



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

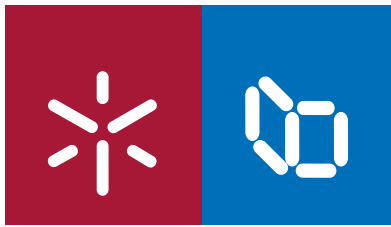
Ricardo Xavier Machado Silva Fonseca

O Novo Fado - Uma Leitura Transcultural

Ricardo Xavier Machado Silva Fonseca **O Novo Fado - Uma Leitura Transcultural**

UMinho | 2011

Outubro de 2011



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Ricardo Xavier Machado Silva Fonseca

O Novo Fado - Uma Leitura Transcultural

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas

Trabalho realizado sob a orientação do
Professor Doutor Orlando Grossege

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ___ / ___ / _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me permitiram o conhecimento e a educação.

Ao Professor Doutor Orlando Grossegeesse, pela incansável orientação.

A todos no Museu do Fado e em especial à Dra. Sofia Bicho, pela disponibilidade e amabilidade com que sempre me receberam.

Aos meus amigos e colegas que supervisionaram o meu trabalho e me apoiaram e ajudaram: a Sara Godinho e a Teresa Araújo, a Salomé Osório e a Andreia Sarabando, o Daniel Tavares, e tantos outros.

E ao CEHUM e sua diretora, a Professora Doutora Ana Gabriela Macedo.

O NOVO FADO – UMA LEITURA TRANSCULTURAL

Este projeto tratará o fado de Lisboa enquanto fenómeno cultural, inserindo-se, portanto, no âmbito dos estudos culturais. A sua história será abordada e a sua evolução questionada, em contraste com os métodos sociológicos ou de antropologia social, que adotam uma posição essencialista. Para isso, esta dissertação analisará os movimentos de nacionalização e posterior internacionalização do género musical, argumentando que ao sair das típicas casas de fado dos bairros tradicionais de Lisboa para a rádio, discografia e teatros nacionais, o fado se torna uma marca comercial do país inteiro (*nation branding*) e espelha todo o sentimento de um povo (encontrando previamente, no séc. XIX, a sua narrativa fundacional no romance de Maria Severa com o Conde de Vimioso). Semelhante processo foi o do Flamengo *gitano* e *andaluz* (alicerçado pelo mito de Carmen), que se tornou símbolo da cultura espanhola. A construção da identidade nacional portuguesa através do diálogo com o fado enquanto quintessência do país, fundeada mediante o conceito romântico dos irmãos Schlegel, permite uma idealização etnográfica, política e social do género como sendo expressão natural da ‘alma do povo’ (*Volksseele* ou *Volksgeist*). A partir da análise crítica da ‘nacionalização’ do fado, a nossa leitura transcultural incidirá sobre a receção do fado no estrangeiro e sobre a contaminação por outros géneros e culturas, chegando a questionar o conceito de ‘pureza’ subjacente à idealização do fado como signo da identidade do país e do povo, entendidos de uma forma essencial e homogénea.

A leitura transcultural do género, inspirada por Wolfgang Welsch e outros, permitirá uma abordagem de percursos de artistas do ‘novo fado’, tais como Mísia, Cristina Branco, Mariza e a banda a Naifa, o que constituirá o peso maior da investigação, no âmbito de uma cultura ‘glocal’.

THE NEW FADO – A TRANSCULTURAL READING

This project will attempt to examine the fado of Lisbon as a cultural phenomenon and is therefore part of the broad area of cultural studies. The history of fado will be studied, and its evolution questioned in contrast with sociological or social anthropological methods which adopt an essentialist approach. In this sense, this dissertation will analyze fado's nationalizing and internationalizing processes, arguing that when fado leaves its typical houses in the traditional neighborhoods of Lisbon into the national radio, discography and theatres, it becomes a commercial brand for the entire country (*nation branding*), symbolizing its people's soul (and finding its foundational narrative in Maria Severa and Conde de Vimioso's love affair in the 19th Century). A similar process occurred with the flamenco *Gitano* and *andaluz* (justified by the myth of Carmen), which has become a symbol of Spanish culture.

The construction of a Portuguese national identity through the dialogue with fado as the country's quintessence, backed up by the recourse to the romantic concept of the Schlegel brothers, allows for an ethnographical, political and social idealization of the genre as the natural expression of the 'soul of the people' (*Volksseele* ou *Volksgeist*). Through the analysis of the nationalization of fado, our transcultural reading will also look at its reception abroad and its contamination by other genres and cultures. This will allow for the questioning of the concept of 'purity' that underlies fado's idealization as a sign of the people and the country's identity, which are still understood essentially and homogeneously.

Inspired by Wolfgang Welsch and other authors, the transcultural reading will analyze some of the 'novo fado' artists' careers: Mísia, Cristina Branco, Mariza and the band A Naifa. This constitutes the major part of this dissertation, within a 'glocal' culture.

Índice

Introdução	11
1. História do fado: problemática da «narrativa fundacional»	15
1.1. Leitura cultural e leitura transcultural das origens	15
1.2. Maria Severa e a construção romântica do fado	18
1.3. Dimensão sócio-cultural: a ascensão do fado como meio de harmonização ...	20
2. A evolução do género e o discurso da identidade nacional	29
2.1. A nacionalização do fado – o veículo perfeito para a construção da saudade	29
2.2. Da nacionalização à internacionalização do Fado – o caminho sinuoso entre diferentes regimes e o surgimento da rádio.....	37
3. Receção internacional, nova folclorização e mercado glocal.....	49
3.1. A folclorização na diáspora e a demanda pela autenticidade.....	49
3.3. O posicionamento no mercado da música: ‘World Music’	53
4. Contaminação, miscigenação e revitalização do fado – o novo fado.	59
4.1. Mísia.....	61
4.2. Cristina Branco.....	69
4.3. Mariza.....	77
4.4. A Naifa.....	83
5. Uma leitura transcultural.....	91
Conclusão.....	99
Referências bibliográficas	105
Sítios consultados	108

Introdução

O projeto que a seguir apresentamos tratará o fado de Lisboa enquanto fenómeno cultural e insere-se, portanto, na área lata dos estudos culturais. Desde logo, frisamos que o nosso estudo pretende desconstruir as barreiras rígidas de alguns métodos sociológicos ou de antropologia social que adotam uma perspetiva essencialista em relação a manifestações como o fado, e, nesse sentido, seguiremos os passos que nos parecem fulcrais para concretizar tal objetivo.

No primeiro capítulo, debruçar-nos-emos sobre a história do fado e a problemática da sua narrativa fundacional, enquadrando já o nosso *modus operandi* num sentido de questionamento da suposta orgânica e natural evolução deste género musical. Contextualizaremos, então, o fado até ao final do séc. XIX e na mesma abordagem teremos em conta o estado e evolução da sociedade portuguesa no mesmo século.

O romance de Maria Severa e o Conde de Vimioso, o caso de amor que confere o início, mítico, ao fado será analisado tendo sempre em mente o uso que lhe foi dado enquanto agente primordial na construção romântica do universo fadista. Para tal efeito, procederemos a uma comparação entre essa história amorosa e o mito de Carmen, que terá alicerçado o flamenco *gitano* e andaluz, tornando-se, posteriormente, símbolo da cultura essencial espanhola.

Este estudo tentará, pois, demonstrar a construção da identidade nacional portuguesa através do diálogo com o fado enquanto quintessência do país, fundeada mediante o conceito romântico dos irmãos Schlegel, que permite uma idealização etnográfica, política e social do género como sendo a expressão artística natural da ‘alma do povo’ (*Volksseele* ou *Volksgeist*).

Num segundo momento, trataremos a ideia da ‘saudade’ como sentimento exemplar do Império e vocação ultramarinos. O fado, como veremos, torna-se a expressão modelar desta construção romântica, especialmente aquando da sua definitiva nacionalização. Paralelamente, com o

surgimento do ‘saudosismo’, o fado é reforçadamente apropriado para espelhar em larga escala este estado do espírito nacional, que vê no género um veículo perfeito para a sua vocalização.

Da nacionalização passaremos à internacionalização do fado. Veremos como o género foi evoluindo até à instalação da rádio nacional e argumentaremos que ao sair das típicas casas de fado dos bairros tradicionais de Lisboa para a rádio e teatros nacionais, o fado se torna uma marca comercial que espelha todo o sentimento de um povo. Seguiremos depois com o estudo da relação entre o Estado Novo e o fado, fulcral para o desenvolvimento do género dentro e fora do país. Veremos como esta relação nem sempre foi harmoniosa e como o início da carreira de Amália Rodrigues foi importante para a aceitação do fado pelo Regime. O percurso de Amália será também ele estudado no sentido da internacionalização do fado – observaremos como as inovações aos níveis técnico e performativo e o sucesso maciço da fadista fora de Portugal se provaram de extrema importância para a sedimentação do fado enquanto marca (comercial) do carácter e cultura portugueses.

Com o desenvolvimento dos média em Portugal, o fado desloca-se no espaço global, e o papel destes novos meios de comunicação para a continuidade do discurso da identidade nacional mediante o fado será tido em conta, tanto pela análise de filmes que abordam o género, como pelo estudo da relação da televisão e rádio nacionais com o fado. Por último, abordaremos o surgimento da ‘world music’ e a inserção do fado dentro desta categorização musical, que adquire um papel fundamental na sua definitiva folclorização e na sua disseminação internacional.

No capítulo 3 continuaremos a seguir as pistas da folclorização do fado mediante a sua receção no estrangeiro e o contributo das comunidades lusófonas para essa continuidade. Nesse sentido e para esse efeito, estudaremos algumas representações culturais no seio de certos grupos de emigrantes portugueses (e respetivos descendentes) agremiados em determinados países.

Após esta análise, entraremos na reta que mais se prende com a tese central desta dissertação – a contaminação, miscigenação e revitalização do

fado e o surgimento do novo fado. Num primeiro momento, introduziremos e tentaremos justificar o uso dessa designação, inserindo-a num contexto específico da história do fado. De seguida, partiremos para a análise da carreira e trabalho de quatro artistas que nos pareceram mais relevantes para os objetivos desta dissertação: Mísia, Cristina Branco, Mariza e A Naifa. No estudo do percurso de todos eles teremos em conta as suas escolhas artísticas a vários níveis: musical, lírico, estético e performativo.

No último capítulo da nossa investigação, tomaremos o estudo desses quatro artistas como exemplificativo para a leitura do novo fado como consequência direta de uma história do género que deve ser reinterpretada nos termos da ‘transculturalidade’ (vd. Welsch,1999), em vez de afirmação cultural de uma identidade homogénea de país e povo.

1. História do fado: problemática da «narrativa fundacional»

“O mito é o nada que é tudo

...

Assim a lenda se escorre

A entrar na realidade...”

Fernando Pessoa, “Ulisses”

1.1. Leitura cultural e leitura transcultural das origens

Mesmo que breve, uma pesquisa debruçada sobre as origens do fado provar-se-á, provavelmente, infrutuosa. As suas raízes são de difícil definição mesmo para musicólogos e historiadores de música, e não parece haver um consenso entre os vários teóricos. Alegam-se influências e proveniências africanas e brasileiras, procura-se justificação fundacional no folclore português e fundamentações técnicas nas estirpes mouras que Lisboa, por exemplo, ainda hoje retém. É importante frisar, então, que

as informações dignas de crédito de que hoje dispomos por simples transmissão oral no que respeita à história do Fado remontam, na melhor das hipóteses, às décadas de 1920 e 1930, e mesmo essas foram com muita frequência modificadas no decurso desse processo de transmissão de geração em geração que as fez chegar até nós (Nery, 2004: 16).

Segundo Rui Vieira Nery, portanto, dificilmente se poderá cunhar qualquer investigação historiográfica de categórica no que às raízes do fado concerne, o que à partida questiona a proficuidade da demanda pelas origens, silenciosas, do género.

O lexema ‘fado’ aparece escrito e com o intuito de definir o objeto de estudo desta dissertação apenas no séc. XIX, seja primeiramente para descrever as danças no contexto colonial no Brasil, seja para fazer referência ao estilo que

evoluiu e se desenvolveu, posteriormente, em Lisboa (Idem: 18-23), pelo que se terá de apontar o seu surgimento para essa época.

Por outro lado, a construção da ideia de «Portugal» enquanto nação e a sua objetivação definitiva concorrem para a justificação essencialista do fado enquanto espelho da alma lusitana. Referem-se os trovadores e as trovas, o importante período dos Descobrimentos e, não menos relevante, a ida da corte portuguesa para o Brasil no início do séc. XIX. Maria Luísa Guerra recorda-nos deste último acontecimento, sublimando o contacto entre os diferentes povos do Império português como um indelével traço que marca a origem do fado:

[i]mporta recordar que D. João VI levou para o Brasil (...) cerca de 15.000 pessoas (...). O contacto com ritmos e cantares diferentes tinha de ter consequências. No regresso à metrópole, estes portugueses retornados contribuíram para intensificar o gosto pelos lunduns e pelas modinhas (...) (Guerra, 2003: 87).

Quando Maria Luísa Guerra fala de “portugueses retornados” procede a uma homogeneização que silencia, implicitamente, a presença de negros entre os que foram e entre os que regressaram, bem como uma emigração racial e culturalmente diferente da do Brasil. É nomeadamente o investigador brasileiro José Ramos Tinhorão que, em 1983, começa a falar da História dos negros em Portugal como “presença silenciosa” (Tinhorão, 1988), embora esta presença seja inscrita, com a sua realidade de trabalho físico, de exploração de muitos séculos, na geografia urbana da capital, e bem documentada na ilustre olissipografia.

No entanto, pela memória muito marginal de narrativas desta presença, a definição relativamente recente de uma ‘Lisboa africana’, de certa forma inaugurada pelo livro do mesmo título (Aigualusa / Semedo, 1993), não tange a identidade coletiva da maioria dos habitantes da ‘cidade branca’ e, portanto, a definição do fado lisboeta. Continua a impopularidade da tese das origens africanas do fado, que é defendida, entre outros, pelo próprio musicólogo José Ramos Tinhorão no livro polémico *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito* (1994). Em 2004, Tinhorão fundamenta a tese através da biografia do poeta e músico mulato fluminense Domingos Caldas Barbosa

(1740-1800), o Lerenó, como introdutor da modinha e do lundum, dois dos primeiros géneros populares afro-brasileiros na corte portuguesa na década de 1770, transformando-os em géneros de música popular urbana. Aquando do lançamento da biografia, Tinhorão remata numa entrevista:

Os portugueses têm má consciência em relação aos negros. Admitem que se misturaram com os africanos nas colónias, mas não tocam no assunto quando se trata de Portugal. O fado chegou a Portugal no fim do século XVIII como dança negra do Brasil. Ele contava com um intermezzo cantado. Há documentos que mostram mulheres fadistas em São Paulo já em 1740, quando nem se falava disso em Lisboa. O fado só se popularizou em Portugal por causa de Caldas Barbosa. O português acha que o fado é só aquele que ele conhece, o da cantora com xale preto, simbolizado por Amália Rodrigues, mas existe uma evolução de géneros. (Giron, 2004)

De uma forma semelhante e no âmbito de uma investigação mais abrangente e menos essencialista, Rui Vieira Nery descreve o surgimento do fado como uma consequência do intercâmbio cultural entre Portugal e o Brasil (fado brasileiro e não lisboeta, entenda-se). O autor analisa também a evolução desta música para o fado português mediante a chegada do género a Lisboa e a consentânea popularidade por ele adquirida na sociedade marginal da mesma cidade. De resto, argumenta Nery que a confluência de um novo proletariado oriundo de todas as partes de Portugal contribuiu definitivamente para a cimentação e desenvolvimento do género em Lisboa (Nery, 2004: 49-50).

Temos, portanto, três posições em contraste, sendo que Maria Luísa Guerra adota uma perspectiva essencialista, Tinhorão coloca-se num prisma intercultural e Nery procede a um estudo mais objetivo e científico, atuando um pouco como mediador entre os dois. Sem entrarmos neste momento numa lição histórica da teorização do fado, já que o faremos no capítulo 2, antecipamos, porém, que a nossa posição defende um entendimento transcultural das raízes do fado, segundo o artigo de Wolfgang Welsch (1999: 197)

1.2. Maria Severa e a construção romântica do fado

É indispensável, portanto, contextualizar o fado até ao final do séc. XIX, período de formação e sedimentação do género, que redefiniu as suas fronteiras e também assistiu à sua transição entre diferentes setores sociais, facto decisivo na transformação do chamado *fado baixo*.

José Machado Pais observa que em especial

no terceiro quartel do séc. XIX era nítida a convivência que alguns círculos aristocráticos desenvolviam tanto com as cocotes *finas* como com as prostitutas do *fado baixo*. Nas *esperas de touros*, ao som do *fadinho chorado*, lá víamos as cocotes *chiques* ao lado da Severa, da Júlia Gorda ou da Joaquina dos Cordões (Pais, 1983: 939).

A escolha destas mulheres de castas diferentes era, obviamente, um espelho da sociedade portuguesa da Lisboa destes tempos, em que homens também eles de classes sociais bastante distintas se mesclavam a determinadas ocasiões e especialmente na vida noturna e boémia. Estas situações revelaram-se importantíssimas para a migração do fado das tavernas para os teatros nacionais, onde foi tema de peças musicais. Esta mudança acarretou outras tais, que gradualmente redefiniram de forma nítida os limites do fado, expandindo-os, mais tarde. Perante tais transformações, o género, no início do séc. XX, adquire laivos de canção nacional, que se sedimentam definitivamente aquando da exposição do país ao fado nos anos 30 do séc. XX com a instalação oficial da rádio e a transmissão da canção lisboeta para toda a nação:

While the expression ‘canção nacional’ is tossed around by both supporters and critics prior to the 1930s, in an effort to imbue or purge the Portuguese character with that of the fado, the national broadcast of the fado novo, during and after the 1930s thrusts the song on all corners of the Nation, thus determining Portuguese musical tastes for four decades (Colvin, s/d: s/p).

No entanto, todos estes movimentos devem ser explicados recorrendo ao século anterior. A rápida ascensão do fado, se tivermos em conta que o género surge

documentado apenas na primeira metade do séc. XIX, não foi natural nem orgânica, mas antes produto do desejo da burguesia portuguesa de unir a população lusitana após uma crise identitária que culminou com a fuga da corte para o Brasil em 1808 e as consequentes guerras liberais, que depauperaram imensamente o país e o dividiram. O espírito nacional, ferido, já tivera de resistir às invasões francesas, que desrespeitaram as práticas tradicionais portuguesas, e também à administração militar inglesa, que cedo se revelou semicolonialista.

Tornou-se necessário, desta forma, reconstruir a identidade nacional em especial após a independência do Brasil. Para limar estas arestas e unir fissuras socioeconómicas graves houve que recorrer a uma marca cultural distintamente portuguesa ou pelo menos criar uma. O fado, justificado mediante o conceito romântico dos irmãos Schlegel da ‘alma do povo’ (*Volksseele* ou *Volksgeist*), foi a distintiva escolhida. O diálogo entre o discurso da identidade nacional e o fado enquanto quintessência portuguesa, aliado ao disserto romântico essencialista muito vigente no séc. XIX, permite, assim, uma idealização etnográfica, política e social que justifica o uso do género como fundamento da conformidade de todos os portugueses. Constrói-se, portanto, a ideia de que o fado é uma expressão modelar e natural do ser-se português.

Para esse resultado concorreu fortemente a figura de Maria Severa, a personalidade mais notória do universo fadista do séc. XIX. A sua história de vida e o que isso contribuiu para o desenvolvimento do fado lisboeta encontravam-se numa posição privilegiada para a apropriação por parte da burguesia portuguesa e de outros setores culturais do país. Melhor dizendo, a mitificação de Maria Severa e do seu romance com o Conde de Vimioso permitiu, inabalavelmente, a justificação do fado enquanto expressão cultural portuguesa predileta, visto que comportava então uma narrativa fundacional, tão fulcral para o espírito romântico do séc. XIX. Em Portugal esta consciência romântica torna-se gradualmente em «Saudosismo», que surge como movimento de reação aos movimentos culturais das elites liberais portuguesas, que tentavam impor atitudes progressistas (Almeida, 1995: 11)

Maria Severa Onofriana nasce em 1820 e morre prematuramente em 1846. A sua curta vida apresenta, ainda assim, decisivas características que a eternizaram no espírito português, não acidentalmente. De origem pobre, Severa cantava o fado na taverna da sua mãe, onde também tocava guitarra portuguesa. Como ela, havia muitos outros que também o faziam, especialmente prostitutas e rufias – sujeitos de origem social pobre, portanto. Ainda assim, Maria Severa estabeleceu uma ponte que ainda hoje é decisiva para a migração do fado das tavernas e bairros áridos de Lisboa para um patamar de maior notoriedade no seio da cultura portuguesa. Essa ligação atribui-se ao seu caso amoroso com o 13^o Conde de Vimioso, que lhe permitiu, entre outras coisas, assistir a touradas, que, no séc. XIX, eram importantes acontecimentos para a elite social lisboeta. Além do mais, Severa também cantou em importantes casas senhoriais, expondo o fado a ouvidos mais requintados e culturalmente mais poderosos.

