura do General Humberto Delgado à Presidência da República, em 1958, que o obrigará a abandonar o cargo de assistente na Faculdade de Letras de Lisboa. Em 1961, é preso pela PIDE, juntamente com um numeroso grupo de intelectuais, por haver subscrito o “Programa para a Democratização da República”. Na sua segunda detenção, é acusado de exercer atividades subversivas contra a segurança do Estado e de pertencer ao PCP. Em 1966 e 67, apoia a fuga de jovens que desertam do serviço militar, nalguns casos com armas, escondendo-os e transportando-os até à fronteira. Proibido pelo Regime de exercer qualquer atividade docente, vê algumas das suas obras serem apreendidas pela censura e que só voltarão a ser reeditadas após o 25 de Abril (Raposo, 2015).

Mas como explicar a sua participação numa publicação do Regime? Para o explicar, Torgal (2004) distingue dois períodos distintos: primeiro refere que a ligação de intelectuais ao Estado Novo, no seu processo de afirmação e de construção, nem sempre foi linear e constante, pois houve casos conhecidos de afirmação de oposição devido à defesa de ideias próprias para o Ultramar ou outros de formação católica que se separaram do Regime pela via do corporativismo, que consideravam não estar a ser cumprido pelo Estado Novo. Ou seja, na primeira fase do Regime (até aos anos quarenta) era perceptível compreender os meandros do sistema, mas a partir de então, como aconteceu após a publicação do romanceiro de Urbano, tornou-se cada vez mais difícil estudar a cultura e os “intelectuais do Estado Novo”. Ao que parece, a ideia de Ferro era selecionar entre os artistas e escritores aqueles que mais empenhadamente o fizessem de acordo com a política do Regime. Procurou, de modo paternal, afirmar a ideia de tolerância, a ideia de que todos poderiam colaborar, desde que fossem respeitadas as premissas essenciais do Estado Novo. Assim, esta integração de intelectuais que pudessem servir o Regime fez mesmo que na prática, escritores e artistas da oposição colaborassem de forma consciente. Mas segundo Carvalho (2006), António Ferro procurava atrair os artistas modernos para os recuperar e os neutralizar enquanto potenciais opositores do Regime.

Assim, Urbano tornar-se-á um escritor “fora do sistema”, que mesmo assim, não deixará de se integrar ou de ser integrado noutra “sistema”. Isto é, além de ser escritor, também era militante de uma “ideia de oposição” ou de um movimento, de “outra ideologia”, mesmo de um “partido”, ao serviço de um conceito marxista de “formação social”.

2.1.2. O *Romanceiro* e mais três trabalhos (F. de Castro Pires de Lima)

O *Romanceiro* é uma coleção, compilada por Fernando de Castro Pires de Lima em 1959 e publicada pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), com prefácio também do colecionador. Nesse texto preambular, intitulado "Generalidades sobre o *Romanceiro*" (p. 7-21), o autor elabora um pequeno historial do estudo do romanceiro, a partir dos trabalhos de Ramón Menéndez Pidal, José Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes e Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Alguns traços que podem caracterizar a sua exposição são o recurso a um discurso metafórico e exaltante do povo português. Algumas temáticas abordadas são o debate da existência de romances de origem portuguesa ou a classificação dos romances segundo José Joaquim Nunes. A sua antologia reúne cerca de meia centena de romances, oferecendo uma versão única de cada um.

“O Folclore como método de ensino” pelo *Mensário das Casas do Povo* (1953) é um artigo pouco extenso, onde o autor reflete sobre a temática da importância do ensino do folclore, recordando algumas memórias da sua infância, como a recitação de uma versão do romance 0185 El Labrador caritativo pela sua criada Olinda.

Como explica Branco (1999), o *Mensário das Casas do Povo* foi uma revista editada entre 1946 e 1971, com propriedade institucional do órgão oficial da Junta Central das Casas do Povo. Com distribuição gratuita e circulação em todas as casas do povo do país, cada fascículo era composto por cerca de 20 páginas que ostentavam um bom equilíbrio visual entre texto e ilustração, numa relação reveladora do cuidado posto na adaptação a um público destinatário caracterizado pela ausência do hábito de manusear material impresso, ou com falta de capacidade ou treino de leitura. As grandes campanhas levadas a cabo pelo governo forneceram motivo de inspiração para o arranjo de capas. No seu editorial comentava-se, em moldes efusivos, alguma medida

de cariz social aprovada pelo governo e aspetos de doutrinação no âmbito estrito da ideologia do Regime. A Etnografia e a antologia literária rural são algumas das suas vertentes e o principal objetivo era a divulgação da doutrina oficial.

Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica (1954) é um ensaio histórico dedicado em exclusivo ao romance 0457 – Nao Catarineta e editado pela Portucalense Editora. Inclui também uma carta prólogo de Ramón Menéndez Pidal e um prefácio do professor Damião Peres. Tem como objetivos explicar as origens do romance e o nome da famosa nau e também, pesquisar um naufrágio histórico entre as navegações portuguesas. Apesar do seu discurso nacionalista, ainda assim, nesta obra, reúne interessantes dados históricos e compila diversos pontos de vista, revelando uma pesquisa aprofundada – compila algumas opiniões sobre a origem do romance que ajudaram a cristalizar a tese da sua criação portuguesa, a partir de onde se teria difundido por outros territórios. Esta opinião não era exclusiva de Pires de Lima, pois também a partilhavam figuras ilustres da cultura portuguesa, como Teófilo Braga ou Carolina de Michaëlis de Vasconcelos. Porém, no momento de tirar ilações, Pires de Lima limita-se a reproduzir a opinião impressionista de Almeida Garrett, que advoga a indiscutível origem portuguesa do romance, ponto de vista seguido pela maioria daqueles que em Portugal se referiram ao assunto (Boto 2015).

A Mulher Vestida de Homem. (Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”) (1958), é também uma edição da FNAT incluída na Coleção Cultura e Recreio, com prefácio do Prof. Raffaele Corso. Como o título indica, é um trabalho sobre este célebre romance europeu de tradição oral.

A FNAT, como explica Melo (2003), desempenhou um papel importante na concretização dum programa oficial de cultura popular, no qual o folclore era um dos elementos principais. A sua orientação assentava na filtragem dos valores do ruralismo, do tradicionalismo e do historicismo. O mesmo autor refere que tal lógica continha todo um programa: ao Estado competia determinar o que tinha valor (certas tradições, sobretudo as ligadas ao catolicismo) e combater o que não tinha: deviam ser conservadas todas as tradições populares que não se opunham à marcha da civilização cristã, porque elas asseguravam a originalidade da fisionomia nacional.

De acordo com Torgal (2009), a FNAT foi criada no contexto de uma lógica existente, particularmente, nos Regimes totalitários, como a Itália fascista ou a

Alemanha nazi. Estava integrada na organização corporativa da Nação, como refere Valente (1999), consubstanciada numa conceção de sociedade orgânica e de cooperação entre o capital e o trabalho como princípio básico da vida social. No nazismo passava pela oferta de bens e serviços culturais a que tradicionalmente só as classes mais elevadas tinham acesso.

A justificação da criação da FNAT prendia-se com a necessidade do alargamento de horizontes de questões de ordem espiritual, isto é, mesmo que houvesse graves problemas económicos momentâneos, seria impossível, sem um intenso movimento de espiritualização da vida e sem um forte apelo aos valores morais, que a obra do Estado Novo conseguisse a transformação profunda da mentalidade portuguesa. Estávamos na presença da lógica “espiritualista” ou ideológica do Regime que pretendia manter aceso o entusiasmo e a confiança do pensamento social do Estado Novo. Acreditavam que o fortalecimento, a educação e a distração do corpo e do espírito dos trabalhadores eram essenciais para a preparação do futuro, uma tarefa que competia, em primeiro lugar, ao Estado. Assim, a finalidade desta instituição era promover o aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores portugueses de forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral. As atividades de lazer em que era possível desenvolver a cultura dependiam, evidentemente, da ideologia do Estado Novo, das quais salientam-se a organização de “bibliotecas populares” e a publicação de coletâneas de livros. O livro seria um dos meios de divulgação mais massificados dos princípios do Estado Novo, principalmente a partir de 1953, com a publicação de uma biblioteca de divulgação com as características desejadas pelo Regime, ligada à CNEA. O papel da cultura popular tradicional é um tema de debate na ocupação dos tempos livres, pois para os responsáveis, esta seria a base natural da organização dos lazeres (Valente, 1999).

Como refere Valente (1999), segundo a instituição, as diversões proporcionadas deveriam ser aproveitadas no sentido de disciplinar vontades e de educar o espírito em proveito das profissões e da Pátria. Ou seja, propunha uma integração política e ideológica, que seria o grande objetivo estratégico até ao início da década de cinquenta, não apenas através de iniciativas onde essa finalidade era claramente assumida, como também pelas conceções que, tão discreta como eficazmente, estavam subjacentes em atividades de aparência politicamente inócua. A elevação moral e intelectual do

operário implicava o problema da sua educação e do seu aperfeiçoamento técnico, segundo as condições humanas da sua existência e dentro do quadro social do seu trabalho profissional. Era uma obra de formação e preparação destinada a selecionar as elites operárias. O conceito de “fundação”, na sua aceção mais paternalista e primária, foi uma das suas características.

Não podemos esquecer que numa perspetiva sociológica, o tempo livre tem, pelo menos, as seguintes funções: o repouso; o divertimento, o recreio, o complemento de evasão; o desenvolvimento da personalidade, que faculta uma maior participação social, uma cultura da sensibilidade e da razão para além da formação prática e técnica, a integração voluntária na vida de agrupamentos recreativos, culturais e sociais (Valente, 1999).

Uma perspetiva que durante a República começava a ter expressão na atuação política e na propaganda, nomeadamente a problemática do direito ao descanso como componente dos regimes de horário de trabalho. Porém, só a partir dos meados da década de trinta é que será objeto de intervenção estatal, numa conjuntura que despertava para uma sensibilidade social para o direito ao lazer, à recreação saudável, à educação física e à cultura popular. É desta forma, que a FNAT é criada por iniciativa governamental em 1935, num contexto histórico pós convulsões de clarificação e de institucionalização do Estado Novo, um Regime que se arvorava em “educador de almas”. O Regime iria tentar impor a sua conceção do mundo, moldando todos os níveis da sociedade civil em conformidade com esses valores, tornando imperativa a moral nacionalista, corporativa e cristã, na política, nas relações de trabalho, na vida familiar, na educação, na cultura em geral e até nos lazeres (Valente, 1999).

Mas afinal, quem foi o responsável por estes trabalhos referidos anteriormente? Fernando de Castro Pires de Lima foi um etnógrafo, escritor e professor português que se dedicou ao estudo e à recolha do romanceiro, nomeadamente o da região do Minho. Foi presidente do Instituto de Etnografia e diretor do Museu de Etnografia e História do Porto. Publicou várias obras sobre Etnografia e participou também em publicações científicas e periódicas nacionais e estrangeiras. Foi também membro de associações científicas e culturais nacionais e estrangeiras, como a Associação dos Arqueólogos do Instituto de Coimbra ou a Sociedade de Antropologia e Etnologia do Porto (Universidade do Porto, 2016).

Durante a época do Estado Novo, foi uma figura de referência no estudo da Etnografia, cujo trabalho se enquadrava no espírito nacionalista do Regime. Daí, encontrarmos nas suas recolhas, casos de censura por razões morais que, de acordo com o próprio, deturpavam a objetividade do seu trabalho. Não obstante, Pires de Lima ainda publicou algumas cantigas menos respeitadas para aquela época, no seu *Cancioneiro de Celorico de Basto*. De acordo com Nogueira (2000), Pires de Lima confessa que não publicaria nesta obra as dezenas de cantigas licenciosas encontradas, por saber que a sua leitura não seria feita apenas por homens ou por estudiosos. Tinha a intenção de as publicar num opúsculo especial, o que nunca aconteceu. Deste modo, a sua preocupação pelo moralismo foi maior que o interesse que estes textos poderiam ter para investigadores, na construção do conhecimento do pensamento coletivo e das mentalidades.

Também foi colaborador da revista *Mensário das Casas do Povo*, com as “Crónicas de Aldeia”. Como explica Branco (1999), estes seus textos seguem uma linha de aparente imitação do romantismo oitocentista na apologia ao elemento rural, com um pendor etnográfico não assente na preocupação das recolhas, mas ao ímpeto literário e no subjetivismo exacerbado posto em evidência pelo autor.

Salienta-se também a escassa literatura crítica existente acerca da figura e da obra de Fernando de Castro Pires Lima, talvez devido à estigmatização produzida aquando da Revolução dos Cravos de 1974, inferindo um notório desinteresse por uma personagem ligada ao espírito nacionalista do Regime.

2.2 Na oposição ao Regime

2.2.1 *O que o povo canta em Portugal* (J. Cortesão)

Anteriormente às edições patrocinadas pelo Estado Novo, Jaime Cortesão, que cedo combateu o crescente fascismo em diversas ocasiões, é escolhido, em 1942, para realizar a compilação em referência, integrada na coleção “Clássicos e Contemporâneos” da editora Livros de Portugal. Nesta coletânea, foram selecionados apenas uma dúzia de romances, juntamente com trovas, canções, orações. Os textos estão organizados por temas: a Natureza, o trabalho e o sentido da vida, máximas e

ironias, trovas e romances do mar, o Brasil, a mulher, o amor nas suas variadas expressões, a Saudade, passando pela tristeza, orações e cantos religiosos. Do seu trabalho compilatório, Cortesão seleciona aquelas que, segundo o próprio, seriam as mais belas por serem representativas da afetividade e do sentido moral e filosófico do Povo. Esta antologia inclui ainda uma seleção musical e um ensaio literário no início, onde refere o enorme crescimento, que, entretanto, se dera, do interesse dos folcloristas portugueses pela recolha de trovas e dois capítulos dedicados ao Brasil. Faz também um estudo de interpretação da poesia popular, apoiado por trabalhos de Etnologia e Filologia, principalmente os de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Leite de Vasconcelos.

Sobre Jaime Cortesão recorreremos à obra que Santos (1993) dedica a esta figura. Desde bem cedo, o seu espírito era reconhecido pela sua combatividade bastante ativa – a sua revolta inicia-se ainda como estudante da Universidade de Coimbra, devido ao autoritarismo dos lentes, à obediência servil e ao favoritismo. Durante este período, a sua tendência anárquica e anticlerical distingue-se, juntamente com Leonardo Coimbra e Álvaro Pinto, na direção da revista literária *Nova Silva* de tendência anárquica e anticlerical.

Participou na Questão Académica e mais tarde, também na propaganda republicana, acabando por aderir ao Partido Republicano Português. Durante a revolução republicana, Jaime Cortesão é detido, mas rapidamente é libertado. É assim que inicia a sua carreira de preso político. Durante a República, concorre às eleições constituintes, porém sem o apoio do seu partido.

Outro aspeto relevante da sua vida foi a sua participação na fundação da revista *A Águia*, onde demonstra a sua preocupação pela extrema indigência que a população rural dos campos do Mondego sofria. Mais tarde, esta revista fará também parte do projeto de renovação cultural da Renascença Portuguesa, um movimento dos artistas e intelectuais portugueses.

Contudo, com a chegada da Primeira Guerra Mundial, a Renascença Portuguesa começa a declinar, cujo projeto da educação popular toma novo sentido, pois agora estava em jogo o destino comum dos valores fundamentais da Civilização, como a Liberdade e a Justiça. Assim, Cortesão considerava essencial uma larga ação de propaganda da intervenção de Portugal na Grande Guerra, cuja luta não se limitaria

apenas a idealismos, pois acabaria por se alistar também como voluntário. Após esta experiência, ainda seria deputado e interviria contra a ação dos integralistas.

Outro papel importante que Cortesão tomará é a direção da Biblioteca Nacional de Lisboa, em 1919, que mais tarde, aquando da revolução de 3 de fevereiro de 1927, será demitido deste cargo, num clima de retaliação política.

Também se deveu a Jaime Cortesão e a Raul Proença a fundação da revista doutrinária e de crítica *Seara Nova*. O grupo que constituía esta revista ocupou um lugar original no panorama político desta época, que se caracterizava por ser republicano e apartidário. Foi o mais importante movimento de análise crítica, afirmação doutrinária e ação de pedagogia política da República, o único capaz de enfrentar o Integralismo Lusitano. Mais tarde, torna-se um foco de resistência intelectual ao Estado Novo, onde será constituída por personalidades comunistas, como por exemplo, o artista Fernando Lopes Graça.

Aquando do golpe militar de 28 de maio de 1926, Cortesão teve uma imediata visão realista dos acontecimentos, prevendo um regime opressivo. A partir de então, inicia a sua atividade conspirativa com a formação do Grupo da Biblioteca que tinha como objetivo derrubar o Regime ditatorial. Assim, no dia 3 de fevereiro de 1927, Cortesão participou ativamente numa tentativa de derrube desse Regime, mas em vão. Como resultado, Cortesão exilar-se-ia.

Será neste exílio em França e posteriormente em Espanha que irá exercer uma grande atividade contra a Ditadura e, depois, contra o Estado Novo. Aí, pertenceu à Liga de Paris e foi um dos elementos mais participativos e interventivos nas suas sessões. Combatiam para o restabelecimento das liberdades públicas e pela formação de uma Segunda República, para o qual, apresentaram um plano de reformas fundamentais para o futuro de Portugal, nomeadamente a formação de um governo provisório. De entre as suas ações, salientam-se as diligências para impedir a concessão de empréstimos externos que o Governo do Regime pretendia fazer. E Cortesão foi um dos signatários dos documentos elaborados com essa finalidade, onde expunha a situação política e económica do seu país. Esta ação da Liga produziu reações de grande agressividade das entidades governativas, pois tinham sido atacados com duras críticas. Cortesão participava ativamente na preparação de uma intervenção revolucionária, constituindo um comité militar central.

Com o fim da ditadura de Primo de Rivera, em Espanha, e atraído pelo ambiente político de exaltação republicana, Jaime Cortesão irá fixar-se nesse país. A partir deste local, muitas serão as ações contra a Ditadura, como uma convocação de uma grande concentração de refugiados políticos portugueses para a decisão de uma atuação para derrubar o Regime. Cortesão lidera o grupo de emigrados de Madrid, conhecido por “Grupo de Budas”, que planeava um movimento revolucionário. Era um vasto plano, que compreendia a colaboração de grupos em França, Inglaterra e Portugal. Foi o grupo mais ativo na luta contra o governo opressor português e representava a esperança da Democracia em Portugal. Porém, contra os refugiados portugueses, foi lançada uma campanha, não só na imprensa, mas também na Assembleia Nacional, onde foi manifestada viva repulsa pela sua “criminosa atuação”, sendo considerados autores ou cúmplices de alta traição e acusados de pouca honestidade pessoal e de fanatismo político, especialmente o “Budas”.

Contudo, com a guerra civil espanhola, Cortesão e a sua família partem para França, mas depois de doze anos de luta ativa pelo restabelecimento da Democracia, não vai ter uma fase tranquila no novo exílio, devido à Segunda Guerra Mundial. Assim, retornará a Portugal e, ainda na fronteira de Vilar Formoso é detido. Será libertado após alguns meses, e em seguida será obrigado a exilar-se novamente, mas desta vez no Brasil. Neste período, Cortesão entra numa fase de desânimo.

Porém, durante esta época, Cortesão contribuiu mais do que ninguém para um estreitamento das relações entre Portugal e Brasil, pois foi muito bem recebido pela imprensa que lhe dedica referências elogiosas. Foi apresentado também à Academia Brasileira de Letras, onde inicia uma colaboração com as revistas e jornais brasileiros e realiza ainda conferências. Tem, assim, uma grande atividade intelectual. Não obstante, continuaria a sonhar com o seu regresso a Portugal, logo que fosse estabelecido um Regime democrático. Mesmo longe, a sua atividade opositora persistiria: mantinha contacto por correspondência entre os opositoristas exilados no Brasil e os elementos de Portugal.

