



INTERTEXTUALIDADES ENTRE A BALADA ROMÂNTICA PORTUGUESA E O FADO OITOCENTISTA

Intertextualities between the portuguese Romantic Ballad and the nineteenth-century Fado.

Thiago Sogayar Bechara

E-mail: thiagobechara@uol.com.br

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa





Resumo

O ensaio pretende estabelecer pontes intertextuais entre a Balada portuguesa elaborada pelo escritor Almeida Garrett e a lírica do Fado oitocentista em sua primeira fase lisboeta, após uma importação massiva de seu contexto colonial. Ambos resultam de uma elaboração formal a partir de elementos românticos dos anos 1820 em diante. Para tanto, fez-se necessário estabelecer o preâmbulo histórico que revela as origens medievais e mnemônicas a partir das quais Garrett fez sua proposição de romance, publicando em Londres no ano de 1828 a primeira edição de *Adozinda*. Já o *corpus* de Fados foi estabelecido a partir da pioneira recolha de Pinto de Carvalho publicada em 1901 e, portanto, referente a pesquisas feitas no final dos oitocentos. Sem pretendermos estabelecer relações óbvias de causalidade e influências, buscou-se antes evidenciar aproximações e diferenças entre expressões literárias lusitanas, mas com raízes pulverizadas por demais territórios e que em algum nível, mesmo que subjetivo, parecem se aparentar.

Palavras-chave: Romantismo português; Baladas; Romance medieval; Intertextualidades literárias.

Abstract

The essay intends to establish intertextual bridges between the Portuguese Ballad by the writer Almeida Garrett and the nineteenth-century Fado lyric in its first Lisbon phase, after a massive importation of its colonial context. Both result from a formal elaboration from romantic elements from the 1820s onwards. In order to do so, it was necessary to establish the historical preamble that reveals the medieval and mnemonic origins from which Garrett made his proposition of ballad, publishing in London in the year of 1828 the first edition of *Adozinda*. The Fados *corpus* was established based on the pioneering collection of Pinto de Carvalho published in 1901 and, therefore, referring to research done at the end of the eighties. Without attempting to establish obvious causal relations and influences, it was sought to show approximations and differences between Lusitanian literary expressions, but with roots pulverized by other territories and at some level, even if subjective, seem to appear.

Keywords: Fado; Portuguese Romanticism; Ballades; Medieval romance; Literary intertextualities.





Onde vás tão alva e linda,
Mas tão triste e pensativa
Pura, celeste Adozinda¹

Apesar dos esforços críticos, a Balada Romântica ainda é dos temas menos aprofundados da literatura lusitana. Refletir sobre este gênero lírico desenvolvido substancialmente por Almeida Garrett (1799-1854) no início do século XIX será, por isso, quanto mais não seja, tarefa de renovada importância como impulso iluminador desta seara. Seja como recriação estética do célebre autor português, seja como documentação das heranças orais que sobreviveram desde a Idade Média, e que ele a seu modo fixou, revisitar tão rico universo ensejará a correlação temática, estética e formal deste com a lírica do Fado nos seus primórdios lisboetas.

Perscrutar-se-á assim intertextualidades e não movimentos de influência entre três baladas colhidas do *Romanceiro* garrettiano e a lírica de alguns Fados oitocentista. Longe de ignorarmos a unidade indissociável entre letra e melodia, o anseio deste ensaio detém-se no que essas líricas possuem de elementos passíveis de diálogo literário. Optei por não adentrar as elocuições relativas à gênese colonial do Fado, posto esta ser matéria tratada com validação acadêmica por estudiosos como o musicólogo Rui Vieira Nery (NERY, 2012). Será eleito, assim, um *corpus* de letras fadistas recolhidas por Pinto de Carvalho em seu *História do Fado* (1901) para efeito de análise comparada.

Originados do Baixo Latim *ballare*, os termos *ballade* (francês) e *ballad* (alemão) são etimologicamente relativos à ideia de bailar. Na Idade Média ocorrem suas acepções literárias mais precisamente no século XIII com o poeta francês Adam de La Hall (1237-1285?) e com a Balada Folclórica de origem popular, entre povos de fala germânica que desenvolver-se-ia pela Europa fazendo-se acompanhar por instrumentos que emoldurassem esse cantar de caráter narrativo e dramático, podendo apresentar episódios de natureza vária, como histórica, fantástica e melancólica, aproximando-se por vezes de uma estrutura teatral.

Somente no século XVIII, já sob a égide da poesia pré-romântica, “voltada para a Natureza e o sentimento, é que [a Balada] chamou a atenção dos letrados. Em 1765, Bishop Percy publicou as *Reliques of Ancient English Poetry*, primeira compilação no gênero.” (MOISÉS, 2004: 50). Vale lembrar o rigor métrico da versificação sobretudo na vertente francesa, estando este assente sobre a redondilha maior, tipicamente popular. Mais de um século depois, entre 1882 e 1898,

Francis James Child procedeu à recolha completa da longeva tradição lírica [...], das quais a mais antiga, intitulada “Judas”, remonta ao século XIII. Descoberto o rico filão da poesia tradicional, a balada entrou a exercer considerável influência sobre o

¹ Garrett. In: MOURÃO-FERREIRA, 1972: 88.





lirismo romântico. [...] Robert Burns, Southey, Walter Scott, Burger, Schiller, Goethe, Uhland, Heine e Victor Hugo procuravam imitá-las [...] sobretudo a espontaneidade e a liberdade formal [...]. Portugal não escapou à moda. (MOISÉS, 2004: 50).

José Joaquim Dias Marques, em seu estudo sobre a Balada Romântica portuguesa, debruça-se sobre textos publicados entre 1820 e 1870, explicando trataram-se de poemas narrativos “curtos ou não muito longos, em geral portugueses (mas, em muito menor número, também traduzidos de outras línguas)” (2002: 347) e cujos enredos frequentemente ocorrem num passado longínquo, não raro a Idade Média. Marques destaca a peculiaridade de serem formas narrativas em verso e o modo particular com que o Romantismo sentia o romanceiro medieval como sobrevivência mnemônica, advindos de uma tradição oral.