1.3. Dimensão sócio-cultural: a ascensão do fado como meio de harmonização

Já falámos sobre a mistura de camadas socioeconómicas e culturais durante o séc. XIX na vida boémia da capital portuguesa. Conveniente é também referir que no meio dessa fusão estavam as casas de fado, “espaços de boémia e prostituição lisboetas” (Nery, 2004: 40), que eram concomitantemente motivo e resultado dessa inclusão de diversas origens em certos acontecimentos sociais que, em situações ditas normativas, não permitiriam tal anexação:

A integração era quase perfeita e as distinções superorgânicas ou culturais de «significados-normas-valores» apareciam socialmente minimizadas. Os próprios fidalgos trajavam à *fadista*: calças de boca de sino, cabelo em bandós, chapéu desabado e sapatos de saltos de prateleira (Pais, 1983: 939).

Este cenário quase carnavalesco onde a fidalguia se disfarça de povo, tão bem espelhado na relação entre a Severa e o Conde de Vimioso, não é, ainda assim,

tão linear quanto se pode, à partida, pensar – em finais do séc. XIX, o fado era ainda quase exclusivamente cantado pelas castas mais baixas da sociedade lisboeta e permanecia, assim, um género musical inferior, que enquanto o ‘Outro’ não representava perigo para o *status quo* da alta sociedade.

Ainda assim, a já mencionada apropriação do fado para as temáticas de numerosas peças musicais postas em cena em importantes teatros lisboetas teria consequências gradualmente nítidas à medida que os anos passariam. Este período define-o José Machado Pais como um importante marco na história da transição do fado, porquanto

[d]o marialvismo fadistola passamos à aristocratização do fado. O fado aristocratiza-se, aperalta-se, deixando de ser apenas cantado nas baiucas, vielas e hospedarias – o que, segundo Tinop, aconteceu a partir de 1868 ou 1869, precisamente uma data charneira na história do liberalismo português. Pinto de Carvalho (Tinop) distingue duas fases na evolução do fado: numa primeira, a fase «popular e espontânea», o fado era executado nas baiucas onde os fadistas derramavam o «vinagre das suas vozes», nas vielas e nas casas de «hospedaria fácil» «onde os viageiros e os fervorosos das Vénus fraldiqueiras [achavam], aqueles, um abrigo, e, estes, um altar». Numa segunda fase, «artística e literária», o fado era executado nas «salas e praias da moda». Pinto de Carvalho fixa o fim da primeira fase e o princípio da segunda entre 1868 e 1869, num período em que, como afirma o Prof. Manuel Villarverde Cabral, se esboça «a separação social dos operários relativamente ao ‘povo’ que se mobiliza durante os motins fiscais de 1868, e a separação política do proletariado relativamente à esquerda tradicional, inclusive sob a sua nova face republicana» (Pais, 2008: 65-66).¹

Com efeito, esta expansão provocou, fundamentalmente, uma legitimação social do fado, que teve um importante papel na reestruturação, anos depois, da sua música e letras (Nery, 2004: 123).

No entanto, para que este aval acontecesse, o fado teria de ter uma consistência cultural e histórica em sintonia com a filosofia romântica de

¹ O papel de Pinto de Carvalho (Tinop) na construção historiográfica do fado será tratada com maior detalhe mais à frente no capítulo 2 desta dissertação.

mitificação das origens das nações e dos povos. Esta abordagem historiográfica, de antropologia social, reconheceu desde cedo no fado um semblante nitidamente consequente da própria história de Portugal, especialmente no período do Império, identidade que terá tido uma crise aquando das já referidas guerras liberais, que eram interpretadas como um resultado lamentável das invasões napoleónicas, do agrilhoamento da economia portuguesa aos caprichos ingleses, da fuga pouco grandiloqua da corte portuguesa para o Brasil, da declaração da independência deste e de todo um depauperamento patente do país a todos os níveis.

Visto que o fado se disseminou pouco depois desta crise identitária, evocando as palavras de Luíz Moita, acérrimo detrator do género, é, assim, uma “canção que ... apareceu entre nós justamente quando começámos a desnacionalisar-nos” (Moita, 1936: 16). Parece-nos bem notório que o fado, desenvolvendo-se logo após este cisma social, se encontrava numa posição ideal para o resgate cultural de que foi alvo, resgate este que pretendia, em última instância, retirar o país da modorra identitária em que se encontrava, posto que essa situação não interessava a uma burguesia interessada numa harmonia política e social. Mediante a cultura da nação (terra e povo), que se processa através da suposta organicidade da ‘alma do povo’, esta mesma burguesia procede a um movimento folclorista já bem patente no Romantismo europeu, se compararmos esta situação com as ‘heteroimagens’ da literatura de viagens do mesmo século, que posicionam o viajante também enquanto autor².

As origens de Maria Severa justificam, logo à partida, a sua posição enquanto possível símbolo do povo e, assim, não eximem o discurso romântico acima descrito. Por outro lado, o conceito de ‘saudade’, tão apontado como característica definidora da portugalidade, aplica-se também à sua imagem – prostituta, fadista, pobre, Maria Severa parece ser uma espécie de epítome de tudo o que de saudoso o fado encerra, visto que a origem mais apreciada pela prédica social, no séc. XIX e até aos dias de hoje (vd. Guerra, 2003), continua a

² Nem todos os movimentos folcloristas em Portugal identificavam o fado como género pertencente a esse mesmo universo.

ser aquela que defende que através do contacto entre os portugueses e os povos colonizados o fado foi-se espalhando pelas áreas de classe baixa de Lisboa por meio dos marinheiros e outros elementos servis que acompanhavam a corte portuguesa. Esta vocação do Império não contradiz, então, no universo fadista, o papel de Maria Severa, como se pode observar em partes da letra da canção “Ai Mouraria”, de Amadeu do Vale e eternizada na composição de Frederico Valério e na voz de Amália Rodrigues, música já de si saudosa por um passado não longínquo e de resistência a uma modernização feroz e implacável de Lisboa: “Ai Mouraria / das procissões a passar, / da **Severa em voz saudosa**, / da guitarra a soluçar.” A relação de contiguidade entre os elementos «Severa» e «saudosa» demonstra maximamente a não existência de alguma dúvida acerca da concordância entre a figura urbana de uma prostituta do séc. XIX e o movimento saudosista. No entanto, é necessário olhar para o poema na íntegra:

Ai Mouraria
da velha Rua da Palma,
onde eu um dia
deixei presa a minha alma,
por ter passado
mesmo a meu lado
certo fadista
de cor morena,
boca pequena
e olhar trocista.

Ai Mouraria
do homem do meu encanto
que me mentia,
mas que eu adorava tanto.
Amor que o vento,
como um lamento,
levou consigo,
mais que inda agora

a toda a hora
trago comigo.

Ai Mouraria
dos rouxinóis nos beirais,
dos vestidos cor-de-rosa,
dos pregões tradicionais.

Ai Mouraria
das procissões a passar,
da Severa em voz saudososa,
da guitarra a soluçar.

Existe um tom nostálgico que marca o poema de início ao fim, é como se fosse uma espécie de lamento por um passado que se pode perder com uma modernização demasiado arrojada e indiferente. Como tal, essa resistência um tanto ou quanto subliminar sobressai mais na última estrofe, onde a figura de Severa surge intrinsecamente relacionada com o bairro da Mouraria. Portanto, o berço do fado e a mulher que lhe deu a consistência mítica são indissociáveis e parte de um passado que se tenta a todo o custo manter intacto, não obstante o implacável movimento urbanístico iniciado com o Estado Novo. Michael Colvin explica que “[t]he Fado points its finger at the regime’s paradoxes, signaling the cannibalization of its ideals: progress implies the sacrifice of a heroic national history (Colvin, 2008: 25).

Tal como Carmen, a cigana, está para a definição da cultura espanhola através do flamenco *gitano* e andaluz, também Maria Severa encabeça e descreve o fado e a sua estética e temáticas. Primeiramente, há que dizer que Carmen teve várias obras dedicadas à sua figura³, obras estas em que se mantém um mesmo arquétipo descritivo da personagem/mito. Maria Severa não foi exceção, ainda que mais tardiamente. A peça teatral de Júlio Dantas, *A Severa*

³ Vd. Mérimée, Prosper. *Carmen*, 1845.

(1900)⁴, serve, então, o propósito de mitificar a figura histórica da famosa prostituta fadista, sendo justificação e legitimação literárias e artísticas, a nosso ver, daquela mulher que, exotizada, é então imagem prototípica da fadista e também do próprio fado, pelo menos em termos essencialistas.

José F. Colmeiro discreta sobre a cigana Carmen e as várias representações literárias que a imbuíram de uma aura quintessencialmente espanhola ou, se quisermos, de um semblante encarado como espanhol pela norma, maioritariamente da Europa central e do norte. Diz o autor que

[s]pontaneous, full of life, and unbound by the conventional mores and laws of society, Carmen embodies the heroic defiance of free spirit, desire, and natural instinct over the social rules governing modernity. She is the idealized image of the bohemian (Colmeiro, 2002: 138).

A idealização da figura de Maria Severa partilha de semelhantes características, senão vejamos: a mãe de Severa, a Barbuda, era de origem possivelmente cigana, o que confere à filha uma posição ideal para a mitificação tal qual a que variados autores europeus encontraram em Carmen – o cigano, romanticamente, é o errante, o livre, o boémio, o ‘Outro’ exótico cuja representação se projeta no sentido da delineação balizada em relação ao ‘Eu’. Por outro lado, o caso de Maria Severa com o Conde de Vimioso é exemplo do que a personagem Carmen apresentava para o *status quo* (maioritariamente masculino): “(...) life of freedom outside of bourgeois conventionality (...)” (Colmeiro, 2002: 136). No entanto, tal como a equivalente espanhola, a fadista lisboeta é também um certo padrão de *femme fatale* à portuguesa:

A própria Severa, quando na rua do Capelão e no beco do Forno se estabeleceram as visitas da polícia sanitária, «tentou opor-se à inovação, e, armando-se de uma acha de lenha, amotinou as suas companheiras e espancou os encarregados da higiénica tarefa, obrigando o médico, um marreco, a dar às de Vila Diogo» (Pais, 2008: 72).

⁴ A peça de Júlio Dantas foi eternizada em filme por Leitão de Barros em 1931, reforçando o desejo de mitificação da prostituta, ao mesmo tempo que se procede a uma nacionalização do fado.

Este relato demonstra já um curioso aspeto da tipificação da mulher prostituta de Lisboa, figura de inalienável relação com o universo fadista do séc. XIX – não esqueçamos que muitas delas adotavam aquilo a que se convencionou chamar de «nome de guerra», conceito que apareceria num romance de Almada Negreiros intitulado *Nome de Guerra* (1938). Na obra, Judite, personagem principal, é como se fosse uma extensão de Maria Severa, adotando comportamentos semelhantes. Indomável, Judite parece ser de todos e concomitantemente de ninguém, tal como Carmen ou Severa.

Por outro lado, o Conde de Vimioso pode também ser visto como uma figura-tipo da portugalidade, o marialva:

Marialvismo is a cultural text that was very important in the transition from *ancient régime* to modernity in Portugal (...): it establishes a close relationship between a vision of social hierarchy together with a vision of gender, providing a grid for understanding constructs of masculinity, emotions, social hierarchy and national identity. [It is an] epitome of national identity, [a] link between the ‘now’ (a modern country in the European Union) and the ‘always’ (‘Portugueseness’) (Almeida, 1995: 3).

O marialva era geralmente, no séc. XIX, um sujeito aristocrata que se imiscuía na vida boémia e se juntava a castas inferiores à sua, e o Conde parecia ser o mais conhecido deles e o que melhor incorporava essas características típicas.

A já referida apropriação da figura de Carmen levada a cabo por uma classe social abastada e masculina parece ter tido, em Portugal, como agente equiparável a camada burguesa atrás mencionada, estrato social que tinha por desejo a unificação do país através do fado, encontrando, idilicamente, na figura de Severa e o seu relacionamento com o Conde de Vimioso o romance fundação da ideia do fado enquanto continuação ou consequência de inatas qualidades, características e disposição consideradas quase genéticas do povo português.

De resto, há elementos outros partilhados pelas duas figuras arquétipo mais que suficientes para que se possa, indubitavelmente, estabelecer um paralelo na construção mitificante de Severa e Carmen, mas também dos respetivos universos a que pertencem – o fado e o flamenco gitano e andaluz:

sendo Carmen o epítome da Boémia, de ‘Bohème’, também Severa o era, porquanto como acrescenta Colmeiro, “(...) male bohemians were usually of petit bourgeois origin, but their female companions were generally *grisettes*, or working class girls” (Colmeiro, 2002: 134). Por outro lado, além das duas mulheres, outras figuras-tipo participaram na generalização dos dois estilos musicais: para o fado, tínhamos os marinheiros, os rufias e os marialvas, por exemplo, e para o flamenco concorrem os *majos* e *manolas*, entre outros.

Por fim, acrescentaremos uma passagem que sumariza perfeitamente aquilo que é realmente relevante na análise da figura de Maria Severa, do Conde de Vimioso e da sua história de amor:

No one knows for sure whether or not this love affair actually took place. But it is precisely its mythical characteristic which is anthropologically relevant, since the alliance between the two classes excluded from bourgeois and capitalist development and morality (the landed gentry and the urban marginal groups) is hereby sealed with a carnal union, mastered by the bohemian, sexually predated aristocrat (Almeida, 1995: 7-8).

Tal como no romance de Prosper Mérimée, onde a cigana é morta pelo protagonista que a ama mas não a consegue domar, também Severa é, num certo sentido, controlada pelo marialvismo – a sua morte prematura assegura a continuação da ordem patriarcal estabelecida, tal como o touro é domado e morto pelo cavaleiro tauromáquico (Idem: 9-10), permanecendo o seu caso com o Conde apenas como uma incursão rápida e fugaz de uma classe social baixa num patamar superior ao normalmente permitido. Foi uma ponte que se estabeleceu e que teve especial importância para a evolução do fado, mas que não foi tão natural ou descontraída quanto pode parecer, dado que em finais do séc. XIX a grande maioria dos cantores de fado eram ainda trabalhadores assalariados e gente de baixa classe social.

2. A evolução do género e o discurso da identidade nacional

"Nação pequena que foi maior do que os deuses em geral o permitem, Portugal precisa dessa espécie de delírio manso, desse sonho acordado que, às vezes, se assemelha ao dos videntes (*Voyants* no sentido de Rimbaud) e, outras, à pura inconsciência, para estar à altura de si mesmo. Poucos povos serão como o nosso tão intimamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho. Quando se sonharam sonhos maiores do que nós, mesmo a parte de Sancho que nos enraíza na realidade está sempre pronta a tomar os moinhos por gigantes. A nossa última aventura quixotesca tirou-nos a venda dos olhos, e a nossa imagem é hoje mais serena e mais harmoniosa que noutras épocas de desvairo o pôde ser. Mas não nos muda os sonhos"

Eduardo Lourenço, in *Jornal das Letras*.

2.1. A nacionalização do fado – o veículo perfeito para a construção da saudade

Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida são algumas das personalidades que durante a segunda metade e finais do séc. XIX criticaram acerrimamente o fado. Acusando-o de decadência moral e social, estes e outros intelectuais recusam o uso do fado como canção nacional e até advertem para os malefícios e impedimentos que o género cria para a nova consciência patriótica de que o país necessita e a que estes aspiram (Nery, 2004: 141). A nostalgia e inércia a que o fado ficou intrinsecamente ligado, aparentemente chorando por um passado perdido, e a sua passividade perante a História e a passagem do tempo, temas recorrentes nas suas letras, não eram compatíveis com as expectativas destas personalidades: como poderia o fado servir o país se era imoral, degenerado, apolítico, derrotista e meramente inerte? Por outro lado, como supra mencionado, o fado era demasiado recente, novo e urbano para que se pudesse analisá-lo segundo um prisma folclorista, pelo que a sua habilitação enquanto género musical português por excelência não foi tarefa elementar.

No entanto, a crescente popularidade do fado na cidade de Lisboa como que lhe põe um carimbo de inegável validade para alguns autores e, não obstante severas críticas tanto da ala esquerda como da direita, e também de setores distintos como o pro-monárquico e o pro-republicano, o género musical vai-se expandindo durante as três finais décadas do séc. XIX.

Reforçando esse avanço por vezes sinuoso está a emergência do ‘Saudosismo’ no espírito nacional, que se encontra desgastado e magoado tanto pelo Ultimato inglês como pela suposta agressão civilizacional das críticas dos intelectuais liberais já mencionados (Almeida, 1995: 11). Por outro lado, o conceito romântico da essência do povo, bem exemplificado pelo ‘Integralismo’, que incorpora política e temporariamente o ‘Saudosismo’ e o ‘Sebastianismo’, vai sendo paulatinamente reforçado no espírito nacional, especialmente porque

a partir da onda de Revoluções que atravessa a Europa em 1848 começam a soprar os novos ventos de uma primeira estética nacionalista romântica, e [a] pequena-burguesia nacional veio entretanto a engrossar significativamente as suas fileiras pelo processo, em pleno curso, de solidificação e crescimento da economia urbana, o que a fez incorporar gradualmente no seu seio sectores relevantes, em ascensão social, de trabalhadores urbanos ainda com memórias culturais próximas da tradição castiça portuguesa. A combinação destes dois factores traduz-se numa óbvia preocupação em reintegrar nos padrões de consumo pequeno-burgueses algum repertório de sabor mais português, e o Fado presta-se a desempenhar esse papel, desde que devidamente adaptado para o efeito (Nery, 2004: 107).

Concatenados, estes movimentos representam um desejo de regressar ao Império Ultramarino, em parte já perdido, e cuja sede, Portugal/Lisboa, tinha sido deixada ao abandono durante a primeira metade do séc. XIX. No centro desse intento e vocação encontra-se a construção sócio-cultural do sentimento que viria a tornar-se o exemplo máximo do ser-se português até aos dias de hoje: ‘saudade’.

Pela sua natureza melancólica, o fado rapidamente se associou a esta consciência taciturna e cedo foi apropriado como sua expressão modelar: um estilo de música nostálgico cuja lírica expressa exemplarmente essa habitação

e aceitação da fatalidade que é o destino, uma predominante no espírito português. Miguel Vale de Almeida afirma que o fado foi construído como espelho da alma nacional (Almeida, 1995: 3). Uma palavra sua resume aquilo que nos parece ser a chave para a descodificação destes mecanismos culturais e sociais: ‘constructed’. O fado não evoluiu no sentido saudosista de uma forma orgânica nem meramente consequente – ou não se tornaria mais tarde uma canção de protesto. De facto, o universo fadista não foi sempre inerte e apenas contemplativo perante a passagem do tempo e o decorrer da história, crítica de que foi e é sobejamente alvo. No final do séc. XIX, as condições de trabalho precárias, a pobreza e a repressão e opressão políticas fizeram emergir dentro do género temas socialistas e pró-republicanos, como acima mencionado.

É interessante observar que no momento da ‘crise nacional’ surjam as primeiras tentativas de apresentar uma história do fado, coevas à Renascença portuguesa e ao Saudosismo. Uma obra é de importante referência para o capítulo e assunto em mãos: Pinto de Carvalho, sobejamente conhecido apenas como Tinop, escreve em 1903 a *História do Fado*, um documento de veios essencialistas, mas que não deixa de se preocupar com dados históricos concretos e fundados, procedendo mesmo a uma recolha de nomes de fadistas, guitarristas e personagens ligadas ao fado que patenteia concomitantemente uma preocupação e rigor científicos não muito comuns em obras da mesma época.

Ainda assim, um importante facto a ressaltar logo de início é a inserção que Tinop faz do fado na esfera das canções populares portuguesas, o que à partida antevê a sua folclorização (seguindo a linha de pensamento defensora da aura essencialista do género):

Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor do que o fado, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina; nenhuma reproduz tão bem como ele – com o seu vago charmeur poético – os acentos doloridos da paixão, do ciúme e do pesar saudoso. A melancolia é o fundo do fado como a sombra é o fundo do firmamento estrelado (Tinop, 1994: 38).

O tom poético com que Tinop vai discorrendo sobre o fado adquire laivos ainda mais líricos quando este opina sobre as origens do género:

Para nós, o fado tem uma origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios sobre a toalha líquida florida de fosforescências fugitivas ou como o vaivém das ondas batendo no costado, ofeguento como o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações fluctívogas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata, saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente.