Finalmente, em 1955, Cortesão regressa a Portugal, com o apoio de um amigo, então ministro do Interior. Mas somente em 1957, retorna definitivamente. Apesar da sua idade avançada, vai continuar ativo politicamente: entre outras ações, forma um grupo político suprapartidário, de índole democrática, o Diretório Democrático-Social.

Contudo, apesar de ser um dos preferidos para a candidatura à Presidência da República, manifesta sempre a sua recusa, pois afirmava que o seu regresso à atividade política seria de carácter transitório e episódico. Apesar das dificuldades, continuou a realizar conferências para esclarecer o país acerca do Regime opressor existente. Porém, a sua atividade não se limitava apenas a subscrever manifestos, mas sim, estendia-se ao carácter conspirativo, como sucedeu com a atividade de Varela Gomes.

A sua figura tornou-se, então, um símbolo de referência e de evocação da liberdade, que apesar da sua idade avançada constituía uma ameaça latente a Salazar. Foi assim um dos mentores da oposição republicana ao Estado Novo. Jaime Cortesão era também uma figura respeitada no meio intelectual comunista, pelo seu prestígio, firmeza de posição política demonstrada por um passado contando muitos e grandes sacrifícios e espírito conciliador. Na verdade, Cortesão não foi uma personalidade polémica.

A sua poesia transparece também a sua coragem, patriotismo e liberdade. Porém, a sua obra literária foi ofuscada pela grandeza da obra histórica, pela intenção pedagógica e, como vimos, pela ação política.

O estudo e divulgação da História de Portugal e do lugar do país no mundo por Cortesão, teria como preocupação a educação do povo e da cidadania. Como explica Melo (2020), assim, permitiria resgatar os processos e traços democráticos, civilizadores ou simplesmente edificantes da gesta portuguesa dos períodos medieval e moderno, e ao mesmo tempo, também regenerar a nação – reanimar o sentimento patriótico – e sinalizar a presença desse legado no mundo luso-brasileiro.

Além disso, e de acordo com o mesmo autor, também serviria como instrumento democratizador da sociedade e das ideias, partindo da análise e valorização de antigas tradições democráticas, de modo a legitimar uma história que se pretendia patriótica e cívica para a época atual, implicando a necessidade da sua preservação e atualização, face à situação ditatorial que se vivia. Esta seria uma das tendências que mais influenciou Cortesão e outros intelectuais da sua época, uma postura de maior intervenção cívica. Numa conjuntura ditatorial generalizada no ocidente durante o período entre guerras, o papel do intelectual público deveria ser renovado, pois implicava não só uma preocupação pontual com a política intramuros, mas também uma

intervenção cívica sistemática, internacionalista e inspirada em ideias democráticas radicais e cosmopolitas.

2.2.2 A *Canção Popular Portuguesa* (F. Lopes Graça) e a *Antologia da Música Regional Portuguesa* (do mesmo autor e de Michel Giacometti), entre dois discos mais

Com *A Canção Popular Portuguesa* (1953), Fernando Lopes Graça marca um ciclo de pesquisas iniciadas com a primeira série de *Canções Populares Portuguesas* (Weffort, 2006). Pertencente à "Coleção Saber" e editada pelas Publicações Europa-América, a obra contém quarenta canções, com as respetivas notas musicais. É dedicada aos jovens amigos e colaboradores do Coro da Academia de Amadores de Música. Nesta obra, o autor expõe as suas descobertas e ideias sobre o folclore musical, e na seleção do *corpus*, procura atender aos critérios científicos da época. Inclui também um estudo composto por cinco capítulos, que abordam o problema da canção popular portuguesa, o folclore autêntico e contrafação folclórica, as características da canção portuguesa, uma tentativa de classificação e o valor estético e significação nacional da canção popular portuguesa. Em apêndice, encontramos ainda, dois estudos intitulados "Apontamentos sobre a canção alentejana" e "Apontamentos sobre a canção popular da Beira Baixa".

Por seu lado, os cinco volumes da *Antologia da Música Regional Portuguesa* são uma edição discográfica da música tradicional portuguesa, nascida a partir da chancela dos Arquivos Sonoros Portugueses, tendo saído os discos respetivos das regiões: Trás-os-Montes (1960), Algarve (1961), Minho (1963), Alentejo (1965) e Beira Alta, Beira Baixa, Beira Litoral (1970). Desta coletânea ficou ainda por editar um último volume com exemplos musicais da Estremadura e Ribatejo (Weffort, 2006). A sua recolha é remetida para o trabalho de Michel Giacometti e o estudo para o próprio e para Fernando Lopes Graça. Esta antologia foi recomendada pelo International Institute for Comparative Music Studies and Documentation.

Carvalho (2006) considera ainda a *Antologia da Música Regional Portuguesa* nos propósitos que orientaram a sua elaboração e publicação, o equivalente musical do *Romanceiro* de Garrett. Além de que, em ambos os casos, não se podem desligar o valor cultural e a intervenção política.

Paralelamente a esta coleção, ambos editaram ainda os discos *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora* (1965) e *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes* (1961), acompanhados por duas figuras relevantes na cultura de então, João Gaspar Simões e Sebastião Rodrigues, e por Francisco Domingues, o cantor de improviso da aldeia de Paradela, conhecido por Xico Bioleiro.

Depois de se conhecerem, Lopes Graça e Giacometti admitiram que estavam em perfeita sintonia um com o outro quanto ao projeto de recolha que era preciso levar a cabo, apesar de o primeiro afirmar que a sua aproximação à música regional era a do compositor e não a do etnomusicólogo, enquanto Giacometti desenvolvia o seu percurso de etnólogo, embora assumindo também a sua falta de formação específica na Etnomusicologia.

Todas estas obras resultam das viagens que Lopes Graça e Michel Giacometti fizeram, ora procurando *in loco* esses testemunhos, ora informando-se deles, através de fontes a que tinham acesso, como o trabalho sistemático de recolha empreendido por Michel Giacometti. Ambos procuravam, nos testemunhos vivos de uma cultura tradicional musical – tal como Garrett procurara no seu equivalente, apenas literário, pois na sua época não teve acesso a fontes que lhe permitissem transmitir-nos as melodias dos romances reunidos – uma identidade nacional (Carvalho, 2006).

A recolha e o estudo sistemático da canção popular portuguesa eram uma tarefa que importava concretizar com a maior urgência, com o objetivo de organizar e publicar um cancionário popular que compendiasse o rico e em parte ignorado tesouro do folclore musical. Foi este objetivo que Lopes Graça, em permanente e estreita colaboração com Michel Giacometti, tentou concretizar ao longo de mais de trinta anos.

Assim, a partir de 1947, Lopes Graça desenvolve trabalho de campo na Beira Baixa, em 1949, faz recolhas na região de Évora, na companhia de Luís de Freitas Branco, e também na região de Trás-os-Montes. Nos anos de 1966, 1969, 1970 e 1971 participa em trabalhos de campo na companhia de Michel Giacometti (Weffort, 2006).

De acordo com Weffort (2006), a companhia de Michel Giacometti foi fundamental para Lopes Graça, pois com o trabalho do primeiro, criaram-se as condições para um contacto sonoro mais amplo e sistemático.

É através destas recolhas que Lopes Graça busca a beleza e a qualidade estética da canção popular, que segundo ele, continuava por descobrir, não se encontrando nos

exemplos apreciados na cidade como típicos e representativos do folclore. Para colmatar isso, seria necessário ir até às populações rurais (Weffort, 2006).

Lopes Graça acompanhou Giacometti no trabalho de campo, em algumas viagens de recolha, contudo, em regra, Giacometti ia sozinho com os seus assistentes ou colaboradores, enquanto Lopes Graça intervinha apenas na fase de avaliação, seleção, análise e preparação para a edição das recolhas. Giacometti procurava a autenticidade musical que tanto o fascinava, através da sua experiência, intuição, labor paciente e da sua capacidade de se relacionar e de ganhar a confiança das pessoas. Gravava em fita magnética os exemplares musicais, tomava as suas notas de campo, documentava o seu trabalho com abundantes fotografias. Preparava cuidadosamente as suas viagens, partindo de estudos ou testemunhos em revistas ou outras fontes documentais sobre as culturas tradicionais em Portugal. Contudo, não se limitava a retomar percursos já conhecidos: também procurava, através dos seus contactos no local, vencer todas as barreiras que impediam o acesso à cultura popular, desde as que resultavam da presença de um “folclore organizado” que escondia os autênticos itens da cultura, até as que decorriam da maior ou menor vontade de colaboração das autoridades locais (que suspeitavam de possíveis conspirações ou subversões), ou ainda pelo carácter reservado das populações, nem sempre disponíveis para o questionamento do investigador (Magalhães, 2015).

De acordo com Carvalho (2006), tanto para Garrett como para Giacometti e Lopes Graça, a cultura do povo era vista como uma cultura contra-hegemónica. O povo era o depositário de uma identidade nacional desconhecida da sociedade e não o “outro inferior”. Será neste sentido que deverão ser entendidos os critérios que orientaram a pesquisa e a seleção de Giacometti e Lopes Graça, sobretudo a procura da autenticidade.

Esta questão da autenticidade tinha um pano de fundo ideológico. Como explica Carvalho (2006), ambos eram portadores de uma cultura de resistência antifascista, vendo na cultura popular a possibilidade de uma alternativa. Uma cultura de resistência que transcendia a problemática político-cultural de oposição ao Regime, pois não estava em causa apenas uma “identidade nacional” controlada pelo Estado Novo, que se traduzia na difusão de uma série de estereótipos de música portuguesa, mas também de resistir aos mecanismos do próprio funcionamento da economia de mercado (discos,

a rádio, a TV). A questão fundamental da pesquisa para Giacometti e Lopes Graça era identificar e recolher os testemunhos musicais marcados pelo vínculo existencial ao mundo vivido, os testemunhos de uma integridade da cultura local que haviam resistido à sua colonização pelo sistema. Para eles, o autêntico era a alteridade, o “outro” povo português na sua heterogeneidade e diversidade.

Lopes Graça foi uma figura marcante da música e da cultura portuguesa do século XX. Como ele próprio afirmava, considerava-se apenas um profissional da música, esforçando-se por defender a sua arte contra tudo e todos que, dentro e fora dela, tentavam desvalorizá-la, vendendo-a a troco de pequenas satisfações de ordem social, tais como o interesse, a vaidade, a consagração oficial e pública (Weffort, 2006). O mesmo autor refere que uma das características marcantes da sua obra consiste na procura de uma identificação profunda com o povo e a cultura portuguesa.

Assumiu bem cedo, não só um projeto de individuação como artista, mas também a defesa, com persistência e energia raras, de grandes causas, desde culturais até políticas (Carvalho, 2006). Foi um artista com fortes convicções e que as concretizava em ativismo, fosse compondo música e interpretando-a, fosse criando organismos para a difundir, fosse proferindo conferências e organizando atividades culturais, ou a escrever nos jornais e a publicar livros, editando e dirigindo periódicos, fazendo traduções, polemizando, intervindo persistentemente na política. Todas estas suas atividades se entrecruzam umas nas outras e, marcadas pela transgressão, convergiam numa estratégia contra-hegemónica.

A sua vida ficou marcada pelas duas prisões políticas, que tiveram lugar entre 1931 e 1936, pois determinaram o seu percurso biográfico posterior, decorrido sob a vigilância da polícia política do Estado Novo. No "arquivo da PIDE" encontram-se vários processos relativos ao compositor "comunista, adepto do Movimento de Unidade Democrática e adversário da situação", como refere Alves & Cascudo (2013).

Os estudiosos agora mencionados referem ainda que o seu percurso profissional foi muito influenciado pelas questões políticas: no decorrer da sua primeira detenção, numa época em que prestava precisamente provas num concurso público para o Conservatório Nacional de Música de Lisboa, foi-lhe fixada a residência em Alpiarça. Esta detenção e posterior condenação afetaram o seu percurso profissional, pois foi o primeiro acontecimento, que de forma inequívoca, o colocou fora do abrigo das

instituições estatais de carácter musical. Como consequência, ocorreu a anulação do resultado desse concurso, obrigando-o a procurar emprego fora de Lisboa. Manifestaram-se ainda outros efeitos desta sua detenção, quando em 1934 se candidata a duas bolsas de música subsidiadas pela Junta de Educação Nacional e se vê obrigado a nunca usufruir de uma delas, devido a uma campanha difamatória dirigida contra os comunistas. Nela, os difamadores sublinharam que Lopes Graça era considerado um inimigo do Estado Novo.

Em Coimbra, continua ligado aos meios opositores ao Estado Novo, o que o levará à sua segunda detenção, em consequência da sua participação na reunião clandestina para a organização de células do Partido Comunista.

Alves & Cascudo (2013) referem que Lopes Graça ficou privado dos seus direitos políticos durante cinco anos e sofreu as consequências da sua oposição durante os anos seguintes e até ao fim do Regime. Sofreu numerosos obstáculos profissionais, como a sua separação da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, que negou a sua inclusão entre os seus administradores, tornando impossível a cobrança dos direitos de autor por qualquer apresentação pública da sua música.

Como musicólogo, defendia que a música nacional se construía e ele construiu a sua em oposição a outros conceitos de música nacional que procuravam impor-se no seu tempo. Carvalho (1989) explica-nos que o povo de Lopes Graça não é, nem nunca foi o povo de que falavam o Estado Novo, ou assim como a chamada “política de espírito” tinha para o seu povo a música que convinha, Lopes Graça esforçava-se por desmascarar essa imagem propagandista. Por isso, rejeitava o pitoresco e procurava nas canções do povo o que nelas havia de mais representativo da sua luta pela sobrevivência, da sua sabedoria de vida, do seu humanismo religioso, do seu anseio de amor, de paz e de progresso, da sua capacidade de resistência, da sua energia criadora, da sua irreverência, do seu potencial subversivo. Como explica Carvalho (2006), aqui, percebe-se a sua posição radical da alteridade relativamente a uma identidade nacional dada e hegemónica. Esta rutura com a identidade nacional irá caracterizar a sua obra e pensamento durante o período correspondente à organização do folclore como propaganda pelo Estado Novo.

Fundou o Coro da Academia de Amadores de Música para um público constituído essencialmente por operários, camponeses, estudantes e intelectuais do campo

democrático e antifascista. Pretendia congregar o povo, dar-lhe consciência da sua força, da sua identidade, através de uma música que lhe pertencia e ao mesmo tempo fora redescoberta para ele; tratava-se de o subtrair à manipulação paternalista do poder político.

Como compositor, combinou modernidade e enraizamento, ou seja, uniu determinadas conquistas do ofício de compor com testemunhos arcaicos que Lopes Graça procurava nas tradições musicais rurais de Portugal. Assim, a sua identidade como artista é construída dentro de uma opção de modernidade que integra o contexto étnico. Além disso, como ativista político, criou juntamente com outros poetas e seus companheiros de luta, um repertório de muitas canções de intervenção, que são um veículo de convicção política e inseparável da ação política (Carvalho, 2006).

Nesta criação musical de cariz tradicional encontramos algumas referências a romances. A título de exemplo, como refere Weffort (2006), a utilização de uma versão do “romance de Santa Iria” (0173 Santa Irene) para uma canção de voz e piano, retirada do *Cancionero Musical Español* de Felipe Pedrell. O mesmo autor refere ainda que além desse romance, na obra *Variações sobre um tema popular português* (piano) (1927), encontram-se semelhanças de contorno melódico de “Dom João vai à caça” (poema contaminado pelos romances 0164 La Infantina, 0100 El Caballero burlado e 0169 Hermana cautiva), registado por Pedro Fernandes Tomás (1934: 3-5) e que Lopes Graça reproduz no *Romanceiro Popular Português* de Alves Redol (1964: 604-605). Weffort (2006) refere ainda outras criações de Lopes Graça: em 1949, surgem os *Sete Fragmentos de Velhos Romances Populares Portugueses*, com orquestração de canções originalmente para voz e piano e, em 1951, *Cinco Velhos Romances Portugueses* composta para orquestra.

Carvalho (2006) refere as muitas divergências e mesmo conflitos entre a versão oficial de nacionalismo ou de portuguesismo difundida pelo SPN, dominante na cultura hegemónica e baseada num conceito paternalista de “povo”, de onde ressaltava o lado pitoresco de práticas musicais ditas populares, que para Lopes Graça era o lado mais superficial do folclore, consideradas contrafações do verdadeiro folclore pelo compositor. O mesmo autor continua a explicar que para Lopes Graça, a “contrafação folclórica” era o folclore organizado, difundido e reproduzido por uma rede de relações comerciais e controlado pelo Estado Novo. Pelo contrário, “folclore autêntico” era a

expressão da integridade de uma cultura, pertencente ao mundo real e vivido de uma comunidade rural, dinâmico e em contínua recriação e transformação, que advinha das experiências individuais e sociais realmente vividas, estando intimamente relacionadas com as funções, as crenças de uma comunidade. Deste modo, denuncia a exploração do pitoresco e a propaganda de valores conformistas.

Para contrariar esta realidade, o artista potenciava ainda mais o conflito, através da intervenção a partir das suas composições, mas também como jornalista, conferencista e musicólogo, pedagogo, impulsionador ou diretor de organismos e atividades musicais, criando uma contracultura oposta e alternativa à dominante. Assim, frequentar os seus concertos significava tomar posição pela mudança política, da qual a música, longe de ser neutra, não podia nem devia abster-se. Todo o seu trabalho tinha como objetivo captar o “mundo vivido” de uma certa e determinada comunidade, principalmente a sua diferença em oposição à imagem homogénea do folclore musical português, procurando mostrar a enorme diversidade deste. Também procurou evidenciar o potencial de resistência, afirmação e transgressão do povo português, em oposição à ideologia dominante homogeneizada como um povo contente ou resignado (Carvalho, 2006).

Como explica o mesmo autor, Lopes Graça era categórico na definição de afinidades ou na assunção de determinados postulados estéticos, pois o compositor não aceitava a música em separado numa atitude de problematização suscitada pela vida, sendo por isso que as canções provenientes dos meios rurais lhe interessavam tanto, nomeadamente a vivência e a experiência social. Assim, articula textos do imaginário do país, como as suas origens medievais em muitas das suas obras musicais. Ao longo da sua vasta obra, o compositor propõe uma problematização dos diferentes aspetos da nossa existência individual e coletiva: alerta-nos contra as ideias feitas, as evidências, as convicções inabaláveis, os riscos de manipulação ou demagogia. O único compromisso de Lopes Graça é com a defesa da liberdade de criação artística como a da liberdade cívica.

As manifestações de cultura popular espontânea e desinteressada tinham toda a simpatia de Lopes Graça. Mas este conceito estava a ser empregue como instrumento demagógico, com o objetivo de lisonjear o povo para depois se servirem dele:

só o povo, ou aqueles que no povo se reconhecem, são capazes de se dedicar tão de alma e coração, e com uma persistência que chega por vezes a ser verdadeiro heroísmo, a tarefas de que não visam tirar interesse algum material e de que não esperam outro prémio além da satisfação íntima que lhes vem da própria dedicação ao objeto do seu amor e do seu sacrifício (Graça *in* Weffort, 2006: 44).

Também reitera a sua posição contra a organização da cultura popular:

Tanto a cultura popular como a arte popular, logo que são organizadas, logo que são dirigidas, deixam de ser verdadeiramente populares e passam a ser coisas artificiais, que perderam toda a sua razão de ser, todo o viço e toda a ingenuidade que lhes advém do facto de serem atividades espontâneas e desinteressadas da alma ou da vontade de expressão artística do povo. Deixam de ser um fim em si mesmas para se transformarem num meio ao serviço de interesses de outra ordem, interesses que nada têm que ver com a cultura e com a arte [...] (Graça *in* Weffort, 2006: 45).

Lopes Graça também se insurgiu contra o processo de associar o recreio à cultura, com a pretensão de pedagogismo artístico e de entretenimento vulgar da cultura musical popular.