Não à toa nesta época, mais precisamente de 1828, Garrett publica em Inglaterra os primeiros resultados de sua recolha. A tal respeito, David Mourão-Ferreira enuncia alguns preceitos do gênero:

Na tradição oral popular existiam umas composições em verso – os “Romances” ou “Rimances”, também chamados “Xácaras” ou “Solaus” – anónimos, e que se transmitiam de geração em geração, com variantes consoante as regiões e as épocas. Possuíam um carácter narrativo – contavam histórias sentimentais, misturadas por vezes com proezas de guerra – e pareciam descender ao mesmo tempo das “Canções da Gesta” e das nossas “Cantigas de Amigo”. Conta Garrett ter conhecido na sua infância, através de uma velha criada, algumas dessas xácaras; e já nessa altura elas haviam ferido o seu ouvido e sensibilidade. Quando, mais tarde, toma contato com o renascimento da poesia popular, [...] e é surpreendido por todo esse movimento que surge sobretudo da Alemanha e da Inglaterra, decide começar também ele a colecionar as composições, a que vai tendo acesso, em língua portuguesa. (MOURÃO-FERREIRA, 1972: 37-38).

Já a investigadora Ofélia Milheiro Monteiro, em *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação* (1971b: 165), chama em causa a obra dramatúrgica garrettiana apontando para a presença nela de referências ao romance popular antigo, contextualizando o intuito nacional a estes gestos subjacente:

Embrenhado então na leitura de Goethe e Schiller, percutido pelo desejo de fazer teatro português para portugueses, e atento à dimensão histórica de toda a realização humana, Garrett propunha-se tratar um tema da nossa tradição, isto é, de um passado que se mantivesse vivo no sentimento da coletividade [...]. (MONTEIRO, 1971b: 340).

Este passado era precisamente o elemento de raiz que o autor tanto buscou recuperar com objetivo de revalidar a tradição e constituir mais claramente uma identidade cultural e artística para seu país, calcada nos alicerces que só os séculos garantem. Se a poesia trovadoresca nascera de um “espírito de cavalaria”, “tornando o amor seu tema principal” e sendo os trovadores “espécies de orfeus guerreiros, que andavam pelos castelos namorando as meninas, e pelas batalhas





excitando os combates” (Garrett *Apud*: MONTEIRO, 1971a: 363), e são vistos pelo autor como “sublimes”, por outro lado o são como “inarmónicos”, frutos da “entranhada fusão dos elementos céltico-romano-godo e muçulmano.² Aliás são esses ainda (com predominância do latino) os lastros que [Garrett] supõe na constituição da própria *língua romance ou romântica* – o provençal, língua dos primeiros trovadores.” (MONTEIRO, 1971a: 361).

A então moderna poesia europeia aparecia então para Garrett como resultante de uma “sobreposição” de tradições, conjuntamente com a greco-latina e nas quais sobrenadavam elementos como a “melancolia dos bardos” e a “sublimidade dos árabes.” (Idem: 358). Sem pretender ignorar, desvalorizar ou pôr de lado a importância da cultura clássica, o que parece estar em causa no Romantismo lusitano é uma busca da essência nacional num passado remoto mas não tanto, espécie de superação do “pendor romântico ou clássico dos modernos Parnasos – isto é, da poesia posterior ao Renascimento” (Idem: 358), na busca de um carácter renovado.

Obviamente que essa tentativa de apropriação do passado por meio de resquícios orais foi acrescida de equívocos involuntários e distorções históricas no modo como a visão oitocentista sobre a Idade Média foi sendo recriada, particularmente por Garrett; seja nas imprecisões quase inevitáveis inerentes aos processos de recolha oral; seja nas deliberadas “modernizações” do texto original com intuítos diversos, como a impressão de uma marca autoral ou uma formulação mais palatável ao gosto da época. Daí a ideia de que Garrett não apenas documentou, mas recriou, interpretou, atribuiu significado ao cancionero que recolhia. Se por um lado resgatou textos praticamente esquecidos, por outro, gerou distorções literárias que vêm sendo até hoje restabelecidas. Conforme vociferou Theophilo Braga em 1872:

[...] fácil foi á mediocridade apossar-se dos caracteres exteriores da vida medieval; pintando castellos e pontes levadiças, juras á meia noite e despedidas de cruzados partindo para a terra santa, torneios e banquetes, terrores de claustro e aventuras galantes, tudo isto recortado como se fosse de cartão, aí estavam fórmulas novas da Arte romântica.³

² Esta característica de hibridação e impureza revela um carácter compósito que, de resto, será, curiosamente também, a marca do Fado enquanto manifestação não apenas musical, mas de igual modo lírica.

³ Theophilo Braga. *Theoria da Historia da Litteratura Portuguesa*. Porto, Imprensa Portuguesa, Editora, 1872: 81. Na 3ª ed. (Porto, Imprensa Portuguesa - Editora, 1881: 145). *Apud*: MARQUES, 2002: 351.





Não se poderá jamais roubar à Garrett, contudo, o insubstituível mérito de dar a largada aos trabalhos, iniciando, por seu imenso e grandemente recompensado esforço, longo e complexo processo de estabelecimento textual de uma tradição até então sem suportes⁴. Garrett fê-lo. Com falhas e deturpações, é certo – e ele bem o sabia, embora de alguns equívocos não suspeitasse. Mas fê-lo. Antes que qualquer outro. E se hoje há uma base recolhida⁵ com algum critério para dar subsídio ao esforço dos investigadores, esta dívida jamais Portugal poderá deixar de reconhecer a Almeida Garrett.

⁴“De pequeno me lembra que tinha um prazer extremo de ouvir uma criada nossa em torno da qual nos reuníamos nós os pequenos todos da casa, nas longas noites de inverno, recitar-nos meio cantadas, meio rezadas, estas xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos, de lindas princesas, de galantes e esforçados cavaleiros. A monotonia do canto, a singeleza da frase, um não sei quê de sentimental e terno e mavioso, tudo me fazia tão profunda impressão e me enlevava os sentidos em tal estado de suavidade melancólica, que ainda hoje me lembram como presentes aquelas horas de gozo inocente, com uma saudade que me dá pena e prazer ao mesmo tempo. [...] Lendo depois os poemas de Walter Scott ou, mais exatamente, suas novelas poéticas, as *baladas* alemãs de Bürger, as inglesas de Burns, comecei a pensar que aquelas rudes e antiquíssimas rapsódias nossas continham um fundo de excelente e lindíssima poesia nacional, e que podiam e deviam ser aproveitadas.” (GARRETT, s/d: 11-12).

⁵ Acerca de como no início do século XXI a matéria seria tratada pelos críticos, temos a nosso dispor o relato de José Joaquim Dias Marques: “Ora, parece ser bem pouca a atenção que o movimento baladístico tem recebido da parte dos estudiosos da literatura portuguesa. Essa pouca atenção surge frequentemente acompanhada por uma atitude negativa sobre o valor literário – quando não social – da balada romântica, atitude que, de modo mais ou menos explícito, justifica o pouco espaço que os referidos estudiosos lhe concedem. [...]” (MARQUES, 2002: 348).