Das suas notas mestras e lentas, de uma gravidade de legenda, de uma suavidade tépida, parece emanar uma estranha emoção, impregnada, a um tempo, de melancolia e de amor, de bonito sofrimento e de moribundo sorriso. O fado nasceu a bordo, aos ritmos infinitos do mar, nas convulsões dessa alma do mundo, na embriaguez murmurante dessa eternidade da água (Idem: 42).

Atentemos em certos pormenores do discurso do autor: ressalvamos a importância da constante referência ao mar, o que se coaduna com o que achamos ser a ideologia vigente para os defensores e estudiosos do fado da época⁵, a de que a vocação do Império Ultramarino, em decadência, desemboca no sentimento seu exemplar que é a ‘saudade’, consciência que por seu turno encontra no fado o instrumento predileto para a sua execução; por outro lado, é pregnante referir ‘a alma do mundo’, expressão que deixa transparecer a ideia de que o sentimento português tão bem demonstrado no fado é universal e por isso é que o género pode ser sentido por todos. No entanto, gostaríamos de frisar que a opinião de autores como Tinop é a de que ainda que esses elementos possam partilhar de uma componente ecuménica, a verdade é que só em Portugal é que se canta o fado e só os portugueses, dado o seu passado histórico, é que sentem mais exemplarmente essas afeições, e é também para salvaguardar esses dois aspetos que Tinop evoca nomes como Camões e Bocage, que terão sido também eles marinheiros (Idem: 43).

⁵ Esta tendência mantém-se até aos dias de hoje: cf., Maria Luísa Guerra, 2003.

O desenvolvimento e a cimentação da ideia da ‘saudade’ como expressão predileta dos portugueses e cujo veículo de demonstração mais exemplificativo é o fado estão também bem patentes na obra de Alberto Pimentel, *A Triste Canção do Sul* (1904). O autor discorre sobre a ideia de que a palavra ‘fado’ deriva da latina *fatum*, que pressupõe uma sobreposição da vontade divina sobre a humanidade. À partida, podemos, assim, estabelecer uma inclinação teológica no género musical português em questão, tendência esta que por motivos óbvios é de natureza judaico-cristã. Para Pimentel, “ (...) [O] Fado, apesar da dupla aristocratização que tem recebido dos poetas e das salas, denuncia a sua origem popular, a alma do povo que a canta” (Pimentel, 1904: 24). Segundo este ponto de vista, o fado é uma consequência natural da nossa predisposição genética para a melancolia e a tristeza, e também extensão artística consentânea à história de Portugal, com todas as aventuras ultramarinas e geografia impeditiva que tal acarreta. O autor ajuíza até que a língua portuguesa, sendo triste, “exprime melhor a dolência, o sofrimento moral, do que os pensamentos alegres e vivos” (Idem: 30).

Parece-nos que estas ideológicas opiniões sobre o fado privilegiam o universal em detrimento do pessoal, como se todos os fadistas exprimissem um sentimento coletivo e não particular. Esta posição permite designar o fado de expressão musical unicamente portuguesa, perfeitamente adequada a propósitos nacionais de unificação (cf. 1868), que mais tarde, com algumas alterações, se transformaria num produto de exportação que é ao mesmo tempo vendido como uma redoma de vidro completamente fechada entre si a nível cultural e como o musicar de um sentimento que, não obstante ser português, também consegue envolver quem não lhe entende as palavras. O fado é, então, como diz A. Pimentel, um valioso registo etnográfico (Idem: 38).

Para tal teoria de antropologia social, o autor debruça-se sobre a história de Maria Severa e do Conde de Vimioso. Maria Severa foi “aquella cuja individualidade parece ter consubstanciado todas as lendas da bohemia fadista, da vida picaresca de Lisboa, das aventuras do redondel e do alcouce, que tiveram um período de fascinação capitosa” (Idem: 140). Com a passagem dos anos, a história de vida de Severa foi-se tornando numa lenda da qual se toma

conhecimento através de poemas e canções. Imbuída de uma aura mística, a figura de classe baixa lisboeta transforma-se numa personagem interessante para a criação de mitos – uma vida injusta e dura, a prostituição, a suposta origem cigana e a permanente presença na vida boémia da capital são uma mistura de factos e ficções, e mesmo na altura em que A. Pimentel escreve o seu estudo, a imagem da «Barbuda», como era conhecida pelas autoridades a mãe de Severa, estava já esbatida e sobre si já se havia construído ou acrescentado pormenores sem probabilidade histórica:

(...) é fora de dúvida que a geração de hoje em dia não tem sobre o assumpto [o de Maria Severa] senão uma vaga ideia fugitiva, que apenas as cantigas do Fado alimentam ainda, e que tende a apagar-se como uma lenda que morre estrangulada pela corrente de novos costumes e novas proezas (Ibidem).

Estava já então criado o clima perfeito para a formulação saudosista de suposições românticas que se mantêm até aos nossos dias. Se considerarmos que pela proximidade temporal A. Pimentel se encontrava numa posição mais privilegiada do que nós para se debruçar mais realística e factualmente sobre Maria Severa e o Conde de Vimioso, vale a pena citarmos-lhe as palavras:

(...) ponhamos de parte a lenda, não se deixou arrastar [o Conde] nunca por uma paixão delirante e degradante. Nunca deixou de ser um fidalgo, um gentilhomem; nunca enlouqueceu por amor da Severa. Foi, na primeira sociedade, um bohemio, mas não perdeu nunca a sua linha aristocrática” (Idem: 154).

No entanto, é de notar que pouco tempo após a sua prematura morte, Maria Severa foi eternizada pelos seus semelhantes, os que cantavam o fado. Numa composição intitulada “Fado da Severa”, o seu nome aparece associado ao do Conde de Vimioso, o que a engrandeceu e eternizou como rainha do fado. E assim “ [a] lenda foi tomando vulto, propagada nas guitarras do povo e nas trovas dos fadistas. Alguns escriptores modernos, com maior pompa de estylo que investigação histórica, favoreceram a lenda.” (Idem: 162) É interessante então notar que apesar do seu estudo ter uma componente saudosista forte, o autor não se coíbe de fazer uso de um raciocínio analítico e desconstrutivista aquando da análise de tais elementos históricos:

O que é certo é que a lenda da Severa e do conde de Vimioso, tal como a musa popular a foi cantando ao sabor das multidões, estimulou a corrente que vulgarizou o Fado, especialmente no sul do paiz, e que lhe reforçou um caráter de vaga saudade, de tristeza plangente, em que parece pairar a longínqua memória de uma supposta allucinação amorosa que um fidalgo bohemio experimentou por uma pobre moça fadista, de chinella de polimento ponteada a retroz vermelho” (p. 185).

Esta passagem é exemplificativa de um percurso do fado que está marcado por traços evolutivos muitas vezes pouco ingénitos, ao contrário daquilo que disqueteiam posições essencialistas, inspiradas pelo conceito romântico da ‘alma do povo’. Deste modo, especialmente nos capítulos finais, *A Triste Canção do Sul* adquire um semblante mais científico. O capítulo dedicado ao caso amoroso entre Maria Severa e o Conde de Vimioso é, por exemplo, um interessante documento de análise de eventos e relatos em primeira mão de pessoas que conheciam tanto a fadista como o jovem aristocrata, o que serve para desconstruir um mito que ainda assim prevalece até aos dias de hoje na memória coletiva portuguesa como uma história de amor trágica em sintonia com outros grandes mitos europeus como o de Carmen, de Romeu e Julieta ou de Inês de Castro.

É através de obras como esta e também de uma crescente preocupação por parte de diversos autores e pensadores em se debruçarem sobre o assunto do fado que podemos deduzir que a ascensão do género a canção nacional estava já em curso. Era ainda uma ideia mas já não tão longínqua como alguns detratores assim desejariam.

Vimos então como o género se foi adequando às urgências do discurso nacional, ou, melhor, como o discurso nacional o foi apropriando segundo as suas premissas e necessidades. Vejamos, seguidamente, como migrações e transições diversas transportaram o fado de um universo bairrista para uma esfera de importância artística maior. Para essa análise, cruzaremos a abordagem da construção do discurso da identidade nacional com a abordagem da história dos média.

2.2. Da nacionalização à internacionalização do Fado – o caminho sinuoso entre diferentes regimes e o surgimento da rádio.

DAS CASAS TÍPICAS AO TEATRO: EXPANSÃO ATÉ AO ‘MAINSTREAM’ SOCIAL

Um fator decisivo para a expansão gradual do fado até à sua coroação nunca bem explicitada de ‘canção nacional’ foi, indubitavelmente, o aproveitamento das temáticas e realidades fadistas que o Teatro, nas suas diversas formas, levou a cabo ainda mesmo no início da segunda metade do séc. XIX. Rui Vieira Nery diz-nos que esta apropriação culmina com a produção dramaturgica de Castro Soromenho em 1872, intitulada *Triste Fado*:

É a primeira vez que o Teatro português se apossa do potencial espetacular do género do Fado, explorando de forma explícita os tópicos evidentes da gama temática mais convencional que já então vai sendo patente na poesia fadista, incluindo um primeiro enunciado do sonho ainda remoto de se converter numa possível “canção nacional” (Nery, 2004: 104).

Sendo que, discorre o mesmo autor na mesma página, os atores são ainda os mesmos do teatro tradicional e as peças se dirigem quase exclusivamente à pequena-burguesia, podemos de uma certa forma deduzir que estas representações adquirem uma maior importância naquilo que à expansão do fado concerne. O mero facto de tanto os que representam como aqueles que assistem não serem o público, diga-se, típico dos tradicionais ambientes fadistas é desde logo um indicador da importância que o género ia adquirindo na sociedade lisboeta. No entanto, tal como em vários outros movimentos culturais, esta representação teria de ser inócua para o *status quo* vigente, e só mais tarde, na viragem do século, é que vamos assistir à “prática de convidar verdadeiros fadistas a subirem ao palco” (Ibidem).

Esta adequação do género às noções de decoro demonstra um desejo implícito de transportar o fado da esfera da marginalidade para o universo do

mainstream social, muito em especial pela sua componente musical por vezes lânguida, como Nery também aponta no seu estudo (Idem: 106-107).

Sumarizando, o mesmo autor discreta sobre a expansão do género durante a segunda metade do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX:

Esta expansão do campo social da prática e do consumo do Fado não durará com a mesma intensidade – ou pelo menos com as mesmas características – a partir das primeiras décadas do século XX, até por uma relativa hostilidade de que o género tenderá a partir de então a ser objeto por parte de alguns setores da intelectualidade portuguesa, radicalizando ainda mais a postura reticente da Geração de 70. Mas ela significa que já desde as décadas finais do século XIX o fenómeno do Fado extravasou claramente do seu contexto original de desenvolvimento nos bairros pobres de Lisboa no segundo terço do século, muito embora continue a ser esse o seu terreno preferencial. E significa igualmente que este alargamento constante não poderá deixar de trazer cada vez mais consequências inovadoras para a própria configuração poético-musical do género, como, de resto, já tivemos ocasião de constatar (Idem: 122).

Em tempos de crise social e económica, o fado foi-se tornando, cada vez mais, um veículo artístico através do qual se expressa o protesto face às condições de vida mais depauperadas. Visto que a partir dos anos 80 do séc. XIX a grande maioria dos fadistas é “já constituída por trabalhadores assalariados das mais variadas profissões” (Idem: 124), não é de estranhar que o género adquira gradualmente um forte semblante de luta social.

DISCURSOS EM OPOSIÇÃO: DA 1ª REPÚBLICA AO ESTADO NOVO

Avelino de Sousa partilhava da opinião de que o fado era um excelente veículo para o protesto social e que a sua reputação tinha de ser salvaguardada. Nos seus artigos publicados no jornal *A Voz do Operário* e consequentemente organizados num livro em 1912, o autor responde às críticas de que o género vinha sendo alvo argumentando que o fado comporta uma natureza política progressista e ativa. Se os críticos do fado abnegam o seu estatuto de canção

nacional pelo facto de ter surgido nas classes mais baixas da sociedade portuguesa, que o cantaram, os seus defensores, por outro lado, com os mesmos argumentos arrazoam que é precisamente por ter essas origens que é um género que espelha a alma do povo:

Que importa que o rufião ou a meretiz estropiem o Fado? Isso que prova? Simplesmente que essa bella trova está na alma popular, e que, justamente porque é cantada do mais baixo ao mais alto da escala social, é que tem foros de canção nacional. (Sousa, 1912: 3)

Seguindo a mesma linha de pensamento, o autor ajuíza que o

Fado (...) transformou-se n'uma flor vicejante e bella, à custa de muito esforço e boa vontade dos humildes poetas e trovadores populares, que, sentindo bem dentro d'alma toda a psychologia da velha canção e quanto ella está arreigada de animo do povo, a burilaram carinhosamente, retocando-a, aperfeiçoando-a, fazendo d'ella a trova educadora, por meio da qual se confraternisa, se chora e ri, se combate pelo Ideal e se condemna a immoralidade, a tyrannia, a impudicia (Idem: 4).

É de realçar que se por um lado Avelino de Sousa argumenta que a propaganda antifado é despropositada, por outro o instrumento de motivação para a mudança social que propõe é a música que a sua obra procura defender. O autor aconselha, portanto, os críticos do fado a experienciarem as árduas condições de vida da classe operária, por exemplo, em vez de acusarem o género musical lisboeta de imoralidade e degradação intelectual (Idem:16).

Ainda que Avelino de Sousa se apresente como um acérrimo fã do fado, parece-nos mais notório que sejam as suas ideias socialistas e anarquistas que o levem a escrever a sua obra num tom propagandístico, cujo objetivo se prende mais com a disseminação dos ideais que apregoa do que propriamente com a defesa do universo fadista. De facto, o que mais abunda nesta obra é a exposição de desigualdades sociais e de deficiências a nível político. No entanto, estas duas vertentes da obra aparecem quase sempre indissociavelmente ligadas: “[e] os *pequenos* entendem tão bem o fado, que o tomaram como canção nacional, presenteando os *grandes* com elle. É assim que hoje todos o cantam” (Idem: 36). Os “pequenos”, o povo, os pobres, têm os números, e é por isso que,

segundo o autor, os mesmos detêm o poder para eleger o fado como canção nacional. Por outro lado, o raciocínio de Avelino de Sousa parece ser o de que tendo o fado nascido no seio do povo e das classes baixas, é por essa mesma razão que deve ser entendido como consequência e representação quintessencial da nação.

Outros autores tais como Artur Arriegas⁶ também se debruçaram e propuseram à defesa do fado, mas a publicação de jornais e revistas dedicados ao género, assim como a proliferação de notícias relacionadas com o mesmo foram igualmente importantes. A maior parte destas publicações foram levadas a cabo por figuras ligadas ao socialismo e ao comunismo, o que levou a uma divisão explícita, em 1923, entre os fadistas que almejavam estabelecer uma cultura musical nacional mais elevada e burguesa e os outros que defendiam que o fado deveria continuar sendo a canção das tascas lisboetas (*O Grémio Artístico Amigos do Fado vs Grupo Solidariedade Propaganda do Fado*, sendo que este último criou o jornal *O Fado*). Transferindo esta separação para o mapa da capital portuguesa, verificaremos que este confronto acontece geograficamente entre o Bairro Alto e os bairros de Alfama e Mouraria.

Os vários tumultos políticos em Portugal no início do séc. XX tiveram uma inegável influência sobre o fado e o seu desenvolvimento e expansão, e o mesmo manteve-se com o início do Estado Novo. Tende-se a considerar unívocos um e outro, fado e regime, mas a verdade é que a relação entre os dois foi quase sempre difícil e problemática. O governo de Salazar impôs, em 1927, a profissionalização dos fadistas e outros artistas a fim de obter um controlo mais satisfatório do repertório dos mesmos, facto que coincidiu com os planos urbanísticos de modernizar os bairros tradicionais de Alfama e Mouraria. Sendo que estes sempre foram os locais mais historicamente relacionados com o género, é possível afirmar-se que a sua urbanização representa exemplarmente a já referida impetuosa relação entre o Estado Novo e o fado.

⁶ Em 1916, Jorge Gonçalves e Artur Arriegas iniciam a publicação periódica *A Canção de Portugal- O Fado*.

Em 1936, Luiz Moita publica a sua obra *O Fado, Canção de Vencidos*, uma compilação de oito palestras por si dadas na rádio nacional. A obra encerra severas críticas e ataques diretos ao género musical em questão e é dedicada à Mocidade Portuguesa. Moita é objetivo:

Viro-me, portanto, para os rapazes, de sangue generoso e puro, da «Mocidade Portuguesa». Deponho nas suas mãos este livro, que visa chamar-lhes a atenção para um caso importante e descurado. A índole patriótica desse grémio de moços não pode permitir-lhes o amor, ou sequer a indiferença, pelo Fado, canção que, - disse-o um dos mais ilustres musicólogos portugueses de hoje, apareceu entre nós justamente quando começámos a desnacionalizar-nos. A «Mocidade Portuguesa» deverá aperceber-se dos estragos que faz nos portugueses essa canção de vencidos e combatê-la nobremente com o seu entusiasmo viril. Se tanto for possível bem importante esforço lhe pertencerá na reconstrução de Portugal (Moita, 1936 16).

O propósito é claramente a erradicação do fado e a reconstrução do país. A sua referência à problemática política do séc. XIX e à revolução liberal de 1820 enquanto períodos de desnacionalização é sobejamente exemplificativa do objetivo do regime de ‘sanar’ Lisboa, terminando com as prostitutas e rufias, a fim de redirecionar a capital num caminho progressista e de modernização. O fado estava ainda em grande parte com o olhar virado para o passado, tempo de touradas e hábitos boémios, de libertinagem e imoralidade. Por outro lado, Richard Elliott explica que

[t]his concern over the suggestion of defeat reflected the attitude of the Estado Novo ideologues who were seeking at this time to arrest what was perceived as a process of decline emanating from the defeatism of *saudosismo*, the nostalgic view that Portugal’s days of glory were gone, never to be recovered (Elliott, 2010: 22).

Portanto, esta atitude derrotista não se coaduna com os interesses do Regime.

Moita, figura pertencente ao Estado Novo, ataca também de forma corrosiva a aura romântica do fado, criada por puristas:

Não sabem os tristes monopolisadores da saudade, que mesmo aqui ao nosso lado, na Espanha, um termo deles conhecido – *añoranza*, tem idêntica

significação, que na Alemanha se designa a mesma pena de ausência por *sehnsucht* e que os polacos contam no seu vocabulário uma palavra – *zal*, que quer dizer a mesma coisa...também não lhes passou pela cabeça meditar sobre se a saudade, considerada apenas como um estado de alma, pezaroso por ausência, mas sadio, não será comum dos outros povos, menos piegas do que nós, mas presos da mesma humanidade (Moita, 1936: 211-212).

Assim sendo, se autores como Avelino de Sousa justificam o lugar do fado enquanto canção nacional no Romantismo e no Socialismo Romântico (Elliot, 2010: 22), Luiz Moita vê tais validações como uma fixação doentia por um passado e história decadentes que polui a rádio nacional:

Os *Fados* sucedem-se uns aos outros. Assim a rádio, de que os espanhóis, por exemplo, se apossaram no seu país, adaptando-a à graça, ao folclore, ao movimento, tão pitoresco, da sua vida nacional, foi entre nós transformada em «passado», dominada por um saudosismo ignorante e mórbido, obstruída pelas lamentações doentias do *Fado* (Moita, 1936: 165).

A relutância do Estado Novo em aceitar ou até mesmo promover o fado está, como acima mencionado, intimamente relacionada com os planos de urbanização de Lisboa no sentido de a modernizar e tornar mais apelativa e apresentável para o turismo estrangeiro. Salazar manteve a sua distância do fado mas exerceu sempre uma concomitante monitorização do mesmo, e esta dualidade conflituosa polvilha a publicação de Luiz Moita, posto que o autor discreta claramente que o fado não deve ser apresentado aos estrangeiros porquanto as suas letras e imagéticas são miseráveis, as melodias pobres e monótonas e de uma propensão decadente e “negroide” (Idem: 177) – o fado apresentava, portanto, um obstáculo à aplicação do conceito eugénico à cultura e Moita torna, assim, explícita a ligação entre as suas críticas ao género e o discurso da ‘raça’, tão fulcral para o Estado Novo.

AMÁLIA RODRIGUES: DO FADO CASTIÇO AO FADO CANÇÃO

A resolução para esta contenda entre o fado e o Estado Novo, segundo académicos como Joaquim Pais de Brito, aconteceu com Amália Rodrigues:

The quality of Amália's voice and the moment in which it appeared allowed, to a certain extent, the definitive stylization of fado, exporting it and bringing it to bear upon its major 'erudite' poets, all of them now writing for a single voice." (Brito, 2001: s/p)

Amália Rodrigues foi inegavelmente a mais notória figura do universo fadista do séc. XX. Ainda hoje elevada como a rainha do fado, o papel da artista na evolução do género musical foi decisivo por variadas razões. A reconciliação entre o fado e o Estado Novo através da sua figura foi um processo cujos mecanismos não são de todo claros. Tanto quanto sabemos, Amália era apolítica, facto que sempre a afastou da perseguição fascista, ainda que tenha tomado alguns riscos na sua carreira e vida pessoal. Deve-se ressaltar que as mudanças a nível técnico e estilístico que Amália e os seus compositores e músicos levaram a cabo foram indispensáveis para a aceitação e congratulação do fado pelo Estado Novo. Por outro lado, as manifestas tendências esquerdistas do género foram também gradualmente desaparecendo, através da censura ou através de Amália, que se manteve quase sempre longe dessas vertentes abertamente políticas, que representavam uma alternativa à noção de progresso do regime de Salazar.

