



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Ricardo Nicolay de Souza

**Alfama, Mouraria e Bairro Alto: distintas territorialidades e a constituição de processos diferenciados de territorialização do fado na cidade de Lisboa**

Rio de Janeiro

2018

Ricardo Nicolay de Souza

**Alfama, Mouraria e Bairro Alto: distintas territorialidades e a constituição de processos diferenciados de territorialização do fado na cidade de Lisboa**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Aureanice de Mello Corrêa

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/C

S729 Souza, Ricardo Nicolay de.  
Alfama, Mouraria e Bairro Alto: distintas territorialidades e a  
constituição de processos diferenciados de territorialização do fado  
na cidade de Lisboa / Ricardo Nicolay de Souza. – 2018.  
199 f. : il.

Orientador: Aureanice de Mello Corrêa.  
Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Geografia.

1. Geografia Humana – Portugal – Teses. 2. Geografia  
Humana – Portugal – Teses. 3. Paisagem cultural – Portugal –  
Teses. 4. Territorialidade humana – Portugal – Teses. 5.  
Identidade cultural – Portugal – Teses. I. Corrêa, Aureanice de  
Mello. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto  
de Geografia. III. Título.

CDU 911.3(469.31)

Bibliotecária responsável: Fernanda Lobo / CRB-7:5265

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Ricardo Nicolay de Souza

**Alfama, Mouraria e Bairro Alto: distintas territorialidades e a constituição de processos diferenciados de territorialização do fado na cidade de Lisboa**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico.

Aprovada em 20 de junho de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Aureanice de Mello Corrêa (Orientadora)

Instituto de Geografia - UERJ

---

Prof. Dr. Gilmar Mascarenhas de Jesus

Instituto de Geografia - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Julia Santos Cossermelli de Andrade

Instituto de Geografia - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof. Dr. Jorge Luiz Barbosa

Departamento de Geografia – Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

Ao fado e à Amália, com amor.

## AGRADECIMENTOS

Ao final deste percurso acadêmico, que foi iniciado há mais de uma década na graduação, pude espreitar as primeiras sensações do *devir* no intercâmbio em Lisboa, atravessei o mestrado, o estágio doutoral também em Lisboa e, enfim, o doutoramento. Tenho um enorme prazer em agradecer aos meus pais e à minha irmã pelo amor e pelo apoio incondicional nesta minha aventura chamada fado e Portugal.

Agradeço à minha professora Dra. Aureanice de Mello Corrêa pelos anos de orientação, intelectualidade e amizade. Toda o enlace que propiciou esta construção também foi motivado pela afetividade que Portugal gera em todos nós. Obrigado por ter acreditado neste projeto e na sua geografização.

Não poderia também deixar de agradecer aos professores que compuseram a minha banca de defesa, à professora Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes pelas intensas trocas ao longo do mestrado e também pelas *sonoridades* que inspiraram profundamente este trabalho, aos professores Dr. Gilmar Mascarenhas e Dra. Julia Andrade pela intensa e agradável apresentação à Geografia Urbana e ao pensamento do grande Milton Santos, e ao professor Dr. Jorge Luiz Barbosa pela colaboração conceitual de seus textos e pela presença neste momento tão especial e significativo para mim. Muito obrigado também aos professores Dr. André Reyes Novaes e Dra. Mariana Lamego por fazerem parte desta banda como suplentes.

Agradeço ao professor Dr. Eduardo Brito-Henriques pelas valorosas contribuições e atenção com esta pesquisa durante todo o período em que supervisionou o trabalho de campo em Lisboa e também na etapa de preparação do projeto, um processo que começou a ser costurado ainda em 2014. Ao Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (IGot/UL) um agradecimento especial por toda agilidade durante os preparativos, a realização e também finalização do período sanduíche.

O meu muito obrigado ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a todo o seu corpo docente e membros da secretaria pela recepção, atenção e incentivo a este trabalho. Agradeço também à *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj)* e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela outorga de duas importantes bolsas de estudo que possibilitaram a plena realização desta pesquisa.

Aos meus interlocutores, fadistas, pesquisadores e apreciadores que deram voz a este trabalho, o meu muito obrigado, em especial o professor Rui Vieira Nery e à Dra. Sara

Pereira, diretora do Museu do Fado, pela calorosa recepção ao tema pesquisado e, à Celeste Rodrigues, pelas tão sinceras e carinhosas palavras carregadas pelo seu fado, que evocam um sem-número de sentimentos quando a estamos ouvindo e vendo-a cantar.

À Mariana, Raquel e David, além de toda saudade da vida compartilhada ao longo dos quatro meses de realização do estágio doutoral, eu agradeço pelo acolhimento em sua casa, pela vivência proporcionada e pelo companheirismo e atenção a esta pesquisa. O carinho de vocês fez toda a diferença ao longo deste percurso. Muito obrigado!

E, por fim, a minha eterna gratidão a meu melhor amigo Gabriel Cravo, que me apoiou e deu subsídios emocionais e operacionais na reta final desta empreitada chamada tese de doutorado, suportando quatro meses de distância transatlântica e alguns momentos de solidão por conta da escrita deste trabalho. Obrigado por tanto amor e por tanta vida. Ao infinito e além!

Ao Fado tudo se canta e tudo se diz!  
Há no seu âmago: Alma, Sentimento, Energia, Coração!

*Avelino de Souza*

## RESUMO

NICOLAY, Ricardo. *Alfama, Mouraria e Bairro Alto: distintas territorialidades e a constituição de processos diferenciados de territorialização do fado na cidade de Lisboa*. 2018. 199 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O fado, canção popular urbana cujas origens remontam ao século XIX português, semiografa, atualmente, distintos territórios culturais na cidade de Lisboa. Neste trabalho, procurou-se compreender e analisar os processos identitários, as territorialidades e os movimentos de territorialização – desterritorialização e reterritorialização – engendrados pelo fado em três bairros tradicionais da capital portuguesa, nomeadamente Alfama, Mouraria e Bairro Alto, e que propiciam a criação de geossímbolos, novas territorialidades e outras identidades, além de reforçarem a ideia já consagrada destes bairros como os territórios culturais do fado por excelência. A partir desta análise, foram produzidos mapas temáticos dos territórios do fado em Lisboa. Com base na Geografia Humana, em especial na Geografia Cultural, foi adotado um viés teórico-conceitual que relaciona a discussão entre território, territorialidades, paisagem sonora e conivente, como também a representação identitária. O percurso metodológico foi pensado com base em uma abordagem qualitativa, definindo o estudo de caso como delineamento principal da pesquisa, e objetivando compreender o fenômeno estudado dentro de seu contexto. Para tal, foram levados em conta três fontes de dados: a pesquisa documental; a observação direta e participante; e a entrevista, fundamentada na história oral. Além dos métodos clássicos citados anteriormente, foram utilizados a história do fado e também a de seus personagens, bem como os poemas, que serviram para ilustrar os pontos levantados ao longo do trabalho com o intuito de reforçar identidades e trazer à tona lembranças e memórias. O suporte histórico proposto se dá a partir de 1974, ano que se deflagrou a Revolução dos Cravos, até a atualidade, levando em consideração a importância da data tanto para a história de Portugal quando para a própria história do fado.

Palavras-chave: Fado. Paisagem. Território. Territorialidade. Processos identitários.

## ABSTRACT

NICOLAY, Ricardo. *Alfama, Mouraria and Bairro Alto: different territorialities and the constitution of differentiated processes of territorialization of the fado in the city of Lisbon*. 2018. 199 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The fado, urban popular song whose origins go back to the 19th century Portuguese, semiografia, currently, different cultural territories in the city of Lisbon. In this work, we seek to understand and analyze the identity processes, territorialities and movements of territorialization - deterritorialization and reterritorialization - engendered by fado in three traditional neighborhoods of the Portuguese capital, namely Alfama, Mouraria and Bairro Alto, which creation of geosymbols, new territorialities and other identities, besides reinforcing the already consecrated idea of these districts as the cultural territories of fado par excellence. From this analysis, thematic maps of the fado territories were produced in Lisbon. Based on Human Geography, especially in Cultural Geography, a theoretical-conceptual bias was adopted that relates the discussion between territory, territorialities, soundscape and conniving, as well as identity representation. The methodological course was designed based on a qualitative approach, defining the case study as the main outline of the research, and aiming to understand the phenomenon studied within its context. To do so, three sources of data were taken into account: documentary research; direct and participant observation; and the interview, based on oral history. In addition to the classic methods mentioned above, the history of fado and also of its characters, as well as the poems, were used to illustrate the points raised throughout the work in order to reinforce identities and bring up memories and memories. The historical support proposed is from 1974, the year that the Carnation Revolution began, to date, taking into account the importance of the date both for the history of Portugal and for the history of fado itself.

Keywords: Fado. Landscape. Territory. Territoriality; identity process.

## RÉSUMÉ

SOUZA, Ricardo Nicolay de. *Alfama, Mouraria et Bairro Alto: différentes territorialités et la constitution de processus différenciés de territorialisation du fado dans la ville de Lisbonne*. 2018. 199 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Le fado, chanson populaire urbaine dont les origines remontent au XIX<sup>e</sup> siècle portugais, semiografa, actuellement, différents territoires culturels de la ville de Lisbonne. Dans ce travail, nous cherchons à comprendre et analyser les processus identitaires, les territorialités et les mouvements de territorialisation - déterritorialisation et reterritorialisation - engendrés par le fado dans trois quartiers traditionnels de la capitale portugaise, à savoir Alfama, Mouraria et Bairro Alto, dont la création de géosymboles, de nouvelles territorialités et d'autres identités, en plus de renforcer l'idée déjà consacrée de ces quartiers comme les territoires culturels du fado par excellence. A partir de cette analyse, des cartes thématiques des territoires de fado ont été produites à Lisbonne. Basé sur la géographie humaine, en particulier dans la géographie culturelle, un biais théorique-conceptuel a été adopté qui relie la discussion entre le territoire, les territorialités, le paysage sonore et la connivence, ainsi que la représentation de l'identité. Le cours méthodologique a été conçu sur la base d'une approche qualitative, définissant l'étude de cas comme le schéma principal de la recherche, et visant à comprendre le phénomène étudié dans son contexte. Pour ce faire, trois sources de données ont été prises en compte: la recherche documentaire; observation directe et participante; et l'interview, basée sur l'histoire orale. En plus des méthodes classiques mentionnées ci-dessus, l'histoire du fado et aussi de ses personnages, ainsi que les poèmes, ont servi à illustrer les points soulevés tout au long du travail afin de renforcer les identités et des souvenirs et des souvenirs. Le soutien historique proposé est à partir de 1974, l'année où la Révolution des Œillets a commencé, à ce jour, en tenant compte de l'importance de la date à la fois pour l'histoire du Portugal et pour l'histoire du fado lui-même.

Mots-clés: Fado. Paysage. Territoire. Territorialité. Processus identitaire.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Gravação com a fadista Maria Alcina, em 2012.....	18
Figura 2 –	Capa do livro O fado: canção de vencidos.....	26
Figura 3 –	Ilustração de Bernardo Marques.....	27
Figura 4 –	Ilustração de Bernardo Marques.....	28
Figura 5 –	Entrevista de Luiz Moita.....	29
Figura 6 –	Mapa do bairro da Mouraria destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo.....	40
Figura 7 –	Mapa do bairro de Alfama destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo.....	41
Figura 8 –	Mapa do Bairro Alto destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo.....	42
Figura 9 –	Mapa do Bairro Alto destacando algumas casas de fado mais tradicionais.....	47
Figura 10 –	Travessa dos Fiéis de Deus, no Bairro Alto, em uma típica noite de sábado.....	48
Figura 11 –	Capa da revista Coleção de fados para bandolim.....	66
Figura 12 –	Desenho de Maria Severa.....	70
Figura 13 –	Novo fado da Severa: do fonofilme “A Severa” de 1931.....	73
Figura 14 –	O discurso do poder: Salazar lendo ao microfone da Emissora Nacional em 1935.....	78
Figura 15 –	Maria Teresa de Noronha atuando nos estúdios da Emissora Nacional...	81
Figura 16 –	Cerco do Largo do Carmo, região central da cidade de Lisboa, no dia 25 de Abril de 1974.....	85
Figura 17 –	Capitão Salgueiro Maia falando aos civis no Largo do Carmo no dia 25 de Abril de 1974.....	85
Figura 18 –	Amália Rodrigues ao vivo no Teatro Sistina de Roma, em 1973.....	92
Figura 19 –	Mapa do centro de Lisboa destacando os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto.....	105
Figura 20 –	Mapa da cidade de Lisboa destacando as Juntas de Freguesia.....	106
Figura 21 –	Mapa do centro de cidade de Lisboa destacando as Juntas de Freguesia	

	de Santa Maria Maior e da Misericórdia.....	107
Figura 22 –	Vista do Miradouro de Santa Catarina, no bairro de Santa Catarina.....	108
Figura 23 –	Fado amador no restaurante Ferro de Engomar, na Estrada de Benfica, em 1930.....	110
Figura 24 –	Praça Martim Moniz.....	117
Figura 25 –	Exposição permanente na Casa Fernando Maurício.....	118
Figura 26 –	Escultura de uma guitarra portuguesa na Rua do Capelão, Mouraria.....	132
Figura 27 –	Mapa da Mouraria com destaque para alguns dos geossímbolos identificados.....	136
Figura 28 –	Fotografia do fadista Fernando Maurício.....	137
Figura 29 –	Exposição permanente “Retratos do Fado - Um Tributo a Mouraria.....	137
Figura 30 –	Roteiro da exposição “Retratos do Fado - Um Tributo a Mouraria”.....	138
Figura 31 –	Mural das Escadinhas de São Cristóvão.....	139
Figura 32 –	Mural das Escadinhas de São Cristóvão.....	141
Figura 33 –	Folder com a programação de 2017 das “Visitas Cantadas”.....	143
Figura 34 –	Fadista Filipa Cardoso encerrando a visita guiada a Mouraria.....	144
Figura 35 –	Fadista Sandra Correia na visita guiada em Alfama.....	144
Figura 36 –	Tarde de fados em tributo a Fernando Maurício.....	145
Figura 37 –	Tarde de fados em tributo a Fernando Maurício.....	146
Figura 38 –	Vista do Castelo de São Jorge sobre a cidade de Lisboa.....	149
Figura 39 –	Efígie da fadista Amália Rodrigues na Rua de São Tomé, em Alfama....	151
Figura 40 –	Fachada do Museu do Fado.....	152
Figura 41 –	Mapa da Freguesia de Santa Maria Maior destacando as casas de fado do bairro de Alfama.....	154
Figura 42 –	Mapa de Alfama com destaque para alguns dos geossímbolos identificados.....	156
Figura 43 –	Figura cartográfica identificando os palcos do Festival Caixa Alfama 2017.....	157
Figura 44 –	Fadista Gonçalo Salgueiro se apresentando na Igreja de São Miguel.....	158
Figura 45 –	Sessão Fado à Janela, no Largo de São Miguel.....	158
Figura 46 –	Palco Caixa com a apresentação do projeto "Os Mestres".....	159
Figura 47 –	Fachada da casa de fados “A Baiuca”, em Alfama.....	160
Figura 48 –	Conjunto arquitetónico na Travessa do Chafariz de El-Rei, em Alfama....	160