Romanceiro de Garrett

Conforme esclarece Maria Ema Tarracha Ferreira em seu ensaio para uma edição do *Romanceiro* garrettiano, havia no século XVIII uma “reação neoclássica” que impunha como medida estética os “tópicos e subgéneros greco-latinos”, fadando ao desprezo as composições de “gosto tradicional”. Em Portugal, o romance é igualmente preterido pela poesia arcádica, por parte de uma elite culta e permanece praticamente ignorado dos pré-românticos. (In: GARRETT, 1997: 07).

Está no contraste com tal contexto, e em seu valor de ruptura e revalorização, a importância do gesto editorial de Almeida Garrett que em 1828, imigrado pela segunda vez em Inglaterra e influenciado pelas tendências românticas de recuperação da poesia tradicional que lá encontra, publica em Londres o volume *Adozinda*, composto de duas versões genuínas dos romances tradicionais (“Adozinda”, uma releitura de “A Susana”, e “Bernal Francés”) e “pelas [suas] respectivas reconstituições poéticas”, o que se impõe como importante marco na literatura peninsular, não obstante o romanceiro castelhano “já tivesse sido valorizado desde fins do século XVIII pelos românticos alemães” (Idem).

É desta primeira edição a carta de Garrett ao Sr. Duarte Lessa aproveitada como prefácio, na qual apresenta não apenas a gênese afetiva de sua ideia de recolha e recriação do romanceiro tradicional, mas critérios estéticos adotados nesta empreita, dificuldades enfrentadas, falhas e dúvidas que sabia existirem e que ficaram por ser corrigidas⁶ na primeira edição do *Romanceiro*. Isto dá ao documento um importante valor testemunhal. Garrett reconhece que essa é apenas uma primeira tentativa e confia por isso no valor de seu gesto.

[...] enfastiados dos Olimpos e Gnidos, saciados das Vénus e Apolos de nossos pais e avós, lembramo-nos de ver com que maravilhoso enfeitavam suas ficções e seus quadros poéticos nossos bis e tres-avós; achamos fadas e génios, encantos e duendes, - um estilo diferente, [...] outro modo de ver [...] mais livre, mais excêntrico [...], mais irregular, porém em muitas coisas mais natural. [...] A poesia romântica, a poesia primitiva, a nossa própria que não herdamos de gregos nem romanos nem imitamos de ninguém, mas que nós modernos criamos [...]. (GARRETT, s/d: 04-05).

⁶“Trabalhadores mais felizes, e sobretudo mais repousados que eu de outras fadigas, virão depois, e emendarão e aperfeiçoarão as minhas tentativas. Tomara-os eu já ver nesse empenho. Então entenderei deveras que fiz um grande serviço à minha terra e à minha gente.” (GARRETT, 1984: 08).





O “ressuscitar” dessa poesia primitiva não a teria deixado nem menos “natural” nem menos “nacional”, mas mais “amável”, “encantadora”, segundo o autor. O ponto em que, entretanto, Garrett excedeu-se está no momento em que permitiu-se deduzir ser esse romanceiro o mais antigo, constituindo mesmo o índice de início do idioma, creditando ao gênero o ritmo e a melodia próprios do português. A partir daí, embalado por ânimo ao qual não se pode furtar boa intenção, Garrett seguiu incorrendo em diversos equívocos que não competirá a este artigo analisar.

O material colhido foi trabalhado, ganhando conformidade com um nacionalismo lusitano, sem contudo alterarem-se essência, ritmo, estruturas. Por pertencerem a um contexto europeu, tais enredos repetiam-se de país a país ao longo dos séculos, sofrendo apenas pequenas e naturais variações.⁷ Entretanto, o autor de *D. Branca* teve de interromper o trabalho que, só por ocasião de seus meses de prisão⁸ em Londres seria retomado, após o que deu-se a referida edição de *Adozinda* que, aliás, era seu romance preferido, como o autor confessa a Lessa em sua carta-prefácio. A partir daí, Garrett

entre 1843 e 1850 dava a lume o *Romanceiro*, extenso e valioso repositório de poesia popular cujas raízes mergulham na Idade Média [com cerca de 40 romances reconstituídos⁹]. Ao mesmo tempo, A. Durán lançava, na Espanha, o *Romancero General* (1828-1832; 2ª ed., 1849-1851). A concomitância das duas antologias explica-se pelo fato de os países ibéricos possuírem passado comum em matéria de lirismo tradicional. (MOISÉS, 2004: 50).

⁷ “Depois de muitos trabalhos [...] de conferir e estudar muita cópia bárbara, que a grande custo se arrancou à ignorância e acanhamento de *amas secas* e lavadeiras e saloias velhas, [...] alguma coisa se pôde obter, [...]. Assim consegui umas quinze rapsódias, ou, mais propriamente, fragmentos de romances e xácaras que em geral são visivelmente do mesmo estilo, mas de conhecida diferença em antiguidade, todavia remotíssima em todos. Comecei a arranjar e a vestir alguns com que engracei mais [...]” (GARRETT, s/d: 13-14).

⁸ “Assim passei muitas horas de minha longa [...] prisão, suavizando mágoas e distraíndo pensamentos. – Tinha eu começado a ajeitar outro romance que originalmente se intitula *A Silvana*, cujo assunto notável e horroroso exigia suma delicadeza para se tornar capaz de ser lido [...]. Era nada menos que [a] abominosa história da mitologia grega: é um pai namorado de sua própria filha! [...] Mudei-lhe o título e chamei-lhe *Adozinda*, que soa melhor e é português mais antigo. [...]” (GARRETT, s/d: 16-17).

⁹ “Antes de apresentar cada um [dos romances] faz o poeta uma breve introdução e explicação, onde dá também uma notícia das regiões onde é cantado, do modo como o conheceu, etc. É certo que Almeida Garrett se enganou algumas vezes em relação à autenticidade destas poesias, quase nenhuma verdadeiramente genuína (excetuando talvez uma meia dúzia, entre as quais se inclui «A Bela Infanta») [...]. Estudos posteriores de críticos e filólogos, como Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos, Carolina Michaëlis, Menendez y Pelayo, Menendez Pidal, Diego Catalan, Luís F. Lindbey Cintra, tornaram possível um conhecimento mais autêntico da verdadeira tradição popular, das suas origens e ramificações.” (MOURÃO-FERREIRA, 1972: 37-38).