Nas décadas de 1930 e 1940, impulsionado pela figura de Amália, emerge o fado canção, estilo inovador que permite uma liberdade estilística sem precedentes. O fado adquire um novo semblante, mais rico e harmonioso, tornando-se mais exportável e adequado, segundo os moldes do Estado Novo, para a exposição a audiências estrangeiras. Assim sendo, já que seria um erro erradicá-lo, o Estado Novo apropria o género lisboeta e manipula-o segundo as vantagens de controlo da população que este permite, especialmente no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial.

Estabelecendo um paralelo com a carreira de Amália, é possível identificar a nacionalização e conseqüente internacionalização deste género musical. Foi com a voz de Amália que os portugueses de todo o país começaram a ouvir o fado canção, mais apelativo para ouvidos não lisboetas, menos enraizado nas tascas e tabernas de Alfama e Mouraria. Esta mudança de ares no fado levou também à sua internacionalização, uma vez mais com Amália

Rodrigues, quando se apresenta na embaixada portuguesa em Madrid em 1943 e grava os seus primeiros discos no Brasil em 1945. O facto de o público espanhol ter confundido o fado com ópera é uma grande prova da demarcação do fado novo do fado que se cantava anteriormente. A fluidez do género e a sua mutabilidade (propositada ou não) apresentaram-se, para este efeito, fulcrais, no sentido em que esse novo fado que foi difundido pelo país e estrangeiro como autêntico já não era, em larga medida, o tradicional. E nem esse tradicional do séc. XIX era o puro, o mais identitário e original. Se as raízes do fado são, como tivemos oportunidade de ver, complexas e dispersas, não será difícil de apontar para a falibilidade da questão do seu estatuto enquanto identidade essencial folclórica imutável, ancorada numa tradição *ipso facto* igual a si mesma desde sempre.

Amália Rodrigues é, neste aspeto, um exemplo perfeito para ilustrar esta problemática. Alain Oulman, um dos compositores favoritos da fadista, era luso-francês, residente em Portugal. Consigo trazia um outro horizonte de expectativas culturais e formais (musicalmente), que, com certeza, terá exercido influência nos fados que compôs. Com efeito, muitas das canções imortalizadas por Amália soavam estranhas aos mais puritanos da altura, consequência, por um lado, de exercícios de compositores como Alain e, por outro, da sua própria ação – a cantora afirma no documentário *The Art of Amália* (2000) que quando iniciou a sua carreira as pessoas criticavam-na por cantar como uma espanhola o faria. Esta inovação atinge, simbolicamente, o seu culminar quando o referido compositor é preso e, posteriormente, deportado pelo regime de Salazar em 1966. É possível, então, identificar uma sinérgica evolução do fado – além de todo o caminho que percorreu até ao séc. XIX, adquiriu outro estatuto e forma com a nacionalização e internacionalização, e mesmo ainda durante esse período (que podemos considerar como correspondente à carreira de Amália Rodrigues) foi sofrendo alterações e modificações.

O DESENVOLVIMENTO DOS MÉDIA EM PORTUGAL E O SEU PAPEL PARA
A CONTINUIDADE DO DISCURSO DA IDENTIDADE NACIONAL MEDIANTE
O FADO

A rádio e o cinema estavam já bem sedimentados no universo nacional nos anos 30 e 40 do séc. XX. Como já referimos, a instalação da rádio nacional em 1933 propaga o fado para todo o país, momento que se pode apontar como a definitiva ascensão do género a canção nacional, mas o papel do cinema nesse percurso foi também fundamental. Sabemos que o regime controlou de perto e com mão firme tudo o que foi produção cultural e a construção e definição do discurso nacional através do desenvolvimento dos média foi fulcral para a expansão do fado dentro do país e, por consequência, fora dele.

No entanto, mesmo antes da instauração do Estado Novo, tendo sempre em conta as inúmeras peças de teatro, musicais e representações diversas que tiveram o fado como pano de fundo ou *leit motif*, como já mencionámos, houve um momento um tanto ou quanto polémico em 1923 quando Maurice Mariaud realiza um filme, *O Fado*, que se debruça sobre um assunto particularmente nacional⁷. Através do cinema sonoro, os realizadores portugueses passam a produzir um número considerável de filmes de temática fadista. *A Severa* (1931), de Leitão de Barros é um exemplo particularmente interessante para o assunto em questão, visto ser uma película que trata a história de Maria Severa e o Conde de Vimioso segundo a obra de Júlio Dantas. Como seria de esperar, o primeiro filme sonoro elegeu o fado como assunto principal, o que demonstra, à partida, a primazia e importância que o género vinha atingindo ainda antes da instalação da rádio nacional.

Muitos outros filmes se seguiram a este e “a presença do Fado depressa se transforma num ingrediente indispensável a esta filmografia nacional” (Nery, 2004: 218). Intimamente relacionada com a carreira de Amália Rodrigues, surge em 1947 uma outra película, *Fado: História d’uma Cantadeira*, de Perdigão Queiroga. Segundo Michael Colvin, o filme propõe uma alegoria da evolução do fado castiço para fado canção (Colvin, s/d: s/p) como consequência da profissionalização do artista em 1927. A contínua e crescente presença do género em todo o tipo de produções culturais não pode ser dissociada do discurso nacional, que reflete sobre si mesmo, porventura com um intuito de protecção nacional. O próprio Estado Novo, como vimos acima, decide

⁷ Para mais informações ver: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mudo26.html>

aliar-se ao fado após a Segunda Grande Guerra, movimento um tanto ou quanto semelhante ao da burguesia da segunda metade do séc. XIX quando, inspirada pelo Romantismo Europeu, procede a uma tentativa de união nacional segundo os moldes do essencialismo cultural, cujo fado passa a maximamente representar.

Ao cinema junta-se também a televisão e a popularidade do fado vai crescendo dentro do país. Por outro lado, com o aumento do turismo estrangeiro a partir da década de 50, as casas de fado procedem a um movimento de reforço da sua própria autenticidade, facto que se mantém até aos dias de hoje. O importante a reter deste mecanismo é uma vez mais a primazia do fado enquanto comodidade cultural portuguesa por excelência, e à parte o estatuto de canção nacional, o fado adquire laivos de folclore quando em algumas dessas casas se apresenta, concomitantemente, música folclórica oriunda de vários pontos do país (Nery, 2004: 229).

Não obstante esta popularidade aparentemente imparável, o fado experiencia um hiato imposto com a Revolução do 25 de Abril. Uma obra dedicada ao género lisboeta, publicada em 1974, curiosamente partilha da opinião de Luiz Moita e serve-se de argumentos idênticos para a crítica ao universo fadista. Escrito por António Osório, este livro, *A Mitologia Fadista*, contém a mesma aversão ao fado que a obra de Moita ainda que ambos escritores pertençam a cores políticas absolutamente opostas. Richard Elliot resume a opinião de António Osório da seguinte forma:

For Osório fado, in addition to idealizing poverty and objectifying women, hymned a defeatism bound up in 'saudosismo', the 'fumes of India', *Sebastianismo*, the 'spectres of the past', the petulance of Marialva, a lachrymose predisposition, ... narrow-mindedness ... [and] a distaste for life (Elliot, 2010: 115).

Rui Vieira Nery diz-nos que a posição adotada por Osório é compreensível no contexto de revolta e protesto do ano em que o livro é publicado:

Estamos em pleno arranque da canção de intervenção (...). A Esquerda encontrou o seu ideal de canção militante, e num contexto exaltado de contestação crescente ao regime nas frentes estudantil, sindical e mesmo militar

não condescende com qualquer outro género em que não reconheça os mesmos valores empenhados de mobilização cívica revolucionária (Nery, 2004: 249-250).

É verdade que apesar da hostilidade que teve de enfrentar durante os anos 70 o fado ressurgiu uma vez mais no virar da década. À medida que novos géneros musicais se vão afirmando no espectro do *mainstream* musical português (*rock* e *new wave*, por exemplo), estes também se vão mesclando com o folclore nacional e assistimos a um número significativo de reinterpretações do fado, mais notoriamente por António Variações, um devoto fã de Amália Rodrigues. E então, apesar de durante os anos 80 alguns novos fadistas surgirem, é nos anos 90 que o fado redefine a sua posição no mercado musical nacional. Rui Vieira Nery nota que essa nova geração de fadistas é subversiva no sentido em que o seu primeiro contacto com o género se dá através de álbuns de estrelas como Amália e Carlos do Carmo, ambos inovadores a nível formal, e já não por iniciação nas típicas casas do fado (Idem: 205), o que antevê o início de um *star system* que com o passar dos anos será fulcral para a continuidade do fado.

Em jeito de conclusão, podemos perspetivar a evolução do fado num sentido duplo: primeiro, num sentido internacional, com a carreira de Amália Rodrigues, já a partir de 1940, cantora que beneficia de um *star system* que lhe permite uma exposição tremenda, especialmente com o já referido desenvolvimento dos media em Portugal (cinema, rádio, televisão) mas também pela sua apresentação e digressões dentro e fora de Portugal; segundo, é fundamental referir o papel da dinâmica da lusofonia, fomentada pelo Estado Novo na sua fase final de ‘Nação multirracial e multiétnica’, que favorecia a ligação entre o fado e a morna:

Houve uma orientação explícita da política oficial que privilegiava a morna, uma vez que esse género musical aproximava-se mais da canção portuguesa, nomeadamente o fado, e, como tal, justificava melhor uma política multirracial.”⁸

⁸ Vladimir Nobre Monteiro, sobre a identidade da comunidade cabo-verdiana em Portugal nos anos 60. Citação retirada do seguinte: <http://caboindex.com/musica/>

Esta evolução dupla de internacionalização e lusofonia continua até aos dias de hoje, mas com o advento da 'world music' e da globalização estas duas vertentes de desenvolvimento estão já bastante diluídas e reposicionadas num folclore que se reconfigura em comunidades que transcendem as definições homogéneas do país e do povo de outrora.

3. Receção internacional, nova folclorização e mercado glocal

“Folk song was indeed the first aspect of patterned, human creativity and expression that was latched onto, excised from the flow of life and turned into a cultural good available for ideological implementation.”

Regina Bendix, “Final Reflections: ‘The Politics of Folk Culture’ in the 21st Century.”

“(…) historical arguments about tradition and cultural origins are always linked to the ideologies and politics of identity formation”

Timothy Sieber, “Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora”

3.1. A folclorização na diáspora e a demanda pela autenticidade

A categorização do fado, temo-lo vindo a verificar, esteve sempre historicamente sujeita à vontade de diferentes movimentos sociais e do próprio *status quo*. Desde cedo que teóricos, musicólogos e historiadores se debruçaram sobre a hipótese, desejável, de inserir o fado definitivamente no universo do folclore português. Tal inserção permitiria uma justificação fundamental do fado enquanto expressão nacional modelar, visto que este seria então uma natural consequência do povo português. Parece-nos também que por trás deste desejo de categorizar o género lisboeta enquanto folclore está uma vontade um tanto ou quanto disfarçada de o afastar de influências menos lusitanas. De outro modo, ainda que se tenda a considerar a relação entre o fado e o Império Ultramarino intrínseca, talvez não seja menos plausível que as influências africanas e brasileiras, que são, mal ou bem, importações, não sejam propriamente do interesse político português, especialmente no contexto resultante da dissolução das colónias e da entrada do país na União Europeia.

Ainda assim, a historiografia e a antropologia social nunca conseguiram provar significativamente tais raízes folclóricas. No entanto, podemos considerar hoje em dia que o fado ascendeu solidamente a esse estatuto. Para tal contribuiu a sua receção no estrangeiro, primeiramente através do papel das comunidades lusófonas emigradas em várias nações do mundo, e, em seguida, mediante a sua crescente popularidade fora de Portugal, onde é sempre apresentado como a canção nacional. Como referido no capítulo anterior, a inserção do género na categoria musical de ‘world music’ também participa nessa folclorização, porquanto é um movimento cultural e social que almeja a proteção do património artístico típico de cada país. Nesse sentido, o fado enquanto ‘world music’ representa metaforicamente a sua ascensão a folclore.

Andrea Klimt e João Leal escrevem que

“[t]his generalized recourse to the category of folk culture can be viewed as part of a more general trend in contemporary cultural and social life, which is characterized by a wide political appropriation of the concept of culture (...), of which the concept of folk culture is (...) a specialized extension (Klimt e Leal, 2005: 6).

A questão da autenticidade daquilo que é apresentado enquanto folclore revela-se fulcral para a análise da receção do fado no estrangeiro e a sua representação pelas várias diásporas portuguesas. Parece-nos importante distinguir, logo à partida, que os mecanismos usados para revestir um objeto cultural de uma aura de folclore são diferentes dentro do país em questão e fora dele. Queremos com isto dizer que ainda que as representações de determinada comodidade cultural nas diásporas tentem manter-se fiéis à memória que têm do país de origem, as condições e elementos exteriores, como os espaços físicos onde essas performances têm lugar, são naturalmente diferentes e devem ser tidos em conta.

Do mesmo modo, as políticas de representação da chamada ‘portugalidade’ operam em sentidos diversos em diferentes países. Kimberly daCosta Holton debruça-se sobre a celebração do Dia de Portugal em New Jersey, mais concretamente em Newark. As performances dos vários ranchos aconteceram na mansão do governador James McGreevey, o que desvela uma

incorporação mais ou menos fluida da diáspora portuguesa na sociedade americana. Para isto concorre o facto de McGreevey ser casado com uma luso-americana, Dina Matos. Por outro lado, representações como esta inserem-se na renascença urbana de Newark (Holton, 2005: 83), e estes movimentos de inserção e receção, de miscigenação e inclusão revelam-se importantes para a imagem dos emigrantes portugueses, que se encontram, muitas vezes, numa situação liminar – as raízes que os ligam ao país de origem são representadas em celebrações como esta, onde a autenticidade é procurada a todo o custo. Mas se por um lado a performance da cultura de origem serve para a distinção clara entre os emigrantes e os cidadãos do país de destino, por outro, o seu exotismo pode, em casos como este, ativar os mecanismos de inserção numa realidade multicultural como é a de New Jersey e, no geral, dos Estados Unidos.

Caso um tanto ou quanto distinto é o apresentado por Andrea Klimt. No artigo “Performing Portugueseness in Germany”, a autora escreve sobre um festival português em Hamburgo chamado *Arraial*, que permite e opera no sentido de oferecer uma representação da comunidade portuguesa na Alemanha, aumentando a sua visibilidade e orgulho, ainda que disfarçando desigualdades e conflitos (Klimt, 2005: 105). O facto de o festival ter lugar no Museu Etnográfico da cidade levanta variadas questões acerca do que significa representar uma cultura, dado que a portugalidade ficou relegada para um plano de peça museológica. O requerido foi que os grupos a atuar na edição de 1998 (ranchos minhotos) fossem o mais autênticos possível (Idem: 107) na representação da identidade quintessencial portuguesa. Para os alemães e estrangeiros em geral, assim como para os próprios emigrantes, a essência portuguesa por excelência é constituída pelos “peasants or fado singers”, ficando de parte a realidade moderna de Portugal (Idem: 112). Importante é referir que apesar da maioria das performances do festival ter sido constituída por ranchos minhotos, “[t]he only event attended by a sizeable number of Germans was a fado performance by a local Portuguese woman (...)” (Idem: 108). A inclusão do fado nesse tipo de representação é outra prova da sua posição enquanto o seu género mais representativo, porquanto a “autoridade” cultural residir no lado alemão e não no português – a autenticidade foi uma premissa irrevogável nas atuações e o olhar do ‘Eu’, dos alemães, ditou, no fundo, aquilo que seria a

imagem essencial portuguesa. A prevalência do fado entre tais representações é uma prova da sua maior visibilidade e receção no estrangeiro. Por outro lado, se no Arraial se mesclaram representações de música inegavelmente folclórica portuguesa e de fado, no mesmo espaço e para o mesmo efeito, é possível que afirmemos que este segundo género musical já se insira hoje em dia nesse universo tradicional folclórico, pelo menos aos olhos de públicos não portugueses. Em parte, os concertos de Amália Rodrigues também contribuíram para essa transição do fado, visto que a fadista misturava, em várias ocasiões, canções folclóricas portuguesas com os fados nas suas apresentações. Ainda que provavelmente os públicos estrangeiros não soubessem distinguir estes dois géneros, a verdade é que esta espécie de miscigenação tem relevância para os propósitos de folclorização do fado. Nesse sentido, o impulso parte dos fadistas e de Portugal, já que existem “organized efforts within Portugal to promote folklore as the quintessential essence of Portugueseness” (Idem: 118), e a aceitação do fado enquanto tal categoria acontece em palcos estrangeiros. Temos, por isso, uma vez mais, uma espécie de ‘licença’ dada a esses esforços, um cunho aprovador por parte do olhar e apreciação estrangeiros, que, como veremos pelo exemplo a seguir, posicionam o fado lado a lado com outros géneros musicais estrangeiros, incluindo folclore:

The irony is that Amalia's recordings - especially the crackly old 78s from the 1940s and 50s - still sound eerily futuristic and utterly international in their scope. While the fascists used it as a symbol of Portuguese nationalism, the fado actually channelled hundreds of years of influences from around the Lusophone world and beyond. The rattling sound of a Portuguese guitarra - a 12-string, pear-shaped lute - can sound like an autoharp, an Alpine zither, or a bazouki, while the music can often sound like Greek rebetika, Brazilian choro, Cuban son, Andalucian flamenco or Sephardic folksong. And Amalia's insolent voice can sound variously like a Bollywood singer, an Arabic muezzin, a soul diva, or even, on several tracks, uncannily like Antony Hegarty from Antony and the Johnsons (Lewis, 2007: 5).

John Lewis, britânico, sintetiza desta forma dois vértices importantes para a nossa investigação: a receção do fado no estrangeiro mediante a sua qualidade

tradicional e folclórica, e o seu escopo internacional, que lhe permitem posicionar-se ao lado de géneros tão distintos como o soul e o folclore sefardita.

Em jeito de conclusão, diremos apenas que a demanda pela autenticidade de algo como o fado será inevitavelmente infrutífera. As raízes são de difícil delimitação, o género tem vindo a sofrer mutações e apropriações que mal ou bem o vão mudando, e a relação entre o fado tradicional e o fado visto pelo olhar estrangeiro é importante para a questão do surgimento de artistas que praticam o novo fado – uma designação geral que se refere, nesta dissertação, às reinterpretações que alguns fadistas da viragem do século XX fazem deste género lisboeta.

Assim sendo, o que dizer das contaminações que tem vindo a sofrer o fado? De facto, tanto cantores nacionais sediados em Portugal, como no estrangeiro, assim como artistas internacionais, fazem hoje em dia aquele que é o fado moderno, prevendo e provando a contaminação por outras culturas e géneros que o fado permite. Estas contaminações não se têm limitado apenas aos aspetos técnicos, mas também a nível temático e estético, mostrando uma revitalização do fado que se deve a vários fatores.

3.3. O posicionamento no mercado da música: ‘World Music’

Um movimento contrário à iminente globalização mundial cresceu e tornou-se mais apelativo: “world music”, uma denominação musical que é indiscutivelmente política e que se posiciona numa perspetiva de defesa da variedade cultural. O fado encontra nesta categoria um excelente palco para a sua expressão, uma vez que é tido como a consequência cultural de um país em constante luto, saudosos pelas suas antigas glórias. É de referir, ainda assim, que enquanto que em Portugal o fado tem vindo a experimentar apropriação e subversão por parte de géneros como o pop e o rock, a voz de Amália ainda ressoa em outros países que conservam apenas a imagem ‘tradicional’ do fado, espelhada na artista. Não será de estranhar, então, que de entre todos os artistas

que reinventam o fado, Madredeus e Dulce Pontes sejam os que, nos anos 90, atingem maior sucesso internacional. Pode dizer-se que são os mais convencionais de entre todos os artistas que procuram reinventar o género, especialmente se contrapostos a António Variações.

Recentemente, o fado tem sido sujeito a um forte revivalismo numa miríade de formas, e “(...) this renaissance of Fado at home is due in no small part to the attention the music has gleaned outside Portugal” (Nielson et al, 2009: 298). Kimberly DaCosta Holton escreve que

[d]efining identity as a wealth of possessions sheds light on Portugal’s post-revolutionary identity crisis, where, following the loss of the African colonies – ‘geographical possessions’ upon which Portugal’s imperial image had rested for centuries – Portugal has had to explore and promote other indigenous treasures in order to reconfigure a new sense of national identity (Holton, 2002: 119).