Figura 49 – Escadinhas na Rua de São Pedro, em Alfama.....	161
Figura 50 – Gravura representando o Bairro Alto em azulejo pintado localizado na Rua da Barroca, em Alfama.....	165
Figura 51 – Retrato da fadista Júlia Florista (1883-1925).....	167
Figura 52 – Mapa do Bairro Alto com destaque para alguns dos geossímbolos identificados.....	169
Figura 53 – Fachada do Café Luso, na Travessa da Queimada, no Bairro Alto.....	171

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	21
1	<b>O FADO, PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE</b> .....	58
1.1	<b>O fado de Portugal e do mundo: teorias e histórias sobre as suas origens</b> ....	59
1.2	<b>O fado, das ruas para os media: a conquista de um novo espaço</b> .....	77
1.3	<b>O fado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade: desdobramentos históricos, culturais e econômicos</b> .....	89
2	<b>A CIDADE DE LISBOA E AS PAISAGENS DO FADO</b> .....	100
2.1	<b>Lisboa, um breve histórico</b> .....	101
2.2	<b>Música e cidade: performance e “musicabilidade” do fado no espaço urbano</b> .....	115
3	<b>ALFAMA, MOURARIA E BAIRO ALTO: DIFERENTES TERRITÓRIOS E TERRITORIALIDADES DO FADO</b> .....	126
3.1	<b>Um prelúdio aos bairros de Lisboa</b> .....	127
3.2	<b>Mouraria: o “berço” do fado</b> .....	131
3.3	<b>Alfama: fronteiras porosas, bairrismo e outras territorialidades</b> .....	147
3.4	<b>O Bairro Alto como território precursor da institucionalização do fado</b> .....	163
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	173
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181
	<b>ANEXO A - Transcrição da entrevista com Luiz Moita para o jornal Diário de Lisboa do dia de 8 de janeiro de 1937</b> .....	194
	<b>ANEXO B – Mapas destacando alguns dos geossímbolos nos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto identificados durante a pesquisa de campo</b> .....	196
	<b>ANEXO C – Mapas com o trajeto percorrido durante a pesquisa de campo</b> .....	198

## PRÓLOGO

Pus o meu sonho no navio  
 E o navio em cima do mar  
 Depois abri o mar com as mãos  
 Com as mãos para o meu sonho  
 naufragar

Minhas mãos ainda estão molhadas  
 Do azul, do azul das ondas entreabertas  
 E a côr que escorre dos meus dedos  
 Colore as areias desertas

O vento vem vindo de longe  
 A noite se curva de frio  
 Debaixo da água vai morrendo  
 Vai morrendo o meu sonho dentro do  
 navio

Chorarei quando fôr preciso para fazer  
 Para fazer com que o mar cresça  
 E o meu navio chegue ao fundo  
 E o meu sonho desapareça

*Cecília Meireles (Naufrágio)*

Quando digo que o meu objeto de estudo é o fado, em geral questionam-me sobre uma suposta descendência portuguesa, mas, de pronto respondo que a ligação com Portugal é de alma.

Em um passado não muito distante ainda teimavam em insistir que era muito novo para gostar desse tipo de música, e que o fado era só tristeza e melancolia. Mas, uma nova geração de fadistas emergiu no cenário musical mundial, fazendo com que uma nova imagem do fado começasse a ser desenhada. A partir daí as reações começam a se transformar, e os

olhares inquisidores deram lugar a curiosidade. Hoje o fado e os fadistas enchem as salas de espetáculos no Rio de Janeiro e em muitas cidades do Brasil, mostrando como o gênero musical vem ganhando cada vez mais adeptos pelo mundo.

Essa mudança de opinião sobre o fado vem acontecendo desde finais do século passado, quando ele deixou para trás o estigma de canção reacionária do regime salazarista para renascer como o maior símbolo da cultura portuguesa, buscando constantemente influências internas e externas (do próprio Portugal e do mundo), mas sempre mantendo uma certa tradição castiça que hoje vem sendo colocada em pauta por conta da ameaça do *boom* turístico que assola (positiva ou negativamente?) a cidade de Lisboa.

É essa curiosidade que alimenta o meu desejo de querer saber sempre mais sobre este gênero musical tão sensível e intenso. Esse sentimento reflete diretamente em todo o meu percurso científico e acadêmico, fundamentado na multidisciplinaridade (Ciências Sociais, Comunicação e Geografia), mas que encontra no fado o ponto de partida e o eterno porto seguro para tantas aventuras.

O interesse pelo tema surgiu ainda na graduação, época em que efetivamente tomei conhecimento sobre o que era o fado. Em seguida, tive a oportunidade de viver e estudar em Lisboa por quase sete meses, em período sanduíche no Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL), antigo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. A esta altura dedicava-me a pesquisar questões de gênero, um tema também muito caro a mim.

Reconheço, porém, que o fado não me foi dado pela primeira vez através da voz de Amália Rodrigues, mas pelas “mãos” da fadista Maria Alcina. Em 2006, no primeiro ano de graduação, ainda morava em Petrópolis, de onde sou natural, e pegava, de segunda a sexta, o ônibus para subir a serra no Terminal Menezes Cortes. Nesta época ainda haviam lojas que vendiam CDs, e foi numa delas que comprei o álbum *Confesso*, de Maria Alcina. Daí em diante comecei uma viagem na busca constante de saber mais sobre a história do fado, de seus personagens e símbolos emblemáticos, como Maria Severa Onofriana.

A fadista Maria Alcina é natural do conselho de Castro D'Aire, no norte de Portugal, e vive no Brasil há mais de 60 anos, tendo adotado o fado como profissão. A sua chegada ao Rio de Janeiro, junto da mãe, foi bastante complicada. Passou por momentos difíceis, mas, com o apoio da família e dos amigos, e por ter uma voz inconfundivelmente do fado, tornou-se uma das portuguesas mais conhecidas no Brasil, sendo apelidada de Maria Alcina Fadista.

Figura 1 - Gravação com a fadista Maria Alcina.



Fonte: O autor, 2012.

O início da vida em uma terra estrangeira, como de grande parte dos imigrantes, foi muito difícil, “mas a vontade de vencer e o carinho do povo brasileiro levou-me à vitória”, disse Alcina durante uma entrevista concedida a mim em 2012<sup>1</sup> que fazia parte de um projeto pessoal de um documentário sobre a história do fado contada através da vida da fadista. Nesse depoimento ela diz ainda que “o fado foi uma bênção divina. Gravei três LP’s, quatro compactos e dois CDs. Acho pouco para uma carreira de mais de 40 anos, mas, no Brasil, as portas não se abrem facilmente para o tipo de música que escolhi e, mesmo assim, tive muita sorte ao fazer muitos programas de televisão, novelas, minisséries e a correr todo o Brasil e América do Sul com o meu canto”.

Já o encontro com Amália Rodrigues foi um pouco tardio. Antes dela ainda tive a oportunidade de ouvir Mariza, que vem ocupando um lugar significativo enquanto embaixadora do fado pelo mundo. Mas, voltando à dona Amália, digo com todas as letras que foi uma paixão à primeira vista. A sua voz e a força com que interpretava as palavras que cantava evocaram em mim sentimentos que nunca fui capaz de descrever.

A partir daí mergulhei profundamente no fado, dedicando toda a minha trajetória acadêmica a pesquisa-lo. Na graduação desenvolvi o trabalho de conclusão de curso comparando-o com o samba no Rio de Janeiro enquanto um conjunto de práticas sociais e culturais representativas da identidade de Portugal e do Brasil. Analisei também como que

<sup>1</sup> A entrevista faz parte de em um projeto pessoal de realizar um documentário sobre a história do fado contada e catada através da vida da fadista Maria Alcina, orientada pelo olhar de um pesquisador brasileiro e valorizando os laços culturais entre Brasil e Portugal. Iniciado em 2012, o projeto já possui algumas entrevistas, mas foi temporariamente interrompido para a finalização da minha dissertação de mestrado e por conseguinte da tese de doutoramento.

estes dois gêneros musicais se utilizaram do espaço urbano de Lisboa e do Rio de Janeiro como forma de se territorializarem e conseqüentemente projetarem-se para o mundo como símbolos dos dois países.

Na dissertação de mestrado o samba foi deixado de lado por considerarmos, eu e minha orientadora, a prof<sup>a</sup> Dra Sonia Virgínia Moreira, que o fado daria muito “pano pra manga”. Assim, o trabalho desenvolvido no mestrado objetivou recuperar história do fado desde a primeira metade do século XIX e identificar pontos de ruptura que marcaram transformações importantes ao longo de sua trajetória. Essa análise também levou em consideração os meios de comunicação e como eles tiveram um papel fundamental na difusão e na manutenção do fado enquanto gênero musical representativo de uma identidade nacional.

Foi durante o mestrado que tive o primeiro contato com a Geografia, por meio de uma das interseções da Comunicação Social, intitulada Geografias da Comunicação. Essa experiência que me levou à geografia, e, conseqüentemente, a esta tese que terão a oportunidade de ler mais a seguir.

No doutorado, a minha última aventura fadista (por enquanto), investiguei os territórios culturais do fado em três bairros tradicionais da capital portuguesa: Alfama, Mouraria e Bairro Alto. Foram muitas idas e vindas até alcançar, junto com a minha orientadora, a prof<sup>a</sup> Dra. Aureanice de Mello Corrêa, a delimitação dos objetivos da pesquisa que aqui estão registrados. Quando ingressei no curso, em 2014, tinha uma ideia já definida do que gostaria de estudar, mas, com as leituras e as discussões em sala da aula esse contorno da pesquisa foi sendo alterado e pensado a partir de um olhar geográfico, mas nunca desmerecendo toda a minha bagagem antropológica, filosófica e das geografias da comunicação.

A definitiva união da pesquisa com a Geografia se deu quando fomos para um congresso em Portugal. Lá pudemos territorializar todas que as conversas tidas ao longo de quase um ano nas aulas e também nas reuniões de orientação. Foi em Lisboa, mas especificamente no aeroporto, no fim da viagem, que o afinamento (e refinamento) do objeto aconteceu.

Essa oportunidade, ainda no primeiro ano de curso, foi fundamental para o amadurecimento da pesquisa e do pesquisador. Foram também tempos em que o Brasil caminhava para algo bacana, ao contrário de toda desgraça que vemos hoje, principalmente no que tange ao sucateamento da Educação, da Pesquisa, da Ciência e das instituições promotoras dessa tríade fundamental para o pleno desenvolvimento de uma nação justa e igualitária.

No último ano do curso, mesmo com a crise consumindo drasticamente o país e sugando as suas poucas energias, tive uma nova chance de regressar a Portugal por quatro meses, tendo conquistado uma bolsa de estudo pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da Uerj e outorgada pela Capes. Para mim foi um momento muito especial porque redobrou o fôlego para que eu desenvolvesse um trabalho de excelência e que pudesse também contribuir de alguma forma com os estudos e pesquisas sobre o fado.

Essa viagem foi crucial para o desenrolar de toda a tese porque alterou profundamente as hipóteses até então estabelecidas, obrigando-me a reconduzir a análise para um outro (e novo) olhar, que será melhor compreendido na leitura da Introdução do trabalho. Foi possível também uma maior aproximação e conseqüente imersão no universo do fado e dos fadistas. Além disso, regressar a Lisboa para pesquisar o fado com uma bagagem de quase quatro anos de leituras e de discussões de conceitos – geográficas, antropológicas, filosóficas e sociológicas –, e com mais maturidade enquanto pesquisador, fizeram toda a diferença na coleta de dados, na análise destas informações e na escrita final do trabalho.

Portando, deixo-vos a seguir com algumas páginas que registram uma das mais importantes etapas da minha vida, tanto acadêmica, por ter realizado inúmeras conquistas ao longo deste caminho chamado doutorado, quanto pessoal, por ter podido mais uma vez viver esta aventura chamada fado e Portugal.