Considerando a extensão da matéria e o fascínio que ela é capaz de exercer por seus meandros e curiosidades, não nos alonguemos para além do que permite o enfoque do presente artigo e passemos a uma breve apresentação dos três romances eleitos como *corpus* de análise.

“Recriando o tema do incesto «ingenuamente» evocado no romance popular *A Silvaninha*, *Adozinda* mostra um desses nefandos crimes do «brutal amor» no «assunto notável e horroroso» de uma jovem perseguida pelo abominável desejo de seu pai.” (MONTEIRO, 1971b: 123). *Adozinda* foi publicada, como dito, nessa edição londrina de 1828 em versão recriada e grandemente ampliada além de dividida em cantos; estes, em subsecções numeradas. O próprio Garrett confessa posteriormente certa vaidade em fazê-lo.

Seguem-se excertos de *Adozinda* tomando por critério de seleção a presença do *pathos*, da dramaticidade, dos elementos narrativos enfim a serem evocados na intertextualidade com a lírica fadista. D. Sisnado, pai de Adozinda, volta da guerra e vendo-se enamorado da própria filha que há três anos não encontrava impõe-lhe um encontro amoroso. Quando vai consumir o ato horrendo, reconhece a esposa à sua espera no leito, avisada que esta fora pela filha aterrorizada, o que desencadeia a fúria do patriarca. D. Sisnado encarcera assim a filha numa torre do palácio por sete anos, à semelhança do que fizera um rei mouro que aquele castelo de Landim um dia habitara. Findo o prazo de tamanha desdita, descobre-a morta, após o que se vê fadado à própria culpa e trágica consciência.¹⁰

¹⁰ D. Sisnado também se exila num quarto. Quando vai enfim soltar a filha, o pai criminoso morre antes. A porta da torre onde está Adozinda não se abre e um ermitão é chamado para ajudar; este magicamente atua sobre o caso, ressuscita D. Sisnado e abre a porta, mas Adozinda é quem agora jaz morta. Em seguida, morre também sua mãe Auzenda e o pai fica assim condenado a viver sozinho e culpado, como forma de expiar seu crime duplo.





Mas outra voz mais possante,
 Outra voz que é voz do fado,¹¹
 Voz que que ao mortal desgraçado
 Não deixa força ou razão,
 Lhe brada: Presiste, segue...
 Ai do que a ela se entregue,
 Que se entrega à perdição!
 (GARRETT, 1997: 197. Canto II, parte VIII).

Que me rouba mais que a vida
 Quem só a vida me deu
 Mas ah! tão negro crime,
 Tão hórrida paixão
 Dum pai no coração...
 Dum pai... - Como é possível! -
 (GARRETT, 1997: 198. Canto II, parte IX).

Que mau fado, que hora má,
 Oh! qual agoirada estrela
 Levou Adozinda bela
 À fadada gruta escura;
 Que foi ela fazer lá?
 (GARRETT, 1997: 201-202. Canto III, parte I).

Bernal Francês, também vindo a público nessa edição inglesa, e aparecido em versão igualmente ampliada e recriada (GARRETT, 1997: 224-230), Garrett não deixou de também fazer constar futuramente sua matriz popular homônima (Idem: 296-299). O enredo apresenta um caso de traição punido pelo marido com o assassinio da esposa adúltera, a qual será pranteada pelo amante (Bernard, o francês) à sepultura. Fica-se a conhecer desde o início a partida de D. Ramiro para o mar - “Seu pendão terror dos Mouros/ N’alta popa tremulava” (GARRETT, 1997: 224) -, deixando a bela e recém-casada esposa Violante que, não obstante ser linda como jamais se viu em “Hespanha”, era de personalidade inconstante.

No silêncio noturno, uma caravela passa frequentemente a romper o mar que cerca o castelo, ficando no âmbito da dúvida a informação sobre se disso se apercebera o “bom Rodrigo”, criado de D. Ramiro incumbido por velar pelo castelo na ausência do senhor. Apenas posteriormente é que deduz-se que sim, sabia-o, posto que D. Ramiro reaparece disfarçado, como se fosse o amante.

¹¹ É importante lembrar que toda alusão à palavra fado da altura não possui qualquer conotação musical, senão referência à ideia de fado oriunda do latino *fatum*, visto como destino trágico.





- “Quem bate à minha porta,
Quem bate, oh! quem ‘stá aí?”
- “Sou Bernal-Francês, senhora,
Vossa porta a amor abri.”
(GARRETT, 1997: 225).

Se de meu marido temes,
A longes terras andou:
Por lá o detenham Mouros,
Saudades cá não deixou.
(GARRETT, 1997: 226).

“Eu não temo os teus criados,
Meus criados também são:
Irmãos nem cunhado temo,
São meus cunhado e irmãos.

De teu marido não temo
Nem tenho de quem temer...
Aqui está ao pé de ti
Tu é que deves tremer.
[...]

“De joelhos, D. Ramiro,
Humilde perdão vos peço;
Perdoai-me por piedade...
A morte não, que a mereço:

“Da afronta que vos hei feito
Por minha triste cegueira,
Dai-me quitação co’a morte
Nesta hora derradeira.
(GARRETT, 1997: 227).

Antes os rogos da esposa, D. Ramiro ainda mais encoleriza-se, e deixa cair o cutelo sobre a mulher, que é então sepultada:

Já se fez o enterramento,
Já caiu a lousa fria
Só na igreja solitária
Um cavaleiro se via;

Vestido de dó tão negro,
E mais negro o coração,
Sobre a fresca sepultura
De rojo se atira ao chão:

- “Abre-te, ó campa sagrada,
Abre-te a um infeliz!...
Seremos na morte unidos,
Já que em vida o céu não quis.
(GARRETT, 1997: 229).

Entretanto, quando o amante se vai matar, ouve uma voz emergir da campa, a recomendar-lhe que viva; que ela sim mereceu tal destino, sugerindo-lhe então uma postura virtuosa, de além-túmulo:

[...] E aprende em meu triste fado
A ser pai e a ser esposo.

Donzela com quem casares
Chama-lhe também Violante;
Não amarás mais do que eu...
Mas - que seja mais constante!
(GARRETT, 1997: 230).