Além da sua atividade artística, também Lopes Graça consagrou paralelamente aos seus estudos, a sua atividade política, entre 1926 e 1928. Da sua iniciativa, que se preconizava uma tomada de consciência e um envolvimento militante, o jovem músico transforma-se num diretor de um jornal com um projeto político. Na natureza “avançada” e até radical desse jornal “político-regionalista”, convergem republicanismo, socialismo, comunismo, anarquismo, anticlericalismo. O que se destaca nos seus artigos e editoriais é a defesa dos ideais de internacionalismo contra todas as formas de nacionalismo: político, étnico, cultural, estético. Contudo, o jornal só publicou durante dois anos, pois seria encerrado em 1930, em ligação com o processo da «Organização Comunista de Tomar», no qual Lopes Graça é arguido como um dos principais dirigentes. A partir de 1928, o músico não esconde o desprezo e a sua hostilidade por todas as

tentativas folclorizantes. É a partir da sua perspectiva internacionalista que passa a fustigar implacavelmente a ideologia nacionalista, onde a arte e a música também estão presentes. No seu exílio em Paris, Lopes Graça descobre o potencial de modernidade contido no “arcaico” do material de proveniência tradicional. Consciente do abismo que o separava do programa folclorizante do Estado Novo, cujo povo era o “Outro inferior” e os seus usos e costumes pitorescos podiam servir de cartaz de propaganda turística e alimentar uma indústria do entretenimento, para Lopes Graça, o povo era o “Outro contra-hegemónico”, depositário da integridade de uma cultura que importava redescobrir (Weffort, 2006).

Também Michel Giacometti investigou a música e a etnografia portuguesas. Tal como Lopes Graça, era seu objetivo procurar a genuína canção popular, a verdadeira música tradicional que, segundo o próprio, é muito mais rica e expressiva do povo português, mas muito diferente da que era produzida pelas agências de propaganda do Estado Novo. O aspeto funcional da música tradicional e as suas múltiplas convergências que se traduziam num discurso heterogéneo foram rapidamente notadas por Michel Giacometti; mas acima de tudo, ele percebeu a necessidade de salvaguardar essas tradições através de meios audiovisuais, pois estas tradições musicais, sobretudo as relacionadas com os trabalhos manuais, estavam a desaparecer rapidamente devido à rápida mudança social que ocorria em Portugal. Juntamente com Lopes Graça, estabeleceram uma parceria profissional, de onde nasceram os Arquivos Sonoros Portugueses, que preconizavam a recolha, estudo e divulgação da música tradicional portuguesa. Além de canções, também registaram poesia, teatro popular, romances, entrevistas, orações, receitas de medicina popular e tudo o que puderam encontrar durante as suas pesquisas. Giacometti pretendia, tal como sucedeu com o *Romanceiro Geral do Povo Português*, devolver ao povo esse património envergonhado, atribuir-lhe grandeza e, de certa maneira, legitimá-lo (Magalhães, 2015).

O seu trabalho definiu-se por uma procura e uma identificação com o “povo”, num contexto marcado pelo peso simbólico da fraternidade e esperança sentidas numa época vivida de luta antifascista. A sua prática e imaginário foram influenciados pela vivência das frentes populares e da Guerra Civil de Espanha.

Além da sua atividade como investigador do folclore musical português, também se dedicou à crítica de arte e ao jornalismo. Para além dos trabalhos discográficos *Cantos*

Tradicional do Distrito de Évora, Vozes e Imagens de Trás-os-Montes e Antologia da Música Regional Portuguesa, deve-se às suas recolhas, a edição de vários outros trabalhos. Também a ele se deveu a realização de programas radiofónicos e televisivos, como a série televisiva *Povo Que Canta. Vozes e Imagens para uma Antologia da Música Popular Portuguesa (1970-1973)*. A recolha etnográfica, desde a literatura oral a objetos de arte popular, também foi outra das suas atividades (Magalhães, 2015).

Após o 25 de abril, teve um papel fundamental na reconversão da antiga FNAT na nova INATEL, assim como na criação de um Centro de Documentação Operária e Camponesa com um Museu do Trabalho, de onde justificar-se-ia uma vasta ação de recolha etnográfica, efetuada por um vasto grupo de estudantes. Daqui, resultariam recolhas de literatura popular, de música regional, cultura material, mas também a realização de campanhas de educação sanitária e de programas de animação sociocultural.

2.2.3 Romanceiro Geral do Povo Português (Alves Redol)

Em 1964 – data da conclusão da publicação em fascículos, que teve início em 1959 – cabe a Alves Redol, em colaboração com Fernando Lopes Graça e Maria Keil, conceder um novo impulso editorial de grande dimensão ao romanceiro em Portugal, pela editora Iniciativas Editoriais, incluída na coleção “Tesoiros da nossa Literatura”. Alves Redol é responsável pela organização do texto literário, prefácio e anotações, enquanto o texto musical, como as partituras musicais, foram escolhidos por Fernando Lopes Graça. A obra está ilustrada com desenhos e vinhetas no texto e reprodução de pinturas em extratexto, com ilustrações e arranjo gráfico de Maria Keil.

Estes autores pretenderam representar, através desta antologia, o *corpus* tradicional nacional, com um conjunto da literatura oral portuguesa de cariz poético-narrativo – romances, glosas romanceadas, décimas e outras composições da poesia tradicional.

De acordo com Correia (2009), em primeiro lugar, encontram-se versões de romances editados nas coleções de Almeida Garrett, Teófilo Braga, Firmino Martins, Abade de Baçal, Leite de Vasconcelos, Rodney Gallop, J. A. Pires de Lima e Fernando C. Pires de Lima, entre outros. Em segundo lugar, regista-se grande quantidade de

“romances novos” elaborados por autores eruditos, tais como, poemas de natureza narrativa de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Garcia de Resende. Em terceiro lugar, encontramos os poemas tidos por romances devido ao seu caráter ficcional e expressivo que os aproxima do discurso romancístico, produzidos por poetas modernos, como Fernando Pessoa, António Botto, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira ou Vitorino Nemésio e Cecília Meireles.

Esta compilação de romances implicou uma investigação demorada em muitas publicações, desde Almeida Garrett, José Leite de Vasconcelos, Carolina de Michaëlis de Vasconcelos até R. Menéndez Pidal. Contudo, foi alvo de algumas críticas devido ao seu título: ao inserir desde textos de lírica galaico-portuguesa, à poesia neorrealista de autores conhecidos, o título parece ser pouco apropriado. Quanto aos romances incluídos, como veremos, são reedições de textos já publicados.

Alves Redol sempre se interessou pelo quotidiano vivido e sofrido pelo povo português, espelhado em tantos dos seus romances, nomeadamente, *Gaibéus* (1939) ou *Avieiros* (1942). Como explica Falcão (2014), toda a sua obra surge como um contributo para o entendimento do povo, não como um enfeite folclórico ou como um produto turístico (aproveitamento que o Regime lhe deu), mas como uma força viva, capaz de criar e de gerar cultura e de constituir matéria privilegiada para a criação artística. Através da sua leitura, percebe-se que o povo é essa entidade coletiva, anónima, composta por indivíduos de atividades subalternas e pelo grande número que forma determinada comunidade, sempre trabalhando como força dinâmica, como agente de transformação. Para o escritor, o povo era uma entidade concreta (o do trabalho e o da festa) capaz de se indignar e de agir, e não um grupo amorfo, abstrato, distante, estático e intelectualmente incapaz, coado pela literatura e aparelhos ideológicos. Foi por isto que Redol se interessou por estudá-lo e valorizá-lo.

Para um entendimento do povo implicava conhecê-lo de perto no bem e no mal, nas suas agruras e contradições. Alves Redol optou pela via etnografista, de forma a ter um povo como ator coletivo com um máximo de verdade e veracidade. No âmbito do neorrealismo, Alves Redol foi o escritor que mais empenho demonstrou, ao associar a pesquisa etnográfica com a escrita ficcional. Era seu objetivo conhecer o “outro social” e conviver com ele, adequando o imaginário de teor marxista à realidade social dos coletivos visados. Por isso, era mister aprofundar o conhecimento das comunidades

rurais para evitar qualquer incorreção socioletal. Daí a sua prática de escuta e de registo visual, condição prévia para a sua escrita ficcional, pressupondo também o envolvimento subjetivo do escritor-etnógrafo com os problemas da comunidade rural. O seu trabalho etnográfico era mais do que isso, pois era também um trabalho cívico que representava um verdadeiro ato democrático (Viçoso, 2014).

Para ele não bastava simplesmente conhecer as vivências, tristezas e alegrias, necessitava também de partilhar e envolver-se de modo comprometido com os populares, de forma que a sua escrita não fosse apenas um mero registo naturalista. Assim, o autor converte-se assumidamente num sujeito que se identifica com as vivências da comunidade a representar. No seu trabalho literário sempre houve uma aproximação permanente entre a sua produção ficcional e a etnográfica.

Mas para além disso, Alves Redol desejava, através da sua obra, alcançar a utopia de uma comunidade universal não dividida pela sua origem social ou atividade profissional. De acordo com Crespo (2014), esta ideia seria um sonho com um fundamento duplo: por um lado, científico e positivista, na época, uma característica de espírito científico, e por outro, romântico, revolucionário e utópico. Para Redol, a grande traição seria aceitar o mundo tal como ele se revelava, resumindo a sua vida a justificá-lo, ou seja, a legitimar a realidade. Então, o que se propunha era a fraternidade entre os homens, um humanismo racional e de igualdade, contra a ideia de que os intelectuais, ao desconhecerem a linguagem do povo, nunca poderiam ser seus representantes, mas apenas podiam dar a conhecer a sua real condição humana. Daí o seu enorme interesse pelos romances cantados pelo povo.

Viçoso (2014) explica também que para Redol, o papel do escritor é apenas um mediador no processo sociopolítico, cabendo ao povo o papel principal de guardião, coautor, autor e personagem deste património cultural, mas também o de vítima da exploração capitalista e ao mesmo tempo, de um ator coletivo capaz de criar uma narrativa histórica. O valor atribuído ao património do romanceiro advinha deste carácter coletivo.

O mesmo autor explica que o carácter documental da escrita de Alves Redol inseria-se numa poética de emancipação popular, em oposição e em rutura com os cânones do sistema literário – daí a sua marginalidade relativamente aos códigos estéticos dominantes, apesar de não o pretender propositadamente – e às tendências

“da arte pela arte” ou do intimismo presencialista. Como já referimos, pertenceu ao movimento neorrealista, que tinha como pretensa uma literatura democrática de conteúdo e destinatário populares, num tempo histórico de conflitualidade sociopolítica extremada, no qual, precisavam de ter um povo, de caminhar ao seu encontro, apesar das ilusões alimentadas ao julgar Portugal pelo que desejavam.

Seguindo o projeto neorrealista, a sua produção literária daria continuidade à expressão espontânea oral das comunidades rurais. Para Redol, a conceção de “arte pela arte” devia ser combatida em nome de uma “arte utilitária” que contribuísse para o desenvolvimento da consciência e na melhoria da ordem social, ou seja, a arte deveria ser um instrumento democrático na transformação da sociedade.

Deste modo, no seu trabalho literário funda uma prática etnográfica ostensivamente opositiva ao folclorismo promovido pelo SPN, sendo um precursor de todos aqueles, tais como Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti, que na sua atividade “etnológica” se configuraram como um discurso alternativo à domesticação da cultura popular pelo Estado Novo. A escrita de Redol surgia frequentemente como contraponto às iniciativas do Regime, empenhado em dar uma imagem distorcida e desatualizada da cultura popular, que não correspondia ao vigor e à atualidade que a convivência com o povo criava. Esta estratégia tinha direta relação com o sentido de missão que Redol reiteradamente reclamou para a sua atividade artística.

A partir da herança romântica, o autor considerava que a arte popular não era somente um depositário do imaginário nacional, mas também uma fonte inspiradora da arte erudita. Tal como Garrett que afirmava que a literatura popular era o suporte cultural da soberania da nação liberal, também para Redol, esta constituía uma vertente cultural imprescindível para a organização de uma futura nação democrática (Falcão, 2014).

Portanto, a esta conceção idílica do povo, cuja narrativa era manipulada e idealizada pelo poder político, oporia Alves Redol uma conceção democrática e dinâmica da cultura popular, desenvolvida a partir das muitas recolhas realizadas. Numa posição contrária aos tradicionalistas do folclore, defende uma dialética que pressupõe a cultura popular como uma dinâmica articulada com as reais condições socioeconómicas das populações, recusando excluir do seu campo de recolha tudo aquilo que resultasse de novas vivências populares. Para ele, todas as criações populares seriam dignas de

recolha e estudo, independentemente da época da sua criação, defendendo que o folclore não significava somente o que seria muito antigo, mas também, a retenção de tudo o que o povo conserva do passado e que produz no presente, criando as tradições do futuro, num encadeamento constante da inventiva popular na cultura. A urgência da realização deste trabalho era grande devido à rápida estandardização das tradições (Viçoso, 2014).

Como se verificou, tanto Alves Redol como Lopes Graça eram simpatizantes e apoiantes do comunismo – Giacometti era tido também como um homem de esquerda, próximo do Partido Comunista Português, mais precisamente como um "compagnon de route", devido à sua proximidade com Lopes Graça – considerado pelo Estado Novo, como uma doutrina subversiva, cuja ação deveria ser repudiada, acusando o comunismo de tirania e miséria social. A posição anticomunista era defendida e um dos principais princípios do Regime, sendo o inimigo supremo, o inimigo total, como refere Torgal (2009), que era necessário perseguir e expulsar de Portugal.

3. O enquadramento conceptual invocado nas coleções de romances

Antes de começarmos este capítulo, queremos alertar para a relativa inexatidão das teses e crítica sobre o romanceiro expostas sobretudo nas coleções ligadas ao Regime. Chama-se também a atenção para o facto de as coletâneas estudadas não reunirem apenas romances e, por consequência, os autores se referirem também a outros géneros, algumas vezes até confundindo-os. Relembramos que, assim sendo, neste trabalho não pretendemos contrapor as ideias pouco rigorosas, dado que o propósito é mostrar como, durante o período do Estado Novo, o interesse pelo romanceiro surgiu em fações políticas opostas. Em todo o caso, expomos sumariamente o pensamento dos autores com vista a uma futura historiografia dos estudos do romanceiro.

3.1 A argumentação dos romanceiros afetos ao Regime

3.1.1. A voz de Urbano Tavares Rodrigues no seu *Romanceiro português*

Na introdução da sua coletânea, as palavras do compilador Urbano Tavares Rodrigues são bastante claras quanto ao objetivo da obra: renovar e alargar o conhecimento e a recordação dos romances tradicionais com intuitos educativos. Ao longo do texto, o autor reitera a ideia de devolver ao povo as suas canções, e despertar, reanimar o gosto dos leitores pelos romances, sem pretender imprimir qualquer tipo de erudição. Ao mesmo tempo, afirma que a partir do seu compêndio, se entrevê o povo português nas suas tradições, fé, qualidades e defeitos, bem como o génio nacional.

Para além destes objetivos, refere também os problemas relativos ao estado do romanceiro, os métodos de seleção dos romances oferecidos, a organização e a temática dos poemas.

Assim, de acordo com Urbano Tavares Rodrigues, o povo português e, sobretudo, os alunos dos cursos de adultos (principal público-alvo desta antologia) estavam a esquecer os romances, pois, apesar do seu vasto legado, apenas alguns eram conhecidos e só nas aldeias mais recônditas.

Quanto à metodologia, de acordo com as palavras do autor, houve uma propositada despreocupação com o rigor científico para que os romances não fossem desvirtuados. A ordem cronológica também não foi tida em conta, pois a seriação por datas seria hipotética.

A organização apresentada é apenas uma aproximação possível por temáticas, e não uma divisão sistemática, subordinada ao mar, ao amor e ao sentimento religioso, à luta da virtude com o vício, à guerra, ao maravilhoso lendário. A preceder os romances, o antologista expõe ainda pequenos resumos, que segundo o mesmo, facilitariam a sua compreensão.

Urbano alude a romances de guerra, que relatam feitos de valentia, de proezas incríveis, fazendo notar que o tema épico é muito apreciado pela literatura, contudo, para o autor, o tema do amor é, por excelência, uma das características naturais do pendor português, uns sobre a ressurreição por amor e outros que manifestam a eternidade dos afetos que ultrapassam a própria morte. Outros tematizam o galanteio e a beleza feminina, assim como a luta do bem contra o mal, ou o triunfo da juventude e da alegria de viver contra as delações e conluíus interesseiros. Também encontramos romances sobrenaturais que contam estórias sobre mouras encantadas e noites milagrosas de São João ou de princesas malfadadas. Contudo, também achamos romances cuja matéria e desfecho são dolorosos, tal como a vida real. Compara ainda, determinados romances com os "sirventeses", um género de poesia trovadoresca acusatória e moralizadora que denunciava crimes e abusos dos poderosos, e nos quais, o arrependimento marca muitos dos seus finais.

Por último, refere o tema do mar, cujos romances narram as várias atribulações e padecimentos relacionados com os trabalhos da vida de bordo, ou os ataques de piratas sarracenos. Neste ponto, o autor valoriza a crença religiosa como único meio para vencer a exposição à fome, ao perigo dos naufrágios e aos combates contra os infiéis. Nesta vertente, Urbano revela ainda estranhar e lamentar o pequeno número de romances de tema marítimo, em comparação com o historial do glorioso passado português relativo às conquistas e navegações. Porém, segundo o próprio, esta falta é compensada com matéria nacional inspirada nas lendas e profecias rimadas, cuja origem se deveu ao desaparecimento do rei D. Sebastião.

Também na senda romântica e nunca aprofundando qualquer problema, assim como fez sobre os temas dos romances selecionados, refere a origem da palavra "romance", explicando que o nome provém do idioma em que eram compostos, o chamado "romance" ou "romanço", a língua falada e a da literatura popular, por oposição à língua culta – o latim.

O número de romances reunidos é também outro aspeto para o qual o antologista nos alerta, pois parece não ser o ideal para uma ideia completa do seu manancial que circulava a par de outras narrativas de aventuras e peripécias sob a forma de lendas, profecias e chistes da história portuguesa. Porém, o autor alega que procurou incluir os géneros essenciais, com a sua variedade de temas, desde os mitos portugueses e as superstições populares aos romances de origem estrangeira adaptados à nossa língua e sensibilidade.

A existência de versões diferentes dos mesmos romances nas várias regiões, também é alvo de explicação e em modo de aviso no caso de os leitores encontrarem o romance que conhecem alterado. Para o antologista, o mais importante é devolver o interesse e o amor que os romances merecem. De acordo com as intenções educativas da CNEA, o autor fundamenta a sua escolha das versões adotadas da lição de Garrett e das suas notas para estabelecer a presente antologia. Através dela, o autor desejava e esperava que os romances fossem reavivados pelo povo português dos campos e das aldeias.

Para além destas questões, o autor serve-se também da introdução para oferecer uma explicação do romanceiro sob notória influência do pensamento de Almeida Garrett expresso nos volumes do seu *Romanceiro* (1851). Nela, distingue os romances das xácaras e dos solaus, caracterizando os primeiros como sendo essencialmente narrativos, mais complexos entre os séculos XVI e XVIII e filiados nas canções de gesta.

Compara também a prosa de viagens como expressão da alma nacional da época dos Descobrimentos à literatura chamada de primitiva de carácter popular – os romances. Nesta explicação encontramos algumas metáforas curiosas, como “flores campesinas e flores da cidade conservadas na jarra do povo”, aquando da afirmação de que os romances foram nascendo do engenho do povo. Aqui, são notórios alguns traços exaltantes e glorificantes do povo – embora também convicções de base romântica:

Os «romances», que foram brotando do nosso engenho [...] são um verdadeiro compêndio de costumes, através do qual se desenha, numa linguagem simples e linda, apesar de todos os retoques que foi sofrendo, o feitio moral da nossa gente. Sobre muitos dos mais antigos «romances» pairam os sonhos da cavalaria andante, mas com eles se equilibra o bom senso do povo. Trazem-nos toda a violência da época medieval, o seu sorriso matreiro e também os seus grandes rasgos de generosidade. Pode às vezes chocar-nos certa brutalidade nos sentimentos, que o progresso tem corrigido, mas há que admirar nestes «romances» singelos a veemência das afeições e dos arrependimentos, a inteireza dos caracteres, a força sublime da fé e da esperança (Rodrigues, 1956: 4).