## INTRODUÇÃO

Toda a poesia – e a canção é uma poesia ajudada – reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre e a canção dos povos alegres é triste. *O fado*, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar. As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe. *O fado é o cansaço da alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e também o abandonou. No fado os Deuses regressam legítimos e longínquos. É esse o segredo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião. Fernando Pessoa (Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional, 1979).*

A palavra fado não possui nenhum tipo de relação de natureza musical até ao final do século XVIII (NERY, 2012). O primeiro indício da existência com um sentido mais próximo ao de uma expressão musical é identificado na primeira metade do século XIX, no guia informativo escrito pelo geógrafo italiano Adriano Balbi. Intitulado *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*<sup>2</sup>, o guia de Balbi foi publicado em 1822 em Paris e contém informações sobre Portugal e suas colônias abordando aspectos geográficos, demográficos, sociais, econômicos, políticos e culturais.

Desde então o gênero vem se constituindo como principal símbolo cultural de Portugal, representante da identidade nacional portuguesa. Muitas são as teorias sobre as suas origens, entre elas destacam-se a que aponta para descendência da cultura afro-brasileira a partir de matrizes do lundu, da modinha (CARVALHO, 2003) e da umbigada, levadas à Lisboa por marinheiros, imigrantes e pela família real (TINHORÃO, 1994); outra que defende a origem do gênero a partir de variações do cântico mouro, em referência ao período em que o território português esteve ocupado pelos árabes (CARVALHO, 2003); outra que o identifica como canção marítima, inspirada pelo “balanço cadenciado e murmurante” do mar (BRITO, 2003, 11); e uma que o apresenta originariamente português, fundamentado nas classes mais pobres da sociedade lisboeta e posteriormente reconhecido pela aristocracia e pela burguesia (BRITO, 2006).

Esta pesquisa considera todas as interpretações apresentadas e trabalha a formação do fado a partir de um extenso (e intenso) processo de trocas interculturais, operadas pela circularidade cultural, justificado pela dimensão do império colonial português e sua

---

<sup>2</sup> Tradução livre do autor: *Ensaio estatístico sobre o Reino de Portugal e Algarve*.

importância na geopolítica mundial entre os séculos XV e XX, transformando Portugal em um império global.

As correntes ideológicas que defendem ou não a autenticidade do fado enquanto símbolo nacional de Portugal distribuem-se em diversas áreas do conhecimento e, de forma introdutória, serão aqui apresentados alguns destes pensamentos. Na segunda metade do século XIX, em 1878, o escritor Ramalho Ortigão, assim como registrou Pimentel (1904), apresenta o perfil do fadista, personagem emblemático do fado, dizendo que ele

[...] não trabalha nem possui capitais que representem uma acumulação de trabalho anterior. Vive dos expedientes da exploração do seu próximo. Faz-se sustentar por uma mulher pública que ele espanca sistematicamente. Não tem domicílio certo. Habita sucessivamente na taberna, na batota, no chinquillo, no bordel ou na esquadra da polícia. Está inteiramente atrofiado pela ociosidade, pelas noitadas, pelo abuso do tabaco e do álcool. É um anêmico, um covarde e um entupido. Tem tosse e tem febre; o seu jeito é côncavo os braços são frágeis, as pernas cambadas; as mãos, finas e pálidas como as das mulheres, suadas, com as unhas crescidas, de vadio; os dedos queimados e enegrecidos pelo cigarro; a cabeleira fétida, enfarinhada de poeira e de caspa, reluzente de banha. A ferramenta do seu ofício consta de uma guitarra e de um *Santo Christo*, que assim chamavam tecnicamente a grande navalha de ponta e tríplice calco de mola. É habitado por uma moléstia secreta e por vários parasitas da epiderme. Um homem de constituição normal desconjunturar-lhe-ia o esqueleto, arrombá-lo-ia com um soco. Ele sente isso e é traçoeiro pelo instinto de inferioridade. Não ataca de frente como o espadachim ou o pugilista, investe obliquamente, tergiversando, fugindo com o corpo, fazendo fintas com uma agilidade proveniente do seu único exercício muscular - *as escovinhas*. Não há senão uma defesa para o modo como ele agride: o tiro ou a bengala, quando esta seja manejada por um jogador extremamente destro. A guitarra debaixo do braço substitui nele a espada à cinta, por meio da qual se acamaradavam com a nobreza os pimpões seus ascendentes do século XVII. (ORTIGÃO In PIMENTEL, 1904, p.47-48)

Em seguida, aponta eventos e lugares característicos da sociabilidade fadista da época, como as touradas na vila de Alhandra, antiga freguesia do concelho de Vila Franca de Xira no Ribatejo – integra a região da Grande Lisboa –, e as noitadas com ceias nas tabernas do bairro da Mouraria:

É pela prenda de guitarrista que ele entra de gorra com os fidalgos, acompanhando-os ainda hoje nas feiras, nas touradas da Alhandra e da Aldea Gallega, e uma ou outra vez nas ceias da Mouraria, onde depois da meia noite se vai comer o prato de *desfeita*, acepipe composto de bacalhau e grão de bico polvilhado de vermelho por uma camada de colorau picante. (ORTIGÃO In PIMENTEL, 1904, p.49)

O etnólogo Rocha Peixoto na obra *O cruel e triste fado* (1897) denunciou o fado como espelho da decadência que Portugal vivenciava na época, e Eça de Queirós reforçou a imagem trágica, depreciativa e maliciosa do fado e do fadista em duas de suas obras clássicas, *O Primo Basílio*, de 1878, e *Em A Ilustre Casa de Ramirez*, de 1900.

No primeiro, Eça afirma que “o fado está relacionado com os sentimentos adúlteros e depravados da personagem Luisa. Nesta obra, o gênero é, por inúmeras vezes, associado a devaneios lascivos das mulheres” (GASPAROTTO, 2014, p.85). No segundo, o autor “descreve pejorativamente o fado como “rico em ais”, associando-o a Videirinha, personagem bajulador e ignorante (GASPAROTTO, 2014, p.85). O Eça teria ainda afirmado na *Gazeta de Portugal* de 13 de outubro de 1867 que

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O *Fado... Fatum* era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. (CARVALHO, 2003, p.53)

Brito (2006) apresenta dois momentos de formação de discursos que intensificaram o debate ideológico em torno do fado. O primeiro em 1910 foi com o escritor Albino Forjaz, que afirmou ser o fado uma força maléfica para a sociedade portuguesa, e o segundo, tendo como interlocutor o tipógrafo anarquista, compositor e poeta Avelino de Souza, e sua obra *O Fado e os seus censores* (1912), prefaciado pelo poeta e dramaturgo Julio Dantas, que apresenta uma crítica aos detratores do que ele já considerava como a canção nacional. O livro reúne os artigos escritos para o periódico *A Voz do Operário*, e destaca a importância social e cultural do fado para Portugal e como ele foi usado para transmitir os valores formadores da classe operária do país. Para concretização destes objetivos, começou uma grande preocupação com a inovação textual do gênero musical. Como afirma NERY (2012),

[...] no sentido do reforço da mais-valia cultural e da natureza educativa do Fado no contexto social português, afastando-o da memória negativa da sua associação de origem ao universo marginal das tabernas e dos prostíbulos. A incorporação do suporte poético do gênero de convenções formais consideradas mais sofisticadas e tradicionalmente mais próximas do repertório erudito é, deste modo, vista como um mecanismo de qualificação cultural e de legitimação social, envolvendo o Fado numa respeitabilidade acrescida, capaz de o libertar do “pecado original” das suas origens marginais e de reforçar o seu desejado potencial de veículo consciencializador e emancipador das classes trabalhadoras. (NERY, 2012, p.200)

O poema *Fado Bairro Alto*, da autoria de Avelino e musicado por Alves Coelho, ilustra a sua forma de pensar sobre o fado e sobre o papel que ele assumia naquele momento em Portugal. Logo na primeira estrofe o poeta reafirma o fado enquanto a canção nacional portuguesa, e, nos versos seguintes, marca no espaço os seus territórios culturais no Bairro Alto, em contraposição aos também tradicionais bairros d’Alfama e Mouraria, que legam essa identidade fadista e que semiografam territórios culturais do fado.

É o fado nacional

A canção mais portuguesa,  
 Que nos fala o coração  
 E que tem em Portugal  
 A graça, o encanto, a beleza,  
 Da mais sagrada oração!

Do Alto Longo ao Camões,  
 Atravessa-se num salto!  
 Mas tão curtas dimensões  
 Guardam sempre as tradições  
 Do meu velho Bairro Alto!

Quando chega a procissão  
 Dos Passos, no seu andor,  
 Todo o bairro vai então  
 Confirmar a devoção  
 Beijar a pé do Senhor!  
 O Bairro Alto  
 Vale mais que a Mouraria,  
 Onde a Severa vivia  
 E só por isso tem fama!...  
 O Bairro Alto,  
 Mais fidalgo e mais artista,  
 É mil vezes mais fadista  
 Até do que a própria Alfama.

Da madrugada ao alvor  
 Passa a Rascoa e o Faia...  
 E entre a navalha e o amor  
 Chora o fado a sua dor  
 Pela Rua da Atalaia!

Toda a gente dos jornais,  
 Poetas e actor's lá vão  
 Ouvir os sons divinais  
 Dos fadinhos nacionais  
 À taberna do Tacão!

Ainda neste período e fazendo eco com o pensamento de Avelino de Souza, o filósofo Álvaro Ribeiro defendeu o fado como a canção nacional do país e a essência da alma portuguesa e, anos mais tarde, o antropólogo Joaquim Pais de Brito afirma que “para todas as defesas mais ou menos apaixonadas, a insistência na expressão há muito divulgada: o fado, a canção nacional” (CARVALHO, 2003, p. 11).

Em 1926 o golpe militar encerrou o regime republicano em Portugal e criou instituições com poderes de controle e refreamento que “interrompem a evolução social internamente negociada do meio fadista e decide dos modelos em que o fado se passará a produzir e a pensar-se a si próprio” (BRITO, 2006, p. 36). A censura passa a regular as letras de fado, que precisam de autorização do governo para serem interpretadas em público, fato que interferiu diretamente na vertente “mais dinâmica desta forma de expressão popular, o improvisado” (BRITO, 2006, p. 36).

A partir de 1933 a nova Constituição portuguesa é posta em vigor e institucionaliza o Estado Novo, levando António de Oliveira Salazar ao comando do país. Foi também em 1933 que o Estado Novo demonstrou os primeiros sinais de controle da indústria cultural de Portugal com o projeto de criação de políticas de promoção cultural subordinadas e para fins políticos do regime. As políticas foram apresentadas por António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, e ficaram conhecidas como *políticas do espírito* que, segundo ele, eram necessárias “ao prestígio da nação e indispensável ao seu prestígio interno, à sua razão de ser” (SANTOS, 2008, p.61), e tinham como objetivos a estetização e a tipificação do povo português.

O maior ataque ideológico ao fado aconteceu num primeiro momento do regime salazarista, entre os anos 1930 e 1940. Proferidas pelo escritor Luiz Moita e transmitidas pela Emissora Nacional, as palestras, transformadas no livro *O fado: canção de vencidos* em 1936, apresentavam o gênero como instigador da inferioridade do povo português. O escritor dedicava as conferências principalmente à Organização Nacional Mocidade Portuguesa, entidade juvenil com o objetivo de promover e incentivar o desenvolvimento da capacidade física, formação de caráter e devoção dos jovens à pátria. Desta forma, fortalecia o sentimento de ordem e de disciplina da juventude durante a realização dos deveres cívicos, morais e militares (ARRAIGA, 1976).

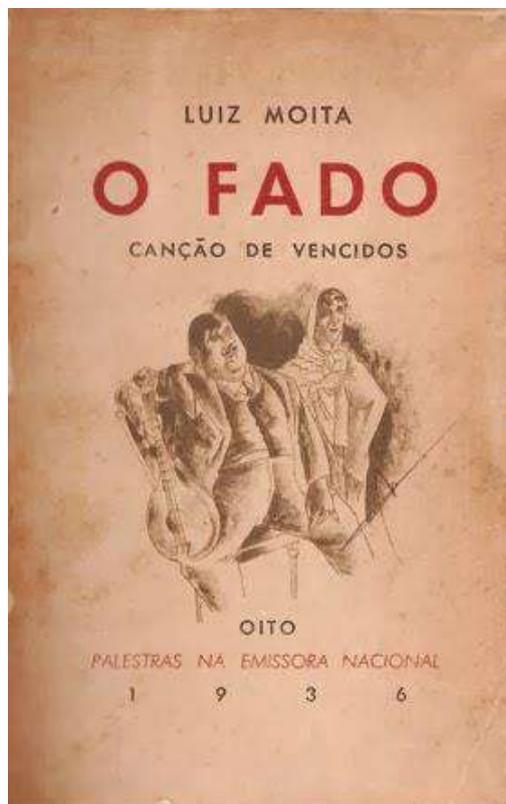
Nesse período, estar inserido no universo do fado e dos fadistas era considerado pela sociedade portuguesa e também por Salazar como uma contaminação (MOITA, 1936) preocupante que atingia diretamente os objetivos do regime. Neste sentido, Luiz Moita se levanta como um importante personagem que incorpora o papel de embaixador desta preocupação de Salazar e da sociedade, ilustrando esta tensão social, o crescimento deste fenômeno e identificando as figuras de mais destaque da época.

Logo no início do livro o autor afirmou que muito do que ele proferiu já era do conhecimento de muitos: “são esses os musicólogos e ainda um ou outro interessado nos meandros do folclore português. Mas ignora-o a maior parte, e, entre ela, aquele número, bastante elevado, de indivíduos que nutrem pelo fado uma admiração sem reservas, mais ainda, uma intangível paixão” (MOITA, 1936, p.19).