Por fim, o romance da *Bela Infanta* (GARRETT, 1997: 265-268), recuperado por Garrett no segundo volume de seu *Romanceiro*, e aqui chamado em causa por revelar vertente menos trágica, como de resto não continham necessariamente tal feitio fatalista os Fados nesta primeira fase, mas antes uma função de crônica social. O romance relata o reencontro da esposa com o marido que retorna para casa também disfarçado, como em *Bernal Francês*, mas com desenlace diametralmente oposto. Assedia a mulher e só quando ela se recusa a receber o forasteiro em sua cama, ameaçando puni-lo é que o marido satisfeito com a fidelidade revela sua identidade. Trata-se de um teste de lealdade abordado de modo humorado a partir de uma estrutura reiterante e formulaica. Ao contrário das baladas anteriores, tem final feliz após a expectativa ir crescendo até atingir seu *clímax* quando já nada mais há para a Bela Infanta oferecer ao forasteiro em troca de ele trazer-lhe de volta o marido. Ele afirma, contudo, que ela ainda lhe pode oferecer seu leito. Está na reação de rejeição dela o *pathos* maior, auge agônico da espera por sua resposta.

Estava a bela infanta
No seu jardim assentada,
Com o pente d'oiro fino
Seus cabelos penteava.
Deitou os olhos ao mar
Viu vir uma nobre armada;
Capitão que nela vinha,
Muito bem que a governava.
- "Dize-me, ó capitão
Dessa tua nobre armada,
Se encontraste meu marido
Na terra que Deus pisava."
(GARRETT, 1997: 266).

- "Este anel de sete pedras
Que eu contigo reparti...
Que é dela a outra metade?
Pois a minha, vê-la aí!"
- "Tantos anos que chorei,
Tantos sustos que tremi!...
Deus te perdoe, marido,
Que me ias matando aqui."
(GARRETT, 1997: 268).

"[...] Dá-me outra coisa, senhora,
Se queres que o traga aqui."
- "Não tenho mais que te dar,
Nem tu mais que me pedir."
- "Tudo, não, senhora minha,
Que inda te não deste a ti."
- "Cavaleiro que tal pede,
Que tão vilão é de si,
Por meus vilões arrastado
O farei andar aí
Ao rabo do meu cavalo,
À volta do meu jardim.
Vassalos, os meus vassalos,
Acudi-me agora aqui!"
(GARRETT, 1997: 267).





Fados oitocentistas

Segundo o polígrafo modernista brasileiro Mário de Andrade no artigo “Origens do Fado” (1930), o “Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele, porque entre portugueses se integralizou” (ANDRADE, 1976: 95). A partir de documentos históricos, ele terá não nascido propriamente no Brasil, mas lá começado a constituir-se (NERY, 2012: 31-32) como resultante da fusão da Modinha portuguesa com canções de origem africana, nomeadamente o *Lundum*, sendo em terras brasileiras batizado, já que é lá que pela primeira vez a palavra *fado* se registra sinônimo de gênero musical - na altura também dançado por negros desde o século XVII.

Destarte, em não sendo o Brasil o berço único do Fado, é a cultura onde a maior parte das diversas músicas que lhe são matriz encontrou primeiro porto onde se aglutinar. “Este Fado dançado no Brasil colonial está longe ainda de ser o Fado português, apesar de constituir inequivocamente o núcleo duro da sua origem” (NERY, 2012: 38).

Será, conforme Rui Vieira Nery, com o retorno da família real para Portugal nos 1820 e com suas subsequentes medidas políticas e comerciais que se intensifica o intercâmbio cultural com as colônias, ensejando que o Fado comece por ganhar uma personalidade lusitana. Será com base na amostra de alguns desses primeiros textos, recolhidos por Pinto de Carvalho, compostos após tais acontecimentos, que trabalhar-se-á aqui a análise das intertextualidades entre os gêneros.

Não obstante o Fado oitocentista constituir-se sobretudo enquanto crônica social dos bairros populares e dos acontecimentos políticos lisboetas - o que nos interessa por consumir-se enquanto lírica narrativa, como muitas Baladas da época -, já trazia na escolha de alguns desses acontecimentos uma mundividência trágica, que será aprofundada e, destarte, identificada ao *logos* da fatalidade,¹² o que manifesta-se, não raro, também no *pathos* de muitos *solaus* medievais trazidos recuperados por Garrett para seu tempo. Estes estiveram quase sempre permeados, tal como parte substancial da lírica fadista, pela temática da desilusão amorosa. Endossando a hipótese deste ensaio, Tinop não hesitou:

¹² Na obra de Goethe, Garrett encontrava-se efetivamente com um universo que respondia à sua própria mundividência. Eis um autor que lhe mostrava a condição humana como fatalmente trágica, em virtude de leis demoníacas que lhe são inerentes, mas um autor que, em vez de exaltar a rebeldia satânica, de se entregar ao enlanguescimento das queixas complacentes, ou de compensar-se com quimeras especulativas, mostrava a existência como uma “agonia” redentora [...], onde o mal e a dor se encontram ao serviço da ascense. (MONTEIRO, 1971b: 145-146).





Méry afirmou que a guitarra morrera com a galanteria e o amor, o que é inexacto. O amor não morreu com o positivismo triunfante, embora continue a ser uma coisa tão sutil, que escapa a toda a doutrina, a todo o raciocínio, a todo o conceito antecipado, a toda a dedução lógica. E o gosto pela guitarra subsiste como no *bon vieux temps* das modinhas, dos madrigais, das xácaras e dos solaus, porque é o instrumento do amor. [...] (TINOP, 1910: 16. Atualização da ortografia antiga).

Já em *Fado: canção de vencidos* de Luiz Moita, encontra-se outra aproximação entre os rimances medievais e a Modinha, ao considerá-la como um dos elementos constituintes do Fado colonial, o que representa importante indício da relação intertextual entre o Fado e alguns aspectos das baladas medievais recriadas no romantismo lusitano, ainda que neste caso, sob viés pejorativo.

“Esta praga é hoje geral depois que o Caldas [Barbosa] começou de pôr em uso os seus rimances e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública que este trovador de Vénus e Cupido. A tafalaria do Amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza Americana [...]” Coincidência curiosa! Tal como Rocha Peixoto, um século mais tarde, em relação ao próprio *Fado*, o Dr. Ribeiro dos Santos acusava a *modinha* e o *lundum* de grandemente prejudiciais à educação da sociedade e do povo de Lisboa. [...]. (MOITA, 2016: 40-42).

Segue, portanto, o *corpus* recolhido com eventuais excertos em prosa que os antecedem no original de Pinto de Carvalho (Tinop), para efeito de contextualizações que se façam necessárias acerca do conteúdo de natureza “cronística” dos mesmos:

Depois que plano caminho
Já meu pé trilhando vai,
Pobre alfaiate vizinho,
De um capote de meu pai
Me engenhou um capotinho.