É bastante óbvio que com a entrada para a União Europeia em 1986, Portugal, já sem possessões territoriais externas, teve de reforçar a sua posição dentro do continente europeu de outras formas. Com o advento da “World Music” e o seu crescimento dentro de uma esfera económica viável, o fado encontrou o seu lugar ideal nos mercados culturais do mundo – transita, então, de uma marca cultural portuguesa para um produto exportável, capaz de chegar a audiências estrangeiras. As palavras de Michael Colvin acerca do fado novo são evocativas desta apenas aparentemente recente qualidade do fado: “[t]he *fado novo* tries to overcome the critical schism concerning the fado’s value for a Portuguese society by demonstrating that the song has a universal audience” (Colvin, s/d: s/p).

A necessidade passa, assim, a desejo. A necessidade de salvaguardar a identidade portuguesa e redefinir a posição do país em especial no contexto europeu deixa transparecer o desejo de espalhar a cultura lusitana. Como objeto cultural que se tornou, o fado parece ter sido um dos escolhidos para tal senda. Há um mecanismo de dualidade que parece assim entrar em funcionamento: se, por um lado, o fado enquanto objeto cultural permite que Portugal entre de novo para as luzes da ribalta internacional, por outro, consegue permanecer essencialmente português, muito devido ao receio de perda de identidade.

O fado tornou-se, então, uma comodidade cultural através da qual o país parece querer ser definido, como podemos verificar pela candidatura à UNESCO e as inúmeras direções que tem tomado enquanto género musical. Um tanto ou quanto simbólico do passado colonial e imperial português, o fado é ainda a memória daquilo que hoje continua a ser a maior contribuição do país para o mundo: os Descobrimentos. Um excelente exemplo desta ideia é um caderno que abunda nas lojas turísticas de Lisboa. A capa é de temática fadista e na contracapa encontra-se uma citação de Eça de Queirós, um dos intelectuais que mais atacou o género: “Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito. Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. E Lisboa que criou? O Fado.” No texto original, *Prosas Bárbaras* (1903), Eça continua a escrever

“Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha.”⁹

Com a omissão desta última parte da citação, o fado assume o papel de grande relevo para o país, como se fosse a sua maior invenção, algo tão relacionado com a alta cultura, que tem direito ao seu lugar junto dos grandes contributos dos outros países. Esta ação manipula o sentido irónico original do texto como uma paródia ao orgulho nacional em comparação com algumas das civilizações europeias mais notáveis. Como uma citação amputada de uma figura tão importante como Eça de Queirós, este trecho posiciona, assim, Portugal lado a lado com essas insignes sociedades¹⁰.

Outro bom exemplo de como o fado tem sido usado para preencher o vazio que se seguiu à perda das colónias africanas é o facto de na loja de lembranças do Museu do Fado uma das fotobiografias de Amália Rodrigues estar disposta ao lado de uma de Fernando Pessoa, escritor cuja obra parcial

⁹ O texto foi primeiramente publicado na *Gazeta de Portugal* a 13 de outubro de 1867 e posteriormente incluído no volume *Prosas Bárbaras* (1903)

¹⁰ Em contraste, poderíamos citar o início do ensaio “O Triste Fado” (*Ilustração Portuguesa*, 1907) do próprio Pinto de Carvalho (Tinop), colocando Lisboa como “metrópole do fado”, ao lado de Paris como “metrópole do prazer” e Roma como “metrópole das recordações”, num discurso de afirmação identitária.

permanece indissolúvelmente associada à imagética e temática fadistas. O posicionamento da rainha do fado ao lado de Pessoa é fulcral para o reconhecimento da aptidão do fado para chegar a públicos não portugueses e também imbui o género de uma forte aura artística e intelectual.

Podemos assumir, então, que a produção folclórica na diáspora é uma das bases para uma nova produtividade, agora contaminada e/ou miscigenada, que conta a participação de ‘não portugueses’ na sua execução. Excelentes exemplos deste novo tipo de produção contaminada e miscigenada no contexto europeu são o *Stockholm Lisboa Project* com o CD *Sol* (2007) e a jovem fadista Liana. Dan Lundberg, diretor do centro sueco de investigação em música popular e Jazz, comenta a produção precisamente no sentido de uma leitura transcultural:

Is there something that connects Swedish polskas with Portuguese fado? At first sight – nothing! Perhaps it was this simple fact that made me so interested in the Stockholm Lisboa project. After listening to the record I immediately knew the answer – in the musical emotion everything becomes possible. Fado is the blues of Portugal – a music that means a lot, a music that makes a difference. Fado is vocal music in the first place. A singer, fadista, is in focus, accompanied by a small instrumental group. Swedish spelmansmusik is in many ways its opposite – instrumental, solo, connected to dance...

But the keyword – the mutual core – is saudade, a Portuguese term for a state of mind or an emotion. A feeling of sorrow, melancholy and longing. Often a desire for something unattainable; an impossible love or a longing to a place that will never be seen again. Saudade is always present in fado but its also a part of Swedish music – even though we don’t have a word for it.

In the feeling, in saudade, the musics and musicians meet. In saudade can the two corners of Europe come together, the periphery becomes central and love springs out.¹¹

¹¹ Citação retirada de: <http://www.stockholmlisboa.com/recordings.htm>

O mesmo tipo de discurso permeia a autodefinição do álbum *Diagonal* (2009), do mesmo projeto:

What is genuine in music? Is it possible to define which ingredients make music sound Portuguese or Swedish? Or is there only "good" or "bad" music?

In this project, we explore our cultures and traditions when travelling diagonally through Europe. Portugal in the southwest and Sweden in the northeast of Europe are 4.000 kilometers apart from each other geographically, but in music sometimes very close. We have to listen carefully to the inner voice of each song that we play. What does the song tell us? How does the song want to be performed? Sometimes it says "play me in a fado style". Other times it says "I need Nordic clothes". A few times it says "I was born in Portugal and have a cousin in Sweden".¹²

¹² In ibidem.

4. Contaminação, miscigenação e revitalização do fado – o novo fado.

“Este género musical, desde o princípio, sempre mudou - é algo intrínseco à sua condição urbana. Não existe arte sem contaminação, evolução, etc. Comparem o fado no tempo da Severa ao fado no tempo da Amália e agora... Claro que sempre houve espíritos mais livres e pioneiros..... outros consensuais e menos arriscados. Amália continua a ser a grande inovadora, muito mais subversiva e singular que a nova geração.”

Mísia

A designação “novo fado” surge num contexto específico da história do fado, após o já referido hiato imediatamente após o 25 de Abril e com a emergência da ‘world music’. Assim sendo, o adjetivo ‘novo’ antevê uma série de transformações no género a serem estudadas neste capítulo. No entanto, argumenta-se em oposição que nunca houve uma real descontinuação do fado com o fim do Estado Novo e que o género foi sempre existindo (em evolução constante) ainda que a sua popularidade tivesse diminuído durante uma série de anos.

Richard Elliott aponta para esta problemática:

There are a number of factors which seem to point to the emergence in this period of what has come to be termed *novo fado*. Among these we must list the following:

1. The depolarization of ideological positions surrounding the music following a time period that had allowed for a mellowing of cultural opinion and that reflected the gradual political softening, during the two decades following the Revolution, of the pro-Salazar right and pro-Warsaw pact left into an increasingly stabilized political democracy.
2. The emergence of a potential conflict (...) between national and European identity (...).

3. The emergence in the 1980s of the increasingly popular genre of world music (...).
4. Developments in recording, playback and performance technology which have been used in very specific ways in world music. (...) (Elliott, 2010: 162 – 163).

Creemos, portanto, que de facto vários fatores tenham contribuído para a necessidade de um novo cunho para o fado que se começou a fazer e produzir, ainda que vários desses fadistas recorressem todavia a clássicos de Amália Rodrigues e Carlos do Carmo. Rui Vieira Nery acrescenta que

[n]este contexto [o da ‘world music’], o Fado seria sempre uma realidade tentadora, sobretudo tendo em conta os antecedentes muito favoráveis que constituem as imagens de excelência deixadas por Amália no imaginário e na memória cultural internacionais. A partir de finais da década de 1980, começa, pois, a desenhar-se uma tendência para uma receptividade internacional acrescida às músicas portuguesas que de alguma forma incorporem essa memória vaga, mas ainda reconhecível, da figura feminina vestida de negro que no seu canto de saudade e de partida corporiza um pequeno País perdido na História, permanentemente em luto pelas suas glórias passadas, eternamente em viagem sem destino marcado (Nery, 2004: 267).

Portanto, o novo fado será não apenas ou sequer um movimento de rutura definitiva com o fado tradicional, segundo a perspectiva de Nery, mas também e principalmente um fenómeno de renovação que se apoia maciçamente no legado deixado por Amália Rodrigues na memória coletiva dos públicos estrangeiros. No entanto, com o passar dos anos, o novo fado vai sofrendo contaminações na sua miscigenação com outros géneros, no seu contacto com outras culturas musicais e estéticas, e também com a adoção por parte dos intérpretes e compositores de perspectivas e abordagens diversas

Veremos, assim, a seguir quatro exemplos que nos parecem fulcrais para a análise a que nos propusemos.

4.1. Mísia

“O mundo passa por mim e transforma-me, pois eu sou como uma esponja curiosa. Gosto de encontrar os signos da minha própria cultura em outros lugares da terra e gosto de me ‘contaminar’, não há arte pura. Fico com tudo aquilo que me emociona e não amputo nada.”

Mísia, in *Zero Hora*.

No seu estudo, Nery aponta como artistas que marcam a entrada do fado para o circuito da ‘world music’ Mísia e Cristina Branco (Ibidem). Mísia, filha de pai português e mãe catalã, tem, portanto, um perfil bicultural e atingiu a fama primeiramente no estrangeiro e só depois em Portugal. Estreou-se em Madrid nos anos oitenta e em Espanha, no Japão e na Coreia do Sul era já uma fadista relativamente consolidada e apreciada, e só posteriormente na década de noventa é que Mísia obteve consagração em palcos portugueses.

Tendo por objetivo a renovação do fado enquanto manifestação urbana, a fadista encontra-se presentemente ligada à editora francesa de música étnica Erato, sempre com o intuito de desbravar novas rotas para a música tradicional portuguesa.

O seu nome artístico foi retirado de uma pianista polaca, Mísia Sert, o que desvela o multiculturalismo que a fadista em si encerra, dado que já foi apelidada de “ «fadista pós-moderna», «a japonesa da franja» ou a «fadista espanhola» ” (Mendonça, 2006: 30).

Em termos técnicos, Mísia inovou ao introduzir o piano, o acordeão e o violino no fado, e a nível temático, tal como Amália fez, convidou vários escritores e poetas de renome, como José Saramago, para escrever letras especialmente para si. No entanto, apesar de todas estas mudanças que Mísia trouxe para o género, a fadista figura na categoria ‘world music’ ao lado de Mariza e Amália Rodrigues, reconhecida internacionalmente como uma artista inovadora e *avant-garde*, mas como fadista, sempre.

No álbum *Ruas* (2009), Mísia faz um exercício interessante com as músicas e letras. A primeira parte, "Lisboarium", é apenas composta por fados que expressam uma viagem imaginária pelas ruas da capital portuguesa. Na segunda parte, intitulada "Tourists", Mísia interpreta canções de diversos estilos e géneros, chegando mesmo a incluir o tema "Hurt", um original da banda norte-americana de rock industrial Nine Inch Nails. O que une a primeira e a segunda parte do disco é o que a fadista apregoa ser a alma de cada canção, ou seja, as músicas presentes em "Tourists", segundo Mísia, têm o sentimento típico do fado, podiam ser fados se os compositores e intérpretes tivessem nascido em Portugal. Mísia canta, assim, em turco, inglês, espanhol e francês, ficando o português incluído apenas na primeira parte.

Atentemos na versão de um tema dos Joy Division presente no álbum *Ruas*:

When routine bites hard,
And ambitions are low,
And resentment rides high,
But emotions won't grow,
And we're changing our ways,
Taking different roads.

Then love, love will tear us apart again.

Love, love will tear us apart again.

Why is the bedroom so cold?

You've turned away on your side.

Is my timing that flawed?

Our respect runs so dry.

Yet there's still this appeal

That we've kept through our lives.

But love, love will tear us apart again.

Love, love will tear us apart again.

You cry out in your sleep,

All my failings exposed.

And there's a taste in my mouth,

As desperation takes hold.

Just that something so good

Just can't function no more.

But love, love will tear us apart again.

Love, love will tear us apart again.

Love, love will tear us apart again.

Love, love will tear us apart again.¹³

O poema não surpreende tematicamente, debruça-se sobre o mau funcionamento de uma relação que, em termos latos, se insere dentro de um tema maior que será o 'amor'. Podemos dizer que todos os estilos musicais incluem temas dedicados a este assunto, não só o rock nem o fado. O desgosto amoroso e o sofrimento que daí advém são temáticas constantemente apropriadas pelo fado, portanto, não estranhemos que Mísia tenha reinterpretado esta canção da extinta banda inglesa. Assim sendo, podemos

¹³ Tema: "Love Will Tear Us Apart" (1980) dos Joy Division.

estabelecer paralelos – um mesmo sentido de revolta ou desilusão está presente no texto a seguir:

Não quero cantar amores,
Amores são passos perdidos.
São frios raios solares,
Verdes garras dos sentidos.

São cavalos corredores
Com asas de ferro e chumbo,
Caídos nas águas fundas.
Não quero cantar amores.

Paraísos proibidos,
Contentamentos injustos,
Feliz adversidade,
Amores são passos perdidos.

São demência dos olhares,
Alegre festa de pranto,
São furor obediente,
São frios raios solares.

Da má sorte defendidos
Os homens de bom juízo
Têm nas mãos prodigiosas
Verdes garras dos sentidos.

Não quero cantar amores

Nem falar dos seus motivos.¹⁴

A recusa do amor posiciona o sujeito poético num estado semelhante ao do experienciado no poema dos Joy Division, senão vejamos: a negação desde o início apresentada (“Não quero cantar amores”) confere o tom de desengano ao texto e adquire uma dimensão ainda maior quando é repetido no penúltimo verso. No entanto, tudo o que está entre estes dois pontos é uma exposição ou opinião pessoal que, arriscamo-nos a dizer, só pode ser convenientemente transmitida após o contacto empírico com aquilo que de negativo pode advir de uma relação amorosa. Portanto, se posicionarmos o poema de Agustina Bessa-Luís, escrito propositadamente para Mísia, junto de “Love Will Tear Us Apart”, os dois não se estranharão mutuamente a nível temático.

Por outro lado, a escolha da inclusão de "Autopsicografia" (1930), de Fernando Pessoa, em *Ruas* é de difícil explicação. Transcrevemo-lo abaixo:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

¹⁴ Tema: “Garras dos Sentidos”, letra de Agustina Bessa-Luís. In *Garra dos Sentidos* (1998)

Sabemos já que Mísia tem pelo fado um interesse intelectual e erudito, característica presente em muitas escolhas artísticas da fadista, que mantém uma especial dedicação às interartes. A poesia de Fernando Pessoa tem vindo a ser usada para fados e o autor figura até em livros disponíveis para venda no Museu do Fado¹⁵. No entanto, o poema em questão apresenta, à partida, qualidades muito mais aproximadas da ficção e da literatura do que propriamente do universo do fado ou até da cidade de Lisboa. É certo sem dúvida que Pessoa é uma das figuras mais emblemáticas da capital portuguesa, mas a não existência de referência alguma à cidade de Lisboa deixa o poema um tanto ou quanto isolado. Nem todas as letras de “Lisboarium” fazem referência à cidade, mas nenhuma delas se debruça tão especificamente sobre um determinado tema como "Autopsicografia".

A reter desta escolha de inclusão está a recorrência às interartes como forma de cruzamento entre mundos não muito distintos: o da literatura e o do fado. A escolha de textos de grandes nomes da poesia portuguesa iniciado com Amália Rodrigues atinge aqui um outro patamar, em que o cantar sobre a literatura, a ficção e a escrita encontra um nicho confortável ao lado de outras composições à partida mais sintonizadas com o universo do fado e, por consequência, Lisboa. É então este o possível fio condutor que vai unindo as canções, mas que vai também desafiando o cânone.

Em termos referentes a um outro nível de renovação, salientemos que a cantora foi a primeira a criar uma imagem de marca, bastante delineada e conscientemente inovadora, que passa também por um aprumo do vetor da performance, aliás bastante importante para o mundo do novo fado:

Ninguém é indiferente à teatralidade de Mísia. Ela própria terá construído uma personagem. É, de resto, riquíssima a iconografia dos seus álbuns. Polémica e ingénua, frágil e atraente, reservada e destemida, moderna e sensual, Mísia constrói toda uma imagem, desde o corte de cabelo, à maquilhagem, passando

¹⁵ Cf. Supra p.55

pela roupa, que se afasta dos parâmetros tradicionais do fado (Halpern, 2004: 133).

Assistimos, portanto, ao reconhecimento e recorrência assumidos a algo que estava já em moção desde Amália Rodrigues: o *star system*. O facto de Mísia ter seguido uma via mais estética e mais preocupada com um aprumo não só ao nível musical mas também ao nível das apresentações em palco prova que, desde o início, o novo fado segue numa direção cada vez mais internacional, quase em sintonia com o mundo da pop, não se limitando a regras ou cânones rígidos, que negariam, à partida, tais incursões e contaminações.

4.2. Cristina Branco

“[A]o contrário do meu preconceito, é possível desconstruir o fado canónico sem o desvirtuar.
Tem sido o meu trabalho essencial.”

Cristina Branco, in *Notícias Sábado*.

“A primazia da palavra, o afastamento do estereótipo fadista e a complexidade melódica são traços marcantes de Cristina Branco. Uma cantora que estabeleceu um percurso de fora para dentro” (Idem: 195). Manuel Halpern aponta assim as características mais essenciais da carreira que Cristina Branco tem vindo a construir.

A cantora procede a exercícios semelhantes aos de Mísia, cantando músicas de, por exemplo, Joni Mitchell, e explorando líricas, temáticas e sonoridades que, afastadas do fado, possuem, no entanto, um mesmo fio condutor.

A intérprete é talvez o caso mais marcante de uma popularidade primeiramente atingida no estrangeiro e só depois em Portugal. Uma página de um fã refere a dificuldade de encontrar um disco seu à venda em territórios lusos: “I was already starting to feel disappointed, building theories about prophets not being honoured in their own country. Tango music and dancing is also more popular in Europe than in Buenos Aires these days.”¹⁶ É certamente no contexto holandês que a artista portuguesa inicia a sua carreira, começando internacionalmente, e só após essa validação estrangeira obtém sucesso em Portugal.

Na sua biografia oficial, lê-se:

[s]em procurar uma rutura ingénuo com a tradição, antes procurando o que nela há de melhor (oiçam-se alguns dos ‘clássicos’ por ela cantados), Cristina

¹⁶ Citação encontrada no seguinte sítio: <http://rudhar.com/musica/crstbrnc.htm>

Branco reanima a tradição com a sua originalidade. Em todos os seus discos tem procurado o exigente convívio dos textos com a musicalidade inata do fado.¹⁷

Recusando sempre identificar-se enquanto fadista, a cantora portuguesa procede a uma reinterpretação, apropriação e recuperação do fado através da mistura com outros géneros musicais como o tango e do uso de textos traduzidos para o português de poetas estrangeiros, como o holandês Slauerhoff.

Justamente acerca do álbum *O Descobridor* (2000), diz-nos Richard Elliott que a fadista enfatiza "the intercultural dialogue between the two nations and the popularity of fado in the Netherlands" (Elliott, 2010: 156), facto que choca com uma perspetiva clássica e canónica acerca do género musical português. Tal perspetiva confere-lhe, desde logo, características essencialistas e não permite, porventura por protecionismo patriótico, permeabilidades estrangeiras. Segundo este prisma, o fado é apenas e somente português e, ainda que opere num sentido emocional que transcende culturas e línguas, será apenas bem sentido por alguém que seja dessa nacionalidade ou fale a língua nativamente. O cruzamento entre a poesia portuguesa, tão intimamente relacionada com o universo do fado, com os textos de Slauerhoff, poeta ligado a Portugal, produz uma recuperação do género que rompe definitivamente com o purismo que ainda o ronda de perto. De facto, é possível cantar fado com letras de escritores não portugueses e ainda assim deixar transparecer emoções semelhantes ao processo dito mais tradicional de uso exclusivo de poesia portuguesa, especialmente se os textos são musicados com os instrumentos tipicamente associados ao género. A ouvidos estrangeiros nada destoará, pelo que o fado se vai revestindo, destruindo barreiras, de um novo carácter menos ancorado naquelas que são as fronteiras do tradicional.