Assinala também a expressão utilizada nestes textos como sendo frequentemente rude e forte, mas ao mesmo tempo, castiça e saborosa.

Também a temática da origem dos romances parece ser um motivo de interesse, referindo a incerteza do local de nascimento de muitos dos "nossos" romances. Apesar disso, salienta que os temas e alguns aspetos linguísticos parecem denunciar uma origem estrangeira, provenientes do romanceiro castelhano. Segundo prossegue o autor, este facto não impediu que fossem adaptados à realidade portuguesa. Reitera, aliás, que muitos dos nossos romances teriam sido castelhanos, normandos ou provençais, mas que na presente época são portugueses. Explica ainda que alguns romances estrangeiros foram primeiro um divertimento da fidalguia, e só mais tarde, adaptados pelo povo e revestidos com os traços portugueses, conjugando tudo num processo de conservação e transmissão dos romances levado a cabo pelo povo do campo, durante os dias ou momentos de descanso ou festivos ou de trabalho. A explicação deste processo, feita por Urbano, é bastante interessante:

E, nos seus giros poéticos pelo País, cantados de praça em praça, de casa em casa, esses "romances", quando mais não fosse pela forma particular, nossa, de dizer as mesmas coisas – forma que em cada língua revela um espírito coletivo diferente dos outros, – foram tomando matizes sentimentais da gente lusitana.

Além disso, andando assim de boca em boca, transformavam-se. Um acrescento aqui, um corte acolá... Vinha um cantor com mais prosápia e punha--lhe um enfeite da sua lavra. Outro corrigia qualquer verso que lhe desagradasse. Algum namorado atrevia-se a inserir na história peripécias vividas por ele ou tocava-a com emoções que experimentara. Havia ainda os que se esqueciam deste e daquele pormenor, quiçá menos próximos da nossa ídole, ou que suprimiam deliberadamente (Rodrigues, 1956: 9).

Continua a explicar que, contudo, a partir dos séculos XVII e XVIII, os romances estavam a ser esquecidos sobretudo pelas classes privilegiadas, até que, por volta da primeira metade do século XIX, Almeida Garrett compila os romances da tradição oral e os editados em livros de vários autores. Urbano enaltece este trabalho que considera de ídole patriótica, feito com conhecimento e amor, que “prestou à cultura portuguesa um inestimável serviço” (Rodrigues, 1956: 12). Refere também os trabalhos que se seguiram, como os de Teófilo Braga e os de Leite de Vasconcelos.

3.1.2 A visão de Pires de Lima em *Romanceiro* e em mais três trabalhos

No *Romanceiro* e sob o título "Generalidades sobre o Romanceiro", Fernando de Castro Pires de Lima redigiu o seu prefácio, baseando-se nos trabalhos dos eruditos Ramón Menéndez Pidal, José Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes e, muito especialmente, Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Apesar de o seu título denunciar apenas algo genérico, o texto apresenta-se com um estilo mais complexo e aprofundado sobre o tema do romanceiro, em comparação com o do Urbano. Porém, à medida que a leitura prossegue, deparamo-nos com um estilo metafórico e poético: por exemplo, ao expor uma breve alusão sobre a importância da invasão romana da Península Ibérica nos nossos costumes e cultura, compara a sua influência com a da água, que ora ultrapassa resistências, ora facilidades, como a rebeldia heroica de Viriato que não impediu o domínio estrangeiro e cuja assimilação da língua latina consolidou definitivamente o poder romano. O autor continua a explicar que, a partir deste processo resultou a formação da língua "romance", de onde provieram as línguas latinas. Todo este discurso servirá para

explicar a origem da palavra "romance" e da própria definição destes textos e outras designações regionais.

A preocupação pela origem dos romances é aqui também alvo de discussão, em particular, a origem nacional dos romances. Caracteriza-a como "remota" e "brumosa" e questiona a possível atribuição a uma filiação na alta Antiguidade. Conjetura ainda sobre os romances de suposta origem nacional, cujos temas vieram cristalizar-se na Península, exemplificando com o romance "Amor más poderoso que la Muerte", que de acordo com Gonzalo Menéndez Pidal, aborda o mesmo assunto que um papiro egípcio datado de 1220 a. C.. Para Pires de Lima, as origens dos romances confundem-se com as da própria História.

Quanto à nacionalidade dos romances, começa por expor que no início do trabalho de Garrett, pensava-se que um dos romances que deu origem a "Adozinda" (0005 Silvana) e a "Bernal-Francês" (0022 Bernal Francés) fosse português. Contudo, perante a análise dos eruditos, Pires de Lima afirma, a partir de uma citação de Carolina de Michaëlis de Vasconcelos, que estes romances, encontrados em Portugal, provinham de Espanha. O autor explica ainda que, ao ler aquela versão de "Bernal-Francês", Garrett pensou que se tratasse de um romance português, porque não figurava nas coleções de Espanha que conhecia e por não conter nenhum espanholismo. Continua a explicar que muito mais tarde, encontraram-se outras versões deste romance em quase todas as regiões de Espanha e até no México, Chile, entre outros locais. Neste segmento, percebe-se o estilo exaltante e nacionalista das palavras de Pires de Lima: os romances portugueses "comparados com os espanhóis, pareciam mais perfeitos"; ou

[...] doutíssimos críticos reconhecem que, ao adaptá-los, o povo português lhes transmitiu uma doçura, uma afetividade, uma melancolia, que são de todo alheias à nobre austeridade de Castela (Lima, 1959: 14).

Assim, só lhe resta questionar se realmente existem romances de autores portugueses, mesmo escritos em castelhano. E a resposta não é fácil, pois Pires de Lima reitera mais uma vez que a vida de um romance é como a História, ou seja, a descoberta de um novo documento pode pôr em causa as certezas.

Determinado pela busca de uma resposta afirmativa, o antólogo continua a sua exposição acerca da existência de romances de autores portugueses, mesmo em língua castelhana. Aponta dois factos que podem explicar este problema: a importância que cada idioma teve durante os séculos XIV e XV, impondo-se mais o castelhano do que o português neste género poético; e o suposto desprezo pelos romances tradicionais demonstrado pelos poetas dessa época. Para o autor, estes dois fatores dificultaram o registo dos romances velhos em Portugal. Seguidamente, cita os romances que acreditava serem de origem portuguesa, dos quais na verdade apenas *0431 Flérida y Don Duardos* procedeu do romance vicentino que termina a “Tragicomédia de don Duardos” do dramaturgo português que pode ser lida em *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*.

Para além da questão da origem portuguesa, também se refere à da temática nacional de alguns romances, concluindo que o romanceiro é um vínculo hispano-lusitano. Por isso, e de acordo com o autor, para uma melhor compreensão do romanceiro português, seria importante conhecer também o romanceiro castelhano no geral, considerado o berço do romanceiro. Então, começa por explicar algumas características principais dos romances, assim como, o processo de génese do romanceiro, que se originou a partir de uma poesia épica, conservada, em parte, na região de Espanha. Desta, ora conservaram-se cenas completas, ora apenas versos soltos do poema existente, o que possibilitou a criação de inúmeros romances diferentes, primeiramente de estilo épico, depois épico-líricos ou dramático-líricos, com a inserção de diálogos. Mais uma vez, Pires de Lima serve-se de várias citações de autores especialistas, como Ramón Menéndez Pidal e o seu filho Gonzalo Menéndez Pidal, para melhor reiterar a sua opinião. Assim o faz aquando da explicação deste processo de fragmentação do romanceiro.

Também as tipologias possíveis de romances são motivo de exposição, como os romances “fronteiriços”, “mouriscos” e “jogralescos”, baseadas, respetivamente, nos factos históricos da Reconquista, da Renascença e da Dinastia Carolíngia.

A partir das lições de Carolina de Michaëlis de Vasconcelos, Pires de Lima faz uma referência à historiografia do romanceiro: afirma ser a partir da época da Ínclita Geração (século XV) que os portugueses começaram a apreciar os romances, que nesta época eram quase todos traduzidos do castelhano. Menciona ainda os principais veículos de

transmissão de romances em Portugal, como os folhetos de cordel ou os cadernos manuscritos e, principalmente, a oralidade. Pires de Lima refere ainda que os romances eram uma fonte riquíssima de divulgação de informação pública, durante estas épocas.

Continua a explicar que, não obstante, este interesse pelo romanceiro diminui a partir da segunda metade do século XVII, e no século seguinte parece ter caído no esquecimento. Depois, explica, através de uma personificação do próprio romance, que ao ser expulso da literatura, refugia-se no campo e no coração do povo, o qual, o repete entre si. Este fenómeno produziu-se por toda a Península, mas também noutros locais, como nas ilhas, nas colónias, ou ainda, no Norte de África, nos Balcãs, na Ásia Menor. O autor destaca a importância deste facto, revelando como as conquistas geográficas salvaram alguns romances do esquecimento.

De seguida, recorda o processo de renascimento do romanceiro, realizado primeiro em Espanha por escritores e estudiosos estrangeiros, tais como Walter Scott, Goethe ou Viardot. Aqui, salientam-se as expressões que Pires de Lima utiliza para caracterizar o romanceiro: "jóia preciosíssima" e não "a velharia incómoda e inútil que se arremessa com desdém ao lixo" (Lima, 1959: 12). Refere ainda que, contrariamente, em Portugal não houve ajuda estrangeira neste processo.

Outra questão que intriga o autor é a ausência da referência aos momentos históricos mais decisivos de Portugal perpetuados num romance, como as conquistas do norte de África ou os Descobrimentos. O seu desapontamento é notado através da comparação desta atitude do povo com a personificação do Velho do Restelo, uma vez que houve um alheamento a todas essas façanhas "heroicas" e um desinteresse na sua grandeza e no seu alcance. A sua decepção é evidente, de tal modo que até acusa os portugueses de imperfeição e cita as palavras acusatórias de Garcia de Resende, que explicava que os feitos pátrios não foram divulgados como seriam se fossem noutra nação. Para exemplificar este problema, Pires de Lima refere que o momento histórico alusivo à morte de Inês de Castro não deixou marcas na tradição portuguesa; em contrapartida, em Espanha encontram-se romances velhos sobre o mesmo assunto, mas com os nomes das personagens alterados.

Como notas finais, tece ainda algumas observações acerca das figuras de Garrett e Teófilo Braga, que considera indispensáveis numa visão de conjunto, pois, para Pires de Lima, são duas figuras orientadoras importantíssimas para um leitor interessado no

estudo e compreensão do povo português. Quanto a Garrett, começa por exaltar a sua imagem de artista, enquanto a de investigador é depreciada, devido ao facto de os seus romances colhidos terem sido restaurados. O autor recorda que, apesar de os romances colhidos da tradição oral apresentarem, muitas vezes, lacunas, trechos de poesia popular e poesia vulgar, ou contaminações de episódios e versos de outros romances, mesmo assim, o coletor não deve reconstruir ou restaurar os textos que apresentem lacunas. E destaca alguns eruditos, como Menéndez Pelayo ou Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que acusam o *Romanceiro* de Garrett de ser um livro estético e não científico. Ainda assim, o antologista defende o seu trabalho de reforma textual que possibilitou a salvação das nossas tradições.

Quanto a Teófilo Braga, Pires de Lima aponta novamente algumas opiniões acerca do trabalho mais científico de Braga, cuja crítica, como as de Carolina Michaëlis de Vasconcelos ou José Leite de Vasconcelos, considerou exageradas.

Em modo de epílogo, reconhece a grandiosidade do assunto e a complexidade das conclusões que vão aparecendo, paralelamente às lacunas. Para exemplificar este argumento, recorda a "Nau Catrineta" (0457 Nao Catarineta), como um dos romances mais conhecidos em Portugal e destacado pela Carolina Michaëlis de Vasconcelos entre *As Cem Melhores Poesias (Líricas) da Língua Portuguesa*. Apesar de ser um romance enigmático, com equivalências castelhanas e traços universais, o autor considerava-o português. A partir da sugestão de Garrett, que alega a inspiração numa das narrativas da História Trágico-Marítima, Pires de Lima enuncia o resultado final do seu ensaio publicado sobre este romance (em *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica*), manifestando que a hipótese de Garrett era lógica e consistente. Era apenas a sua opinião.

Ainda assim, ao lermos este prefácio, constata-se que a principal preocupação de Pires de Lima é o conhecimento da origem e a atribuição legítima da paternidade portuguesa dos romances. No seu último parágrafo, o autor assegura que somente um estudo aprofundado e uma investigação tranquila permitiriam descobrir a origem de outros romances. Salienta ainda que os romances são um património literário glorificante da Península, comparando-os com as autóctones flores silvestres peninsulares que perfazem metade das dez mil flores conhecidas na Europa.

Em contrapartida, em nenhum momento expõe claramente os objetivos da publicação, cabendo ao leitor tirar as suas próprias conclusões.

Estruturalmente, o artigo “O Folclore como método de ensino” encontra-se dividido em duas partes: na primeira, evoca algumas memórias da sua infância e na segunda, expõe o papel do professor primário e as vantagens da utilização do folclore português para a educação literária, artística, cívica e moral, alegando que a juventude bem orientada seria uma força ao serviço da Pátria. Reforça a ideia de que o professor deveria inculcar os princípios básicos da educação apoiada em bases nacionais. Critica também o ensino oficial, defendendo que deveria ser a continuação do ensino materno (literatura oral). Mas enaltece o trabalho empreendido pelo Ministro da Educação nesse sentido: adaptar o ensino às condições rústicas do povo e aos usos e costumes portugueses. Continua a sua argumentação afirmando que a desnacionalização é um crime imperdoável e cita ainda Salazar, “o Grande Português” ou “o apanágio dos homens superiores” (Pires de Lima, 1953: 4). Pois, como diz Pires de Lima, “a sensibilidade de um povo é modelada por uma tradição milenária que de geração em geração vai transmitindo tanta sabedoria que se conserva religiosamente na alma da gente humilde” (*ibidem*). Neste texto são comuns vários momentos de enaltecimento da figura de Salazar:

Bem haja Salazar [...]. Salazar quando fala é para ser escutado. [...] Tudo o que diz é bem pensado e bem meditado. Salazar não é só um grande político, é também um grande escritor e um grande pensador (*ibidem*).

Pires de Lima revela a sua luta contra a aprendizagem de contos estrangeiros e desinteressantes, debatendo acerca da importância da utilização do folclore português como método educativo no ensino primário. Afirma que a criança portuguesa deve educar-se num sentido nacional. Para isso, alega “não há[ver] melhor educação literária, artística, cívica e moral do que o nosso riquíssimo folclore” (Pires de Lima, 1953: 3). Afirma ainda que “a criança portuguesa compreende e sente as tradições que lhe foram ministradas com o leite materno” (*ibidem*), mas depois esquece-as com a aprendizagens de contos sem raízes nacionais.

Com alguns exemplos de canções, enaltece o papel da figura materna e da velha criada, fundamental em todo este processo, pois são elas que embalam a criança ao som de canções de berço ou que a ensinam a rezar. Mais tarde, será a vez da aprendizagem de canções e de romances, cujo autor recorda a recitação de uma versão do romance 0185 El labrador caritativo pela sua criada Olinda. Também evoca vários exemplos que ainda se recordava, como o de um conto que costumava contar à sua filha, ou adivinhas e jogos.

Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica apresenta sete capítulos, uma introdução e conclusão, e ainda, uma carta prólogo de Ramón Menéndez Pidal (onde é visível a estima pelo trabalho folclórico realizado por Pires de Lima, nomeadamente, das tradições da região do Minho, ajudando-o na realização do seu romanceiro hispano português) e um prefácio do professor Damião Peres, que alega que Pires de Lima se afasta das teses que relegam as origens deste romance para um remoto passado ultra português, ou as que sustentam a formação seiscentista, preferindo as de Garrett, que se sustentam na trágica viagem de Jorge de Albuquerque Coelho, em 1565.

Este estudo, sobre o “romance mais belo e mais conhecido de toda a literatura oral portuguesa” (Pires de Lima, 1954: 15), teve origem a partir de uma “Crónica Folclórica” da Emissora Nacional. Para a sua elaboração, teve em conta o conhecimento nacional e estrangeiro referente ao romance, o qual é apresentado numa bibliografia.

Em aditamento publica algumas versões do romance abordado.

A Mulher Vestida de Homem. (Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”), constituída por dez capítulos, inicia-se com um prefácio do professor Raffaele Corso. Nele, o autor relata cronologicamente alguns dados históricos, como os primeiros estudos do romance em Itália realizados por Constantino Nigra. Neste estudo, Pires de Lima retoma esta temática para a discutir à luz das novas indagações e das muitas versões da Península Ibérica e da América Latina.

De acordo com as suas investigações, a composição seria de origem medieval, transmitida de geração em geração, com as modificações que os lugares e o tempo provocariam. Para além disso, Pires de Lima interpreta superiormente o espírito português, face aos caracteres étnicos, averiguando as razões históricas que em Portugal determinaram e inspiraram o romance. Através das opiniões de Garrett, Teófilo Braga ou Pelayo e Pidal, também analisa as particularidades das múltiplas variantes da

narração rítmica e dos elementos históricos de origem, começando pelas mais antigas lendas.

3.2. Os pressupostos das coletâneas dos opositores

3.2.1. A perspectiva de Jaime Cortesão n' *O que o povo canta em Portugal*

Na antologia de Jaime Cortesão (médico, político e escritor) encontra-se um estudo preambular, intitulado "A poesia cantada do povo português" (pp. 7-65), composto por oito secções que antecedem a antologia dos textos tradicionais e populares: "O clássico dos clássicos", "A criação da poesia popular portuguesa", "Influências do Brasil na poesia e na música popular portuguesa", "As influências portuguesas nos autos bailados do Brasil", "Método e razões de selecção", "O poema do povo português", "Seleccção musical" e "Conclusão".

Previamente a este estudo, surge ainda a "Declaração prévia" e nela, como o título indica, o autor anuncia os objetivos e as dificuldades principais na realização da sua obra. Começa por designar o seu livro como uma obra de divulgação e "ensaio" (no sentido de uma tentativa de estudo). Assim, o principal objetivo é divulgar, mas também sintetizar e interpretar etologicamente o carácter do povo português. Além disso, o autor alega pretender também abordar as influências mútuas entre a poesia, a música e os autos bailados no Brasil e em Portugal. Em suma, o autor anseia que a sua obra seja um primeiro passo para a investigação do carácter do povo português e das suas relações com o brasileiro.

O autor esclarece também outras condições prévias: adverte o leitor de que a sua obra não pretende ser rigorosamente científica, referindo que os únicos epítetos que podiam figurar junto ao seu nome na capa do seu livro, seriam os de poeta e historiador, e não o de folclorista. Recordamos a faceta de historiador que Jaime Cortesão assumiu na sua vida, principalmente, na época do seu exílio no Brasil.

A seleção dos textos foi feita a partir de dezenas de cancionários regionais ou locais e teve como principal critério a seleção das cantigas, que para o autor seriam as mais "perfeitas" como cristalização do pensamento e todas as que demonstrariam as

feições populares mais características. Como método de trabalho, procurou isolar as versões mais primitivas ou aquelas que atingiriam maior pureza e elevação.

A partir da opinião de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que entendia que em obras destinadas a vulgarizar e educar se devia imprimir unicamente uma seleção das produções mais depuradas de todas as imperfeições, Cortesão tentou restituir a pureza do ritmo e da dicção popular às cantigas que encontrava alteradas. Contudo, parece que recorreu poucas vezes a esse método, pois como ele próprio afirma, "as mais belas cantigas são as que menos estropiadas aparecem" (Cortesão, 1942: 30). Do mesmo modo, o autor esforçou-se por evitar as cantigas de origem culta, porque, segundo ele, destoariam das que são, realmente, criação do povo.

Quanto à sua organização, Cortesão afirma não ter tido grande dificuldade: ordenou as cantigas de acordo com a frequência, intensidade e elevação, permitindo, no final, encontrar a estrutura da antologia. Curiosa a comparação feita entre a seleção de cantigas com o trabalho de um naturalista, que define as espécies segundo os caracteres mais relevantes.