Moita era um reconhecido europeísta da época, e considerava o fado como a canção dos lisboetas menos cultos. Em determinado momento do livro afirma que a denominada canção nacional que “tantos investigadores apontam de origem *negroide*”, é “essa canção urbana reveladora dum ambiente mental estreito e duma ausência penosa de estímulos sadios” (MOITA, 1936, p.32). Estas referências negativas apontadas por ele ao longa da fala na

Emissora Nacional e na escrita do livro foram transformadas em imagens que ilustraram toda a obra.

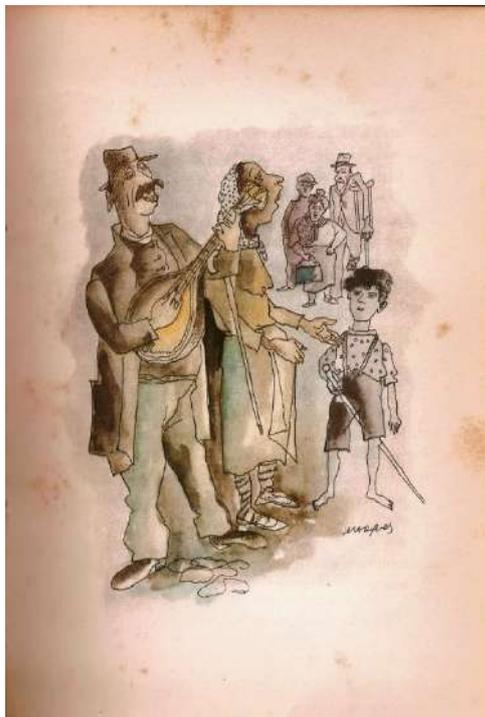
Figura 2 - Capa do livro *O fado: canção de vencidos*.



Fonte: MOITA, 1936.

Na Figura 3, do destacado pintor da segunda geração do modernismo português Bernardo Marques, identifica-se o estrato social em que Moita insere o fado, fortemente presente nas classes menos abastadas da sociedade portuguesa. Na pintura assinala-se também a indumentária do grupo em primeiro plano e que parecem pedir esmolas na rua enquanto são observadas por um outro grupo mais distante. Destaca-se aqui o fato da criança estar descalça e aparentemente usando uma bengala para deficientes visuais, realçando a característica da simplicidade presente no povo português e reforçada ostensivamente pelas políticas do Estado Novo.

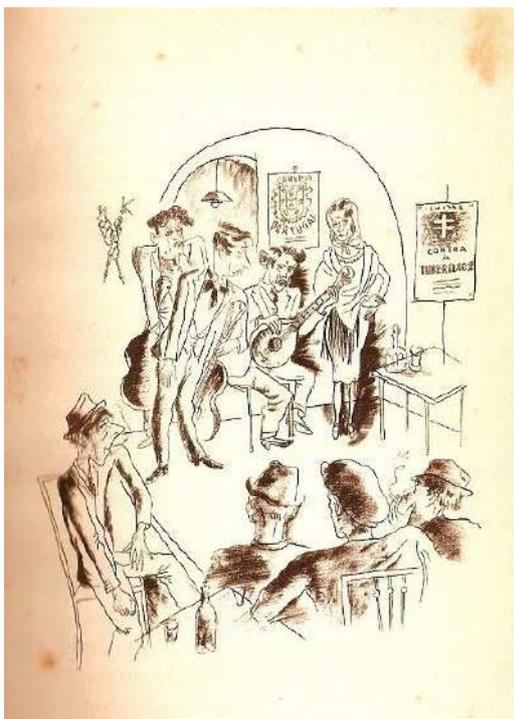
Figura 3 - Ilustração de Bernardo Marques.



Fonte: MOITA, 1936.

Já na Figura 4, que ilustra outra página da obra de Moita, é mostrada uma imagem da tradicional composição de uma casa de fados na época. Vê-se nos cartazes presentes na parede ao fundo, atrás da fadista e dos músicos, com uma campanha de luta contra a tuberculose – o que não deixa de ser irônico, visto que no geral essas casas de fado eram quase que totalmente fechadas e em algumas vezes até nos subsolos dos prédios, impedindo que houvesse qualquer tipo de ventilação – e também o brasão português, como uma forma de identificar um certo olhar do Estado Novo nestes ambientes. Esse formato foi fortemente combatido pelo regime salazarista, que, de início, via no fado as fraquezas de Portugal.

Figura 4 – Ilustração de Bernardo Marques.



Fonte: MOITA, 1936.

Em uma rica descrição, que pode ser encontrada na obra *O fado*, João do Rio<sup>3</sup> fala da sua chegada a Lisboa e também sobre a sua primeira visita a uma casa de fado, no Bairro Alto do início do século XX.

Entrei, desci em plena tréva. Um homem que me dera boa-noite sem me ver, precedia-nos. Abriu a porta, passámos por um corredor parcamente illuminado, demos numa sala. Ahi, em volta da mesa cheia de pratos e de garrafas, uma duzia d'homens estava. Havia tambem tres mulheres: uma velha caricatural e pintada, uma corcunda com dentes enormes e uma rapariguinha pallida, com a guitarra na mão. A rapariga largou da guitarra e fixou-nos hostilidade. Sob aquelle olhar não me senti bem, e emquanto os homens, com a hospitalidade habitual do portuguez, esteja elle num palácio ou num baixo lugar, forçavam-nos a tirar os paletots e eram só amabilidades [...] (RIO, 1910, p.7).

O impacto desta corrente intelectual fortemente crítica ao fado é claramente observado na fala de Luiz Moita, em uma entrevista (ver Anexo 1) concedida ao jornal *Diário de Lisboa* do dia de 8 de janeiro de 1937 (Figura 5). No texto, o autor fala sobre o lançamento da sua obra e também justifica a sua importância para o Portugal da época, reforçando alguns resultados obtidos ao longo de sua longa pesquisa.

<sup>3</sup> Cabe aqui ressaltar que as citações da obra de João do Rio apresentadas nesta tese de doutorado são reproduzidas como no texto original.

Figura 5 – Entrevista de Luiz Moita.

**Dez minutos**  
com



**Luiz Moita**

Luiz Moita deu agora à estampa, um incisivo livro de crítica: «O Fado canção dos vencidos», que se pode, sem sombra de jisonja, classificar de notável. Não é, propriamente, uma obra de polémica, antes um estudo sério e denso, com admiráveis aguarelas de costumes e ambientes, flagrantemente colhidos, à denominada canção nacional, que, em demasia se tem generalizado. Luiz Moita reage contra esse aspecto de folclore lisboeta, fazendo o apostolado da alegria viva e fecunda, verdadeira oração de trabalho. Eis o que ele diz:

— Como escreve?

— Mas, meu amigo, que dificuldade para responder-lhe! Se eu não sou um escritor profissional! Quasi me limitei a ser espectador, há muitos anos, das tertúlias literárias onde figuraram, entre outros vultos notáveis, Fernando Pessoa e José Pacheco. Dei muito do meu entusiasmo a alguns dos meus trabalhos para essa revista de vanguarda que foi a «Contemporânea», lembra-se?

— O que o levou a combater o «Fado»?

— Se me permite, a questão deve ser posta assim: interessei-me um dia por investigar as origens da canção dos lisboetas menos cultos e nesse estudo gastei cerca dum ano. Reunidos os materiais desse trabalho, que julgo estepeira dia, com eles organizei oito capítulos, oito palestras, em ordem cronológica. Disse-os na Emissora Nacional e reuni-os agora seguidos de copiosas notas, num volume que me parece terá ao menos o prestígio de ser uma espécie de sinópsis do problema do «Fado».

«É certo que nesse trabalho não defendo o «Fado», canção que tantos investigadores antes de mim apontam de origem negra. A ausência de ingenuidade que há no «Fado», dessa ingenuidade que é a característica essencial das canções populares rústicas; a sua melodia monotona, tão enjoativa; o seu cenário de desgraça e de fatalidade; a penúria das suas evocações, onde há o resquício dum baixo romantismo obsoleto, tão pretencioso quanto ignorante; o ridículo, enfim, dessa canção urbana, reveladora dum ambiente mental estreito e dum ausência penosa de estímulos sádios—que outra coisa poderia sugerir, na hora que estamos vivendo em Portugal, além da mais formal reprovção? Poderemos erguer, acaso, a vida nacional, se não formos todos, mas todos, ao encontro dos defeitos portugueses, com a vontade firme e definitiva de sermos europeus?»

— O que pensa da literatura portuguesa?

— Que atravessa uma crise muito grave, que reflete em cheio a hesitação do mundo. Aparte um ou outro livro sério, desses que ficam nas estantes dos livreiros, só conhecidos dum escol de estudiosos, tudo o resto me parece produção anárquica, inconscientemente utilitária, sem dia de amanhã... Como as demais manifestações do pensamento ou da arte em Portugal, não vejo que ela se interesse ainda, a valer, pela directriz da vida portuguesa actual; mantem-se na encruzilhada, sem saber que caminho tomar.

«Mas enfim; eu creio firmemente numa forte literatura portuguesa, amanhã... Está aí a formar-se a «Sociedade Portuguesa», que promete ser sábia, moça, vigorosa e nacional. Ela tirará o pensamento português da encruzilhada em que se encontra e projectá-lo-á na estrada do futuro.»

Nota: Entrevista concedida ao jornal *Diário de Lisboa* de 8 de janeiro de 1937.

Fonte: Portal Fado Cravo, 2014<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://fadocravo.blogspot.com.br/2014/01/o-fado-cancao-de-vencidos.html>. Acesso em: Fev 2018.

Na contramão deste movimento mais crítico destaca-se a publicação em 1937 do livro de Victor Machado, *Ídolos do fado*, resultado de uma pesquisa realizada com fadistas e que procurou elevar as qualidades que o gênero expressa e difunde na cidade, apresentando aspectos biográficos de cada artista e mostrando os desdobramentos de suas carreiras. Esta obra marca o encerramento de um período em que o fado deixa de estar cerceado em ambientes populares e vai, paulatinamente, surgindo nos espaços domésticos das classes mais altas, bem como na programação das salas de espetáculos.

Na década de 1950, auge do Estado Novo, o governo deixa para trás os projetos de rejeição e conseqüente negação do fado e apropria-se dele com o objetivo de fortalecer outras estratégias, majoritariamente populistas. Este movimento de apropriação abarcou também outros campos da indústria cultural de massa do país, das canções e imprensa popular à rádio, televisão, revista e o cinema (NERY, 2012).

É também neste período que o fado e Amália Rodrigues alcançavam níveis máximos de ascensão. A fadista teve uma participação destacável no processo de pacificação ideológica em torno do fado, até então considerado um território “ainda incerto e maculado pela imperfeição de comportamentos moralmente e esteticamente irregulares ou em transgressão”, colaborando para inaugurá-lo como forma musical e produzi-lo à “estética que os meios de divulgação e o alcance da sua projecção internacional normalizaram” (BRITO, 2006, p. 37).

Ao longo dos anos de 1950 o fado *Uma Casa Portuguesa*, com letra de Artur Fonseca e parte do repertório de Amália Rodrigues, ergueu-se como o retrato perfeito deste processo de apropriação dos equipamentos e das práticas culturais e o seu respectivo uso para o desenvolvimento de políticas populistas por parte do estado, conhecidas como *política do espírito*.

Numa casa portuguesa fica bem,  
pão e vinho sobre a mesa.  
e se à porta humildemente bate alguém,  
senta-se à mesa co'a gente.  
Fica bem esta franqueza, fica bem,  
que o povo nunca desmente.  
A alegria da pobreza  
está nesta grande riqueza  
de dar, e ficar contente.

Quatro paredes caiadas,  
um cheirinho à alecrim,  
um cacho de uvas doiradas,  
duas rosas num jardim,  
um São José de azulejo,

mais o sol da primavera...  
uma promessa de beijos...

dois braços à minha espera...  
 É uma casa portuguesa, com certeza!  
 É, com certeza, uma casa portuguesa!

No conforto pobrezinho do meu lar,  
 há fartura de carinho.  
 e a cortina da janela é o luar,  
 mais o sol que bate nela...  
 Basta pouco, pouquinho p'ra alegrar  
 uma existência singela...  
 É só amor, pão e vinho  
 e um caldo verde, verdinho  
 a fumegar na tigela.

Quatro paredes caiadas,  
 um cheirinho á alecrim,  
 um cacho de uvas doiradas,  
 duas rosas num jardim,  
 São José de azulejo  
 mais um sol de primavera...  
 uma promessa de beijos...  
 dois braços à minha espera...  
 É uma casa portuguesa, com certeza!  
 É, com certeza, uma casa portuguesa!

É uma casa portuguesa, com certeza!  
 É, com certeza, uma casa portuguesa!

No poema podem ser percebidos elementos que evocam a simplicidade, a humildade e a alma portuguesa em sua essência. Além disso, procura trazer para a modernidade da época a tradição já esquecida, bem como fixar a cultura popular nas raízes e ideologias do regime. É possível encontrar na metáfora da “casa portuguesa” como uma das estratégias engendradas para constituição do Estado Novo português. Nas palavras de Sardo (2009),

[...] podemos encontrar, através da metáfora da “casa portuguesa”, igualmente celebrizada na arquitectura, por Raul Lino, a representação icónica de todos os ingredientes formativos do Estado Novo para a criação de uma consciência colectiva de portugalidade, sedeada nas classes mais baixas e numericamente esmagadoras, para as quais a humildade, o sentimento de partilha, a “alegria da pobreza”, a existência de um “lar” ainda que pobre, deveria representar motivo de orgulho e sinónimo de bom português (SARDO, 2009, p.453).