Começemos por transcrever um dos poemas cantado por Cristina Branco em *O Descobridor*, composição importante para a análise em questão desde logo pelo seu título, "Saudade":

¹⁷ Retirado do seguinte sítio: <http://cristinabranco.com/#>

Tenho tantas recordações como
Folhas tremendo nos ramos,
Canas murmurando à beira-rio,
Aves cantando no céu azul,
Frémido, murmúrios, canção:
Tantas! E mais disformes que sonhos

Mais ainda: De todas as esferas celestes;
Como a onda, que ao quebrar,
Invade a imensidão da praia, sem
Nunca porém, um grão de areia expulsar.

Em atropelo, ouço-as segredar,
Ora agrestes, ora ternas, duras ou sinceras;
De tanta fartura, ainda dou em louco,
Esqueço quem sou e torno-me um outro.
As que são tristes, mais tristes me soam;
Agora que sei outro recurso não ter,
Que ficar de novo encalhado
Nas margens do eterno sofrer.

Também as felizes, se tornam mais tristes,
Pois para sempre se esvaneceram:
Beijos, luxos, palavras do passado,
São como frutos que em mim morreram.

Nada mais tenho que recordações,
A minha vida já há muito se foi.
Como pode um morto cantar ainda?
Em mim já nenhum canto tem vida.

Nas margens dos grandes mares,
Na funda escuridão dos bosques,
Ouço ainda o grande rumor despertar
E nenhuma voz que o faça libertar.¹⁸

As imagens evocadas pelo poeta não contrariam o título escolhido nem deturpam o sentimento que se tenta reproduzir. ‘Saudade’ é a palavra chave da identidade portuguesa, estão as duas integralmente ligadas numa relação de causa/consequência, dependência já tratada no capítulo 2 desta dissertação. Numa perspetiva essencialista, seria impossível para um estrangeiro compreender o verdadeiro sentido da saudade e o total da sua conotação histórica, social e cultural. No entanto, as palavras de Slauerhoff, holandês, não chocam com essa tipicidade semântica e, portanto, não nos parece que possam ser increpadas por vozes mais protecionistas. De facto, o poema constrói-se num tom profundamente lânguido, melancólico e derrotista, encontrando-se o sujeito poético preso num estado de pesar por um passado para o qual já não há retorno possível, porquanto “nenhuma voz” consegue despoletar esse regresso. O fatalismo é assim a qualidade que parece caracterizar o tom do texto e a passividade perante o Destino encontra-se bem demarcada em passagens como “Agora que sei outro recurso não ter / Que ficar de novo encalhado / Nas margens do eterno sofrer.” Tais imagens lembram, por exemplo, um poema de Luís de Camões intitulado “Com que Voz”, que Amália Rodrigues eternizou. Frisemos antes da sua transcrição que, curiosamente, Camões figura enquanto personagem ficcional num dos romances de Slauerhoff, de título *Het Verboden*

¹⁸ Tema: “Saudade”, letra de J. Slauerhoff. In *O Descobridor* (2000).

Rijk (1932), facto que confere a este paralelo que estabeleceremos uma dimensão de proximidade ainda maior:

Com que voz chorarei meu triste fado,
que em tão dura paixão me sepultou.
Que mor não seja a dor que me deixou
o tempo, de meu bem desenganado.

Mas chorar não se estima neste estado
aonde suspirar nunca aproveitou.
Triste quero viver, pois se mudou
em tristeza a alegria do passado.

De tanto mal, a causa é amor puro,
devido a quem de mim tenho ausente,
por quem a vida e bens dele aventuro.¹⁹

Camões também desenvolve a ideia da passagem do tempo sobre uma vida feita de sofrimento e a impossibilidade de regressar à felicidade de dias já extintos, visto que esse estado alegre se transformou agora em tristeza imutável. Por motivos talvez diferentes dos que figuram em “Saudade”, o sujeito poético de “Com que Voz” refere de qualquer forma a influência tantalizante do Fado ou do Destino: “Com que voz chorarei meu triste fado, / que em tão dura paixão me sepultou.”

Todos estes elementos, em ambas as composições, concorrem para o discurso da saudade, que percorre largamente o universo do fado – portanto, Amália cantou Camões e gerou polémica, Cristina Branco cantou Slauerhoff e o mesmo sucedeu. Mas se como para a primeira fadista a aceitação do público se

¹⁹ Tema: “Com que Voz”, letra de Luís de Camões. In *Com que Voz* (1970)

sobrepôs à opinião purista, não será de estranhar que tal também ocorra com Cristina Branco.

Outro poema de Slauerhoff que Cristina Branco canta é, a nosso ver, a prova maior do cruzamento pacífico entre dois mundos à partida distintos e de impossível relacionamento. “Fado”, que a seguir transcreveremos, alude ao ambiente fadista dos bairros tradicionais de Lisboa e ao efeito que a mesma cidade tem no universo que a canta:

Será que sou lento por ser triste,
Porque tudo julgo inútil e vão,
E em terras de sol nada mais me assiste
Que uma sombra aquém da imensidão?

Ou será que sou triste por ser lento,
Porque nunca me lanço ao vasto mundo
Só Lisboa junto ao Tejo é meu intento
Onde anónimo como sempre, me afundo

E por isso dou comigo à deriva
P'las vielas escuras da pobre Mouraria?
Aí encontro muitos como eu, sem via
Os que vivem sem amor, fé, alegria...²⁰

Slauerhoff faz uma referência direta ao fado e ao estilo de vida que este implicava no início do séc. XX, posicionando Lisboa e o seu género musical por excelência num plano que não exige o discurso da construção da identidade nacional através do fado. Portanto, a imagética e temas desta composição, especialmente quando musicados com os instrumentos do fado, fluem perfeitamente e sem atritos em direção ao cânone fadista, não apresentando algum tipo de problema nesse sentido e guardando até intacto o seu disserto e preceitos.

²⁰ Tema: “Fado”, letra de J. Slauerhoff. In O Descobridor (2000)

As palavras de Manuel Halpern parecem resumir maximamente o percurso de Cristina Branco:

É um fado com as fronteiras mal definidas, que ora se aproxima da tradição ora se afasta irremediavelmente, sobretudo por abrir espaço para uma complexidade melódica e instrumental, que parece indispensável ao génio de Custódio Castelo [principal compositor de Cristina Branco]. Mas, definitivamente, é fado (Halpern, 2004: 204).

A relutância da cantora em associar-se terminantemente ao universo fadista é um traço comum a quase todos os intérpretes do novo fado, especialmente àqueles que o encaram de forma mais experimental. No entanto, no seu discurso parece haver sempre um regresso ao fado como meio de suporte, seja através da interpretação de fados tradicionais, seja pelo desafio de explorar novos pontos de fuga que levem este género musical a alargar fronteiras e horizontes. A descrição sumária do seu álbum de maiores sucessos, *Perfil* (2007), parece resumir bastante bem esta dialética:

Do que falamos quando falamos de "novo Fado"? Falamos daqueles que se inscrevem numa genealogia de respeito, preferindo perpetuar uma tradição insuficientemente estudada, ou daqueles que a preferem atualizar de acordo com os tempos em que vivemos, conscientes de que só no movimento para a frente a tradição pode ganhar novas razões de ser? A expressão é suficientemente abrangente para estarmos a falar de muita coisa diferente, para desagrado de uns e de outros. Entre purismos mais ou menos serôdios e vanguardas demasiado vagas, contudo, há quem não encaixe a contento nas gavetas fáceis das categorias. Como Cristina Branco, que se recusa terminantemente a estar onde as pessoas esperam que ela esteja.

É Fado o que Cristina Branco canta? Uns acham que sim; outros dizem que não. Ela própria diz que canta o Fado sem ser fadista; neste disco ouvem-se fados que sempre o foram, outros que o passaram a ser quando Cristina Branco os fez seus. A única certeza é que há Fado neste disco e nesta voz. O resto é música - alguma da melhor gravada por uma voz portuguesa nos últimos dez anos. Estes

19 temas são uma mera amostra de tudo o que Cristina Branco é capaz. E, como poderão ouvir, a sua voz não tem limites.²¹

O discurso é sempre direcionado para o questionamento ou validação do novo fado, justificando, por um lado, as inovações mais arrojadas, que se distanciam mais nitidamente do tradicional, e, por outro, mantendo sempre uma preocupação com a denominação “fadista”, que, não sendo assumida, é, no entanto, a única possível e desejada (“A única certeza é que há Fado neste disco e nesta voz.”), ainda que se tente a todo o custo não limitar o escopo da artista apenas a esse género (“E, como poderão ouvir, a sua voz não tem limites.”).

²¹ Texto disponível na secção “Discografia” do sítio oficial da cantora: <http://www.cristinabranco.com/#>

4.3. Mariza

“O fado é uma música urbana que nasce em Lisboa. Como todas as músicas urbanas, elas movimentam-se conforme a sociedade respira.”

Mariza, in *Focus*.

Após Amália Rodrigues, a fadista que tem vindo a atingir maior sucesso e aclamação dentro e fora de Portugal é Mariza, que é um excelente exemplo da evolução do fado através do contacto com culturas e géneros diversos.

Mariza nasceu em Moçambique e cedo emigrou para Lisboa, justamente para o bairro da Mouraria, onde conheceu e aprendeu a cantar o fado. Sendo originária de África e residente num dos bairros tipicamente associados ao fado, Mariza traz para o género contaminações que se provam de máxima importância para a análise do fado moderno de que hoje se fala, apesar de o seu percurso realizado ter sido oposto ao de Mísia e Cristina Branco, “que chegam ao Fado por uma via de curiosidade intelectual e de adesão emocional exteriores, partindo de uma outra raiz cultural, sem uma origem familiar ou social que lhes ofereça à partida um contacto imediato com o género (...)” (Nery, 2004: 270). Mariza, por seu turno, teve uma educação fadista mais tradicional, enraizada nas casas de fado dos bairros lisboetas mais associados ao género musical. No entanto, devemos acrescentar que tal como Mísia, Mariza retém uma preocupação estética bastante delineada e forte:

Visto de fora, Mariza parece fruto de uma produção eficaz e calculada. Ao rápido sucesso internacional não terá sido alheia a sua imagem. O penteado invulgar (cabeleireiro Eduardo Beautè), a roupa arrojada (costureiro João Rolo), deram-lhe um *plus* de carisma e personalidade, essencial para os grandes mercados. É um estilo que lembra a lógica do *mainstream* da pop, da geração MTV, que tem vindo a demonstrar que, no caminho do êxito, a imagem é tanto ou mais importante do que a obra (Halpern, 2004: 207).

De facto, parece existir uma máquina de marketing e imagem bastante eficazes por trás da figura de Mariza que, no entanto, não anula outro tipo de inovações, que analisaremos a seguir.

Nos anos 60, como já referido, o fado começou a ser associado ao regime de tal forma, que após o golpe de estado de 1974 o género ficou estigmatizado e só rejuvenesceu nos anos 80, ainda com Amália. No entanto, hoje em dia assiste-se a uma reapropriação e revitalização do fado, que muito se deve à sua internacionalização e contaminação, especialmente por outros géneros: a influência africana está bem presente na música de Mariza. De facto, a cantora é, podemos dizer, um elo que lembra, por um lado, as raízes mais remotas do fado, dado que liga esse passado ao presente multicultural, e, por outro, um símbolo do revivalismo do género nos dias que correm, mais adaptado aos tempos modernos e a Portugal do séc. XXI: “When I’m singing about fado in the 21st century, I’m singing about this new Lisbon. I’m singing about this new generation that I’m part of. I’m singing about love.” (Broughton, 2007: s/p). A presença e mútua influência de todos estes elementos levam-nos a questionar a autenticidade de um género que parece ter sido sempre “híbrido” nas suas raízes culturais e temáticas.

A contaminação que o fado tem vindo a sofrer antes, durante e após a sua receção em Portugal e no estrangeiro parece, a nosso ver, prova da qualidade evolutiva do género. Será porventura certo que hoje em dia, após a abertura das portas internacionais ao fado, este soe menos autêntico e tradicional a ouvidos mais ancorados no passado, mas basta-nos ler as palavras de Mariza para que possamos entender a evolução do fado, acontecendo muitas vezes por conta dos próprios fadistas que o cantam:

Em sete anos de tournée internacional, além de levar a minha música, fui tendo contacto com culturas e estéticas diferentes. Fui ouvindo e entendendo. Fui assimilando (...). Não havia razão para que este disco [*Terra*] não desse conta da evolução que eu fui sofrendo, como pessoa e como cantora.²²

²² Esta citação está presente num resumo promocional do disco *Terra* pela EMI Music Portugal que data de maio de 2008. Disponível em: <http://mariza.com/#/?id=32&show=single&albumid=16>

Estabelecendo um paralelo com o estado da música cabo-verdiana de hoje em dia, podemos considerar que a expansão da diáspora cultural portuguesa ou de expressão portuguesa permitiu, como é possível observar através da figura de Mariza, uma ampliação do fado enquanto género musical, estética e tematicamente: “ (...) the continuing spread of the [cabo-verdiana] diaspora has led to a dramatic diversification of Cape verdean culture across its ever more expansive global field” (Sieber, 2005: 124). O salto para territórios diferentes do fado surge com o disco *Terra* (2008), como podemos ler a seguir:

Sejamos honestos: sendo inegável que é o Fado o tronco central da música a que Mariza dá voz, a seiva que nele corre é de uma renovação contínua, pelas experiências sonoras já ensaiadas em discos anteriores - "Fado em Mim" (2001), "Fado Curvo" (2003), "Transparente" (2005) e "Concerto Em Lisboa" (2006), mais o DVD "Live In London" (2004), todos eles abençoados com uma multiplicação de galardões de Platina - ou pelos autores e produtores escolhidos. Estávamos, estaremos sempre, órfãos de Amália e escolhemos, por aclamação popular e distinção crítica, uma nova referência, um novo padrão, também com seis letrinhas apenas...

Talvez nos tenhamos esquecido que antes da Mouraria houve Moçambique e que, depois do bairro, chegaria a vez do Mundo. Por outras palavras, Fado, sim, sempre; mas porquê ficar por aí? Lá por fora, o comodismo era outro: o Fado, como todas as músicas de maior ou menor acento étnico, ia parar ao grande cesto da World Music que, de resto, valeu os primeiros prémios a Mariza. World Music ou Música(s) do Mundo. Não é mais nem menos do que a cantora reclama agora, com este "Terra" prometido. Sem esquecer a ideia e a prática de Miguel Torga: "Ando, dou a volta ao mundo, mas acabo por vir dormir aqui".

O que acontece em "Terra" é um convite da guitarra portuguesa e da viola de Fado à guitarra de um inglês, Dominic Miller (parceiro de Sting há vinte anos), aos pianos de um brasileiro, Ivan Lins, e dois cubanos, Chucho Valdês e Ivan "Melon" Lewis, à guitarra flamenca de um espanhol, Javier Limón, à percussão de outro espanhol, Piraña (percussionista eleito de Paco De Lucia). O que se passa em "Terra" é a comunhão perfeita da voz de Mariza com as do cabo-verdiano Tito Paris e da afro-hispânica Concha Buika. O que tem lugar em "Terra" é a passagem de testemunho do produtor, facto que parece quase um

requisito de Mariza, para evitar repetições: depois de Jorge Fernando veio Carlos Maria Trindade, rendido por Jacques Morelenbaum, para agora entrar em cena Javier Limón. No lugar da comodidade, aqui viaja-se nos braços do desafio. E, no entanto, quem ouvir esta aventura quase ecuménica que envolve o flamenco e a morna, que tem perfumes de jazz, que passa pela canção clássica e que não desdenha o folclore, perceberá que o elo de ligação teima em ser português e de arrepio, chamem-lhe Fado ou apenas Mariza.²³

Mariza ganhou o prémio Best European World Music Artist da BBC Radio 3 em 2002, sendo a fadista mais reconhecida em palcos nacionais e internacionais. Neste sentido, tendo em conta os vários elementos que acima discutimos, a noção de autêntico em relação ao fado tem vindo a incorporar a evolução sofrida ao longo dos tempos mais recentes. Se o número de vendas também pode servir como indicador de aceitação do fado de Mariza como tradicional e/ou representativo do séc. XXI, então a artista é, certamente, o maior pilar da cultura musical (agora) folclórica portuguesa.

Importante será ressaltar que a experiência bicultural de Mariza contribuiu para que esta injetasse novos elementos no fado tido como tradicional, continuando, após ser recebida no estrangeiro e ter contactado com outras culturas e géneros, a introduzir novos elementos na sua música: “Mariza has broadened the genre’s scope by sourcing consciously impure influences from jazz, African, Brazillian, gospel and classical music” (Lewis, 2007: 5). E, no entanto, Mariza é aceite pela maior parte dos portugueses e estrangeiros como fadista, figurando em antologias de fado ao lado de artistas como Amália e Carlos do Carmo.

Esta diversidade de influências permanece uma característica marcante na carreira da artista. Curioso é notar que alguns dos géneros citados como preponderantes nas canções de Mariza lembram duas das supostas raízes do fado: a música africana e brasileira. Portanto, é como se houvesse um processo consciente por parte da fadista em evidenciar influências já existentes no género.

²³ Ibidem

Mariza afirma aquando o lançamento do disco *Terra* (2008) que não se considera propriamente uma fadista, dado o peso e conotação do conceito, opinião de que uma boa parte dos novos fadistas partilha, especialmente os que atingem uma maior popularidade fora de Portugal. O que este afastamento ou recusa do cunho fadista significam para a carreira da artista é um pouco incerto, mas talvez denote, por um lado, um desejo de alargar horizontes musicais e, por outro, uma tentativa de chegar a maiores audiências. No entanto, ainda que esses elementos possam estar corretos, o mais recente disco de Mariza intitula-se *Fado Tradicional* (2010), pelo que existe um regresso assumido às tradições do fado, depois da contaminação e miscigenação com outros géneros.

Justamente acerca deste mesmo novo disco, ressalva-se num artigo online do *DN Artes* a componente cénica de um recente espetáculo de Mariza em Barcelona: “O palco do Palau [importante sala de espetáculos da cidade catalã] foi uma taberna típica portuguesa, com pessoas - sobretudo espanhóis mas alguns portugueses - a assistir ao concerto sentadas em mesas que faziam parte do cenário.”²⁴ Estamos perante uma encenação “falsa” de um ambiente tipicamente fadista - a teatralidade, tão reconhecível na imagem de Mariza, assume aqui um outro carácter, que demonstra um desejo de recriar a tradição do fado em palcos estrangeiros.

A inserção do público no mesmo palco onde a fadista canta é importante no sentido da recriação do ambiente das tabernas lisboetas da Mouraria e Alfama. Mas a verdade é que a encenação se faz em cima de um palco, parte tão integrante da já mencionada transição do fado das tabernas para os teatros e salas de espetáculo, que anteviu o surgimento do fado canção e também a internacionalização do género. Portanto, em termos de performance, esta prestação de Mariza propõe-se a análises relevantes: após um disco como *Terra*, que foi uma demarcação assumida do território do fado típico, a artista volta-se, uma vez mais, para o mundo tradicional do género, o que se coaduna com a (nunca definitiva) relutância com que Mísia e Cristina Branco abordam o

²⁴Citação presente no seguinte:

http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1792187&seccao=M%FAstica&page=-1

fado - em movimentos mais ou menos cíclicos de afastamento e posterior aproximação em relação aos elementos que constituem a imagem quintessencial e típica do género que primeiramente as lança. A taberna lisboeta passa, assim, a cenário, como se de uma peça de teatro a performance se tratasse.

Por outro lado, a desgarrada mencionada no artigo é já quase uma imagem de marca de Mariza, que parece operar num sentido concomitante de inovação e de tradição, misturando mesmo as duas vertentes num jogo consciente que Amália já havia levado a cabo, ainda que de uma forma menos assumida, senão lembremos as suas próprias palavras acerca das críticas puristas de que sempre foi alvo:

Havia quem dissesse que eu já não cantava o fado, que o fado do Alain não era fado. Mas isso foi uma constante: os primeiros fados que cantei não eram fados, eram à espanhola; depois os fados do Valério já não eram fados; depois já eram e os do Alain é que não eram. Quer dizer: eu vou fazendo os fados serem fados à medida que os vou cantando (Dos Santos, 1987: 154).

Num certo sentido, Mariza assume uma postura idêntica sem nunca, no entanto, se posicionar demasiado perto da identidade fadista²⁵.

²⁵ Basta lembrar-lhe as palavras em entrevista ao *Diário de Notícias*: “Não me chamo a mim própria de fadista. Se alguém o fizer está-me a elogiar” (Lucas, 2008: 26).

4.4. A Naifa

“A arte não pode cristalizar-se no tempo. Os artistas devem tentar exprimir-se de forma própria.”

Luís Varatojo, *O Independente*.