As principais dificuldades foram a distância a que se encontrava de Portugal – relembramos que nesta época Cortesão estava exilado no Brasil – tendo sido bastante difícil a reunião de muitos dos materiais necessários, pelo que a este estudo, e por consequência, impossibilitou uma organização cronológica dos documentos. Também assume a falta de algumas competências, nomeadamente a de conhecimento musical, que pode ter prejudicado a secção sobre música. Assim, adverte para possíveis imperfeições e acautela que a sua obra não é mais do que um "ensaio" para outros estudos.

Imediatamente, salienta algumas temáticas que mais se destacam na organização da antologia: o homem e a relação estreita com a Natureza, de onde se revela o sentimento épico da própria vida, através da violência e de dolorosas experiências; o contacto com o mar é motivo de imagens do meio marítimo ambiente; o amor, que é o sentimento mais universalmente inspirador, de onde se destaca a figura da mulher portuguesa, ou a amargura da separação e da ausência, da saudade. Há lugar também para algumas canções de berço, cantos e trovas religiosos, orações, responsos e esconjuros.

Cortesão aprofunda mais estas temáticas com apontamentos e explicações por secção, destacando em cada uma delas, algumas das trovas e composições mais características.

Iremos salientar apenas as explicações das secções relacionadas com os romances publicados na antologia. Assim, acerca da IV secção “Trovas e romances do mar” e dos quatro romances publicados, Cortesão afirma que, sob o ponto de vista da história portuguesa, estes são mais expressivos que as trovas relacionadas. Seguidamente, resume de forma muito simples, o "Romance de D. Maria do Mar" (não é um romance tradicional, muito embora alguns versos recordem fórmulas nomeadamente de “Delgadinha”), que conta uma aventura de amor sobre o navio errante que chega a uma ilha habitada por um ermitão. O autor reitera que este romance tem um parentesco inegável com as lendas celtas e cristãs da viagem de São Brandão e similares às ilhas Encantadas, o que o faz remontar às fontes poéticas da Idade Média. Quanto ao romance "O Capitão da Armada" (0112 Batalla de Lepanto), o autor refere com brevidade, a possível origem nos finais do século XVI e a sua filiação com a batalha de Lepanto. Afirma também que é uma canção de marinheiro, recolhida por Pedro Fernandes Tomás na Figueira da Foz, e publicada em *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*. Sobre a "Nau Catrineta" (0457 Nao Catarineta), refere que é um dos mais belos, genuínos e tipicamente nacionais do romanceiro português, pertencente à História Trágico-Marítima e idealizado religiosamente. Aponta a sua origem para a segunda metade do século XVII, tal como "Lance do Cativo de Argel" (versão contaminada por 0443 Cautivo del renegado e 0317 Cautivo firme em su fe), que considera ter origem provável em Espanha.

Na secção X, intitulada "Trovas e Romances de Amor", Cortesão juntou todas as trovas e romances que poetizam esse sentimento. Nele, inserem-se quatro romances de amor, pertencentes à Arte de Amar: "Reginaldo" (0023 Gerineldo), "Dona Infanta" (0113 Señas del esposo), "O Conde Ninho" (0049 Conde Niño) e "Bernal Francês" (0222 Bernal Francés). Para Cortesão, este último é o romance mais belo, por sentir nos seus versos o apelo de abismo, a volúpia e morte dos amores condenados. Consciente de que os romances são conhecidos por diferentes títulos, assinala ainda outras designações possíveis destes romances, como "Gerinaldo", "Bela Infanta", "Conde Ninho ou Nilo".

À semelhança de Pires de Lima, Cortesão também se interessou pela temática das origens da poesia popular portuguesa, sublinhando que no início acreditava-se que seria fruto duma geração coletiva e espontânea, anónima. Continua a explicar que, mais tarde, os folcloristas reconheceram que os poemas seriam, na sua origem, obra de criação individual, e depois lentamente elaborada e transformada pelo povo. Na sua fundamentação cita Leite de Vasconcelos, afirmando que a poesia coletiva provinha dessa colaboração de todos, e não do conjunto de uns poucos indivíduos que ao mesmo tempo as compõem.

O processo de conservação da poesia popular, é também uma temática abordada. É explicada a partir de algumas afirmações de Afrânio Peixoto acerca da chamada invenção coletiva popular, dependente da "lei da adoção" e da "lei da adaptação". Refere também a teoria germânica que salvaguardava que toda a arte popular se baseava na degradação de temas originários de esferas sociais mais elevadas, ou seja, o povo não criaria, mas apenas assimilaria e adaptaria motivos de origem culta. Cortesão discorda, afirmando que se assim fosse,

a poesia, como as demais artes populares, a novelística, a dança e a música, estariam longe de representar [...] uma genuína expressão do carácter, da ética, dos sentimentos de cada povo (Cortesão, 1942: 12).

Para contrariar esta teoria, aponta a sua experiência pessoal e o convívio com o povo, recordando alguns nomes de poetas que conheceu nesses momentos, que não só reproduziam a tradição, mas também a aumentavam com as suas próprias criações. Não esconde a sua admiração por este povo que, quando cantava, atraía toda a gente, numa manifestação quase sacralizada.

Sobre esta questão, conclui defendendo que a poesia popular portuguesa, ainda que sendo criação individual, pertence quase na sua totalidade a poetas do povo, por serem estes que a burilam, "como os seixos rolados da praia a que o atrito do mar multiplica constantemente as formas e a beleza" (Cortesão, 1942: 14).

Sobre as influências na poesia e na música popular portuguesa, o autor analisa as afinidades e as diferenças existentes entre a poesia popular brasileira e a portuguesa, assim como a música e as trovas que lhe são comuns aos dois repertórios nacionais.

Alega que as principais semelhanças são o mesmo paralelismo de conceitos e a consonância de rima. Em contrapartida, a diversidade de imagens relacionadas com a Natureza que os dois países apresentam é visível.

Cortesão afirma que no litoral brasileiro se conservaram com mais vigor os romances, como o da "Bela Infanta" (refere-se a 0113 Señas del esposo) e da "Nau Catrineta" (0457 Nao Catarineta), por transmissão de Portugal. Acrescenta ainda que a maioria dos romances populares têm origem espanhola nos séculos XVI e XVII.

Sobre a seleção musical, o autor assinala o objetivo de organizar uma interpretação musical do poema do povo, o mais completa possível. No sentido musical, o critério utilizado foi mais estético do que científico, desejando mostrar como poesia e música popular se complementam. De seguida, expõe as várias temáticas encontradas na sua seleção musical, da qual apenas salienta os velhos romances cantados do "Capitão da Armada" (0112 Batalla de Lepanto) e da "Nau Catrineta" (0457 Nao Catarineta), que narram a rudeza brava da guerra e da maré, ao som do oceano.

Como principais conclusões, o autor tece algumas inferências a partir da leitura do cancioneiro: a simplicidade morfológica das cantigas e o tipo mais comum do verso, a redondilha maior e a quadra, para a estrofe; a poética popular no cancioneiro português é direta e primitiva, pela sobriedade e gosto seletivo, mas também pela liberdade rítmica e vivacidade verbal; sobre as diferenças existentes entre a lírica popular e a literatura erudita, nomeadamente na expressão do amor, Cortesão conclui que a popular, frequentemente, é superior à culta.

Tenta ainda explicitar a génese do povo português, explicando que este pertence a uma comunidade afetiva e literária de povos peninsulares.

Queremos ainda ressaltar que, estilisticamente, encontramos nos textos de Cortesão um estilo poético exaltante, de engrandecimento, de onde sobressaem recorrentemente metáforas, como é exemplo a dos búzios:

Assim, como do seio dos búzios se desentranha a voz do oceano, que um dia os atirou no rolo da onda para a praia, também nos poemas daqueles poetas se escuta a perene queixa de amor, a grande voz ansiosa, o ruído trépido de asas que se levantam do coração do povo para os voos arrebatados da acção e do sentimento (Cortesão, 1942: 9).

3.2.2. As considerações de Fernando Lopes Graça n' *A Canção Popular Portuguesa*

Nesta antologia está incluída um estudo constituído por uma série de textos preambulares, mais dois apêndices "Apontamentos sobre a canção alentejana" e "Apontamento sobre a canção popular da Beira Baixa", uma nota preliminar e no final da antologia, umas notas às canções.

As suas principais temáticas são as características, problemática, valor estético e significação nacional da canção popular portuguesa e o folclore autêntico e contrafação folclórica.

O autor utilizou algumas publicações ou recolhas realizadas pelo próprio em trabalho de prospeção, ou comunicadas por terceiros. Os critérios que presidiram à organização e apresentação das canções também são explicados: seleção dos cantos populares menos vulgarizados e característicos e a abolição de todos os regionalismos linguísticos, o suprimento ou acrescento de algumas letras das canções, assim como, a introdução de "correções" da linha melódica, como sucedeu no caso do romance "Mineta" (0189 Ciego raptor).

Esta obra tem como objetivo colmatar a necessidade de realizar, com a maior urgência, a recolha e o estudo sistemático da canção popular portuguesa, de modo a organizar e publicar um Cancioneiro Popular Geral, que compendiasse, tanto quanto possível, o rico e muito ignorado folclore musical. Tem também uma finalidade de cariz pedagógico e não apenas documental ou folclórico, não se destinando ao estudo dos eruditos, mas sim, ao serviço da formação de um repertório corrente. Para o autor, a recolha, arquivo e estudo da canção popular proporcionariam benefícios de ordem educativa e artística, acreditando que este trabalho possibilitaria aos professores matéria para reformarem a "mentalidade musical" das pessoas e uma afirmação do sentido da terra e de comunidade em perigo devido à música importada. A partir desse cancioneiro, os compositores poderiam inspirar-se na criação de uma música culta que afirmasse a sua autenticidade nacional.

De acordo com Lopes Graça, naquela época, o que faltava compendiar da canção popular era relevante. Neste sentido, salienta algumas obras, baseadas nem sempre numa investigação rigorosa e científica, que apenas antologiam uma região portuguesa,

não proporcionando uma visão de conjunto da canção popular portuguesa, desde modalidades ou gêneros poéticos. Não negando o trabalho realizado anteriormente por estudiosos eruditos e apenas nalguns casos, por especialistas do tema, que muito contribuíram para o conhecimento da canção popular, Lopes Graça entende as limitações destas recolhas. Contudo, menciona algumas contribuições importantes, mas ainda com critérios pouco esclarecedores, como a coletânea *Cantares do Povo Português* de Rodney Gallop (1937), ou as recolhas de César das Neves e as de Pedro Fernando Tomás – obras estas que, segundo o autor, são parcelares e beneficiam especialmente, o norte do país, ficando as regiões do Alentejo, Trás-os-Montes, Beira-Alta ainda por estudar.

Porém, Lopes Graça não pretendia preencher esta lacuna através deste "livrinho", palavra que o próprio utiliza para se referir a esta obra. Afirma que nele, documenta apenas uma pequena seleção do *corpus* da nossa canção popular, que tentou que fosse variada e característica. O autor acredita, apesar das suas deficiências e da sua pequena dimensão, na utilidade do cumprimento da missão pedagógica da sua obra.

Quanto à problemática do folclore, alerta-nos para o emprego abusivo e corrente desta palavra, comparando-a a uma doença denominada "folclorite aguda". Abre espaço para o desenvolvimento deste tema, introduzindo os conceitos de "pitoresco" (que combate energeticamente) e de "autenticidade". Contrariamente, Lopes Graça define o folclore autêntico, como aquele que tem origem nos campos e aldeias, com uma funcionalidade própria de exprimir a vida e os trabalhos dos indivíduos rústicos (expõe durante o seu desenvolvimento vários exemplos de canções populares), e que ao sair desse ambiente, deixa de ser folclore, transformando-se num simples divertimento ou panfleto turístico. Assume que era tempo de reagir contra este uso e concretizar uma justa avaliação da canção popular, combatendo o falso e nocivo conceito de pitoresco.

Quanto aos romances, o autor considera-os umas "preciosas relíquias da poesia e, quiçá, da música trovadoresca" (Graça, 1953: 18), alguns com origens mais recentes, autênticas relíquias conservadas e recordadas apenas por um pequeno número de indivíduos de longa idade. Nesta exposição, transcreve alguns exemplos de trechos dos

romances "O Conde de Alemanha" (0095 Conde Alemán), "Gerinaldo" (0023 Gerineldo), "Santa Iria" (0173 Santa Irene), entre outros.

Assume também que este é um árduo trabalho a realizar na determinação rigorosa e na caracterização dos vários tipos e géneros do vasto *corpus* da canção, devido a uma organização, estudo e investigação insipientes, mas também devido à indiferença e incompreensão dos poderes públicos, sem esquecer a flutuação resultante da variabilidade e permutabilidade das canções.

Lopes Graça apresenta também uma classificação das canções populares a partir das características formais ou estruturais, em vez, da classificação de António Arroio em *Notas sobre Portugal*. Nela, estabelece uma primeira divisão em canções monódicas (cabendo os romances) e canções polifónicas. Para além desta classificação, apresenta ainda outra: canções tonais, baseadas no dualismo maior-menor (como o romance "O conde de Alemanha", 0095 Conde Alemán), canções modais (o romance "Gerinaldo" 0023 Gerineldo) e canções cromáticas.

As particularidades mais importantes da nossa canção, que o autor refere, sem aprofundar muito as questões técnicas ou divagações eruditas, são, como norma geral, essencialmente do tipo *voix-de-ville*, ou seja, possuem melodias que constantemente se adaptam letras diferentes. Continua a explicar que até os romances seguem, em parte, esta condição, pois não é raro encontrar-se a mesma toada em dois ou três poemas diferentes, ou então, o mesmo poema com diferentes toadas. Refere também que, a melodia dos romances parece ser, se não sua contemporânea, de uma antiguidade incontestável.

A beleza e a qualidade da autêntica canção das populações rurais, são outras características apontadas pelo autor, assim como a sua poesia simples, mas rica em aspetos e formas variadas. Como portugueses, Lopes Graça argumenta que devemos defender a nossa canção portuguesa, pois esta é um documento da vida e dos sentimentos do povo, fazendo parte do património espiritual de Portugal. Deste modo, o autor conclui que ao defendê-la, estamos a salvaguardar a nossa própria individualidade. Além disso, acusa, perentoriamente com palavras bastante incisivas, a imitação de música importada, sendo a canção popular um meio de educação artística e de combate do espírito verdadeiramente nacional.

Quanto aos trabalhos discográficos *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*, *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes* e *Antologia da Música Regional Portuguesa*, devido ao facto de não serem obras literárias textuais, não dispomos de um texto significativo que responda aos objetivos destas obras. Em todo o caso, o exposto anteriormente elucida em boa medida o propósito destas coleções.

3.2.3. A tratadística coletiva no *Romanceiro Geral do Povo Português*

Alves Redol inclui na sua obra uma espécie de antologia crítica formada por excertos de estudos de vários filólogos e outros estudiosos do romanceiro e da literatura tradicional, como Ramón Menéndez Pidal, denominada "Notas eruditas". Nesta secção, são apresentadas várias temáticas: a origem dos romances e a explicação do vocábulo "romance", a relação entre o romanceiro e alguns escritores portugueses, a influência dos romances noutras composições e a sua decadência e posterior expansão. Introduzir o leitor nalguns dos aspetos relevantes do romanceiro é o principal objetivo destes textos. No final, encontramos ainda um texto de Lopes Graça.

Previamente a deste estudo, o autor apresenta ainda um texto intitulado "Sobre a parte literária do romanceiro", onde explica a constituição da sua obra: nas suas contas, cerca de quinhentos romances, glosas romanceadas, décimas e outras composições da poesia tradicional, juntamente com poesias de autor, consideradas parte integrante desta obra coletiva e guardadas pelo povo. Apresenta também o principal objetivo desta antologia: homenagear e assinalar a verdadeira maravilha que Hegel colocou ao lado da antiguidade clássica, a memória viva de trovas nascidas há muitos séculos e que os portugueses mais humildes adotaram para si, tornando-as suas e trazendo-as até hoje. Dito de outra forma: reunir e selecionar todo o material dos romanceiros, esgotados na maioria e inacessíveis aos mais jovens amadores da literatura tradicional portuguesa.

No conteúdo deste estudo, o autor assinala a riqueza infinita do processo de formação dos romances tradicionais, alegando a sua complexa e rica vivência, fluida e dinâmica no espaço e tempo, entre uma raiz comum e permanente, mas com uma certa liberdade de improvisação ocasional. Explica que os romances são um organismo vivo

mantido através de novidades e da própria deterioração que este uso livre, cheio de sugestões, acarreta.

O processo de tradicionalização dos romances é também alvo de discussão. Para isso, convoca Menéndez Pidal, que por sua vez, explica que, inicialmente, a poesia tradicional foi poesia popular, referindo também que, entre estas categorias havia uma diferença quantitativa (a tradição supunha uma popularidade contínua prolongada e extensa) e qualitativa (a obra tradicional, ao ser assimilada pelo povo, é reelaborada na sua transmissão e adquire um estilo próprio). Redol completa ainda que estes fenómenos não são individuais, mas coletivos, porém, haverá depois uma intervenção individual, mas sempre sujeita ao veredicto da coletividade. Deste modo, o autor questiona-se acerca da quantidade de romances que terão nascido, e que se multiplicaram, até que sem significado, terão desaparecido ao longo dos séculos.

Embora Redol manifeste interesse por este problema, admite que não seria capaz de aceitar a tarefa de solucioná-lo, pois o autor, que se define como romancista, aceitou o encargo de organizar esta coletânea nunca procurando a erudição.

A recolha dos textos baseou-se a partir de milhares de lições publicadas em volumes, ou inseridas em revistas e jornais portugueses e estrangeiros. Redol acreditava que este material disperso constituía um autêntico monumento único, construído pelas mãos do povo e poetas.

O desejo de fazer uma compilação diferente foi algo que o autor assumiu, pois, a repetição de fórmulas já existentes seria uma tarefa bem mais simples e fácil de concretizar. Através desta assunção, Redol revela uma possível crítica à seleção de alguns romanceiros. Durante este processo, Redol admite que a sua planificação poderia ter sido melhorada, caso tivesse conseguido dominar as suas emoções, ao reunir uma poesia, cujos temas variam desde os mais comuns, associados à poesia popular narrativa, até aos assuntos de poesia lírica, ou de adaptações ao gosto medieval da antiguidade clássica. Acrescenta que, em vez de organizar o seu romanceiro pela ordem dos assuntos estabelecida por Wolf, ou seguir a classificação preferida do Dr. José Joaquim Nunes, preferiu considerá-lo unicamente pela temática e reuni-lo em dez partes (nomeadas de "livros"), subdivididas depois em quantos grupos o autor achou conveniente para salientar a riqueza dos motivos e facilitar a consulta dos leitores.

Estruturalmente, Redol evitou a publicação seguida de várias versões do mesmo romance, excetuando alguns em que as variantes, segundo o autor, alterariam o desenrolar da narrativa, como o caso dos "Quatro romances de Floresvento" e o "Ciclo da Nau Catrineta".

Outros critérios adotados na antologia: a inserção de variantes com mais do que uma linha temática em livros diferentes, como acontece no "Livro das Maravilhas", que reúne quinze versões de romances com a mesma personagem, de modo que o leitor possa avaliar as diferenças entre as versões; a precedência a cada romance (excetuando-se a maioria dos de autor) de um pequeno comentário breve ao que nele se trata, com o objetivo de servir a curiosidade ou também a preguiça dos leitores.

Redol assume também alguma indisciplina da sua parte, particularmente no "Livro da História", no capítulo designado por "Romances e histórias de assunto lusíada", no qual recorreu largamente à *Colecção dos Romances de História Portuguesa*, de Ignácio Pizarro de Morais Sarmiento, que Redol considera muito pobre poeticamente, ou ainda, a inclusão de romances de origem castelhana e brasileira, que tratam de assuntos portugueses. Contudo, não mostra arrependimento da tomada destas liberdades confessadas.

Apesar destas incongruências, Redol reconhece que, mesmo assim, valeu a pena a realização desta tarefa. Esclarece ainda que, os possíveis equívocos presentes não desvalorizam as vantagens desta publicação, engrandecida com o trabalho prestado por Fernando Lopes Graça e Maria Keil, e complementada com o estudo reunido em "Notas eruditas".