O século XXI marca o despontamento do fado em diferentes aspectos, com destaque para a eleição para a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), um fato histórico e de grande relevância para o processo de institucionalização do gênero enquanto a canção nacional de Portugal.

Sendo assim, tendo como objetivo e justificativa, este trabalho procura compreender e analisar os processos identitários, as territorialidades e os movimentos de territorialização – desterritorialização e reterritorialização – engendrados pelo fado em três bairros tradicionais

da capital portuguesa, nomeadamente Alfama, Mouraria e Bairro Alto, e que propiciam a criação de geossímbolos, novas territorialidades e outras identidades, reforçando a ideia já consagrada destes bairros como sendo territórios existenciais/culturais do fado e da cidade da cidade de Lisboa como a sua paisagem sonora/conivente.

A partir desta análise, foram produzidos mapas temáticos dos territórios culturais do fado nestes bairros tradicionais de Lisboa, partindo da semiografia de seus territórios, e identificando trajetos, lugares (TUAN, 2013), geossímbolos (BONNEMAISON, 2002) e representações culturais– festas, festivais, celebrações etc. Estes mapas, que resultam do trabalho de campo realizado em Lisboa entre os meses de julho e outubro de 2017, são apresentados ao longo da tese, mas também estão encontram-se dispostos nos anexos com a intenção de oferecer ao leitor um panorama dos trajetos percorrido durante a pesquisa e também a disposição geográfica dos geossímbolos mais emblemáticos do fado que foram identificados nos bairros em tela.

Sob a perspectiva da Geografia Cultural Renovada, considera-se que a temática a qual este trabalho se debruça a observar e analisar justifica-se por entender que as práticas culturais engendradas pelo fado são temas relevantes e que colaboram para a elucidação e para a melhor compreensão de diferentes olhares sob uma dada realidade, registrando a sua presença “em diferentes domínios da investigação geográfica, da geografia social à geografia económica, da geografia política aos estudos ambientais” (BRITO-HENRIQUES, 2005, p.165).

As concepções sobre o termo cultura são muitas, podendo ser empregue desde como um sinónimo do ato de cultivar, de criação e reprodução de seres vivos (animais ou vegetais) e, por conseguinte, a cultura – cultivo ativo – da mente humana (WILLIAMS, 2011a). E, como afirma BRITO-HENRIQUES (2005), a palavra cultura

pode reportar-se, numa acepção mais erudita, às obras do génio humano – a música, a pintura, a literatura, a filosofia,... E cultura pode ainda, finalmente, aparecer com um sentido assimilável ao de modo de vida, acepção esta muito mais lata que qualquer das anteriores e que remete para o conjunto dos valores, crenças, conhecimentos e costumes que caracterizam e diferenciam os vários grupos humanos ou povos, bem como para as formas materiais em que aqueles valores, crenças e conhecimentos se exprimem (BRITO-HENRIQUES, 2005, p.157).

E completa afirmando que a temática cultural,

entendida sob este último ponto de vista, marca desde há longa data presença nos estudos geográficos. Compreender como a cultura interage com a natureza, ou como as populações, por intermédio da *civilização*, modificam o meio, dando

colorido e variedade à superfície terrestre, constituiu desde o início da ciência geográfica moderna o grande objetivo da geografia humana [...] (BRITO-HENRIQUES, 2005, p.157).

Neste sentido, considera-se que esta pesquisa irá colaborar para a promoção do ensino, da formação e da aprendizagem da Geografia através da compreensão dos agenciamentos e de determinadas práticas culturais como importantes ferramentas influenciadoras de diversos processos sociais, econômicos e políticos, como a turistificação, e como eles podem ser impulsionados, por exemplo, pelos efeitos gerados pela globalização, mostrando como a cultura e suas respectivas práticas se tornam vetores propiciadores de reestruturação econômica e urbana de algumas cidades, como ocorreu em Lisboa e de seus bairros.

Para tanto, o percurso teórico-conceitual selecionado para embasar este trabalho relaciona território e territorialidade (BONNEMAISON, 2002; SACK, 1986), paisagem sonora (KOSEL, 2012) e conivente (BONNEMAISON, 2002; CORRÊA, A. M., 2004), representação identitária e movimentos de territorialização – territorialização, desterritorialização e reterritorialização (CORRÊA, A. M., 2004). Além disso, propõe-se também a semiografia das paisagens culturais postuladas por Cosgrove (2012) nos bairros em que este trabalho se deteve a analisar: Alfama, como uma paisagem emergente; Mouraria, como uma paisagem residual; e Bairro Alto, como uma paisagem excluída.

Neste sentido, a paisagem sonora e a paisagem conivente emergem como cenário que sustentam toda a subjetividade e a afetividade que envolvem estes três bairros, tendo como seu maior agenciador o fado, as suas práticas e os seus personagens. Sendo assim, considera-se a paisagem conivente como

uma paisagem que possui a visibilidade, mas, ao mesmo tempo, traz consigo invisibilidades vinculadas ao mundo subjacente da afetividade, das atitudes mentais e das representações culturais. Uma paisagem na qual é marcado o sentido histórico do território, qualificando-o, ao mesmo tempo como raiz e cultura [...] (CORRÊA, A. M., 2004, p.2).

#### A paisagem sonora

pensada no contexto cultural deve levar em conta a diversidade de sons presentes num lugar, e a relação destes com a cultura e com o lugar. É na paisagem sonora que estão, além dos sons artificiais produzidos pelas máquinas e motores, as línguas, os sotaques e as gírias, e as músicas. Estes elementos são, portanto, produtos e produtores da paisagem sonora (KOZEL, 2012, p.72).

Sendo assim, justifica-se a adoção destes conceitos a partir da perspectiva de que na Geografia “o estudo da cultura e da paisagem pautado na paisagem sonora, perpassa uma abordagem humanista-cultural, tendo em vista a compreensão de como os seres humanos

individualmente e coletivamente constroem e concebem o espaço”. Além disso, a “paisagem sonora é, mais um aporte para esse estudo, considerando que é apreendida e ao mesmo tempo transformada, diferentemente em cada localidade, em cada grupo, em cada cultura” (KOZEL, 2012, p.73).

A noção de territorialidade que será norteadora do trabalho é fundamentada na proposta de SACK (1986), que a entende como estratégias geradas por meio de ações materiais e imateriais delineadas por um determinado grupo visando a manutenção e a defesa de um dado território. Entende-se aqui este território como os bairros tradicionais de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, e o grupo que agencia estas estratégias sendo encabeçado por investigadores, gestores culturais, empresários, poetas, músicos e fadistas.

Esta operação é associada à ideia de geossímbolos, proposta por BONNEMAISON (2002), que os define como

um lugar, um itinerário, acidentes geográficos ou uma extensão, que por motivos políticos, religiosos ou culturais, sob as expectativas individuais ou coletivas de determinados grupos étnicos assume uma dimensão simbólica estabelecendo e consolidando através da prática cultural a sua identidade e, a semiografia do território (CORRÊA, A. M., 2004, p.86).

A compreensão dos movimentos de territorialização foram embasadas em CORRÊA, A. M. (2004), que não os considera como inteligíveis, mas invisível, que “não é dito, é inconsciente, é vivido por cada sujeito, mas se concretiza de fato, como território, através de um processo social” (CORRÊA, A. M., 2004, p.2).

O viés metodológico<sup>5</sup> para esta tese foi pensado a partir de uma abordagem qualitativa do objeto, definindo o estudo de caso como delineamento principal da pesquisa, com objetivo compreender o fado dentro de sua complexa realidade.

Esta etapa metodológica só foi possível pela conquista, no segundo ano do curso, da Bolsa de Doutorado e, um ano e meio depois, da Bolsa de Doutorado Nota 10, ambas outorgadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), como também pela realização do Programa de Doutorado Sanduíche (PDSE), com bolsa outorgada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que serão descritos de forma mais detalhada nos itens a seguir.

Para cumprir os objetivos propostos anteriormente, foram levados em conta três fontes de coleta de dados: a pesquisa documental; a observação direta e participante da (e na) cena

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar que esta tese de doutorado segue as normas estabelecidas no *Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (2012).

em que o fenômeno estudado está inserido orientada pela etnogeografia (CLAVAL, 2012); e a entrevista, fundamentada na metodologia da história oral (ALBERTI, 2008) com personagens envolvidos direta e indiretamente nas práticas sociais, culturais, políticas e econômicas do fado, como: fadistas, poetas, intelectuais, espectadores (turistas e locais), empresários e políticos.

A quantidade de entrevistados não foi definida *a priori*, visto que

não se pode estabelecer com precisão quais serão os depoentes de uma pesquisa de história oral no momento da elaboração do seu projeto, é também muito difícil definir, de antemão, quantos entrevistados serão necessários para garantir o valor dos resultados da pesquisa. É somente durante o trabalho de produção das entrevistas que o número de entrevistados necessários começa a se descortinar com maior clareza, pois é conhecendo e produzindo as fontes de sua investigação que os pesquisadores adquirem experiência e capacidade para avaliar o grau de adequação do material já obtido aos objetivos do estudo. Esse processo ocorre em qualquer pesquisa: é o pesquisador, conhecendo progressivamente seu objeto de estudo, que pode avaliar quando o resultado de seu trabalho junto as fontes já fornecem instrumental suficiente para que possa construir uma interpretação bem fundamentada. Assim, a decisão sobre quando encerrar a realização de entrevistas só se configura à medida que a investigação avança (ALBERTI, 2008, p. 36).

Além destes métodos clássicos, foram usados neste trabalho a história do fado e a de seus personagens, bem como poemas, letras, cantigas e canções<sup>6</sup> que tiveram o intuito de ilustrar – e romantizar, de certa forma –, alguns pontos e questões levantados ao longo da escrita, apresentando e reforçando identidades e trazendo à tona lembranças e memórias que fizeram e fazem até hoje o fado ser a grande canção de Portugal.

A escolha da etnogeografia como fio condutor da observação direta e participante do objeto se justifica pela forma como propicia uma análise mais densa das relações sociais e culturais estabelecidas nos bairros selecionados para a realização da pesquisa. Neste sentido, a etnogeografia é aqui entendida, em sua construção conceitual e analítica, como o encontro dos sujeitos do fado<sup>7</sup> com os territórios do fado, e este processo é agenciado pelas territorialidades, sonoridades, afetos, emoções e identidades. Assim, as possibilidades de melhor compreensão das representações e das experiências do homem no espaço são otimizadas, levantando aspectos importantes para a análise do objeto em questão, muitas

---

<sup>6</sup> As letras de fado utilizadas ao longo deste trabalho foram colhidas no diretório Portal do Fado (<http://www.portaldofado.net/>), que possui em seu acervo mais de 6.500 fados, além de ser um veículo de comunicação e divulgação do gênero musical. Além disso, como muitos não foram efetivamente publicados em livros, revistas e em outros meios impressos, optou-se por não destacar o ano em que foram compostos ou editados.

<sup>7</sup> Os *sujeitos do fado* são todos aqueles personagens envolvidos direta e indiretamente nas representações do gênero musical, como os fadistas, os músicos, os letristas, os espectadores, os moradores dos bairros tradicionais, os agentes políticos e os empresários que fazem do fado um instrumento econômico.

vezes também efetuado por manifestações culturais, pelo estudo e análise das paisagens e dos próprios movimentos de territorialização.

Os aportes metodológicos selecionados fundamentam os princípios de ver, perceber, compreender e descrever o mundo a partir da observação do que o *outro* faz de seu território existencial (GUATTARI, 1985) e também das paisagens inscritas nele, ou seja, do território que se materializa por meio das relações sociais, culturais, econômicas e políticas que engendra a semiografia dos espaços territorializados do fado nos bairros lisboetas de Alfama, Mouraria e Bairro Alto.

Sobre as fontes orais, a escolha do método e a seleção dos interlocutores baseou-se na história oral, que privilegia o acesso a informações diretamente das fontes testemunhais, que são os depoimentos e as narrativas, que são colhidos por meio de entrevistas formais, as quais o pesquisador orienta-se por um roteiro prévio, ou livres, baseadas em uma simples conversa.

Para Alberti (2008),

A história oral pode ser empregada em diversas disciplinas das ciências humanas e tem relação estreita com categorias como biografia, tradição oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos etc. Dependendo da orientação do trabalho, pode ser definida como método de investigação científica, como fonte de pesquisa, ou ainda como técnica de produção e tratamento de depoimentos gravados (ALBERTI, 2008, p.17).

O uso da história oral como aporte metodológico desta pesquisa justifica-se por toda a carga de experiência e vivência que pode ser encontrada no discurso dos interlocutores. No decorrer deste processo, a história oral trabalha com as lembranças e os esquecimentos, que podem ser trazidos à tona ou simplesmente silenciados durante a realização da entrevista.

A seleção dos interlocutores procurou abranger não só uma quantidade previamente definida de personagens, mas também valorizou a diversidade qualitativa das fontes – como por exemplo eleger entrevistados de diferentes gerações–, mantendo constantemente a preocupação de que eles estejam envolvidos direta e indiretamente com as práticas sociais, culturais, políticas e econômicas do fado.

Todas as entrevistas realizadas durante o período sanduíche foram transcritas e são consideradas como parte fundamental da tese. Elas estão detalhadas nas Referências, ao final deste trabalho, e, ao longo do texto, quando usadas, serão identificadas pelo seguinte código: (PT) seguido pelo sobrenome do interlocutor e pelo ano em que foi realizada.