Citando Pinto de Carvalho, Rodney Gallop descreve as três «peças» favoritas dos lisboetas de início do séc. XX: “The fado, the knife and the guitar” (Gallop, 1933: 199). A guitarra portuguesa está intimamente ligada ao fado e a faca aparece como elemento intrínseco aos rufias que cantavam o fado no séc. XIX.

Se hoje em dia temos fadistas que tentam encontrar no fado pré-Regime as bases para o novo som que propõem, é inevitável que se refira A Naifa, a banda que eletrificou a guitarra portuguesa e apresenta um fado pop, eletrónico, com bateria presente e baixo elétrico a acompanhar. O próprio nome da banda é uma apropriação portuguesa da palavra inglesa «knife», um jogo semântico que comenta as raízes do fado, ao mesmo tempo que, através da mistura com outros géneros musicais, nos remete para os novos caminhos de um género sempre sujeitado à contaminação e miscigenação.

Manuel Halpern diz que para A Naifa

[o] fado é sem dúvida um ponto de partida. Mas aqui não interessa em estado puro, mas numa perspetiva de releitura e cruzamento com outros elementos. Por isso, os autores preferem chamar ao disco pop, também para não criar polémicas e porque pop é quase tudo o que se canta. Mas não há dúvidas que na voz de Mitó [vocalista] há trejeitos fadistas. A Naifa pode não ser só fado, mas também é fado”(Halpern, 2004 : 264 – 265).

De facto, em termos estéticos e formais, os A Naifa subvertem o fado como nunca ninguém havia feito antes, sendo mais um exemplo do revivalismo que o fado tem vindo a experienciar em Portugal. Por outro lado, a banda tenta adequá-lo aos tempos modernos, porventura numa tentativa de o sintonizar com gostos nacionais e internacionais mais jovens, encerrando “um desejo de

renovação e adaptação do Fado às sonoridades mais contemporâneas e vanguardistas, ao mesmo tempo que se reivindica a aculturação que a música portuguesa tem vindo a sofrer nos últimos anos.”²⁶

Maria Luísa Guerra aponta como temas do fado os seguintes: ‘amor’, ‘ódio’, ‘ciúme’, ‘separação’, ‘dor’, ‘tristeza’, ‘despedida’, ‘traição’, ‘destino’, ‘desgraça’, ‘solidão’, ‘sorte’, ‘viagem’, ‘lembrança’, ‘ansiedade’, ‘amargura’, ‘fatalismo’, ‘esquecimento’, ‘política’, ‘lágrimas’, ‘medo’, ‘esperança’, ‘paixão’, ‘felicidade’, ‘condição humana’, ‘mudança’, ‘tempo’, ‘vida’, ‘morte’, ‘saudade’, ‘fado’ (Guerra: 130 – 131). A maior parte destes ainda figura no fado que se faz nos dias que correm. No entanto, muitos foram subvertidos ou obrigados a abraçar a nova realidade portuguesa contemporânea.

Os A Naifa parodiam a subjugação à religião tão presente no fado a que estamos habituados, fazendo um comentário bastante irónico ao significado da fé, contrariando, assim, umas das premissas temáticas mais relacionadas com o fado, a sua qualidade religiosa, de inerte obediência ao Destino:

tenho uma estátua fluorescente da virgem
maria que me dá confiança e brilha à noite.
tenho os joelhos magoados. o calvário dos fiéis
devia ser menos árduo.
tenho trezentos e sessenta e cinco santos numa
caixa calendário daquelas em que cada dia
tem um chocolate.
tenho um lencinho branco onde limpo as
lágrimas enquanto assisto a uma vigília via tv
depois da minha última ceia de hoje.

²⁶ Esta citação encontra-se disponível online numa recensão crítica do disco *Uma Inocente Inclinação para o Mal* por Sara Loureiro Vidal para o website www.portaldofado.net.

às vezes quando o vapor é muito, tenho o
salvador no espelho. deito-me de consciência
limpa, não me esqueci das velinhas, nem de
deixar a moedinha na caixa, e o meu "livro de
orações" tem um delicioso cheiro a mofo.
dormirei o sono dos justos e talvez não acorde
quando o galo da minha vizinha cantar três
vezes e o meu senhorio o tentar apedrejar.
sinto-me bem e deus queira que consiga não
me masturbar.

âmen.²⁷

O poema contém de facto as referências ao imaginário religioso católico português, mas estes elementos surgem como uma espécie de reprodução burlesca de cenários como as demonstrações de fé a que assistimos no Santuário de Fátima (“joelhos magoados”, “estátua florescente da virgem maria”). Por outro lado, a paródia do texto assume um carácter bastante cómico nas relações de contiguidade entre certos elementos, como sejam os santos na caixa de chocolates, o cheiro mofento do livro de orações e o expoente máximo que é a última prece: “deus queira que consiga não me masturbar.”

A paródia aos grandes temas como a religião e o amor é um traço comum na escolha que a banda faz dos poemas a musicar:

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco

²⁷ Tema: “Fé”, letra de Nuno Marques. In *3 Minutos Antes da Maré Encher* (2006).

de não o ter

Vi namorados

possíveis

foram bois

foram porcos

e eu palácios

e pérolas

Não me queres

nunca me quiseste

(porquê, meu Deus?)

A vida

é livro

e o livro

não é livre

Choro

Chove

mas isto é

Verlaine

Ou:

um dia

tão bonito

e eu

não fornico²⁸

Neste último poema, os temas do amor e de Deus surgem interligados, facto que não seria estranho ao universo do fado se a construção sintática, a organização formal do texto e a escolha do léxico não estivessem tão enraizados na literatura pós-moderna. As frases curtas, a ausência da rima e a recorrência a palavras tão triviais como ‘bois’ e ‘porcos’ de uma forma ou de outra não se coadunam com as expectativas em relação ao universo tão habitualmente lírico do fado.

Por fim, apresentamos um poema cujo assunto é Portugal e o seu passado histórico. Uma vez mais, a ironia e a paródia são fortes traços que permeiam toda a letra:

um feitio de rainha

artigos de refugio

as saudades do império

faço-me distraída

consulto o relógio

as viúvas da companhia

desconfio do vizinho

vou ver se me salvo ainda

o meu país de marinheiros

²⁸ Tema: “Meteorológica”, letra de Adília Lopes. In *Canções Subterrâneas* (2004).

figurinhas de papel
mal recortadas
contra o fundo do oceano

um património perdido
mártires e heróis
um rasgão no cenário
foi o nome que te dei

dei-te uso a mais
como deixar de o fazer
o que vai ser de ti
quando a mãezinha falecer²⁹

Esta composição critica com um humor mordaz a situação portuguesa atual e passada, relegando os elementos do Império Ultramarino para um plano de importância no mínimo relativizada mas certamente diminuída. Os marinheiros passam apenas a “figurinhas de papel / mal recortadas / contra o fundo do oceano”, afundadas e frágeis como papel, contrastando com a imagem dos marinheiros como ídolos que o país ainda cultiva. Por outro lado, as “saudades do império” são meramente refogado, olhadas apenas com distração, enquanto que os “mártires e heróis” são lidos como um simples “rasgão no cenário”. À partida, podemos estabelecer um exercício comparativo entre este poema e o texto de José Régio, “Fado Português”, eternizado na voz de Amália Rodrigues:

O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia

²⁹ Tema: “Um feitiço de rainha”, letra de m.r.t. In *Uma Inocente Inclinação para o Mal* (2008).

e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

Ai, que lindeza tamanha,
meu chão , meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutas de oiro,
vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro.

Na boca dum marinheiro
do frágil barco veleiro,
morrendo a canção magoada,
diz o pungir dos desejos
do lábio a queimar de beijos
que beija o ar, e mais nada,
que beija o ar, e mais nada.

Mãe, adeus. Adeus, Maria.
Guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura:
que ou te levo à sacristia,

ou foi Deus que foi servido
dar-me no mar sepultura.

Ora eis que embora outro dia,
quando o vento nem bulia
e o céu o mar prolongava,
à proa de outro veleiro
velava outro marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.³⁰

José Régio escreve como meio de sublimar o papel e a coragem dos marinheiros portugueses aquando dos Descobrimentos. Para o poeta, terá mesmo sido esse o momento em que o fado surgiu, e no canto dos homens do mar. Nunca na composição se assiste ao denegrir dessa imagem cristalina e límpida; pelo contrário, o que acompanha o poema do início ao fim é o elogio ao sofrimento e saudade desses que partiram sem saber se voltariam. Por outro lado, nenhuma das escolhas lexicais parece reportar-se ao mundano ou vulgar como acontece no texto “Feitio de Rainha”.

Portanto, o que esta banda propõe é uma subversão aos níveis sonoro, temático e de performance, redirecionando o fado num sentido cada vez mais urbano e definitivamente moderno, adaptado à nova realidade portuguesa e, sobretudo, lisboeta, que não condescende com uma disposição lacrimosa ou ancorada num passado sentimentalista que muito reveste esse universo musical aqui em análise.

³⁰ Tema: “Fado Português”, letra de José Régio. In *Fado Português* (1970)

5. Uma leitura transcultural

"A vida, que parece uma linha reta, não o é. Construimos a nossa vida só nuns cinco por cento, o resto é feito pelos outros, porque vivemos com os outros e às vezes contra os outros. Mas essa pequena percentagem, esses cinco por cento, é o resultado da sinceridade consigo mesmo."

José Saramago, in *La Vanguardia*.

Wolfgang Welsch, no seu artigo "Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today" (1999), debruça-se primeiramente sobre definições ou ideológicas conceções de cultura que considera ou erradas ou simplesmente desadequadas aos tempos modernos. Para o autor, o isolamento a que o tradicional entendimento Herderiano de culturas obriga, delimitando-as enquanto ilhas, além de provavelmente estar conceptualmente errado, encontra-se no mínimo em pleno desajuste em relação às sociedades modernas, que "are differentiated within themselves to such a high degree that uniformity is no longer constitutive to, or achievable for them" (Welsch, 1999: 195). Tal desajuste tem que ver com um pré-conceito já não possível nos dias que correm, o de que as culturas se mantêm exclusivamente ensimesmadas, impermeáveis a influências externas. Portanto, o conceito unicultural Herderiano será exponencialmente normativo e antiquado.

Restam-nos, assim, a interculturalidade e a multiculturalidade. A primeira, segundo Welsch, ainda se apoia em ou tem como ponto de partida a conceção separatista das culturas, o que impede uma interação comunicativa e impõe somente um não diálogo conflituoso (Idem: 196). Por outro lado, a multiculturalidade apresenta-se, à primeira vista, como uma potencial leitura apropriada, dado que engloba e reconhece as diferenças culturais dentro de um mesmo estado. No entanto, Welsch argumenta que ainda que seja um conceito mais progressista do que os anteriores, a multiculturalidade encerra na sua raiz as mesmas deficiências que os outros dois conceitos culturais, ou seja, também assenta em premissas semelhantes e pressupõe uma determinada cultura como uma esfera autónoma (Ibidem).

Tendo analisado e recusado estas três conceptualizações, o autor parte depois para a argumentação a favor da uma nova visão, a da transculturalidade. Resume:

[T]he description of today's cultures as islands or spheres is factually incorrect and normatively deceptive. Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called *transcultural* insofar that it *passes through* classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations. The concept of transculturality (...) seeks to articulate this altered cultural constitution (Idem: 197).

De resto, Welsch não limita o conceito transcultural aos dias de hoje e arrazoa que esse tipo de leitura pode ser aplicado a tempos mais remotos. Para tal tese concorre a confluência de gentes de vários lugares distintos já nos primórdios da História mundial (Idem: 199), junções essas que lidas diagonalmente serão facilmente englobáveis dentro do conceito transcultural, que pressupõe uma perspectiva transversal. Um tal procedimento de análise oblíquo tem que ver com o entendimento que o próprio sujeito tem da sua cultura, ou seja, “[t]he ‘reality’ of culture is, in this sense, always a consequence too of our conceptions of culture” (Idem: 200).

Portanto, interessante será assim, nessa perspectiva, analisar os Descobrimientos portugueses e em especial a ida da corte para o Brasil em 1808 e o conseqüente regresso. A interação dos milhares de portugueses com a população diversificada que o Brasil já possuía terá com certeza instigado uma troca e influência cultural mútuas. Portanto, se para o fado surge nas ruas de Lisboa pouco tempo após o retorno da corte a Portugal, não será falacioso apontar para o género um cariz transcultural já na sua génese.

Por outro lado, Amália Rodrigues foi com certeza a primeira fadista a tomar o fado enquanto objeto transcultural e a moldá-lo nesse sentido, jogando com a inovação e a experimentação, ao mesmo tempo que o elevava a um patamar erudito que permitiu um sucesso nunca antes atingido, nacional e internacionalmente. No entanto, não nos parece que Amália tivesse esse entendimento transcultural do fado. Para a artista, o fado permanecia

estritamente português e como um fenómeno que surgiu devido à prisão geográfica do país, fruto do mar, imenso e assustador, a Oeste, e de Espanha, antigo país rival e usurpador, a Este. Concomitantemente, as raízes africanas e brasileiras sempre foram possibilidades negadas pela artista, que não se coíbia de expressar essa recusa em praça pública. Para Amália, o fado é triste e espelho da condição portuguesa um tanto ou quanto liminar, entre o passado e o futuro que dele depende.

Ainda assim, é inegável que o género tenha evoluído substancialmente com a sua carreira – Amália inovou em vários aspetos e revestiu o fado de um semblante novo e musicalmente mais rico, ao mesmo tempo que manteve uma constante preocupação intelectual com as letras que cantava. Por outro lado, a artista também reinventou a componente performativa do fado quando se começou a posicionar em frente aos guitarristas e não, como era tradicional, atrás deles. O uso de roupas desenhadas especialmente para si por estilistas portugueses de renome também rompeu com o habitual cenário despido e pobre do fado tradicional.

Amália era também fruto da influência musical e estética de outros géneros musicais como o flamenco espanhol e o seu entusiasmo por esse estilo nota-se, desde o início, pela introdução dos melismas à sua forma de cantar, facto que terá soado estranho e bizarro aos ouvidos puristas. Por outro lado, a cantora manteve sempre um interesse por outros artistas de várias nacionalidades e nunca deixou de o manifestar através da interpretação de temas de Édith Piaf e Sergio Endrigo, entre outros, e pela dedicação ao folclore não só nacional, mas também espanhol³¹ e italiano³².

Podemos desta forma concluir que a carreira da figura maior do fado do séc. XX foi redefinindo as fronteiras do género que eternizou num sentido de concomitante esbatimento e rigidez, desbravando novos caminhos pelos quais a nova geração enveredou e dos quais beneficiou. Contudo, o sucesso internacional de Amália Rodrigues foi, a nosso ver, um fator essencial para esse

³¹ Vd. *Amália Rodrigues Sings Fados from Portugal and Flamenco from Spain* (1954).

³² Vd. *A Una Terra Che Amo* (1973).

revamp do fado – o contacto estabelecido com diversas culturas dos vários cantos do mundo (muitos dos quais fechados e enigmáticos aos olhos de um Portugal sob fascismo, como a União Soviética) foi gerando na visão artística da fadista um novo horizonte de possibilidades de evolução e autossuperação. Todos estes elementos são absolutamente fulcrais e parte integrante do conceito de Welsch.

OS ARTISTAS DO NOVO FADO E A INTERPRETAÇÃO TRANSCULTURAL CONSCIENTE

Um real entendimento transcultural do fado não parece ter surgido senão com Mísia, que terá sido a primeira fadista a ir ao encontro das palavras de Wolfgang Welsch: “Furthermore, the individuals’ discovery and acceptance of their transcultural constitution is a condition for coming to terms with societal transculturality” (Ibidem) A cantora é um excelente exemplo de alguém cuja experiência bicultural foi aproveitada para transpor elementos diversos e novos para o universo do fado de uma forma plenamente consciente. Além disso, como tivemos oportunidade de ver, Mísia injetou o mundo do fado com novos instrumentos, novas influências musicais, estéticas e temáticas, provando que a sua experiência enquanto ser inserido num mundo onde diversas culturas interagem se prova como um inegável traço que redefiniu as fronteiras do género musical lisboeta, porquanto “[s]ubjacente a Mísia está uma filosofia que se tornaria fundamental para a nova geração: o alargamento de horizontes musicais, o requinte poético e a imagem fadista pop-star” (Halpern, 2004: 126).

O suposto fio condutor do seu álbum *Ruas* choca por completo com a filosofia essencialista adotada por Amália Rodrigues, que entende o fado em todas as aceções como um fenómeno unicamente lusitano. Não quer isto dizer, no entanto, como de resto tivemos oportunidade de ver, que Amália não tenha sido um expoente de inovação – a diferença, e essa é fundamental para Welsch, é que Mísia procede com um *modus operandi* de desconstrução do fado em quase tudo semelhante ao de Amália mas fá-lo de uma forma consciente e confessa.

Cristina Branco partilha com Mísia uma abordagem semelhante do fado e foca-se em larga escala na componente textual da música que canta. De um certo modo, o álbum *O Descobridor* pode ser equacionado ao mesmo nível de *Ruas*, de Mísia, mas com algumas diferenças interessantes: a última faz interpretações de temas e artistas que considera fadistas no tom e na alma que lhes estão subjacentes e a primeira faz uso de poemas de Slauerhoff para as suas músicas, conferindo-lhes uma aura de fado que de resto, como tivemos oportunidade de analisar, já lá está de início, não obstante a nacionalidade do poeta. E Slauerhoff é, *ipso facto*, um sujeito com um carácter transcultural, segundo os moldes ou categorias de Wolfgang Welsch, pelo contacto que manteve com diversas culturas que não a holandesa e, mais particularmente interessante para o nosso estudo, pelo tempo que passou em Portugal e a inspiração que dele recebeu tanto para os poemas presentes em *O Descobridor* como para o romance a que já fizemos referência acima³³.

As digressões internacionais dos artistas em questão na nossa análise parecem ser um ponto absolutamente fulcral para as suas escolhas inovadoras e divergentes da tradição. Mariza explica que o tempo que passou em tournée lhe serviu de grande inspiração para o seu disco que mais se afasta do fado e mantém pontos de contacto mais intensos com outros géneros musicais, *Terra*³⁴. É de facto deste crescimento e troca culturais que parece nascer o desejo de fuga à regra fadista, pelo contacto e cruzamento com esses diferentes universos, pelo que os processos de hibridação do novo fado são deles consequentes. Desta forma, esses mecanismos de intercâmbio são um excelente exemplo da descrição que Welsch faz dessas formas de convivência e proximidade:

The new forms of entanglement are a consequence of migratory processes, as well as of worldwide material and immaterial communications systems and economic interdependencies and dependencies. (...) [T]he global networking of communications technology makes all kinds of information identically available from every point in space (Welsch, 1999: 197).

33 Cf. Supra pp. 72 – 73

34 Cf. Supra p. 78

Mas as direções transculturais do novo fado não têm todas a sua origem nos processos migratórios de diálogo internacional. Com A Naifa, o fado moderniza-se definitivamente, abraçando uma nova realidade musical e estética mais atualizada. A banda respeita a evolução do género musical lisboeta e traz para essa realidade uma abordagem pop cujo único antecedente terá sido António Variações, que apesar de fazer música rock e pop manteve um constante interesse pelo folclore português manifestado através do seu estilo vocal, por exemplo. Os A Naifa têm, a nosso ver, o objetivo de adaptar radicalmente o fado à nova realidade portuguesa, cantando quase exclusivamente novos autores portugueses (José Luís Peixoto, valter hugo mãe). Ora, o uso de poemas de escritores de renome não é um processo novo ou recente, mas a diferença é que em termos literários o pós-modernismo impôs um corte desconstrutivista com o cânone. Portanto, ainda que a banda não faça nada que Amália não tenha feito quando cantou poetas seus contemporâneos, o choque é-nos ainda maior precisamente por ter havido, em nosso crer, uma mudança bastante profunda na literatura portuguesa.

Em relação à inclusão de novos elementos (a todos os níveis) no mundo do fado, poderemos estabelecer uma ponte metafórica com as palavras de Wolfgang Iser. Citamos:

The concept of transculturality aims for a multimeshed and inclusive, not separatist and exclusive understanding of culture. It intends a culture and society whose pragmatic feats exist not in delimitation, but in the ability to link and undergo transition. In meeting with other lifeforms there are always not only divergences but opportunities to link up, and these can be developed and extended so that a common lifeform is fashioned which includes even reserves which hadn't earlier seemed capable of being linked in. Extensions of this type represent a pressing task today (Idem: 199).

Todos os fadistas do novo fado a que nos propusemos analisar parecem respeitar esta ideia de que as contaminações e interações podem ser levadas a cabo de uma forma harmoniosa, sendo até desejáveis e consequentes à experiência pessoal de cada artista. Por outro lado, todos eles são facilmente inseridos nas categorias de Iser muito até porque o entendimento que cada um tem da cultura musical em que estão inscritos é transcultural. Portanto,

porque todos reconhecem e adotam uma perspectiva semelhante à do autor, não se torna difícil apontar para o novo fado características presentes no artigo aqui em estudo.