No breve estudo sobre a evolução da palavra "romance", Redol começa por referir algumas citações onde se encontra esta palavra, como no código dos manuscritos alcobacenses, com o sentido da língua "romance", de onde derivaram as línguas românicas. Só mais tarde é que a palavra "romance" significará uma composição em prosa. Redol apresenta também o comentário de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em *Romances Velhos em Portugal*, sobre o vocábulo "romance".

De forma a complementar a sua exposição, transcreve ainda três segmentos em castelhano do *Romancero Hispánico* de R. Menéndez Pidal: o primeiro, sobre o significado da palavra "romance" nos séculos XIII e XIV; o segundo, sobre os seguintes séculos e o último sobre a difusão fora de Espanha.

Sobre a temática da origem dos romances, Redol convoca novamente as obras *Romances Velhos em Portugal* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o *Romancero Hispánico* de R. Menéndez Pidal. A autora explica que os romances épicos tiveram uma produtividade muito maior e mais prolongada do que se julgava, apesar de uma florescência curta (até meados do século XII), a sua refundição continuou, pelo menos, até ao final do século XIV. A partir de então, na fase de decadência, estas obras, que inicialmente tinham uma origem erudita, passam a ser cantadas por cantores populares, nomeadamente, os jograis, que serão responsáveis por uma renovação da linguagem e versificação, e essencialmente, por uma eflorescência de novos romances.

Por seu turno, Menéndez Pidal assegura ser impossível conhecer a origem precisa dos romances, afirmando que estes são uma parte do género baladístico desenvolvido na Europa. Aponta uma breve explicação da sua possível formação: a partir de determinados episódios das canções de gesta que se recitavam separadamente, os mais famosos desses fragmentos converteram-se nos primeiros romances épico-líricos, que depois se refundiram e se multiplicaram. Afirma ainda que a história do romanceiro deve apoiar a sua cronologia quase unicamente nos romances noticiosos, pois estes comentavam os factos de atualidade. Menéndez Pidal não duvida que os poucos restos conservados destes romances só representam uma pequena parte dos produzidos então.

Para finalizar este tema, Redol cita ainda as notas do *Romanceiro Português*, edição de 1886, de J. Leite de Vasconcelos, onde o autor afirma que os romances populares portugueses são semelhantes aos de outras nações.

Quanto à relação entre o romanceiro e alguns escritores portugueses, Redol começa por citar mais uma vez Carolina Michaëlis de Vasconcelos, transcrevendo a explicação do trabalho que a autora tinha vindo a realizar: a pesquisa da intertextualidade de romances nas obras literárias. A autora demonstra na sua obra acerca do teatro de Gil Vicente vários exemplos de intertextualidade de romances aplicados ao teatro desta figura.

Para além disso, o antologista compreende a importância do lugar dos romances na obra teatral de Gil Vicente, pelo que transcreve a secção completa que R. Menéndez Pidal lhe dedicou no *Romancero Hispánico*, intitulado "El romance en los comienzos del teatro. Epoca de Gil Vicente", onde refere que os romances estiveram presentes nas

origens do teatro nacional espanhol, demonstrado através dos vários exemplos de romances inseridos no seu teatro. Refere ainda que Gil Vicente introduziu vários romances cantados e alusivos à ação dramática, sendo o poeta que com mais emoção sentiu a simplicidade do lirismo do romanceiro.

Sobre a influência dos romances noutras composições, Redol entende que é importante transcrever algumas partes da obra *História da Poesia Popular Portuguesa*, de Teófilo Braga, para se avaliar a evolução dos temas dos romances e da sua influência em produções posteriores. O autor explica a transformação que os romances mouriscos sofreram, dando origem aos romances que celebravam os feitos e crimes dos delinquentes (xácaras)., alegando ainda que, por sua vez, em Portugal, os fados formaram-se a partir destas xácaras.

Acerca da decadência e posterior expansão dos romances, Redol reproduz uma secção da obra referida de Teófilo Braga, em que explica que quase todo o romanceiro foi proibido ou mutilado pelo *Index* de 1564 e posterior ampliação em 1624, documento criado pelos Jesuítas.

Quanto à difusão geográfica do romanceiro pelo mundo, um caso excepcional do romanceiro ibérico em comparação com qualquer outro ramo do folclore, faz uma alusão a este tema referindo os dois volumes de Menéndez Pidal que dão conta desta tradição peninsular. Por exemplo, salienta algumas versões recolhidas por Pidal em vários locais do Médio Oriente e Norte de África dos romances 0058 Muerte del Duque de Gandía e 0006 Muerte del Príncipe Don Juan, difundidos pelos Judeus; ou ainda, o abundante romanceiro que se multiplicou em todas as terras americanas onde se fale castelhano, português ou catalão, mas também nas Filipinas e nas ilhas Marianas.

Também Carolina Michaëlis de Vasconcelos se deu conta desta expansão, quando se referia às lições castelhanas, portuguesas, catalãs ou híbridas, quer no continente ou nas ilhas oceânicas e mediterrâneas conquistadas por Espanhóis e Portugueses, quer entre os Judeus do Levante e de Marrocos, expulsos da Península na época de maior florescência dos romances.

Por seu turno, Lopes Graça afirma, no seu estudo, que esta obra não tem como objetivo "entrar em considerações circunstanciadas das toadas com que tradicionalmente são cantados os romances" (Graça, 1964: 36). Contudo, recorda ao leitor que o romance é um género poético-musical, cuja letra e toada são

interdependentes, formando uma unidade estética, aspeto este, muitas vezes esquecido ou prestado menos atenção, manifestando que esta dicotomia é um erro do ponto de vista literário. Concretiza a sua ideia, afirmando que as toadas do romanceiro português não são de modo algum uma réplica das toadas dos romances espanhóis: a variedade dos seus giros melódicos, rítmicos e tonais têm uma individualidade própria, apesar de reiterar que, no geral, o romanceiro popular português enfeuda-se ao romance espanhol. O autor questiona o facto de as toadas remontarem todas à época histórica da composição dos romances, estando isto em contradição com o conhecimento do comportamento geral da matéria artística tradicional, apesar de não negar que muitas toadas são muito antigas.

Também a tipologia das toadas é discutida, afirmando que não existe um tipo único. Contudo, salienta que, em regra, as respetivas toadas dos "romances velhos" observam uma certa semelhança de ritmo e de giros melódicos. Ressalta alguns exemplos de romances, publicados na antologia, que têm toadas com particularidades estruturais e estilísticas comuns, referindo que estas melodias não são verdadeiramente folclóricas, no sentido em que a autêntica música folclórica segue processos de formulação específicos, enquanto as melodias dos "romances velhos" possuem um certo refinamento culto, não significando que quando o povo as conserva e transmite, elas não tenham também algumas das características da música folclórica. Porém, o autor considera que o romanceiro, ao ser um produto de evolução e de transformação, inclui alguns aspetos da música folclórica, como o foco no povo e nas necessidades da sua cultura, desempenhando alguma função. Assim, Lopes Graça julga que o romanceiro é uma espécie folclorizada, que teve origem na arte erudita.

Em contrapartida, clarifica que existem outros romances que se aproximam mais da expressão e morfologia de certos tipos de música folclórica, como as toadas dos romances "Mirandum se fui a la guerra" (0178 Mambrú), ou 0112 Batalla de Lepanto, entre outros.

Lopes Graça também faz alguns esclarecimentos, como a proveniência das toadas consultadas em várias publicações de música popular portuguesa. Explicita também que, nalguns casos, houve a preferência pela adaptação de uma lição diferente do texto literário, devido a dificuldades e contradições; ou ainda, a alteração da grafia e do compasso para simplificação do ritmo.

Apesar de tudo, o autor esclarece que este procedimento não teve como objetivo desprezar o trabalho dos estudiosos que recolheram os romances, mas sim, dar ao público uma antologia mais arrumada e manuseável, uma parte, que o autor considera, de um dos mais preciosos tesouros da nossa tradição popular, sem pretensão de um trabalho de erudição. Se se tratasse de uma obra erudita, Lopes Graça consideraria ser necessário justificar este procedimento, e seria o primeiro a condenar a antologia. Mas, como ele próprio avalia, trata-se de uma obra de arte e de amor, onde as "harmonizações" de uns romances, assim como as gravuras de Maria Keil, apenas são uma forma de embelezamento de um livro que pretende não ser uma monografia, mas uma companhia prazerosa para o leitor.

4. Para uma (re)avaliação das coleções de romances associadas ao Estado Novo e à Oposição ao Regime.

Já se fez notar a heterogeneidade genológica dos poemas reunidos nas compilações em apreço. No entanto, a maior parte delas é intitulada a partir da denominação dos poemas épico-líricos que, na Península Ibérica, correspondem à balada europeia. Estão neste caso os livros de Urbano Tavares Rodrigues, de Pires de Lima, ou de Alves Redol, podendo inferir-se que a opção pelo título “romanceiro” decorreu do prestígio do género sobre o qual figuras de vulto do século XIX e do início do seguinte tinham incidido o seu olhar crítico.

Numa brevíssima história dos estudos do romanceiro deste período em Portugal, destacamos a figura de Almeida Garrett, que foi um dos primeiros a se interessar por esta temática. Na sua introdução, Ferré (2000) explica que a sua obra *Adozinda* tinha como principais objetivos, dar a conhecer, ao público contemporâneo, o romanceiro, um novo género capaz de revolucionar a literatura. Como vimos no primeiro capítulo, Garrett acreditava que se encontraria a legítima literatura nacional no romanceiro, não contaminada pelas correntes culturais estrangeiras que tinham desvirtuado, pelo menos desde o século XVI, a literatura portuguesa, e deste modo, retornar-se-ia ao que de mais puro e genuíno havia na cultura da nação, pois da poesia popular havia que tirar todos os ensinamentos. Entretanto, entre 1843 e 1851, Garrett publica os três volumes do seu *Romanceiro*, onde edita versões factícias de romances, ou seja, extremamente recriadas pelo poeta.

Por sua vez, como refere o mesmo autor, a atividade coletora e editorial de Almeida Garrett teve os seus seguidores, que aproveitaram as instruções do seu mestre e que ofereceram os primeiros romances da tradição oral moderna portuguesa, a partir da sua criação ou refundição, independentemente do maior ou menor grau de intervenção recriadora. Foi o caso do primeiro editor de um romance algarvio, o arqueólogo Estácio da Veiga que, em 1860, começou a divulgar os resultados da sua recolha, que termina em 1870, com a publicação do *Romanceiro do Algarve*.

Independentemente dos seus desacertos, também a figura de Teófilo Braga desempenhou um papel fundamental na revisão e compilação do romanceiro tradicional, sendo a primeira tentativa de colecionação totalizante de uma tradição oral

moderna com a sua obra *Romanceiro Geral Portuguez*, editado em 1906 e 1909 e que reúne todas as versões até então editadas, mais algumas inéditas. Além disso, como refere Ferré (2000), foi com Braga que o romanceiro deixou de ser apenas um género poético inspirador de textos literários, transformando-se num objeto de estudo científico. Porém, Ferré faz alguns reparos: nesta obra, o autor desvalorizou o papel dos coletores de que se serviu e também a genuinidade do seu *Romanceiro Geral colligido da tradição*, publicado em 1867, é duvidosa devido à sua composição se constituir tanto de versões inéditas (ao contrário do que afirma, as versões são retocadas) como de versões já editadas (na sua maioria provenientes de Garrett), transformando os textos compósitos retocados de Garrett numa genuína versão romancística. Para Ferré (2000), todos estes aspetos demonstram que, afinal, Teófilo Braga não foi o ponto de viragem nos estudos do romanceiro em Portugal, pois apesar das suas crenças positivistas, nunca abandonou uma certa postura romântica da literatura popular.

Também salientamos a atividade de estrangeiros como o viajante inglês Edward Quillinan que, em 1853, em Londres, publicou a primeira versão romancística da "Noiva do Duque de Alba" (0508 Novia abandonada del conde de Alba), recolhida em Portugal, e que se encontra também no *Romanceiro Geral do Povo Português*, de Alves Redol.

Outra figura invulgar que Ferré (2000) salienta e do qual encontramos versões de romances recolhidos por ele no *Romanceiro* de Pires de Lima, na obra *O que o povo canta em Portugal*, n' *A Canção Popular Portuguesa* ou no *Romanceiro Geral do Povo Português*, é João Teixeira Soares de Sousa, um coletor romântico e investigador positivista, subordinado à procura da genuína poesia nacional, retocando-a para assim melhor servir esteticamente a literatura portuguesa. Teve uma atividade coletora excepcional, iniciada na sua ilha natal, São Jorge, a fim de remeter a Almeida Garrett as suas versões, contudo, com a morte deste, decide enviá-las para Teófilo Braga, numa troca de correspondência iniciada em 1867. Como refere nas suas cartas, a finalidade das suas recolhas era a sua inclusão nas subseqüentes edições do *Romanceiro* de Garrett.

Com invulgar espírito crítico, Teixeira Soares repara numa maior simplicidade e autenticidade dos seus textos, facto este, que o fará afastar-se dos princípios românticos para, pela primeira vez na história do romanceiro português, surgir uma preocupação científica na recolha e fixação textual. No entanto, apesar das correções apresentadas,

é bastante clara a importância da publicação de várias versões de um mesmo romance, concluindo que a riqueza de um romanceiro depende não só da variedade dos romances como também da abundância de versões. Com este pensamento, criticará os retoques das versões de Estácio da Veiga ou as de Rodrigues de Azevedo. O seu romanceiro intitulado *Cantos Populares do Archipelago Açoriano* é o primeiro romanceiro açoriano com um valor documental incalculável.

Também é de frisar o cuidado e o respeito que trata os indivíduos que o ajudaram na recolha, bem como os informantes.

Ferré (2000) destaca também Álvaro Rodrigues de Azevedo, outra figura a salientar, apesar das impressões expressas por Teixeira Soares acerca dos seus retoques nos romances, uma atitude que só demonstra ser apenas como Garrett, em vez de estar em consonância com o período em que edita os seus romances, pois a sua visão de compilador acerca dos textos tradicionais é pouco consentânea com o que se fazia na época. Com efeito, o seu trabalho refundidor não se limita apenas ao aperfeiçoamento da métrica dos romances, mas também altera a linguagem, viola a sintaxe, chegando mesmo a metrificar textos em prosa.

Também Reis Dâmaso, em 1882, dará a conhecer versões do Algarve, muito diferentes das retocadas pelo seu predecessor Estácio da Veiga. De acordo com Leite de Vasconcelos, os seus textos representavam fielmente a tradição popular.

Quanto à coleção mais importante do concelho de Elvas, deveu-se ao alentejano António Tomás Pires, cujas recolhas foram incentivadas por Leite de Vasconcelos.

Por sua vez, Leite de Vasconcelos foi também uma figura ímpar, que muito contribuiu para a recolha do romanceiro. Editou coleções de romances que seriam posteriormente ampliadas. A sua atividade no campo da Etnografia fê-lo recolher numerosas versões, sendo também um dinamizador dos estudos etnográficos.

Como também depreendemos do exposto em apartados anteriores sobre o conhecimento dos compiladores acerca do romanceiro, a escolha mais ou menos generalizada do título não assentou na investigação filológica das baladas que se desenvolvia sobretudo em Espanha, em torno de eruditos da craveira de Ramón Menéndez Pidal e Diego Catalán, entre outros. Estes estudos literários em Portugal aguardavam a sua “revolução”.

É verdade que Alves Redol demonstrou no seu *Romanceiro Geral do Povo Português* familiaridade com certos estudos de Menéndez Pidal, como o *Romancero Hispánico*, ou *Romances Velhos em Portugal* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, do *Romanceiro Português* de J. Leite de Vasconcelos, ou ainda da *História da Poesia Popular Portuguesa* de Teófilo Braga. Contudo, os restantes editores científicos em que se concentra esta investigação basearam-se sobretudo em trabalhos oitocentistas ou do dobrar do século XIX com autoria nacional, tais como o *Romanceiro* de Almeida Garrett ou o *Romanceiro Geral Português* de Teófilo Braga.

Numa brevíssima historiografia dos estudos romancísticos entre 1900 e 1974, Ferré (2000) destaca as recolhas realizadas por algumas figuras: José Augusto Tavares, Firmino Martins e Francisco M. Alves, em Trás-os-Montes, e por Francisco Xavier Ataíde de Oliveira e José Joaquim Nunes, no Algarve, para além dos contributos dados por Pedro Fernandes Tomás, Daniel Rodrigues, Francisco Serrano e Jaime Lopes Dias, ou Fernando de Castro Pires de Lima. Também salienta os trabalhos de campo ou breves incursões teóricas concretizadas por Gonçalo Sampaio, Alexandre Lima Carneiro, João Diogo Correia, Luís Chaves e Jorge Dias. Ferré (2000) ainda assinala o contributo de António Mourinho para o romanceiro mirandês e, apesar da sua bibliografia ser escassa em termos romancísticos, o contributo de Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti, que realizaram recolhas próprias.

Tal como Ferré (2000) refere, neste período mencionado houve um declínio substancial da importância dos trabalhos sobre o romanceiro, em comparação com a crescente atividade científica dedicada a este género em Espanha, sendo que em Portugal, o romanceiro, de uma maneira geral, destinava-se a completar monografias regionais, muito raramente se publicando romanceiros.

Somente a partir dos finais dos anos 60, dar-se-á uma "revolução", pois, de facto, pela primeira vez, de forma sistemática recolhem-se romances em Portugal, um trabalho a cargo da investigadora norte-americana Joanne B. Purcell, que inaugura uma etapa decisiva para o estudo do romanceiro em Portugal, como explica Ferré (2000).

Regressando novamente à temática da denominação do título "romanceiro", verificam-se as exceções à mencionada frequência deste título sobretudo nas coleções da área da Etnomusicologia assinadas por Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti, bem como da obra de Jaime Cortesão, à qual não faltam propósitos no mesmo campo,

apesar da confissão do autor acerca do seu desconhecimento musicológico, como se viu. Acrescente-se que todas elas estão relacionadas com opositores ao Regime. Contudo, merecem igualmente referência algumas denominações atribuídas por Fernando Pires de Lima às suas páginas além da coletânea *Romanceiro* de 1959. Esses seus títulos não seguiram a opção mais comum; pelo contrário, preferiram realçar os estudos críticos que acompanham a edição dos textos literários, em vez de destacarem esta última vertente. Recordamos as denominações dos seus trabalhos: o artigo “O Folclore como método de ensino” do *Mensário das Casas do Povo* (1953), *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* (1954) e *A Mulher Vestida de Homem. Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”* (1958).

Por outro lado, os poemas que os editores científicos classificam como romances não correspondem à atual categoria literária. Um número razoável dessas composições não consta sequer no catálogo *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico* de Manuel da Costa Fontes (1997) constituído a partir de uma noção de romance mais ampla do que a *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna versões publicadas entre 1828 e 1960*, mais recente, elaborada por Pere Ferré e Cristina Carinhas (2000).

Compulsando esta última, onde se descreve a fortuna editorial de cada versão publicada até ao final do século XX, verificamos ainda que os poemas reunidos nestas coleções não são, na sua grande parte, inéditos. Dito de outro modo, Urbano Tavares Rodrigues, Jaime Cortesão e Alves Redol não foram coletores de romances. Tão pouco Fernando C. Pires de Lima tem lugar proeminente na galeria em que figura, por exemplo, Leite de Vasconcelos. Inclusivamente Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti não obtiveram um número muito significativo de novas versões de romances. A maior parte das baladas que ofereceram provieram de publicações anteriores. Vejamos estes compêndios por ordem de grandeza dos empréstimos que proporcionaram, constatando igualmente as fontes preferidas por cada coleção.