Trabalhando a obra maldiz
A empresa que lhe incumbiram,
Fez nigromancias com giz;
Sete vezes lhe caíram
Os óculos do nariz.

Sua obra se consagre
No Portal das Barraquinhas,
Com grossas letras de almagre;
Tapou geiras, passou linhas,
Fez um capote e um milagre¹³
(TINOP, 1910: 24. Atualização da ortografia antiga).

¹³ Biblioteca Nacional de Lisboa. *Manuscriptos. Fundo antigo*. Apud: TINOP: 1910: 24.



E se o faiante de 1848 cantava todo ancho:

“O fadista que é fadista,
A geito o ferro manobra,
«Metendo a mão aos arames».
Dá facada como cobra”

o da atualidade ainda nos vem dizer com uma insondável expressão de guapice:

“Tenho sina de morrer
Na ponta duma navalha,
Toda a vida ouvi dizer:
- Morra o homem na batalha!”

(TINOP, 1910: 42-43. Atualização da ortografia antiga).

O conde de Vimioso chegou a meter a Severa no palácio do Campo-Grande, onde cantou o *fado*, acompanhada à banza de Roberto Camello e perante escolhida concorrência de ouvintes, entre os quais se encontravam: Augusto Tolone, Frederico Ferreira, Antonio de Serpa Pimentel, João Blanco [dentre outros]. Roberto Camello era um procurador, que morava em Palhavã e tocava guitarra excelentemente. (TINOP, 1910: 67-68. Atualização da ortografia antiga).

Pra mim, o supremo gozo
É bater o fado liró,
E ver combater c’um boi só
O conde de Vimioso.

(TINOP, 1910: 68. Atualização da ortografia antiga).

No século XVIII, também apareceram dois fidalgotes [...] que deram lustre à crônica da panria e do amor livre com as *rien du tout*: o conde do Prado e um sobrinho do conde de Lippe. A este último, dedicaram as quatro *décimas* seguintes, satirizando um baile de *moças enxovalhadas*, que ambos haviam honrado com a sua presença:

Este do Lippe parente
Causa-me riso, senhores,
Não sabe entender de cores,
Fez eleição tolamente.
Aquele lixo da gente,
Já sabem, as palmilhadeiras,
Dele são hoje as primeiras,
E não é só o empenhado,
Também o conde do Prado
Festeja enxovalhadeiras.

Não deixa de ser cegueira
Tão errada opinião,
Faltam moças de feição
Para a sua maganeira.
Pois o conde Vidigueira,
Que tirou de apaixonado,
Ficou tão enxovalhado,
Que, cá na minha intenção,





Perdeu a estimação
E só merece açoitado.

Também os mais convidados,
Que ao baile não faltaram,
E depois se desculparam
Dizendo foram enganados,
Ficam, porém, enxovalhados
Claramente, e não fio
Do Marquês de Lavradio,
Que é maganão disfarçado,
Mas do ser enxovalhado
Não lhe gabo o desfastio.

Ora para tudo há gente,
A função foi celebrada,
Sobre mesa Pera Parda,
Mestre-sala o S. Vicente;
D. Joaquim muito contente,
D. Diogo e D. João,
Nada gabo a feição
Que tiveram os assistentes,
Bem hajam os mais prudentes,
Que não foram a tal função.¹⁴

(TINOP, 1910: 77. Atualização da ortografia antiga).

Ulysses era brejeiro,
Era o pai da brejeirada
Era um bom sapateiro,
Trabalhava numa escada.

Encontrei Frei João
Numa manhã de geada,
Com um instrumento na mão,
Vinha a ser uma guitarra.

O coelho é manhoso,
Dorme c'os olhos abertos,
Eu durmo c'os meus fechados,
Porque tenho amores certos.

[...]

¹⁴ Biblioteca Nacional de Lisboa. *Manuscriptos da secção XIII*, N° 8:216. Apud: TINOP, 1910: 77.



No Cancioneiro Popular do sr. Theophilo Braga vem três quadras fadistas de época indeterminada:

Se o Padre Santo soubesse
O gosto que o fado tem,
Viera de Roma aqui
Bater o fado também.

Eu hei de morrer no fado,
Sofrer os destinos seus,
O chinfrim será meu brado,
A banza será meu deus.

Tudo quanto o fado inspira
É o que só me entretém,
Pois quem do fado se tira
Não sabe o que é viver bem.
(TINOP, 1910: 84. Atualização da ortografia antiga).

Quem tiver filhas no mundo
Não fale das desgraçadas.
Porque as filhas da desgraça
Também nasceram honradas.

[...]

Eu quero bem à desgraça,
Que sempre me acompanhou,
Não posso amar a ventura,
Que bem cedo me deixou.

[...]

Debaixo do frio chão,
Onde o sol não tem entrada,
Abra-se uma sepultura,
Finde o fado a desgraçada.

[...]

Depois destes fados, aparece o *fado da Severa*, que remonta aos meados do século XIX, porque foi composto em tempo da mulher que lhe deu o título, e que, como vimos, morreu anteriormente a 1850.

(TINOP, 1910: 85-86. Atualização da ortografia antiga).

A versão coimbrã do *fado da Severa*, recolhida e publicada pelo sr. Theophilo Braga a páginas 140 do seu *Cancioneiro Popular*, é como se segue:

Chorai, fadistas, chorai,
Que uma fadista morreu,
Hoje mesmo faz um ano
Que a Severa faleceu.

Morreu, já faz hoje um ano,
Das fadistas a rainha,
Com ela o fado perdeu,
O gosto que o fado tinha.

O conde de Vimioso
Um duro golpe sofreu,
Quando lhe foram dizer:
Tua Severa morreu!



Corre à sua sepultura,
O seu corpo ainda vê:
Adeus, oh! minha Severa,
Bôa sorte Deus te dê!

Lá nesse reino celeste
Com tua banza na mão,
Farás dos anjos fadistas,
Porás tudo em confusão.

Até o próprio S. Pedro,
À porta do céu sentado,
Ao ver entrar a Severa
Bateu e cantou o fado.

Ponde nos braços da banza
Um sinal de negro fumo
Que diga por toda a parte:
O fado perdeu seu rumo.

Chorai, fadistas, chorai,
Que a Severa se finou,
O gosto que tinha o fado,
Tudo com ela acabou.

(TINOP, 1910: 87. Atualização da ortografia antiga).