Como antes mencionado, a realização das entrevistas só foi possível pelo suporte financeiro dado pelas conquistas das bolsas outorgadas pela Faperj e pela Capes, que propiciaram as idas e vindas a Portugal. Durante a realização do PDSE, baseado no Instituto

de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (Igot/UL), as atividades inicialmente propostas no plano de estudos, alinhadas em reunião com o Prof. Dr. Eduardo Brito-Henriques, que supervisionou a pesquisa em terras lusas, foi reforçada a proposta de que a escolha dos entrevistados seria pautada pela diversidade, e não pela quantidade.

Tendo este objetivo em vista, foi iniciada a primeira etapa da realização das entrevistas, entrando em contato com os interlocutores e fazendo o agendamento das conversas, que foram feitas em diferentes lugares da capital portuguesa.

Ao longo dos quatro meses de PDSE foram realizadas 9 entrevistas formais e uma considerada informal, que será melhor explicada a seguir, nomeadamente:

- a) Celeste Rodrigues – fadista mais antiga em atividade e também é irmã de Amália Rodrigues;
- b) Tiago Torres da Silva – escritor, autor de teatro, poeta e letrista;
- c) Pedro de Castro – guitarrista, compositor e proprietário de duas casas de fado, a Mesa dos Frades e a Associação do Fado Casto;
- d) José Marino de Freitas – maestro;
- e) Sara Pereira – diretora do Museu do Fado;
- f) Rui Vieira Nery – diretor do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas da Fundação Calouste Gulbenkian e presidente da comissão científica da candidatura do fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO;
- g) Katia Guerreiro – fadista com quase 20 anos de carreira;
- h) Paulo Uchôa – *holding manager* da fadista Katia Guerreiro e de outros artistas portugueses, como a cantora Dulce Pontes;
- i) Carolina – fadista da nova geração. Integra o elenco fixo do Clube de Fado;
- j) Arthur Batalha – fadista da antiga geração que integra o elenco de algumas casas de fado de Lisboa;

E, em uma ida prévia a campo para sondagem durante os meses de novembro e dezembro de 2016 foram realizadas duas entrevistas consideradas de grande importância por terem funcionado como guias para a seleção dos temas e dos interlocutores do trabalho desenvolvido ao longo do PDSE no ano seguinte:

- a) João Braga – fadista da antiga geração com 50 anos de carreira;

- b) Sónia Louro – escritora e romancista. Escreveu, entre outros, romances históricos baseados na vida da fadista Amália Rodrigues, do poeta Fernando Pessoa e do futebolista Eusébio;

Este percurso descortinou imprevistos e situações alheias que por vezes tornaram todo o processo mais lento, e em alguns casos sem sucesso. Como exemplo deste tipo de situação, o primeiro contato com a fadista Katia Guerreiro foi feito no dia 12 de julho e a entrevista só foi agendada para o dia 09 de agosto, e realizada no palco do Teatro Tivoli BBVA – o primeiro cinema de Lisboa e atualmente um dos teatros mais tradicionais da capital. Nesse tempo Katia teve alguns concertos fora do país e logo em seguida entrou de férias, postergando o encontro. A entrevista enfim aconteceu, mas demorou mais do que o previsto inicialmente. Por conta de destes inconvenientes o cronograma proposto foi alterado e adaptado às situações que surgiam.

Caso similar aconteceu com a fadista Celeste Rodrigues. O primeiro contato se deu logo a chegada à Lisboa, no mês de julho, mas, por conta de uma série de imprevistos a entrevista efetivamente foi realizada no dia 06 de outubro, no Café Luso, no Bairro Alto, que é uma das casas de fado mais antigas da cidade. Celeste faz parte do elenco residente da casa há 15 anos.

A entrevista com a fadista Carolina, realizada em 2016, quando da realização de uma das etapas do trabalho de campo, foi realizada no Clube de Fado, no coração do bairro de Alfama, fundado em 1995 pelo guitarrista e compositor Mário Pacheco. A entrevista foi agenciada por Ricardo Rosa, sobrinho da fadista Maria da Fé. Carolina no início foi reticente a falar por acreditar que não tinha muito para contribuir, e indicava procurar fadistas mais velhos, com mais tempo de carreira. Segundo ela, eles sim poderiam responder às perguntas propostas pela pesquisa. Para então contornar este enlace, foi resolvido que o roteiro não mais seria seguido, e a entrevista se transformaria em uma grande conversa, o que foi extremamente positivo pois o papel de entrevistador transformou-se em etnógrafo, tendo Carolina como interlocutora e principal guia por aquele trajeto do fado, percorrendo casas de fado pelas ruas e vielas de Alfama e outros redutos frequentados pelos mais íntimos do universo fadista.

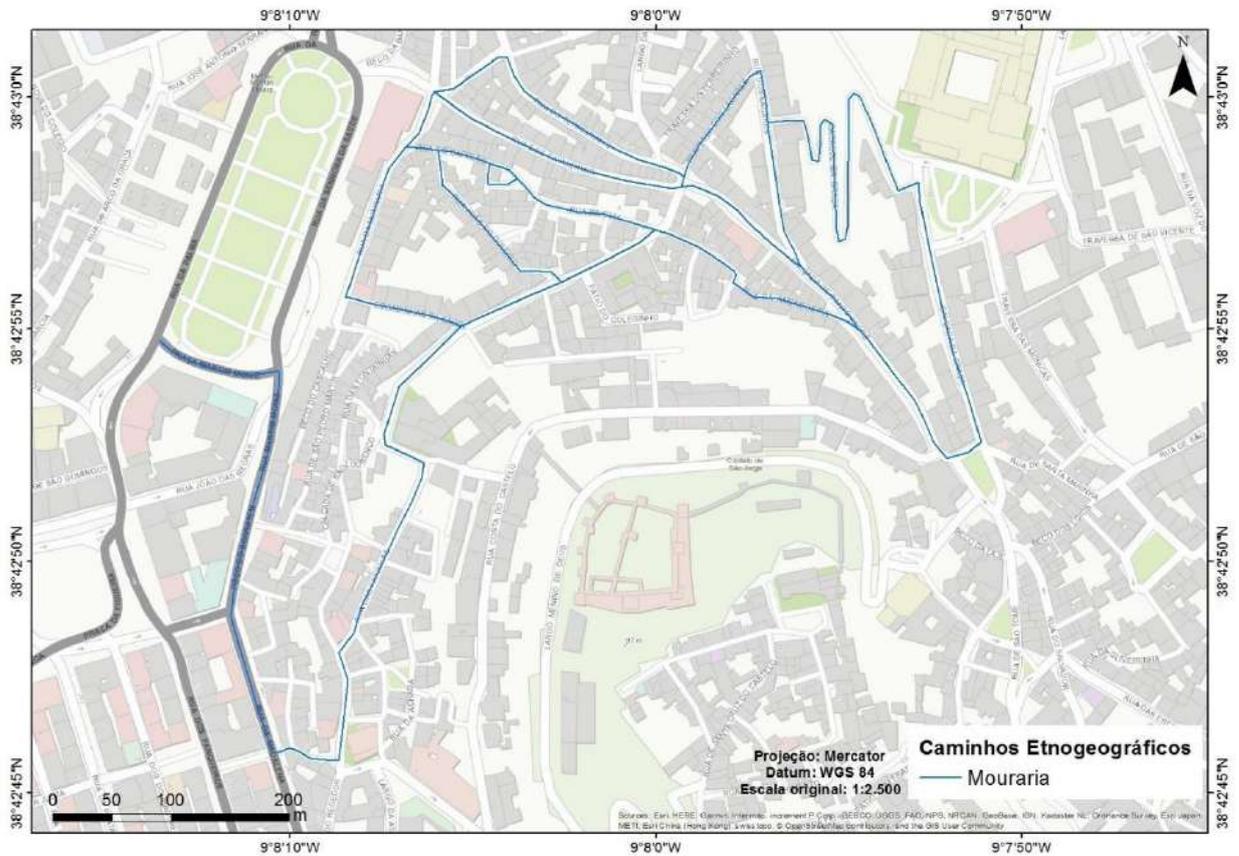
Em paralelo à realização das entrevistas foram também iniciadas as transcrições, um trabalho moroso que requereu um alto nível de atenção para que fosse mantida a fidelidade da fala dos interlocutores. Esse processo foi muito importante porque possibilitou uma análise

densa dos discursos e do lugar de fala dos interlocutores, oferecendo subsídios para a melhor percepção dos objetivos previamente definido para a pesquisa.

O trabalho de campo foi fundamentado na observação direta (intensiva) e participante e orientado pelo olhar da etnogeografia (CLAVAL, 2012), propondo, além da própria observação e da participação, a vivência e a absorção das significações, dos sentidos e das experiências subjetivas dos grupos e territórios observados durante o processo de interação social onde são representadas as práticas socioculturais do fado, nomeadamente nos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, na região histórica de Lisboa. Foram percorridas as suas principais ruas dos bairros, objetivado identificar os territórios existenciais/culturais e os geossímbolos do fado, estabelecidos por meio de territorialidades que marcaram estes locais como redutos da prática fadista, semiografando no espaço da cidade os seus territórios sob a identidade do fado.

Entre as ruas percorridas na Mouraria (Figura 6) destacam-se: Praça Martim Moniz, Escadinhas da Saúde, Rua da Mouraria, Rua do Capelão, Largo da Severa, Rua da Guia, Rua Marquês Ponte de Lima Rua do Terreirinho, Largo da Rosa, Rua das Farinhas, Rua da Madalena, Rua de São Cristóvão, Escadinhas de São Cristóvão, Rua da Amendoeira, Rua dos Lagares, Travessa dos Lagares, Caracol da Graça, Calçada da Graça e Rua Cavaleiros.

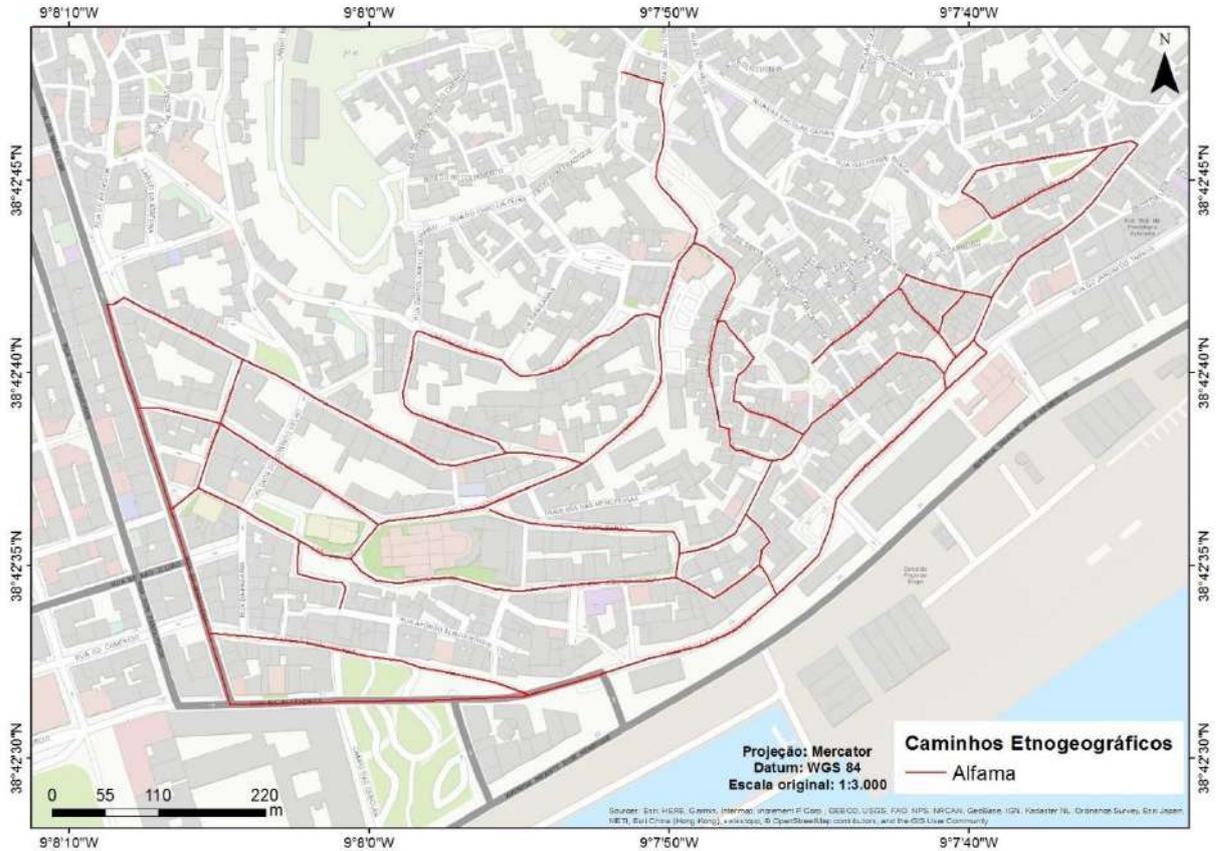
Figura 6 - Mapa do bairro da Mouraria destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo.



Fonte: O autor; RAMOS, 2018.

Em Alfama (Figura 7): A Rua do Terreiro do Trigo, Largo do Chafariz de Dentro, Rua dos Remédios, Beco do Mexias, Beco do Espírito Santo, Rua da Regueira, Rua de São Miguel, Rua de São Pedro, Rua do Vigário, Rua da Galé, Beco da Corvina, Rua Norberto Araújo, Rua da Adiça, Cais de Santarém, Rua de São João da Praça, Travessa de São João da Praça, Rua de Santo Estevão e Largo de Santo Estevão, em Alfama (Figura 6).

Figura 7 - Mapa do bairro de Alfama destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo.