Almeida Garrett foi uma das principais fontes a que recorreram, mas também a Estácio da Veiga. No nosso estudo, encontramos alguns romances provenientes da sua recolha, por exemplo no *Romanceiro* de Pires de Lima e no *Romanceiro Geral do Povo Português*. Também encontramos do inglês Edward Quillinan e de outra figura invulgar, que é João Teixeira Soares de Sousa. Outras figuras importantes que encontramos nas

várias compilações são Teófilo Braga, Álvaro Rodrigues de Azevedo, Zófimo Consiglieri Pedroso, Reis Dâmaso, António Tomás Pires, Leite de Vasconcelos, José Augusto Tavares, Firmino Martins e Francisco M. Alves, Francisco Xavier Ataíde de Oliveira, José Joaquim Nunes, Pedro Fernandes Tomás, Daniel Rodrigues, Francisco Serrano e Jaime Lopes Dias, ou Fernando de Castro Pires de Lima. Também encontramos algumas versões recolhidas durante os trabalhos de campo ou breves incursões teóricas concretizadas por Gonçalo Sampaio, Alexandre Lima Carneiro, João Diogo Correia, Luís Chaves e Jorge Dias.

Em todo o caso, também ofereceram algumas versões inéditas. Estas devem-se, por um lado, a Fernando C. Pires de Lima, um poema do romance 018 El labrador caritativo incluído no seu artigo "O Folclore como método de ensino" (1953: 3) e ao trabalho de campo de Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti de que resultaram os textos oferecidos na *Antologia da Música Regional Portuguesa* e em *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*. Por exemplo, encontramos versões inéditas dos romances "O soldado" (versão contaminada por 017 El quintado e 0168 Aparición de la enamorada muerta) e "D. Varão" (0231 La doncella guerrera), romances muito conhecidos em Portugal e com dezenas de versões recolhidas em várias regiões.

Graficamente, para além do texto, como referimos, algumas coleções de romances também vêm acompanhadas por ilustrações. No caso do *Romanceiro Geral do Povo Português*, a obra apresenta ilustrações e arranjo gráfico de Maria Keil, compostas por desenhos e vinhetas no texto e reprodução de pinturas em extratexto. Têm a função de embelezamento da edição que pretendia ser, para além de uma antologia de romances, uma obra de arte, tal como Lopes Graça afirma.

Maria Keil foi uma pintora e ilustradora portuguesa da geração modernista portuguesa. Ilustrou obras literárias de vários autores, tais como Aquilino Ribeiro, Sophia de Mello Breyner Andresen ou José Gomes Ferreira, entre outros. Para além desta área artística, outra vertente marcante da sua obra e onde mais se distinguiu foi o azulejo, sendo uma das principais figuras da renovação moderna nessa área. Destaca-se a vasta encomenda para o Metropolitano de Lisboa (1957 – c. 1972).

Por seu turno, no *Romanceiro português* de Urbano Tavares Rodrigues encontramos ilustrações de Maria Judite de Carvalho que acompanham o texto e fazem uma interpretação dos romances. Esta edição ostenta um bom equilíbrio entre texto e

ilustração, pois cada página com texto apresenta, na seguinte, uma respetiva ilustração alusiva ao romance. Uma relação que revela o cuidado posto na adaptação a um público destinatário caracterizado pela ausência do hábito de manusear material impresso, ou com falta de capacidade ou treino de leitura, mas também uma forma de controlo social que intentava na infantilização do adulto, pois ressalta-se que estas ilustrações são típicas do universo das crianças aplicadas aos adultos. Sem esquecer que toda a disposição gráfica da edição segue um programa ideológico do Regime, abordado no apartado 2.1.1.

Maria Judite de Carvalho, para além de pintora, foi essencialmente uma escritora portuguesa. Foi casada com Urbano Tavares Rodrigues, cujos ideais de luta contra o Regime foram partilhados entre ambos.

A revalorização do género do romanceiro entre públicos não apenas académicos e com diferente perfil ideológico ocorreu, como vimos no caso do trabalho do próprio Alves Redol, um escritor preocupado com a vida do povo. Mas também na criação musical de cariz tradicional de Fernando Lopes Graça, onde encontramos algumas referências a romances, nomeadamente, como refere Wefford (2006), a utilização de uma versão do "Romance de Santa Iria" (0173 Santa Irene) para uma canção de voz e piano; ou na obra *Variações sobre um tema popular português* (piano) (1927), onde se encontram semelhanças de contorno melódico de "Dom João vai à caça" (poema contaminado pelos romances 0164 La Infantina, 0100 El Caballero burlado e 0169 Hermana cautiva), registado por Pedro Fernandes Tomás (1934: 3-5). Também em 1949, surgem os *Sete Fragmentos de Velhos Romances Populares Portugueses*, com orquestração de canções originalmente para voz e piano e, em 1951, *Cinco Velhos Romances Portugueses* composta para orquestra. Relembramos novamente que estas duas personalidades mantinham ligações com o Partido Comunista Português.

De alguma maneira, também a divulgação de romances por vultos cimeiros da cultura ajudou a revalorização deste género, como acabámos de referir pelos exemplos do próprio Alves Redol e Fernando Lopes Graça, mas também de Jaime Cortesão.

Sem esquecer a noção de que a literatura é influenciada pelo sistema social e político em que se encontra, daqui depreende-se facilmente, que esta arte pode ser instrumentalizada, embora sobreviva por definição e natureza às tentativas totalizadoras. Como explica Reis (1995), assim acontece porque a literatura tem uma

condição institucional que envolve uma dimensão sociocultural, ilustrativa de uma certa consciência coletiva da sociedade e uma dimensão histórica capaz de testemunhar o devir da História e do Homem.

Os sistemas políticos e os seus agentes e instrumentos tendem também a converter-se em instâncias de validação institucional da literatura. Assim, a literatura é um veículo primordial de representação e comunicação de uma identidade cultural que se pretende apurar, sob um ponto de vista ideológico-cultural. A dimensão sociocultural da literatura é definida em função de critérios sociais. Mas para além disso, a literatura pode ser entendida como instrumento de intervenção social, motivada socialmente e com um teor finalístico. A defesa de uma criação literária virada para a sociedade assume dimensões ainda mais vincadas, do ponto de vista ideológico. Particularmente, entre os anos 30 e 50 do século XX, a estética e a cultura marxistas associam as práticas literárias a intuítos de revolução social e económica, fazendo da literatura um instrumento de compromisso social.

4.1 A reedição de versões

A maioria das coleções estudadas apenas reeditam versões já bastante conhecidas, tanto as coleções publicadas pelo Regime do Estado Novo – *Romanceiro português*, *Romanceiro*, *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* e *A Mulher Vestida de Homem. Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”* – como as dos opositores – *O que o povo canta em Portugal*, *A Canção Popular Portuguesa*, *Romanceiro Geral do Povo Português* e *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes*.

Sobre estes, queremos remeter para a *Bibliografia do romanceiro português da tradição oral moderna (1828-2000)* de Pere Ferré e Cristina Carinhas, onde se pode consultar a fortuna editorial das versões reeditadas que constituem a quase totalidade dos poemas compilados nos diferentes títulos estudados.

4.2 As versões inéditas

Ainda com o apoio da *Bibliografia do romanceiro português da tradição oral moderna (1828-2000)*, podemos constatar que apenas se oferecem versões inéditas em

“O Folclore como método de ensino”, na *Antologia da Música Regional Portuguesa e nos Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*. Indicamo-las, por forma a avaliar-se quão diminuto foi o seu contributo, mas sobretudo a destacar-se que ele se deveu quase em absoluto ao trabalho de campo dos opositores ao Regime.

- 0185 El labrador caritativo - versão editada por Pires de Lima, 1953: 3,
- 0049 Conde Niño - versão de Parada de Infanções, distrito de Bragança, editada por Graça/Giacometti, 1960?, s.d.: 1,
- Versão contaminada por 0176 El quintado e 0168 Aparición de la enamorada muerta - versão de Tuizelo, distrito de Bragança, editada por Graça/Giacometti, 1960?; s.d.: 10-11,
- 0231 Doncella guerrera - versão de Aljezur, distrito de Faro, recitada por Adélia Rosado, editada por Graça/Giacometti, 1961: 6-7,
- Versão contaminada por 0443 Cautivo del renegado e 0317 Cautivo firme em su fe editada por Graça/Giacometti, 1961: 13-15,
- 0150 Pérdida de don Beltrán editada por Graça/Giacometti, 1960?; s.d.: 5,
- 0217 La difunta pleiteada editada por Graça/Giacometti, 1960?; s.d.: 3,
- 0104 La Flor del Agua editada por Graça/Giacometti, 1960?; s.d.: 1,
- 0185 El labrador caritativo - versão editada por Graça/Giacometti, 1965: s.p.,
- 0176 El quintado - versão editada por Graça/Giacometti, 1966a: 10,
- 0159 Conde Claros em hábito de fraille editada por Graça/Giacometti, 1961: 1-3,
- 0234 Albaniña editada por Graça/Giacometti, 1960?, s.d.: 6; 1961: 11-12.

EPÍLOGO OU A TENSÃO ENTRE IDEOLOGIA E CIÊNCIA

Ao longo deste estudo, quisemos entender o modo como o romanceiro foi apropriado durante o período do Regime do Estado Novo. Constatou-se que os romances foram protagonistas de algumas coleções publicadas tanto por editoras pertencentes ao Regime, como pelos seus opositores.

Verificámos que, genericamente, as edições do Estado Novo são simples coletâneas de textos, antecedidas por um prefácio do antologista e sem uma organização explícita por temas, apresentando apenas uma aproximação possível e não uma divisão sistemática, enquanto nas coleções dos opositores *O que o povo canta em Portugal* (Cortesão, 1942) e o *Romanceiro Geral do Povo Português* (Redol, 1964) houve uma maior preocupação pela organização por temas. Veja-se o caso do *Romanceiro Geral do Povo Português* que apresenta uma organização complexa, cingida pelas temáticas que se reúnem em dez partes (denominadas por "livros"), subdivididas depois em quantos grupos o autor achou conveniente para salientar a riqueza dos motivos e facilitar a consulta dos leitores. O que na prática, parece resultar ao contrário, pois para o leitor torna-se confusa.

À exceção do *Romanceiro Geral do Povo Português*, que publica várias versões do mesmo romance como o caso dos "Quatro romances de Floresvento" e o "Ciclo da Nau Catrineta", as coleções dos opositores e mesmo as do Regime (como o caso do *Romanceiro* de U. Tavares Rodrigues) apresentam uma pequena seleção de romances, com a publicação de uma única versão de cada romance. Excetuam-se os casos dos estudos de Pires de Lima *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica* e *A Mulher Vestida de Homem. Contribuição para o estudo do romance "A donzela que vai à guerra"* que apresentam em aditamento versões dos romances em estudo.

Por outro lado, no geral, as coleções compilam, para além de romances, outra tipologia de textos. Disso é exemplo, novamente, o caso do *Romanceiro Geral do Povo Português* que reúne desde trovas da lírica galaico-portuguesa até poesia neorrealista. Por causa deste facto, este seu trabalho foi alvo de algumas críticas devido ao seu título: ao inserir uma grande variedade de textos, o título parece ser pouco apropriado.

Minoritariamente, algumas coleções apresentam ilustrações que acompanham o texto, nomeadamente, o *Romanceiro português* e o *Romanceiro Geral do Povo*

Português. No primeiro caso encontramos ilustrações que se afiguram típicas no universo do Regime do Estado Novo aplicado às crianças, mas que aqui são adotadas aos adultos. Outra estratégia observada nesta coleção é a inclusão de pequenos resumos prévios a cada romance. Na segunda obra, as ilustrações de cariz abstrato têm a função de iniciar cada parte da obra e, claro, de embelezamento.

Vimos também que todas as coleções em formato escrito são antecidas por um prefácio ou introdução do compilador. De forma a preparar o leitor para a temática do romanceiro, encontramos uns mais simples e curtos, como acontece no *Romanceiro português* de Urbano Tavares Rodrigues, mas também outros mais complexos que transcrevem até estudos dos principais especialistas nesta área – são os casos do *Romanceiro Geral do Povo Português* ou do *Romanceiro* de Pires de Lima que se serviu dos trabalhos dos eruditos Ramón Menéndez Pidal, José Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes, destacando, particularmente, Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

No geral, estes textos possibilitam um espaço para a exposição dos principais objetivos da edição das coleções, mas também dos problemas relativos ao estado do romanceiro, ou os métodos de seleção, a organização e os principais temas dos romances. Nas publicações do Regime, os principais objetivos são promover o conhecimento e recordar os romances tradicionais, de forma educativa, mas também devolver ao povo as suas canções e despertar, reanimar o gosto dos leitores pelos romances, sem qualquer tipo de erudição. Por seu lado, as dos opositores apresentam objetivos distintos, que iremos destacar mais à frente.

Entretanto, à medida que o nosso estudo prosseguia, fomos compreendendo que o contributo destas coleções para a ampliação do conhecimento do Romanceiro Tradicional Português foi praticamente irrelevante, pois como fizemos notar, apenas se encontram versões inéditas recolhidas por Michel Giacometti e editadas também por Fernando Lopes Graça na sua *Antologia da Música Regional Portuguesa* e nos *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*, além da versão inédita do romance 0185 El labrador caritativo incluída no artigo de Pires de Lima “O Folclore como método de ensino” no *Mensário das Casas do Povo* (1953: 3).

Opostamente, todas as outras coleções – *Romanceiro português*, *Romanceiro*, *Nau Catrineta: Ensaio de interpretação histórica*, *A Mulher Vestida de Homem*. (*Contribuição para o estudo do romance “A donzela que vai à guerra”*), *O que o povo*

canta em Portugal, A Canção Popular Portuguesa, Romanceiro Geral do Povo Português e Vozes e Imagens de Trás-os-Montes – apenas reeditam versões já bastante conhecidas.

Assim, depreende-se que estas coleções resultaram sobretudo de um saber de gabinete. O número das versões inéditas é muito residual – salienta-se novamente que apenas encontramos versões inéditas na *Antologia da Música Regional Portuguesa*, em *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora* e n' "O Folclore como método de ensino". Todas as outras coleções apenas reúnem composições publicadas previamente noutros impressos.

Genericamente, as publicações do Estado Novo reeditam principalmente versões factícias de Almeida Garrett, versões muito retocadas e reconstruídas a partir de versões da tradição oral – veja-se o caso particular do *Romanceiro português* que publica apenas as versões do precursor do romantismo em Portugal. Em contrapartida, as publicações dos opositores reeditam versões com origens e editores mais variados e também da tradição oral moderna, apesar de também reeditarem algumas versões de Garrett, sem esquecer um pequeno número de versões de romances velhos (é o caso do *Romanceiro Geral do Povo Português*).

Recordamos que a figura de Almeida Garrett foi uma fonte de inspiração e um modelo e elemento doutrinário e até tema ou referência de criações poéticas, sendo, inclusive, um dos escritores mais apreciados pela vertente nacionalista do Regime. Nas várias coleções de romances aqui estudadas que reeditam algumas versões de Garrett, encontramos a condensação de alguns dos temas preferenciais do Regime, como a consciência do dever cumprido, a idealização campestre, a mensagem cristã, o heroísmo patriótico levado até ao extremo da imolação da vida, ou a celebração da aparente quietude da vida rural, que se opõe à violência da cidade. Mas também encontramos, tanto nas coleções do Regime como nas dos opositores, outras temáticas que não eram preferenciais do Regime, sendo perceptíveis, por exemplo, nos títulos dos livros e das suas subdivisões do *Romanceiro Geral do Povo Português*, temáticas tão diferentes como o adultério ou o incesto. O primeiro é um dos mais abordados, sendo os romances que o narram muito frequentes, como 0234 Albaniña ou 0222 Bernal Francés, cujo adultério é cometido durante a ausência do marido, ou também o adultério cometido com um homem da igreja (0309 Devota a um fraile).

O incesto é também outro dos temas fixados, conservando-se o do incesto entre irmãos, como o 0403 Tarquino y Lucrecia, ou entre pai e filha, como o romance 0005 Silvana.

As versões reeditadas das coleções dos opositores apresentam, apesar de tudo, uma diversidade maior de autores. Esta questão talvez se relacione com a posição crítica dos opositores do Estado Novo, que propunha uma imagem do país oposta à imagem unitária do Regime, através da acentuação dos fatores de diferenciação e clivagem da cultura popular portuguesa.

Este destaque na diversidade, concretizado por versões de romances de diferentes regiões do país, é também acompanhado por uma nova geografia simbólica do país, onde zonas discriminadas pela etnografia do Estado Novo passam a ter um estatuto de maior visibilidade – é o caso, por exemplo, dos Açores, Madeira ou Algarve.

Assim, reconhece-se que a dicotomia uniformidade/diversidade transformou-se num ponto de discórdia entre o Regime e os seus opositores.

Mas regressando novamente à questão da irrelevância do contributo destas coleções para a ampliação do conhecimento do Romanceiro Tradicional Português, denota-se que era mais importante cumprir os objetivos relacionados com a instrumentalização da cultura popular do que transparecer o rigor e o conhecimento científico do romanceiro. Ou seja, a questão política impunha-se face ao conhecimento científico do romanceiro, havendo uma tensão entre ideologia e ciência.

Este facto revela-se durante a leitura dos textos introdutórios de cada coleção. No geral, ao mesmo tempo que cada autor manifesta os objetivos da coleção, dá pouca importância às questões de conhecimento e rigor científicos. No *Romanceiro português* publicado pela Campanha Nacional para a Educação de Adultos (CNEA), importava cumprir os objetivos desta iniciativa: lutar contra o analfabetismo existente e transmitir as bases da leitura, da escrita, contribuindo ainda para a educação geral do povo, como a divulgação de noções de educação moral e cívica – a educação assumia uma função eminentemente ideológica ao serviço do poder dominante e instituíam-se como um veículo da propaganda dos valores do regime. Como vimos, a educação pressupunha a inculcação de determinados valores hegemónicos próprios do regime vigente, como os valores nacionalistas (o título da coleção assim o demonstra), a exaltação da pátria. Também o próprio Urbano Tavares Rodrigues refere, na sua introdução, que na seleção

dos romances houve uma propositada despreocupação com o rigor científico, notado também na ausência de versões diferentes dos mesmos romances. De acordo com as intenções educativas da CNEA, o autor fundamenta a sua escolha das versões adotadas da lição de Garrett e das suas notas para estabelecer a sua antologia.

Também o *Romanceiro* de Pires de Lima publicado pela FNAT pressupunha a concretização dum programa oficial de cultura popular e assente no sublinhado dos valores do ruralismo, do tradicionalismo e do historicismo, no qual o folclore era um dos elementos principais, e a promoção do aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores portugueses de forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral. Segundo a instituição, as diversões proporcionadas deveriam ser aproveitadas no sentido de disciplinar vontades e de educar o espírito em proveito das profissões e da Pátria. Mas não podemos esquecer que, nos textos introdutórios, Pires de Lima convoca estudos dos principais especialistas da área do romanceiro.

Do mesmo modo, algumas edições dos opositores, como *O que o povo canta em Portugal* de Jaime Cortesão tem como principais objetivos o estreitamento das relações entre Portugal e Brasil e ainda o estudo e divulgação da História de Portugal e do lugar do país no mundo, direcionados para a educação do povo e da cidadania. Deste modo, o autor queria resgatar os processos e traços democráticos, civilizadores ou simplesmente edificantes da gesta portuguesa dos períodos medieval e moderno, e ao mesmo tempo, também regenerar a nação – reanimar o sentimento patriótico – e sinalizar a presença desse legado no mundo luso-brasileiro. Além disso, também serviria como instrumento democratizador da sociedade e das ideias, partindo da análise e valorização de antigas tradições democráticas, de modo a legitimar uma história que se pretendia patriótica e cívica para a época atual, implicando a necessidade da sua preservação e atualização face à situação ditatorial que se vivia.

Em contrapartida, a preocupação pelo rigor científico e pelo estudo do romanceiro foi também desvalorizada – nos seus textos introdutórios, Jaime Cortesão adverte para o facto de a sua obra não pretender ser rigorosamente científica. Contudo, o autor apresenta ainda uma seleção musical e um ensaio literário com um estudo de interpretação da poesia popular, apoiado por trabalhos de Etnologia e Filologia, principalmente de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Leite de Vasconcelos.

Outra questão que se destaca durante a leitura dos textos introdutórios, tanto nas coleções do Regime como nas dos opositores, é o sentimento patriótico traduzido na busca pela demonstração da nacionalidade portuguesa dos romances compilados. Para isso, o texto apresenta, por vezes, um estilo exaltante e romântico com uma tendência para a glorificação do povo amorável – veja-se o prefácio do *Romanceiro* de Pires de Lima, onde encontramos uma forte convicção que os romances portugueses quando comparados com os espanhóis, parecem mais perfeitos.