Temos o 2º *fado de Pedrouços*, composto em 1864, por ocasião da guerra da América, a qual motivou um conflito diplomático entre o nosso país e os Estados Unidos, em consequência da Torre de Belém ter disparado sobre a fragata Niágara, que pretendia sair do Tejo na caça do monitor *Stone-wall*. O mote deste *fado de Pedrouços* é assim:

Portugal está obrigado
A pagar perdas e danos,
Que a Torre de Belém causou
Aos barcos americanos.

(TINOP, 1910: 93. Atualização da ortografia antiga).



Segue-se o *fado* (trovas) com que António Vianna satirizou o primeiro concerto de guitarras no Casino Lisbonense:

*Três cantadoras do fado,
De cuiã estupenda e alta,
A cantarem no Casino,
Eu vi, à luz da ribalta.*

Eram quatro tocadores
De banza, nada macanjos,
E entre eles, brilhava o Anjos,
Dedilhando os seus primores;
Findaram estes senhores
Seu concerto sublimado,
E entram daí a bocado,
Com a força de uma bomba,
Três mocetonas *d'arromba*,
Três cantadoras do *fado*.

Salva ruidosa e estridente
De palmas e d'assobios,
Saudou os primeiros pios
Daquela trindade ingente;
Depois dum coro excelente,
Em que não houve uma falta,
Veio então a mais peralta
Chimpar-nos uma cantiga.
Trajava de cor d'ortiga.
De cuiã estupenda e alta.

Veio outra logo em seguida
Largar a sua *piada*,
Era gorducha e corada,
De cor de rosa vestida;
Deixava entrever, garrida,
Belo seio alabastrino,
O seu porte era tão fino,
Que alguém que ali estava, crera
Estarem damas d'alta esfera
A cantarem no Casino.

De vestido cor de cana
A terceira veio à frente,
E cantou otimamente
Com requebro e voz magana;
Acabou, e toda ufana
Não quis dar *bis*, fez se à malta,
O povo pra frente salta,
E os rapazes mais trocistas,

Querendo papar as artistas,
Eu vi, à luz da ribalta.
(TINOP, 1910: 174-175. Atualização da ortografia antiga).

Onde estão moças da vida,
Quero dar a despedida
Nesta ocasião tão boa,
Adeus, oh Sé de Lisboa,
Adeus, oh pátria querida.

Adeus, Santo António da Sé,
Adeus, rua da Padaria,
Peço à Virgem Maria
Que me dê boa maré;
Tenho esperança e fé
Que por ela sou guiado,
Meu peito vai encerrado,
Meu coração se inflama,
Adeus, Santo Estevão d'Alfama,
Aonde eu fui batizado.

Adeus, rua dos Sapateiros,
Manda-me embarcar quem governa,
Adeus, rua Madalena,
Adeus, rua dos Retroseiros;
Adeus, rua dos Fanqueiros,
Adeus, Terreiro dos Trigos,
Que eu cá vou metido em p'rigos,
Que é o que mais me mata,
Adeus, oh rua da Prata,
Adeus, parentes e amigos.

Se eu em Angola morrer,
É isso o que mais me custa,
Adeus, oh rua Augusta,
Adeus, oh rua do Ouro;
Adeus, Público Tesouro,
Adeus, Pelourinho gabado,
Adeus, Arsenal do estado,
Adeus, oh Nova Conceição,
Adeus, igreja de S. Julião
Que eu cá vou degredado.
(TINOP, 1910: 195. Atualização da ortografia antiga).¹⁵





Uma abordagem comparada

O primeiro ponto que destacarei nesta análise de intertextualidades refere-se à permeabilidade observada entre elementos líricos e narrativos encontrados tanto nas Baladas garrettianas quanto no Fado oitocentista. Considerando o fato de serem gêneros textuais produzidos para uma expressão oral, frequentemente pelo canto ou via declamação entoada, impõe-se a observação de que, enquanto a Balada é sobretudo narrativa, havendo espaço para o lirismo, o Fado por sua vez é essencialmente lírico, não se privando de uma frequente marca narrativa.

Sendo gêneros, portanto, lírico-narrativos, na maior parte das vezes o romance apresenta estrutura formulaica e reiterativa, via fórmulas repetitivas como à “Bela Infanta” no jogo de perguntas e respostas que conduz a leitura para um padrão. O mesmo não ocorre tanto no Fado dos oitocentos, dada justamente a diferença entre a oralidade de um (que requer repetitividade para memorização) e o registro textual de outro, embora motes estruturadores de alguns Fados pudessem servir de modelo para a finalização de cada estrofe. Isto constitui doutro modo um nível de repetição, como vê-se em “Eu vi, à luz da ribalta”.

Fado e Balada são, assim, gêneros híbridos dos mesmos elementos, variando o dominante e as formas pelas quais estes se conjugam e expressam, mas sob nítida porosidade reveladora de viva dialética temática, estética e formal. Tais características são transversais aos dois gêneros, havendo o elemento do discurso direto, indicando possibilidade de uma manifestação dramática, frequentemente associada ao registro narrativo e teatral, o que remete-nos à tragédia e ao teatro grego na medida em que seus enredos conjugam-se não raro em torno de acasos trágicos, ligando-nos à ideia de fatalidade facilmente reconhecível em ambos.

Igualmente transversal aos textos aqui apresentados é a distância que os gêneros mantêm inequivocamente da erudição, sendo ambos discursos “de rua”. Há, nesta aproximação, entretanto, uma característica que os diferencia, embora não torne dicotomizada a relação. Trata-se da vocação de ambos para os universos *tradicional* e *popular*.

¹⁵ “O *Josésinho de Alfama*, outro bom cantador, tinha o ofício de pedreiro e foi degredado por ter morto um galego na rua da Prata. Quando esteve preso no Limoeiro, entretinha-se a cantar às grades da prisão [...]” (TINOP, 1910: 192. Atualização da ortografia antiga).





Sendo o primeiro associado a uma oralidade,¹⁶ cabe observarmos que as Baladas possuem mais intimidade com este lugar de “fuga” da cultura escrita, estando antes assente sobre a memória coletiva e a espontaneidade com que o povo as vai moldando ao transmiti-las pelas gerações.

Ao contrário disso, e sem perder jamais da visão o fato de ser uma lírica popular, o Fado foi quase sempre registrado. Excetuando casos em que o executante, atendendo ao costume social, improvisava versos à guitarra (ainda assim frequentemente tais improvisos eram anotados *a posteriori*), o Fado representa o texto documentado por escrito, ainda que sem autoria.