Fonte: O autor; RAMOS, 2018.

E no Bairro Alto (Figura 8): a Rua da Misericórdia, Rua da Atalaia, Rua das Gáveas, Rua do Diário de Notícias, Rua do Norte, Travessa da Queimada, Travessa dos Fiéis de Deus, Travessa da Boa Hora, Rua da Rosa, Travessa da Cara, Travessa do Poço da Cidade, Travessa das Mercês, Rua do Loreto, Travessa das Salgadeiras, Travessa da Água da Flor e Rua São Pedro de Alcântara, no Bairro Alto.

Figura 8 - Mapa do Bairro Alto destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo.



Fonte: O autor; RAMOS, 2018.

A observação direta (intensiva), assim como sugere Marconi e Lakatos (2003), é

uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar (MARCONI e LAKATOS, 2003, p.190).

Sabe-se também que a presença do pesquisador no contexto do seu objeto provoca alterações no comportamento dos interlocutores e, com isso, minimiza situações espontâneas. De qualquer forma, as mudanças comportamentais também podem ser encaradas como fatores positivos ao longo da análise, assim como os esquecimentos e os “não ditos” (POLLAK, 1989) que ocorrem com frequência durante as entrevistas, tornando-se importantes ferramentas de compreensão do lugar de fala dos interlocutores e de toda a sua narrativa e construção de pensamento.

Neste sentido, a partir dos nos princípios de ver, perceber, compreender e descrever o mundo por meio da observação do que o *outro* faz de seu território existencial consoante Guattari (1985), como sinalizado anteriormente, o trabalho de campo ofereceu a oportunidade

de identificar paisagens inscritas e significadas, isto é, paisagens coniventes (BONNEMAISON, 2012; CORRÊA, A. M., 2004) para um determinado grupo que, como apontado, é constituída pela prática material e imaterial da cultura associada a questões econômicas, sociais e políticas nestes espaços territorializados. No caso desta pesquisa, dos bairros Alfama, Mouraria e Bairro Alto.

A paisagem na geografia humana sempre esteve “intimamente ligada [...] com a cultura, com a ideia de formas visíveis sobre a superfície da Terra e com sua composição” (COSGROVE, 2012, p.223). Ela pode ser compreendida como paisagem de cultura dominante, delimitada pelas relações de poder, ou paisagens alternativas, concebidas por meio dos afetos e perceptos dos sujeitos que a constituem – a paisagem alternativa não está imbuída da posição hegemônica da paisagem dominante – e que se subdividem em três grupos: paisagens residuais, paisagens emergentes e paisagens excluídas (COSGROVE, 2012).

Para esta investigação, foi proposta a semiografia (ou incorporação) das paisagens alternativas sugeridas por Cosgrove (2012) em cada um dos bairros selecionados. Efetua-se assim a seguinte leitura destas paisagens: a paisagem residual, semiografada no bairro da Mouraria, é sinalizada, como indica Cosgrove (2012), como uma

pista para a reconstrução de antigas geografias. Todavia, como ocorre com todos os documentos históricos, é difícil recuperar o significado de tais formas para os que as produziram e, na verdade, a interpretação que fazemos deles nos diz tanto sobre nós mesmos e nossas suposições culturais quanto sobre seu significado original (COSGROVE, 2012, p.233).

Sobre as paisagens residuais, Claval (2012) as classifica como arqueológicas, como aquelas que são interpretadas a partir de funções do passado e que foram comuns e faziam sentido para algumas sociedades.

Neste sentido, identifica-se na paisagem do bairro da Mouraria aspectos que a semiografam como uma paisagem residual (COSGROVE, 2012) – ou arqueológica (CLAVAL, 2012) –, a partir da observação das práticas e das representações do fado no local, constatando que há uma intensa valorização das histórias vividas no passado e dos personagens que as escreveram. E isso se reflete diretamente na produção intelectual e artística do fado, como as letras que são escritas e cantadas sobre a (e pela) Mouraria, como no poema *Adeus Mouraria*, escrito por Artur Ribeiro e musicado por Nóbrega e Souza, interpretado por Carlos Ramos.

Adeus... oh casas velhinhas  
Das vielas estreitinhas

Onde o fado já morou  
 Adeus... meu bairro de encantos  
 Dos teus mais lindos recantos  
 Só a saudade ficou  
 Adeus Mouraria... adeus tradição  
 Já vejo a cidade cantar com saudade a tua canção  
 E as casas velhinhas feitas pedraria  
 Vão pelo caminho, dizendo baixinho, adeus Mouraria

Adeus... trapeira modesta  
 Das sardinheiras em festa  
 E dos beijos ao luar  
 Adeus... taberna bizarra  
 Onde nas noites de farra  
 Guitarras iam chorar

Nesta linha, Maria Teresa de Noronha deixou eternizado em sua voz este reconhecimento e a respectiva valorização do passado – e principalmente da paisagem geográfica – do bairro da Mouraria. No poema *Mataram a Mouraria*, escrito por José Mariano e musicado por Manuel Maria Rodrigues Marques sobre o tradicional Fado Marcha do Manuel Maria, a fadista narra um processo que apresenta e lamenta o fim da tradição e a chegada de uma tal modernização ao bairro, destacando elementos icônicos da Mouraria, como as suas ruas sombrias e estreitas e o ecoar choroso da guitarra portuguesa entoando fados pelas janelas das casas.

Já tarde, quando passava  
 Ouvi alguém a gemer  
 Naquela rua sombria  
 Era o fado que chorava  
 Porque lhe foram dizer  
 Mataram a Mouraria

A tradição condoída  
 Também chorava por ver  
 O amigo desolado  
 E dizia; é a lei da vida  
 Vem o futuro a nascer  
 E vai morrendo o passado

O fado já mal se ouvia  
 Mas teve forças ainda  
 P'ra dizer à companheira  
 Mataram a Mouraria  
 Velhinha que foi tão linda  
 Já não tenho quem me queira

Hei-de cantá-la mil vezes  
 Como souber, bem ou mal  
 Ou eu não me chame fado  
 Enquanto houver portugueses  
 Ninguém diga em Portugal  
 Que vai morrendo o passado

A paisagem emergente, que foi observada semiografada em Alfama, levantou questões relacionadas a um esforço utópico baseado em uma nova organização social (COSGROVE, 2012; CORRÊA, 1996) que começou a ser redesenhada no bairro principalmente nas últimas décadas por conta de sucessivos processos de turistificação.

Assim como postulou Cosgrove (2012, p.234), quando afirma que as “culturas emergentes são de muitos tipos, e algumas se revelam muito transitórias e com impacto permanente relativamente pequeno sobre a paisagem [...]”, o fado emerge de um nível social completamente abnegado pela sociedade lisboeta para o alto posto de símbolo cultural português. Essa transformação da paisagem de Alfama de um simples bairro típico<sup>8</sup> de varinas e pescadores para um dos mais importantes territórios de representação do fado na capital deveu-se muito à eleição do gênero à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO. Com a elevação, o fado é visto como impulsionador de uma certa economia local, estabelecendo o chamado fenômeno do *fado tonight*, explicado pelo significativo crescimento da oferta de fado em cafés, restaurantes e bares pelo bairro.

Sobre esse processo que vem ocorrendo em Alfama, o musicólogo Rui Vieira Nery, em entrevista para esta pesquisa, destacou que

É preciso pensar que esse fenômeno que você está vendo agora é muito recente. Este do fado em cada porta tem a ver agora com este *boom* turístico dos últimos 10 ou 15 anos. Não era assim, há 20 anos não era assim. Tinham algumas casas de fado em Alfama. Cá embaixo a Parreirinha e mais uma ou duas e, praticamente, mais nada. Portanto, agora, sobretudo nesta última década, é com *boom* turístico, todos os cafezinhos passaram também a ter o *fado tonight* para puxar turistas, não é? Portanto, antigamente tinha uma dimensão mais comunitária que, entretanto, se perdeu porque o próprio bairro [de Alfama] também foi muito violentado e transformado socialmente, coisa que a Mouraria também agora está a começar a ser. Se você voltar daqui há 10 anos, acho que já não vai reconhecer a Mouraria que ainda existe (PT) (NERY, 2017).

Neste sentido, o fado exerceu ao longo dos anos um forte poder sobre a cultura e, conseqüentemente, sobre a paisagem dominante de Alfama, agenciado por processos de turistificação e de modernização, que transformaram o bairro em um de seus mais importantes e destacados territórios culturais na capital portuguesa. Essa supressão converge no pensamento proposto por Cosgrove (2012) quando afirma que “está na natureza da cultura

---

<sup>8</sup> As representações que cunharam os termos *bairros típico e/ou históricos* em Lisboa são consolidadas nos anos finais do século XIX. Para a antropóloga Graça Índias Cordeiro (2003, p.186), eles simbolizam a cidade “se associam, em simbiose, com outros traços distintivos da sua urbanidade: a sua situação ribeirinha, a sua topografia acidentada, o seu *hinterland* hortícola, as festas de Santo António em Junho, o fado, os tipos populares”.

emergente oferecer um desafio à cultura dominante existente, uma visão de futuros alternativos possíveis” (COSGROVE, 2012, p.234). O fado então se torna perene no tempo e no imaginário português como o símbolo mais importante de representação da cultura do país.

Por sua vez, a paisagem excluída, identificada semiografada no Bairro Alto, está associada “às minorias e grupos pouco integrados”, referindo-se a “paisagens muitas vezes imperceptíveis aos olhos da cultura dominante, mas rica em símbolos e significados para o grupo excluído” (CORRÊA, 1996, p. 4). Entretanto, compreende-se também que a “paisagem humana está repleta de símbolos de grupos excluídos e de seu significado simbólico” (COSGROVE, 2012, p.235). Com isso, entende-se que a partir da fundamentação na observação feita em campo e nas entrevistas realizadas, o Bairro Alto converge em sua paisagem estes dois aspectos postulados por Corrêa (1996) e por Cosgrove (2012).

Nota-se também – através da experiência e da vivência do *flâneur* de Walter Benjamin (2006) – que se operacionaliza um processo de invisibilidade da presença do fado como fundamental na existência do bairro, naquele estereótipo bairrista, estipulado pelo fenômeno do *bairrismo* – que será trabalhado mais à frente –, apesar do seu tradicionalismo histórico. Nery destacou que

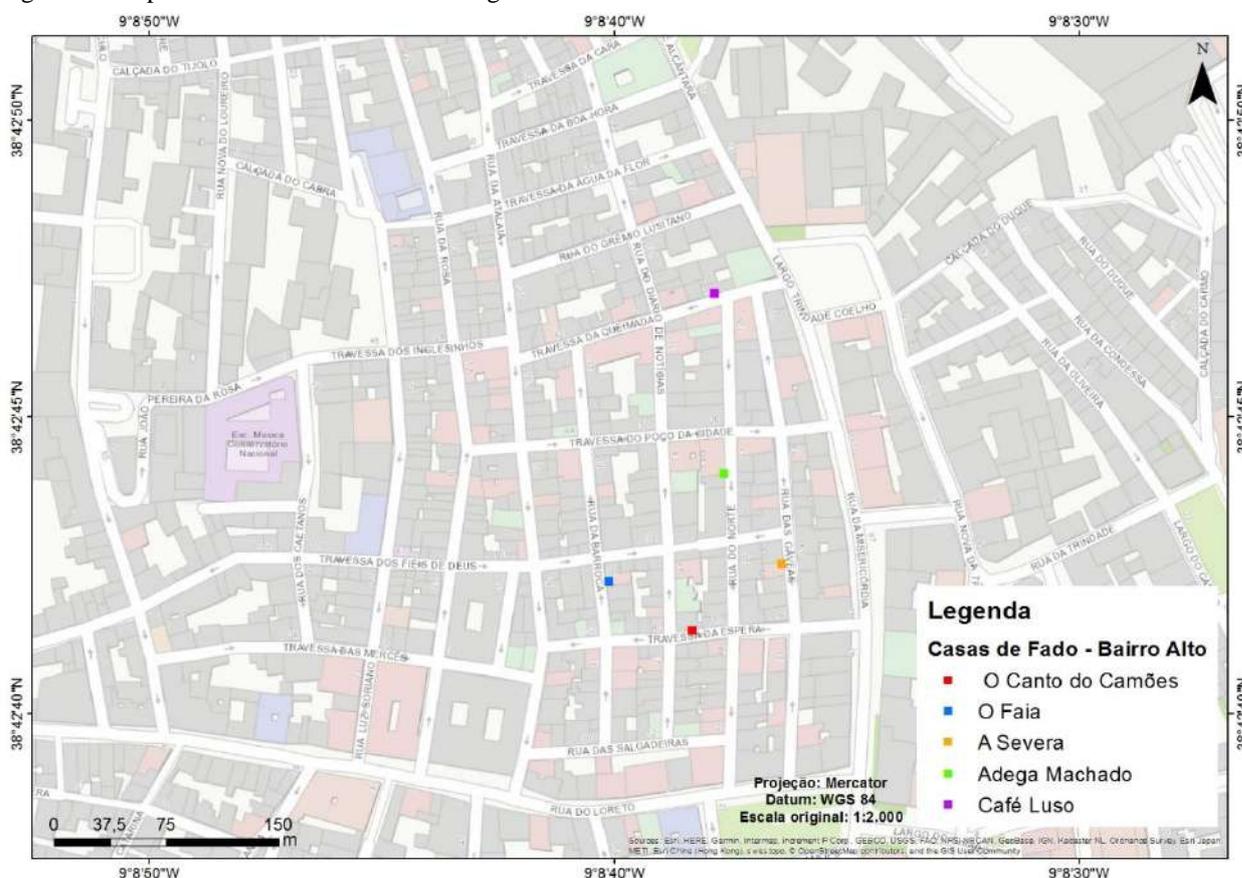
[...] há duas coisas, dois fenômenos importantes que se passam já em plena Ditadura: uma é a profissionalização obrigatória do fado a partir de 1927. Você só pode cantar ao público se for profissional. Tem que ter uma carteira profissional, tem que ter uma licença emitida pela Inspeção Geral dos Teatros, só pode cantar textos que tenham sido previamente aprovados e, portanto, acabou a improvisação e, portanto começa a haver um fenômeno de profissionalização, começa a haver o fenômeno da abertura das casas de fado, que não são na Mouraria inicialmente, são no Bairro Alto, quase todas as primeiras. O fado é puxado para uma esfera profissional fora estes bairros em que ele teve origem. E é condicionado, censurado, controlado, ao mesmo tempo que o próprio bairro da Mouraria era destruído em grande parte, não é? (PT) (NERY, 2017).