Mísia, Cristina Branco e Mariza aceitam e até cultivam o seu posicionamento num mundo mais lato do que o estritamente português. Seja porque têm experiências de vida que são fruto de origens bi-culturais, como Mísia e Mariza, seja porque a sua incursão no mundo do fado se dá por uma via de interesse intelectual, casos de Mísia e Cristina Branco, seja até mesmo porque as influências musicais diversas merecem ser respeitadas e cultivadas, facto que marca o trabalho das três artistas e da banda A Naifa, todos os exemplos aqui recolhidos demonstram exemplarmente a visão de Welsch:

The transcultural webs are, in short, woven with different threads, and in different manner. (...) The mechanics of differentiation has become more complex – but it has also become genuinely cultural for the very first time, no longer complying with geographical or national stipulations, but following pure cultural interchange processes (Idem: 202).

Resta, naturalmente, um certo receio de que o fado esteja a diluir-se em águas cujas correntes são demasiado divergentes, de velocidade e consistência excessivamente díspares, e que, sobretudo, se venha a aproximar demasiado de outros estilos internacionais que o possam absorver por completo. À primeira vista, uma posição transcultural pressupõe essa definitiva e infinita miscigenação e uma uniformização total de manifestações culturais na ‘globalização’ entendida de uma forma hegemónica, o que não corresponde necessariamente ao conceito de Robertson (2003) e outros, cuja noção de ‘glocalização’ procura captar a cultural heterogénea e reage às posições hegemónicas. Da mesma forma, advoga Wolfgang Welsch que o seu conceito funciona de forma semelhante:

The concept of transculturality goes beyond these seemingly hard alternatives. It is able to cover both global and local, universalistic and particularistic aspects, and it does so quite naturally. The globalizing tendencies as well as the desire for specificity and particularity can be fulfilled *within* transculturality.

Transcultural identities comprehend a cosmopolitan side, but also a side of local affiliation. Transcultural people combine both (Welsch, 1999: 203).

O facto de, por exemplo, todos os artistas do novo fado aqui analisados manterem sempre uma relação de fuga e aproximação para com o universo fadista, afastando-se, por vezes, desse cunho, mas voltando a ele aquando da reinterpretção de temas canónicos, é bastante representativo da citação das palavras de Welsch. Serão ainda movimentos de relutância e de receio de desvios demasiado grandes do cânone do fado, mas a verdade é que estes têm sido executados de qualquer forma e, mal ou bem, englobados dentro desse universo particular.

A nossa posição é ainda demasiado aproximada para que possamos analisar convenientemente os processos postos em marcha no trabalho destes artistas e a sua consistência, ou para que se anteveja o futuro de todas estas inovações e o caminho que o novo fado continuará a seguir. Não podemos afirmar se o género se dividirá o suficiente para que novas definições de nomenclatura tenham de surgir ou se, por outro lado, haverá um movimento de forte reacção a estas evoluções e se venha a proceder a um regresso cada vez maior ao chamado tradicional, o particular. Seja qual for o rumo que o novo fado siga, temos, no entanto, a certeza de que não eximirá o discurso e leitura transculturais a que nos propusemos.

Conclusão

A dificuldade em descortinar definitivamente as raízes do fado apresentou-se proveitosa para o estudo a que nos propusemos realizar. Vimos que o género apareceu registado apenas no séc. XIX e se cimentou mais aprofundadamente na realidade lisboeta com a mistura de classes nos ambientes boémios da capital portuguesa. Esta situação ficou eternizada com o romance de Maria Severa e o Conde de Vimioso, que viria a ser parte fundamental do primeiro capítulo desta dissertação. Argumentámos que a construção do fado enquanto espelho do espírito da nação foi fruto do desejo burguês de o unificar após uma série de crises identitárias. Assim sendo, como nos foi possível observar, o fado apresentou-se como um ideal veículo para essa construção romântica, já que permitiu uma idealização etnográfica elementar para o seu processo.

A expansão e transição do fado das tabernas para o teatro demonstram a eficácia desse plano romântico, já que representam uma legitimação social fundamental para a ascensão do género, que viria, anos mais tarde, a assumir o papel de ‘canção nacional’. Todos os elementos que elevaram ou cultivaram o fado enquanto quintessência portuguesa concorreram para a argumentação romântica de que o fado é uma consequência da terra e do povo, e que, assim sendo, é uma manifestação orgânica da portugalidade, fruto de algo único e essencial do país – em suma, um tipo de arte que nasce naturalmente das próprias condições sociais, culturais e históricas lusitanas.

Tal idealização não teria sido possível sem uma narrativa fundacional e foi-nos impreterível comparar o mito de Maria Severa com o mito de Carmen, que desempenha um papel semelhante para o flamenco espanhol. Tal relação permitiu-nos desconstruir, tanto quanto nos foi possível, os elementos e mecanismos que participaram na configuração romântica do fado.

Desta forma, a crescente popularidade do fado dá continuidade ao discurso da identidade nacional e sendo que este género se havia convertido num dos seus grandes alicerces, não foi tarefa árdua associá-lo ao movimento

saudosista, que cedo o apropriou como uma das suas grandes vozes. De facto, a qualidade melancólica do fado providenciou uma expressão ideal ao disserto saudosista. No decurso desta análise, considerámos tácito o recurso a duas grandes obras historiográficas: a *História do Fado*, de Pinto de Carvalho (Tinop) e *A Triste Canção do Sul*, de Alberto Pimentel

A obra de Tinop insere desde o início o fado no universo do folclore português, o que contribui grandemente para o seu posicionamento essencialista. Por outro lado, reforçando essa ideologia está a presença das referências ao mar no texto do autor, que parece partilhar da opinião que a vocação e Império ultramarinos estão na origem do fado.

O segundo livro continua o discurso essencialista que circunda o fado, que é descrito como consentâneo da nossa própria história e como um registo etnográfico importante. No entanto, verificámos, com alguma surpresa, que em certas passagens o autor desconstrói a aura mítica de alguns elementos do género musical de Lisboa.

Em última análise, tanto o discurso de Tinop como o de Pimentel vão num sentido patriótico de elevação da língua portuguesa, que será até a única possível para exprimir a consciência e espírito lusitanos através do fado.

E assim o fado foi-se expandido nacionalmente. Para a análise de tal expansão, aprofundámos o papel do teatro na ascensão do fado a canção nacional. Encenado, o género foi adquirindo uma maior aceitação junto de castas mais requintadas da sociedade portuguesa, menos expostas à realidade fadista ainda muito ancorada nos grupos sociais mais pobres e menos educados. Ressalvamos o facto de que foi apenas na viragem do século que verdadeiros fadistas foram convidados e contratados para representar nessas peças cuja temática era o fado – a aceitação do género requereu primeiro uma espécie de lavagem de semblante que lhe permitiu em última instância a transição de um lugar ainda marginal para o *mainstream* português.

No entanto, devido às decaídas condições económicas das classes mais baixas, o fado vai-se convertendo numa canção de protesto. Avelino de Sousa, como vimos, escreve uma obra em resposta às críticas ao fado,

defendendo-o como instrumento de mudança social, uma manifestação geneticamente de esquerda. Por outro lado, com o surgimento do Estado Novo vimos como a relação entre o regime o fado nem sempre foi harmoniosa. Portanto, o fado teve ainda alguns entraves na sua ascensão a canção nacional. Luiz Moita, parte do governo de Salazar, reage negativamente perante o crescente sucesso e ataca-o de modo feroz na rádio nacional, reiterando que este é uma barreira ao bem-estar, modernização e novas aspirações de Portugal.

Em consequência dessas opiniões políticas em confronto no que ao fado concerne, tornou-se indispensável estudar a carreira de Amália Rodrigues, que, entre outras coisas, nos permitiu avançar para outras questões importantes para a evolução do género durante o séc. XX. Antes de tudo o mais, foi vital referir o papel da cantora na resolução da contenda entre o Estado Novo e o fado. A qualidade da sua voz, o novo fado-canção (por si impulsionado) e a sua popularidade imparável dentro e fora de Portugal concorreram para que o regime de Salazar finalmente aceitasse o fado enquanto uma válida manifestação cultural portuguesa. Este facto tornou-se ainda mais visível e forte no período após a Segunda Guerra Mundial, quando Portugal se viu rodeado, na Europa, de novas democracias, e Salazar se viu obrigado a redirecionar a atenção do povo para o fado.

Questionámos também a autenticidade do fado tendo em mente o percurso de Amália, que beneficiou do desenvolvimento do cinema, da rádio e da televisão nacionais. No entanto, vimos como com o 25 de Abril o fado rapidamente foi erroneamente associado ao Estado Novo, sendo novamente alvo de novas e severas críticas. Ainda assim, com o advento da categoria musical ‘world music’, o género aparece revitalizado nos anos 80 e sobretudo nos anos 90. Para a análise deste revivalismo, achámos conveniente referir a entrada de Portugal para a EU e a necessidade de se redefinir a identidade nacional. O discurso social voltou-se, uma vez mais, para a vertente essencialista de entendimento do fado.

Aqui chegados, e antes de partir completamente para os últimos e mais importantes dois capítulos da nossa dissertação, sentimos a necessidade de analisar algumas representações folclóricas em agremiações de emigrantes

portugueses no estrangeiro. O mais interessante e proveitoso deste capítulo foi estabelecer um paralelo e posterior distinção entre os que representam (o ‘Outro’) e os que assistem (o ‘Eu’). A questão da autenticidade daquilo que é representado apresentou-se em termos diferentes para uns e para outros e desvelou-nos algumas pistas importantes para os capítulos seguintes.

Partimos, então, para a contaminação, miscigenação e revitalização do fado. Tentámos logo de início, apoiados teoricamente como nos foi possível, defender o conceito de ‘novo fado’ apontando o seu surgimento com a figura de Mísia.

Justamente na análise desta artista, pareceu-nos importante referir que o seu sucesso aconteceu primeiramente fora de Portugal e só depois em palcos nacionais. Por outro lado, a sua experiência bi-cultural foi fundamental para a sua atitude experimentalista em relação ao fado. O nosso estudo do seu álbum *Ruas* permitiu-nos chegar a conclusões fulcrais para a tese que pretendíamos defender, dado que as escolhas artísticas da fadista facilmente se encaixam dentro da teoria transcultural que queríamos apresentar.

O caso de Cristina Branco foi um tanto ou quanto semelhante ao de Mísia, especialmente no que toca à parte do sucesso internacional, que também surge antes da popularidade em Portugal. O álbum em que a artista canta Slauerhoff prestou-se a várias análises relevantes que facilmente desafiaram as teorias essencialistas que decidimos desconstruir.

Mariza, tal como Mísia, parte de uma experiência bi-cultural e parece também jogar com essa sua realidade aquando da inovação que traz para o fado. No entanto, beneficiando em larga escala do *star system* adquirido, a artista foi aproveitando as inúmeras digressões como combustível para o desejo de experimentação, como pudemos observar pelo estudo do seu álbum *Terra*.

O curioso e fundamental foi perceber que as três artistas partilham de uma opinião semelhante: a de que não são *ipso facto* fadistas. Este afastamento, que depressa tentam desmentir num movimento quase circular de fuga e aproximação, permite-lhes, quiçá, uma justificação e liberdade artísticas para todo o tipo de inovações que levam a cabo no seu trabalho.

Com a banda A Naifa, o grupo de artistas do fado a nosso ver mais subversivo, miscigenado e contaminado aos níveis sonoro e performativo, foi-nos proveitosa a análise de letras de algumas das suas canções. Na realidade, como também referimos, a banda não faz senão o que Amália iniciou e as três fadistas acima continuaram: o uso de poemas de escritores portugueses de renome. Mas a verdade é que, no caso de A Naifa, existe uma sátira e ironia mordazes nos textos escolhidos que chocam com a tradição e expectativas em relação ao universo do fado.

E chegámos, finalmente, ao último capítulo. Pareceu-nos necessário iniciá-lo com uma espécie de leitura apontada do artigo de Wolfgang Welsch e apresentámos, portanto, um *state of the art* do conceito de transculturalidade.

Vimos como o conceito não choca propriamente com as origens do fado no contacto português com as colónias africanas e com o Brasil. Se o fado surgiu nas ruas e portos de Lisboa imediatamente após o regresso da corte portuguesa à capital, então não será errado ler o fado enquanto um fenómeno que se desenvolve num contexto transcultural.

Por outro lado, Amália Rodrigues, como também referimos, era uma figura inconscientemente transcultural, que se movimentava num contexto internacional. As modificações que ela trouxe para o género tiveram de facto um impulso que pode ser lido à luz da transculturalidade.

Nesse momento, percebemos que a nossa tese central, a de que o novo fado é transcultural, se cruzava com a conclusão de que já antes do surgimento deste novo tipo de fado os movimentos experimentalistas de intérpretes como Amália Rodrigues eram do mesmo calibre. No entanto, a grande distinção entre esse fado e de artistas como Amália e os quatro exemplos do novo fado que apresentámos reside no próprio entendimento que os fadistas têm do género em questão.

Como tivemos oportunidade de verificar, Mísia, Cristina Branco, Mariza e A Naifa parecem todos ter uma perceção transcultural do género que praticam e inovam. Desse modo, não o confinam a barreiras e delimitações essencialistas. Da mesma forma, parece-nos evidente que também o entendimento que todos

têm de si mesmos enquanto seres inseridos num mundo em constante interação é fundamental para as escolhas artísticas a que procedem.

O fado e todos os seus ramos permitem vários tipos de análise que por questões de delimitação não incluímos. Os Deolinda, por exemplo, seriam um *case study* interessante no seguimento da paródia ao fado e à realidade fadista canónica, ainda que não se encaixem propriamente dentro desse género musical. Auto-intitulam-se ‘quase fado’ e apresentam textualmente uma constante referência a esse mundo, através de títulos como “Fado Toninho”.

Por outro lado, seria interessante aprumar o estudo do vetor da performance desde a expansão do fado para o teatro, passando pela apresentação em palco de Amália Rodrigues, e indo até à análise mais aprofundada da componente estética agora tão importante para o novo fado. O que significa realmente a imagem forte e urbana de Mísia? Como analisar convenientemente a encenação que Mariza faz em palco das típicas tabernas de fado? Estará o fado a transitar de uma esfera de artista com músicos convidados para outra, em grupo, como podemos observar através de A Naifa, por exemplo?

Todos estes elementos facilmente se encaixam dentro de um estudo do papel dos média, especialmente nos dias que correm em que o acesso à internet se generalizou e permitiu um consumo musical sem precedentes. O fado não está isento a influências desse género, já o vimos, muito pelo contrário: os novos fadistas parecem até beneficiar e fazer um forte uso dessas novas ferramentas para uma maior disseminação e expansão da música que fazem. O género, não temos dúvidas, continuará então a evoluir em diversos sentidos, provando a sua grande vitalidade e prestígio.

Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo / SEMEDO, Fernando (1993). *Lisboa africana*. Porto: Edições ASA, Porto.

ALMEIDA, Miguel Vale de (1995). “Marialvismo: a moral discourse in the Portuguese transition to modernity”. *Série Antropológica*, 184, 1-17.

_____ (1997). “Marialvismo. Fado, Touros e Saudade como Discursos de Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional”. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 37 (1-2), 41-66.

BRITO, Joaquim Pais de (1994). “A Cidade do Fado” (entrevista conduzida por José Manuel Sobral). *Penélope* 13 (1994), 177-191.

_____ (2001). “Tudo isto é fado (II)”. *Elo Associativo*, 19 junho 2001, s/p.

BROUGHTON, Simon (2007). *Mariza and the Story of Fado*. *Post Prod Script BBC*, [em linha] disponível no endereço www.ebu.ch/en/eurovisiontv/music_dance/roots_series3.php#Mariza [consultado em 08/08/2011].

COLMEIRO, José (2002). “Exorcising exoticism: Carmen and the construction of oriental Spain”. *Comparative Literature*, vol. 54, 127-144.

COLVIN, Michael (S/D). “Perdigão Queiroga’s Filme, *Fado, História d’uma Cantadeira*: Construction and Deconstruction of the Fado Novo”. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, [em linha] disponível no endereço www.plcs.umassd.edu/forthcomingarticles/michaelcolvin.cfm [consultado em 08/08/2011].

_____ (2004). “Gabriel de Oliveira’s ‘Há festa na Mouraria’ and the *Fado Novo*’s Criticism of the Estado Novo’s Demolition of the Baixa Mouraria”. *Portuguese Studies*, 20, 134-151.

_____ (2008). *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*. Cranbury: Bucknell University Press.

DINNIE, Keith (2008). *Nation Branding. Concepts, Issues, Practices*. Oxford: Elsevier 2008.

DOS SANTOS, Vitor Pavão (1987). *Amália: Uma Biografia*. Lisboa: Contexto Editora.

ELLIOTT, Richard (2010). *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Farnham: Ashgate Press.

GALLOP, Rodney (1933). "The Fado (the Portuguese Song of Fate)". *The Musical Quarterly*, Vol. XIX, N° 2, abril, 199 – 213.

GIRON, Luís António (2004). "O rap salva a palavra". Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Época* 322 (19.07.2004).

GUERRA, Maria Luísa (2003). *Fado – Alma de um Povo (Origem Histórica)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

HALPERN, Manuel (2004). *O Futuro da Saudade: o Novo Fado e os Novos Fadistas*. Lisboa: Dom Quixote.

HOLTON, Kimberly DaCosta (2002). "Bearing Material Witness to Musical Sound: Fado's L94 Museum Debut". *Luso-Brazilian Review*, 39 – 2, 107-123.

_____ (2005). "Pride, Prejudice and Politics: Performing Portuguese Folklore Amid Newark's Urban Renaissance". *Etnográfica* Vol. IX, N° 1, maio, 81-101.

KLIMT, Andrea (2005). "Performing Portugueseness in Germany". *Etnográfica* Vol. IX, N° 1, maio, 103 – 121.

KLIMT, Andrea & Leal, João (2005). "Introduction: the Politics of Folk Culture in the Lusophone World". *Etnográfica* Vol. IX, N° 1, maio, 5-17.

LEWIS, John (2007). "Tainted Love". *The Guardian*, 5.

LUCAS, Isabel (2008). Entrevista. *Diário de Notícias*, s/n, 26-43.

MENDONÇA, Bernardo (2006). “Fados Pecados”. *Única, Expresso*, 1772, 28-38.

MOITA, Luíz (1936). *O Fado, Canção de Vencidos: Oito Palestras na Emissora Nacional*. Lisboa: s/ed.

NÉRY, Rui Vieira (2004). *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público - Corda Seca.

NIELSON, Christine Sarah, *et al* (2009). “The Cultural Metaphor Revisited: Exploring Dimensions, Complexities and Paradoxes through the Portuguese Fado”. *International Journal of Cross Cultural Management*, 9-3, 289-308.

PAIS, José Machado (1983). “A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX”. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 939 – 960.

_____ (2008). *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX aos Inícios do Século XX*. Lisboa: Editorial Quercó.

PIMENTEL, Alberto (1904). *A Triste Canção do Sul*. Lisboa: s/ed.

ROBERTSON, Roland (2003), “The Conceptual Promise of Glocalization: Commonality and Diversity”, in Proceedings of the International Forum on Cultural Diversity and Common Values. Seoul, 2003, pp. 76-89 [versão on-line Art-e-fact].

SIEBER, Timothy (2005). “Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora”. *Etnográfica*, Vol. IX, Nº 1, maio, pp. 123-148.

SOUSA, Avelino de (1912). *O Fado e os seus Censores: Crítica aos Detratores da Canção Nacional*. Lisboa: s/ed.

TINHORÃO, José Ramos (1988). *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa*, Lisboa: Caminho.

_____ (1996). *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho.

_____ (2004). *Domingos Caldas Barbosa - O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu*, Lisboa: Caminho.

TINOP (Pinto de Carvalho, João) (1903). *História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote. 4ª ed. 1994.

VALVERDE, Paulo (1995). “O Fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado”, *Etnográfica*, Vol. III (1), 1999, 5-20.

WELSCH, Wolfgang (1999). “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”. In Mike Featherstone e Scott Lash (ed.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 194-21.

Sítios consultados

<http://caboindex.com/musica/> [consultado em 20/09/2011]

<http://cristinabranco.com/#> [consultado em 22/09/2011]

<http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mudo26.html> [consultado em 05/08/2011]

http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1792187&seccao=M%FAsica&page=-1 [consultado em 25/08/2011]

<http://mariza.com/#/?id=32&show=single&albumid=16> [consultado em 20/09/2011]

<http://rudhar.com/musica/crstbrnc.htm> [consultado em 19/09/2011]

<http://www.stockholmlisboa.com/index.htm> [consultado em 19/03/2011]