Lembremos que o Romance vive das variações. Tem nisso uma característica, daí que apresente fórmulas mais rígidas, uma solidez formal que permite ser transportada pela memória humana, justamente porque admite alguma variação do conteúdo advinda da falha dessa mesma memória. Já uma letra de Fado não varia tanto em termos de conteúdo, ainda que pudessem ser compostas letras alternativas para o relato de um mesmo acontecimento social. Era assim formalmente menos rígido, mas possuía suas regras. O Fado permite, destarte, uma estrutura de versos e estrofes mais livre, o que é natural, já que a lírica de modo geral é historicamente mais flexível do que a narrativa.

Ainda sobre o aspecto da estrutura formal, realcemos outra distinção: o Romance original não tinha estrofes, já que, destinado à oralidade, e em sendo primordialmente narrativo, dispensava este artifício gerador de respiros no texto; ao contrário do Fado, mais lírico e dependente desta “pontuação” para o fecho de ideias e situações. Entretanto, a peculiaridade desta observação reside precisamente (revelando-se novamente o hibridismo de ambos) na inserção de cantos e partes numeradas nos romances recriados por Almeida Garrett, embora ele tenha respeitado na maior parte de sua recolha essa estrutura não estrófica. Isso ao passo que os Fados ora tomados por modelo, em sendo divididos em estrofes, além de serem apresentados continuamente, também possuíam aspectos narrativos de crônica social; em se tratando de manifestação cantada, seguindo a mesma lógica dos solaus, poderiam ser grafados doutra maneira.

¹⁶ Garrett remete-se à memória oral dos romances cantados, quase mesmo rezados em ladainha por suas criadas de infância. Elas eram analfabetas e, portanto, não poderiam estar contaminadas pelo cânone da cultura escrita; daí serem uma garantia de que o que cantavam ser legitimamente fruto de uma oralidade. Evidentemente que, empolgado com a ideia, deixou-se contaminar da confusão que fez entre a identidade da pátria e a sua própria, enquanto reconstrução mnemônica inerente às suas memórias afetivas de infância.





Vale lembrar que o que a oralidade permite memorizar são frequentemente fragmentos, episódios pertencentes a enredos maiores. Talvez o critério de seleção mnemônica tivesse justamente a ver com o impacto de dramaticidade que os romances medievais possuíam. Daí conterem quase sempre essa relação com *pathos* trágico ou conflito agônico, haja vista os climas de *Adozinda* ou de *Bernal Francês*, características também marcantes da mundividência fadista.

Buscaremos, enfim, localizar nas Baladas referidas tais elementos de fatalidade que concorreram para a formação deste *logos* fadista, pela ideia de infortúnio alheio à vontade subjetiva. Tanto em “Adozinda” quanto em “Bernal Francês” o que se verifica com as personagens de Adozinda e D. Ramiro é a ideia de tragicidade, seja via compreensão aristotélica, seja na formulação de Nietzsche, aquando da evocação de um destino imposto, um *castigo imerecido* que calha ao sujeito da ação, num alhear-se de sua vontade autônoma.

Assim, de bom grado diríamos que, se em *Édipo Rei*, de Sófocles, ao tentar fugir do que lhe predestina o oráculo, o que o futuro rei faz é nada menos que ir precisamente ao encontro de seu infortúnio, o mesmo acontece com Adozinda (Susana) cuja tragédia é não ter culpa da atração nefanda de seu pai sobre si, obrigada ainda assim a responsabilizar-se por crime não cometido.

Se a mesma ideia de não-autonomia do Homem se impõe na crônica-mítica em que se constitui o Romance Medieval, recriado por Garrett, não será diferente o que se passa com a crônica-social resultante do lirismo fadista oitocentista, carregado que já está do embrião trágico que marcaria fases posteriores - nomeadamente em excertos como: “Tenho sina de morrer/ Na ponta duma navalha”; “Eu hei de morrer no fado,/ Sofrer os destinos seus”.

Mas não só de tragicidade viveram baladas e Fados. Prova-o a “Bela Infanta”, com final feliz antecedido de expectativa, mas não de terror, chegando mesmo a um tom humorado advindo da estrutura reiterativa, tal como nos Fados do corpus encontram-se comentários chistosos sobre situações frequentemente verídicas. São exemplos excertos como: “Sete vezes lhe caíram/ Os óculos do nariz”; “Tapou geiras, passou linhas, / Fez um capote e um milagre”; ou “E os rapazes mais trocistas, / Querendo papar as artistas”.

Outra poderia ter sido a seleção dos textos apresentados; é vária a recolha de Tinop e diversificados os *solaus* coligidos por Garrett no *Romanceiro*. Mais ou menos profundas poderiam ser também as traçadas relações entre os gêneros, dada a riqueza de suas tipologias próprias e a pertinência formal, cronológica e temática que os permeia. Fica neste ensaio o que a palavra diz: um ensaio capaz de apontar caminhos analíticos, e que gratificado estará se tiver cumprido seu propósito de reavivar de algum modo o interesse pelas Baladas medievais e românticas, bem como por suas possibilidades de intertextualidade com outras formas literárias que lhe sejam de algum modo devedoras.





BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro - MEC, 1976.

BROGAN, T. V. F.; PREMINGER, Alex (co-editors). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

GARRETT, Almeida. *Adozinda*. (Edição e prefácio: Fernando de Castro Pires de Lima). Porto: Manuel Barreira Editor/ Livraria Simões Lopes, s/d.

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. (Seleccção, organização, introdução e notas: Maria Ema Tarracha Ferreira). Lisboa: Editora Ulisseia/ Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1997.

MARQUES, José Joaquim Dias. *A génese do Romanceiro do Algarve de Estácio da Veiga*. Tese de Doutoramento em Literatura, especialidade de Literatura Oral e Tradicional, pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Faro, 2002: 345-420 e 475-563.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. (Edição revista e ampliada) São Paulo: Ed. Cultrix, 2004.





MOITA, Luiz. *O Fado: canção de vencidos: oito palestras na emissora nacional*. (Prefácio de 2016: Rui Vieira Nery). Lisboa: Oficinas Gráficas da Empresa do Anuário Comercial, 1936. (Edição Fac-símile: Lisboa: A Bela e o Monstro/ Museu do Fado, 2016).

MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Centro de Estudos Românicos), 1971a. Vol. 1.

MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Centro de Estudos Românicos), 1971b. Vol. 2.

MOURÃO-FERREIRA, David (coordenação, introdução, seleção). *Garrett: gigantes da literatura universal*. 1. ed. Lisboa/ Cacém, 1972.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. 2. ed. (revista). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012.

(TINOP), Pinto de Carvalho. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna Editora, 1910. (Acesso digital à edição da Biblioteca Nacional de Portugal).