Porém, Pires de Lima não nega que a origem dos romances se confunde com a da própria História, sendo "remota" e "brumosa". Nesta discussão, o autor convoca Almeida Garrett que acreditava na nacionalidade portuguesa de alguns romances. Mas a frustração do autor é perceptível, devido à dificuldade em demonstrar a existência de romances de origem portuguesa. No final, conclui que, para uma melhor compreensão do romanceiro português, é importante conhecer também o romanceiro castelhano no geral.

No prefácio de Urbano Tavares Rodrigues também encontramos a mesma cisma pela procura das temáticas portuguesas mais características. Logo no título da coleção *Romanceiro português*, ressalta-nos essa preocupação. Não obstante, Urbano refere a incerteza do local de nascimento de muitos dos "nossos" romances, salientando que os próprios temas e alguns aspetos linguísticos parecem denunciar uma origem estrangeira, provenientes do romanceiro castelhano.

Igualmente, na obra de Jaime Cortesão, *O que o povo canta em Portugal*, encontramos algum enaltecimento pelo povo português, cujo trabalho pretende divulgar, mas também sintetizar e interpretar etologicamente o carácter do povo português. Encontramos algumas palavras de admiração e até de exaltação para com a capacidade criativa da multidão trabalhadora, que cantava durante as suas duras atividades quotidianas.

Mesmo sendo um opositor ao Regime, também para Cortesão parece que a questão da demonstração da nacionalidade portuguesa é também um motivo de alguma preocupação – Cortesão tece algumas notas explicativas da génese do povo português.

Em contrapartida, para os outros opositores estudados, esta questão do nacionalismo transmuta-se num programa de transformação democrática de Portugal,

cuja cultura popular passa a ser implicitamente vista como parte de um programa vanguardista de transformação e de renovação das artes. Deste modo, nas coleções dos opositores, este sentimento patriótico revela-se com outros traços: os seus autores procuravam, nos testemunhos vivos de uma cultura tradicional musical, uma identidade nacional e uma autenticidade musical – daí as versões inéditas de romances recolhidos pelos próprios autores. Pois, para estes autores, a cultura do povo era vista como uma cultura contra-hegemónica, de resistência antifascista, que assentava na possibilidade de a cultura popular ser uma alternativa, cujo povo era o depositário de uma identidade nacional desconhecida da sociedade. A questão fundamental da pesquisa para Giacometti e Lopes Graça era identificar e recolher os testemunhos musicais marcados pelo vínculo existencial ao mundo vivido, os testemunhos de uma integridade da cultura local que haviam resistido à sua colonização pelo sistema. Para eles, o autêntico era a alteridade, o “outro” povo português na sua heterogeneidade e diversidade.

N' *A Canção popular portuguesa*, a grande diferença em comparação com as coleções do Regime é a reedição de versões não inéditas de autores como Pedro Fernandes Tomás ou Firmino A. Martins. O grande objetivo da sua publicação foi a recolha e o estudo sistemático da nossa canção popular, de modo a organizar e publicar um Cancioneiro Popular Geral, que compendiasse, tanto quanto possível, o rico e muito ignorado folclore musical. O autor acreditava que a recolha, arquivo e estudo da canção popular proporcionariam benefícios de ordem educativa e artística, considerando este trabalho de organização e publicação, uma empresa de elevado alcance nacional, que possibilitaria matéria para uma reforma da "mentalidade musical" das pessoas, para uma afirmação do sentido da terra e de comunidade em perigo devido à música importada. Assim, a partir desse trabalho, os compositores poderiam inspirar-se na criação de uma música culta que afirmasse a sua autenticidade nacional.

Nos seus textos introdutórios é notório o combate que o autor desata sobre o tema do folclore autêntico e contrafação folclórica, como forma de assumir a sua postura oposta à do Regime, sendo tempo de reagir contra o uso da transformação do folclore num simples divertimento ou panfleto turístico e concretizar uma justa avaliação da canção popular, combatendo o falso e nocivo conceito de pitoresco.

A questão do nacionalismo é recorrente, pois também nos seus textos introdutórios encontramos a tentativa de resposta à questão "Porque amamos nós a

nossa canção popular e porque entendemos que a devem amar os Portugueses?". Lopes Graça explica que, como portugueses devemos defender a nossa canção portuguesa, pois esta é um documento da vida e dos sentimentos do povo, fazendo parte do património espiritual de Portugal. E que ao defendê-la, estaríamos a salvaguardar a nossa própria individualidade – oposta à ideia do Regime. Assim, a canção popular seria um meio de educação artística e de combate do espírito verdadeiramente nacional.

Quanto ao *Romanceiro Geral do Povo Português*, Alves Redol desejava, através da sua obra, alcançar a utopia de uma comunidade universal não dividida pela sua origem social ou atividade profissional. Em oposição à conceção folclórica e idílica do povo, cuja narrativa era manipulada e idealizada pelo poder político do Regime, Alves Redol combatia-a com uma conceção democrática e dinâmica da cultura popular, desenvolvida a partir das muitas recolhas realizadas. Queria assim, demonstrar que o processo de formação dos romances tradicionais era bastante rico, complexo, de rica vivência, fluida e dinâmica no espaço e tempo, entre uma raiz comum e permanente, sendo os romances um organismo vivo.

Na prática, a sua obra *Romanceiro Geral do Povo Português* opõe-se com uma variedade maior de versões de romances, com algumas temáticas que não cabiam nas coleções publicadas pelo Regime. Tinha como intenção geral dar um novo impulso editorial de grande dimensão ao romanceiro em Portugal e sistematizar o *corpus* tradicional nacional. Preconizava também a reunião e seleção de todo o material dos romanceiros, esgotados na maioria, e inacessíveis aos mais jovens amadores da literatura tradicional. Porém, vimos que não trouxe novas versões de romances, pois são reedições de textos já publicados noutras compilações. Ou seja, nesta sua antologia apenas reúne os trabalhos compilatórios realizados anteriormente por outras publicações.

Como vimos, para os estudiosos de literatura tradicional, estas coleções parecem ter tido pouca importância, pois o seu contributo para a ampliação do conhecimento do Romanceiro Tradicional Português é muito diminuto. Mesmo assim, como entrevistamos, o romanceiro foi um alvo de propaganda tanto para o Regime do Estado Novo como para os seus intelectuais opositores que o combateram, expondo a ignorância, a pobreza e as desigualdades sociais que o povo sofria. Neste âmbito, a oposição concretiza-se a partir da publicação de diferentes versões com origens distintas das coleções do Regime,

e não tanto nos prefácios, o que seria prejudicial para os próprios autores verem as suas obras censuradas e proibidas se a sua linguagem fosse direta.

BIBLIOGRAFIA

COLEÇÕES

Cortesão, Jaime (compil.) (1942). *O que o povo canta em Portugal: trovas, romances, orações e seleção musical*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal.

Giacometti, Michel & Graça, Fernando Lopes- (1960?). *Antologia da Música Regional Portuguesa*, I, 1. Trás-os-Montes, Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses / Valentim de Carvalho, [disco].

_____ (s.d.). *Antologia da Música Regional Portuguesa*, I, 1. Trás-os-Montes, 2.ª edi.?, Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses / Valentim de Carvalho, [disco].

_____ (1961). *Antologia da Música Regional Portuguesa*, I, 2. Algarve, Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses / Valentim de Carvalho, [disco].

_____ (1965). *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*, Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses, [disco].

_____ (1966a). *Antologia da Música Regional Portuguesa*, I, 4. Alentejo, 2.ª ed., Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses / Valentim de Carvalho, [disco].

_____ (1966b). *Antologia da Música Regional Portuguesa*, I, 1. Trás-os-Montes, 3.ª ed., Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses / Valentim de Carvalho, [disco].

Graça, Fernando Lopes/Simões, João Gaspar/Giacometti, Michel/Rodrigues, Sebastião/Domingues, Francisco (1961). *Vozes e imagens de Trás-os-Montes*, [disco].

Graça, Fernando Lopes- [1953]. *A canção popular portuguesa*, 1.ª edição, Lisboa: Publicações Europa-América.

Pires de Lima, Fernando de Castro (1953), "O Folclore como método de ensino",
Mensário das Casas do Povo, Ano VIII, n.º 86, p. 3.

_____ (1954), "*Nau Catrineta*": *Ensaio de interpretação histórica*, Porto,
Portugalense Editora.

_____ (1958), *A Mulher Vestida de Homem. Contribuição para o estudo do romance "A donzela que vai à guerra"*, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

_____, (compil.) (1959), *Romanceiro*, Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Cultura e recreio.

Redol, Alves (texto org., pref. e anot.) & Graça, Fernando Lopes (texto musical escolhido, coment. e pref.) (1964). *Romanceiro geral do povo português*, Lisboa: Iniciativas Editoriais, Tesoiros da nossa literatura.

Rodrigues, Urbano Tavares (compil) (1956). *Romanceiro português*, Lisboa: Campanha Nac. de Educação de Adultos.

_____ (1973). *Romanceiro português*, 2.ª edição, Lisboa: Direção Geral da Educação Permanente.

ESTUDOS

Alves, Ricardo António & Cascudo, Teresa (introd., transcrição e notas); org. Câmara Municipal de Cascais, Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria (2013). *Fernando Lopes Graça e a Presença*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais; Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Alves, Vera M. (2007). «“A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo», *Etnográfica* [Online], vol. 11 (1). Consultado em <<http://journals.openedition.org/etnografica/1951>> [14/07/2022].

Arroio, António (1908-1909). *Notas sobre Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional.

Boto, Sandra (2015). “A propósito do romance tradicional «Nau Catrineta»: peregrinações no tempo e no espaço”, *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*, Lisboa: Universidade do Algarve e CLEPUL, pp. 77-92. Consultado em <<http://hdl.handle.net/10400.1/9081>> [26/12/2022].

Braga, Theophilo (1867), *Romanceiro Geral Colligido da Tradição*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

_____ (1902). *História da Poesia Popular Portuguesa*, I, 3ª ed., Lisboa: Manuel Gomes.

_____ (1906). *Romanceiro Geral Portuguez*, 2ª ed., I: Romances heroicos, novellescos e de aventuras, Lisboa: Manuel Gomes.

_____ (1907). *Romanceiro Geral Portuguez*, 2ª ed., II: Romances de aventuras, historicos, lendarios e sacros, Lisboa: Manuel Gomes.

_____ (1909), *Romanceiro Geral Portuguez*, 2ª ed., III: Romances com forma litteraria do seculo XV a XVIII, Lisboa: J. A. Rodrigues & Co.

Branco, Jorge Freitas (1999), "Autoritarismo Político e Folclorização em Portugal: o *Mensário das Casas do Povo* (1946-1971)", *Mesas de Trabajo, Actas del VIII Congreso de Antropología*, Santiago de Compostela: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español - Asociación Galega de

Antropologia, pp. 29-45. Consultado em <<http://hdl.handle.net/10071/4281>> [04/08/2023].

Canário, Rui (2018). “Trabalho e educação de adultos em Portugal: uma perspetiva histórica de 1945 à Revolução dos Cravos”, *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXXVI, pp. 31-50. Consultado em <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/5313>> [07/07/2022].

Carvalho, Ana Alexandra Seabra de (2021). *O Calafrio Da Leitura*, Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Consultado em <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/16856/1/calafrio_da_leitura.pdf> [28/12/2022].

Carvalho, Mário Vieira (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (2006). *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, 1.ª edição, Porto: Campo das Letras.

Castelo-Branco, Salwa & Branco, Jorge F. (2003). “Folclorização em Portugal: uma perspetiva”, *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, pp. 1-21. Consultado em <<10.4000/books.etnograficapress.537>> [07/07/2022].

Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]*. Consultado em <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>> [03/08/2023].

Coimbra, Leonardo/ Cortesão, Jaime/ Pinto, Álvaro (1907). *Nova Silva – revista ilustrada*, n.º 1-5, Porto.

- Correia, João David Pinto (2009). “Alves Redol, o etnógrafo ou um discurso discreto e exigente sobre o Povo”, *Nova Síntese*, n.º 4, pp. 33-34.
- Crespo, Jorge (2014). “Alves Redol. As condições culturais e históricas na génese da sua obra”, *Alves Redol: o olhar das ciências sociais / Colóquio "Alves Redol e as Ciências Sociais"*; coord. Paula Godinho, António Mota Redol, Lisboa: Colibri, pp. 151-155.
- Falcão, Miguel (2014). “Perspetivas de teatro e comunidade: do etnografismo ao didatismo”, *Alves Redol: o olhar das ciências sociais / Colóquio "Alves Redol e as Ciências Sociais"*; coord. Paula Godinho, António Mota Redol, Lisboa: Colibri, pp. 279-299.
- Ferré, Pere (estudo introd., organiz. e fixação) (2000). *Romanceiro português da tradição oral moderna versões publicadas entre 1828 e 1960*. 4 volumes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferré, Pere & Carinhas, Cristina (2000). *Bibliografia do romanceiro português da tradição oral moderna (1828-2000)*. Madrid: Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal.
- Ferré, Pere (2011). *Romanceiro e memória*, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos/Centro de Estudos Comparatistas/Húmus. Consultado em <<http://hdl.handle.net/10400.1/3011>> [02/12/2022].
- Ferro, António (1941-1974). *Panorama*, Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional.
- Fontes, Manuel da Costa (1997). *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Gallop, Rodney (1937). *Cantares do Povo Português*, Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

Garrett, João Baptista da Silva Leitão de Almeida (1828). *Adozinda*. Romance, Londres: Em casa de Boosey & Son; e de V. Salva.

_____ (1843). *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, I, Lisboa: Typ. da Soc. Propagadora dos Conhecim. Uteis.

_____ (1851). *Romanceiro*, II e III, Lisboa: Na Imprensa Nacional.

Giacometti, Michel (1970-1973). *Povo Que Canta. Vozes e Imagens para uma Antologia da Música Popular Portuguesa*, Lisboa: RTP, [série televisiva].

Graça, Fernando Lopes (1949). *Sete Fragmentos de Velhos Romances Populares Portugueses*, com orquestração de canções originalmente para voz e piano. Lisboa.

_____ (1951). *Cinco Velhos Romances Portugueses*, composta para orquestra.

Index Librorum Prohibitorum (1564), Vaticano, Santa Sé.

Leal, João (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote. Consultado em <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/4339/1/Etnografi...pdf>> [29/09/2022].

Magalhães, Miguel (2015). “Michel Giacometti: a voz pelos caminhos da tradição”, *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, n.º 12, Nanterre: Université Paris Nanterre. Consultado em <https://run.unl.pt/bitstream/10362/28091/1/Michel_Giacometti_a_voz_pelos_caminhos_da_tradi_o.pdf> [13/08/2022].

Melo, Daniel (2003). “A FNAT entre conciliação e fragmentação”, *Vozes do Povo, A folclorização em Portugal*, Coleção Antropologia, Lisboa: Etnográfica Press, pp.

37-57. Consultado em <<https://books.openedition.org/etnograficapress/551>> [07/07/2022].

Melo, Daniel Seixas (2020). "Do intelectual exilado: o legado humanístico de Jaime Cortesão", *Revista de História das Ideias*, Vol. 38. 2ª Série, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 55-77. Consultado em <https://impactum-journals.uc.pt/rhi/article/download/2183-8925_38_3/6395/32724> [15/07/2022].

Moreira, Jorge Manuel da Silva (2020). *Percursos e tendências da educação de adultos em Portugal (1820-1995) – Um olhar transversal*, (Tese de Doutoramento), Porto: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto. Consultado em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/134108>> [29/12/2022].

Nogueira, Carlos (2000). "Cancioneiro tradicional: questões de recolha e de classificação", *Estudos de Literatura Oral*, 6, Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira, pp. 97-116. Consultado em <<http://hdl.handle.net/10400.1/1336>> [26/12/2022].

Pedrell, Felipe (1922). *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona: Boileau, Editorial de Música.

Pereira, José C. S. (1998). "Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século" in *Hvmanitas*, vol. L, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, pp. 915-962. Consultado em <<http://hdl.handle.net/10316.2/28375>> [20/10/2022].

Pidal, Ramón Menéndez (1953). *Romancero Hispánico*, Madrid: Espasa-Calpe.

Pinto, Álvaro *et al.* (1910-1932). *A Águia*. 1.ª-5.ª séries, Porto.

Pires de Lima, Fernando de Castro (1935). *Cancioneiro de Celorico de Basto*, Porto: Imprensa Portuguesa.

Proença, Raul & Cortesão, Jaime (1921-). *Seara Nova*, Lisboa.

Ramos, Rui (2003). “A ciência do povo e as origens do estado cultural” in Castelo-Branco, S. E., & Branco, J. F. (Eds.), *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, pp. 24-35. Consultado em <<http://books.openedition.org/etnograficapress/549>> [17/10/2022].

Raposo, Eduardo M. (2015). *Urbano, o Eterno Sedutor. Homenagem de Montemor-o-Novo*, Lisboa: Edições Colibri/C. M. Montemor-o-Novo. Consultado em <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/3787906/Urbano_o_eterno_sedutor_FINAL_1.pdf> [03/08/2022].

Redol, Alves (1939). *Gaibéus*, 1.^a edição, Lisboa: Portugália.

_____ (1942). *Avieiros*, 1.^a Edição, Lisboa: Portugália.

Reis, Carlos (1995). *O conhecimento da literatura | Introdução aos estudos literários*, Coimbra: Livraria Almedina.

Santos, Alfredo Ribeiro dos (1993). *Jaime Cortesão um dos grandes de Portugal*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

Sarmiento, Ignácio Pizarro de Morais (1841-1845). *Colecção dos Romances de História Portuguesa*, Lisboa: Typographia do Panorama.

Silva, Daniela Vilaverde e (2016). “A Campanha Nacional de Educação de Adultos no Estado Novo: uma leitura dos debates parlamentares”, *História. Revista da FLUP*. Porto, IV Série, vol. 6, pp. 71-87. Consultado em

<<https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/1718/1526>>
[07/07/2022].

Soares de Sousa, João Teixeira (1902), *Cantos Populares do Archipelago Açoriano: Cancioneiro e Romanceiro*. Edição popular, Horta: Minerva Insulana.

Tomás, Pedro Fernandes (1913). *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*.
Coimbra: F. França Amado

_____ (1934). *Canções Portuguesas (Do século XVIII à actualidade)*, Coimbra,
Imprensa da Universidade.

Torgal, Luís R. (2004). “O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo”. *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 1085-1102. Consultado em <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf>> [20/10/2022].

_____ (2009). *Estados novos, estado novo: ensaios de história política e cultural*, vol. I e II, 2.ª edição, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Universidade do Porto (2016). *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando de Castro Pires de Lima*. Consultado em <https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005835> [04/08/2023].

Valente, José Carlos (1999). *Estado Novo e alegria no trabalho: uma história política da FNAT (1935-1958)*, Lisboa: Edições Colibri e INATEL.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1910). *As Cem Melhores Poesias (Líricas) da Língua Portuguesa*, Lisboa, Ferreira Limitada.

_____ (1934). *Romances Velhos em Portugal*, Imprensa da Universidade.

Vasconcelos, José Leite de (1958). *Romanceiro Português*, I, Coimbra: Por Ordem da Universidade.

_____ (1960). *Romanceiro Português*, II, Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Veiga, Sebastião Philippes Martins Estácio da (1870). *Romanceiro do Algarve*, Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves.

Vicente, Gil (1562). "Tragicomédia de Dom Duardos", *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente*, 1.^a ed. Lisboa: Casa de Joam Alvarez.

Viçoso, Vítor (2014). "O etnografismo e o universo ficcional de Alves Redol", *Alves Redol: o olhar das ciências sociais / Colóquio "Alves Redol e as Ciências Sociais"*; coord. Paula Godinho, António Mota Redol, Lisboa: Colibri, pp 219-239.

Weffort, Alexandre Branco (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*, 1.^a edição, Lisboa: Caminho.