A diretora do Museu do Fado, a Dra. Sara Pereira, em depoimento colhido em entrevista realizada durante a pesquisa de campo, afirmou que as casas de fado

aparecem no Bairro Alto a partir dos anos 30 do século passado, não é? [...] mas temos em 1927, com o Estado Novo, no tempo da ditadura, temos a implementação de um decreto lei que vai regular toda atividade artística e o fado, que até aí se cantava um pouco por toda cidade, deixa de acontecer em espaços onde tenha lugar a improvisação. Isto é, passa a cantar em locais especificamente abertos para efeito, dentro do horário previamente definido, os artistas passam a ter a carteira profissional obrigatória, de resto todos os repertórios cantados são previamente revisados e devidamente autorizados pela censura e o Estado Novo, através do secretariado nacional da informação decide, aposta, nesta abertura das casas de fado massiva, digamos assim, embora a pequena escala de Lisboa, do Bairro Alto (PT) (PEREIRA, 2017).

Por mais que o Bairro Alto registre ainda a existência de casas de fado (Figura 9) históricas e de grande relevância para o cenário destacado anteriormente – como a Adega Machado<sup>9</sup>, o Café Luso<sup>10</sup>, O Faia<sup>11</sup>, A Severa<sup>12</sup>, Mascote da Atalaia<sup>13</sup> e Canto do Camões<sup>14</sup> –, atualmente o bairro é identificado como um espaço de sociabilidade da população mais jovem, com inúmeros bares e boates figurando em suas ruas e vielas. Estes espaços são considerados neste trabalho como territórios culturais e geossímbolos do fado no Bairro Alto por semiografarem uma identidade fadista e por serem encarados como símbolos de resistência – e manutenção – do fado no bairro.

Figura 9 - Mapa do Bairro Alto destacando algumas casas de fado mais tradicionais



Fonte: O autor; RAMOS, 2018.

<sup>9</sup> Adega Machado, com sede na Rua do Norte 91, 1200-284 Lisboa, foi fundada em 1937.

<sup>10</sup> Café Luso, com sede na Travessa da Queimada 10, 1200-365 Lisboa, foi fundado em 1937.

<sup>11</sup> O Faia, com sede na Rua da Barroca 54-56, 1200-050 Lisboa, foi fundado em 1947.

<sup>12</sup> A Severa, com sede na Rua das Gáveas 51, 1200-206 Lisboa, foi inaugurada em 1955.

<sup>13</sup> Mascote da Atalaia, com sede na Rua da Atalaia 13, 1200-036 Lisboa, foi inaugurado, aproximadamente, nos anos 1950.

<sup>14</sup> Canto do Camões, com sede na Travessa da Espera 38, 1200-108 Lisboa, foi inaugurada em 1957.

A foto a seguir (Figura 10) ilustra um agrupamento de jovens em um endereço tradicional desse tipo sociabilidade, que é o entroncamento da Travessa dos Fiéis de Deus com a Rua da Rosa. Entre os restaurantes típicos e algumas casas de fado mais tradicional encontram-se pequenos estabelecimentos (bares às vezes de uma só porta, capazes apenas de vender bebidas, e o consumo ser feito nas ruas) característicos da vida noturna, alguns especialmente voltados para os estudantes participantes do Programa Erasmus, que foi estabelecido em 1987 e que se baseia em apoiar e fomentar a mobilidade acadêmica de estudantes e docentes do ensino superior entre os Estados-membros da União Europeia e Estados associados, permitindo que realizem seus estudos em um outro país por um período que varia dos três aos 12 meses.

Figura 10 - Travessa dos Fiéis de Deus.



Nota: Uma típica noite de sábado no Bairro Alto.

Fonte: O autor, 2017.

Como mencionado anteriormente, o estado da arte e as fontes de referência para a pesquisa datam do primeiro registro que indica a existência do fado com um sentido mais próximo ao de uma prática musical é identificado no ano de 1822 no guia informativo escrito pelo geógrafo italiano Adriano Balbi e intitulado *Essai statistique sur le royaume de Portugal*. A partir deste registro, outros foram surgindo e sendo cada vez mais minuciosos em termos qualitativos quando se debruçam a descrever o fado, ainda muito ligado à dança, e constantemente referenciado nas colônias portuguesas. Entre 1823 e 1827, como registrado na

obra de Nery (2012), o bávaro J. Friedrich von Weech relatou com riqueza de detalhes o que havia observado em terras brasileiras e principalmente as danças que lá eram reproduzidas.

As danças nacionais são executadas apenas por pares isolados; em vez de usarem castanholas, dão estalos com os dedos de ambas as mãos, com tanta habilidade que ao longe se pensa estar a ouvir o som das castanholas. Simultaneamente, há muitos que executam o fado, uma dança imitada dos africanos na qual os dançarinos cantam; consiste afastarem os corpos, o que na Europa seria considerado indecoroso (WEECH *apud* NERY, 2012, p.35).

Em um salto histórico para o final do século XIX e início do XX, o estado da arte da produção acadêmica sobre o fado não corresponde a sua crescente popularização. Destacam-se em Portugal algumas obras clássicas e fundamentais sobre gênero musical, como *História do Fado* (1904/2003), de Pinto de Carvalho, e *Triste canção do sul – subsídios para a história do fado* (1904), de Alberto Pimentel. Estes dois escritos ainda são considerados como obras basilares para o estudo do fado. Os livros escritos pelo historiador Jaime Cortesão, *O Cancioneiro Popular: antologia precedida dum estudo crítico* (1914) e *O que o povo canta em Portugal: trovas, romances, orações e seleção musical* (1942), mencionam, de forma simplória, a existência do fado, ao passo que também reduzem sua importância dentre as práticas culturais portuguesas.

As obras historiográficas da segunda metade do século XX que tratam da cultura portuguesa o fado é tampouco analisado. Em 1981, no primeiro volume de *A Cultura em Portugal*, escrito pelo historiador António José Saraiva, o fado é visto como um fator negativo da personalidade portuguesa e, no mesmo ano, outro historiador, António de Oliveira Marques, lançou o *Guia de História da 1ª República Portuguesa*, mencionando apenas o nome de alguns compositores de letras e poemas de fado.

Já no início século XXI, o musicólogo Rui Vieira Nery lançou, em 2004, *Para uma história do fado*, relançado em 2012, encerrando um hiato na produção intelectual e acadêmica sobre o fado. Este silêncio pode ser explicado pela acusação de associação ao regime de exceção de António Oliveira Salazar. Em 2012, outras três obras dedicadas ao fado foram publicadas por Nery: *Fados para a República*, *Os Sons da República* e *Fado: Um Património Vivo*.

Colaborando na composição deste quadro bibliográfico sobre o gênero musical em finais do século XX, encontram-se ainda *Lisboa, o fado e os fadistas* (2003), de Eduardo Sucena, *Fado: vozes e sombras* (1994), organizado por Joaquim Pais de Brito; e *Um século de fado* (1999), de Ruben Carvalho.

Além destas obras que abrangiam historicamente o fado, foram publicados títulos sobre importantes personagens da sua história, como *Severa* (1936), de Júlio de Sousa e Costa, que conta a história de Maria Severa Onofriana; *Ercília Costa: Sereia Peregrina do Fado* (2013), de Jorge Trigo, que mostra a trajetória de Ercília Costa, a primeira fadista a realizar concertos a ter projeção internacional; e também um bom número de trabalhos sobre a vida e a obra de Amália Rodrigues, outro grande nome do fado de projeção internacional e responsável por uma grande revolução no gênero musical, como, *Pensar Amália* (2011), de Rui Vieira Nery; *Amália: uma biografia* (1987), de Vítor Pavão dos Santos; *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados* (2009), de Vasco Graça Moura; *Amália: o romance da sua vida* (2012), de Sónia Louro; *Os meus 30 anos com Amália* (2009), de Estrela Carvas e Maria Inês de Almeida; e *Amália – A ressurreição* (2017), de Francisco Dacosta.

No Brasil, um número considerável de pesquisadores vem se dedicando ao estudo do fado em diferentes frentes. Entre eles, destaca-se o trabalho de Heloísa Valente, que coordenou o projeto *Trago o fado nos sentidos: memória e nomadismo na trajetória de uma canção nômade*, que resultou nos livros *Canção d'além-mar: o fado e a cidade e Santos* (2008) e *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico* (2013), além do documentário *Canção d'além-mar: o fado na cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas*.

Em 2011 a antropóloga e etnomusicóloga norte-americana Lila Gray publicou o artigo *Fado's City*, e em 2013 lançou o livro *Fado resounding – affective politics and urban life*, que é resultado de uma pesquisa com músicos amadores, fadistas, apreciadores, poetas e intermediadores culturais da primeira década do século XXI.

Já a pesquisa documental foi realizada em sua totalidade durante o período do doutorado sanduíche, entre os meses de julho e outubro de 2017. A partir dos termos definidos sobre os dados e fontes a serem pesquisados nas bibliotecas e centros de memória relacionados ao fado na cidade de Lisboa na reunião que deu início a trabalho de campo, juntamente com o Prof. Dr. Eduardo Brito-Henriques, que supervisionou o estágio doutoral na capital Portuguesa.

O professor Brito-Henriques sugeriu inicialmente a consulta das *páginas amarelas* publicadas em meses selecionados da década de 1940 até 2017 com o objetivo de criar um padrão quantitativo e territorial das casas de fado nos bairros selecionados para serem analisados – Alfama, Mouraria e Bairro Alto. A primeira questão que surgiu foi a descoberta de que as *páginas amarelas* começaram a ser publicadas em Portugal no ano de 1959, impossibilitando o recorte temporal inicialmente estipulado.

Além deste fato, na pesquisa realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, local onde inicialmente estariam alocadas as edições das *páginas amarelas*, não foram encontrados disponíveis os exemplares dos anos que seguiram 1959. Estavam disponíveis exemplares de outras cidades portuguesas, como Porto, Aveiro e Braga, e de anos distribuídos aleatoriamente. Da cidade de Lisboa apenas foi encontrado um exemplar do ano de 1981. Após esta constatação esta fonte de dados foi descartada outras foram sendo buscadas e recolhidas – além disso, a simples catalogação das casas de fado não iria trazer as informações propostas para esta pesquisa.

Entre estes novos dados estão as Estatísticas da Cultura, disponibilizadas pelo Instituto Nacional de Estatística de Portugal, do período que vai de 2009 até 2015 – visto que são os anos disponíveis para consulta. Nestes relatórios é possível saber mais sobre as atividades culturais realizadas em Portugal, incluindo os concertos e espetáculos de fado, mas, os dados específicos sobre o gênero musical só estão disponíveis a partir de 2011, quando ocorre a desagregação do fado dos demais espetáculos de música ligeira. Portanto, os dados referentes ao fado + pop/rock + jazz/blues e outros estavam agrupados na música ligeira antes da data supracitada. Vale aqui ressaltar que estes dados foram utilizados majoritariamente para contextualizar o desenvolvimento do fado e de suas práticas em Lisboa, e não como uma fonte primária de informação, já que os espetáculos contabilizados nas estatísticas abarcam as grandes salas de concerto, e não as festividades de rua ou as próprias casas de fado.

Além disso, por conta das informações coletadas durante a entrevista realizada com Dra. Sara Pereira, foi tomado conhecimento, através de sua fala, da existência de um relatório produzido pelo museu em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa em que foi realizado o mapeamento e a avaliação das casas de fado na cidade, principalmente após o *boom* turístico que vem acontecendo em Lisboa ao longo dos últimos 10 anos e também por ocasião da elevação a Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2011. Estes dados foram solicitados mais de uma vez para a diretora do museu, mas não se obteve qualquer resposta à solicitação.

Além do Museu do Fado e da Biblioteca Nacional, outra instituição consultada em busca de informações, por exemplo, sobre a produção e edição discográfica relacionada ao fado, foi a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), que prontamente respondeu à solicitação afirmando não ter dados precisos quanto a vendas de discos porque há editoras em Portugal que não reportam os seus resultados diretamente à SPA. Só seria possível fazer um levantamento se houvesse os títulos corretos dos discos e só a partir de uma determinada data – a partir dos anos 1990 – pois são dados muitos antigos que não estão informatizados e não

existe forma de os apurar. Por isso, a SPA relatou ainda que o levantamento solicitado não seria exato e poderia induzir algumas constatações ao erro.

A SPA indicou que entrasse em contato com a Associação Fonográfica Portuguesa, com a Fundação Amália Rodrigues e até mesmo com o próprio Museu do Fado. As três entidades foram contatadas e não se obteve retorno. Além destas, foi também indicado procurar os dados na Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC). O retorno recebido da IGAC foi o de que eles não dispõem de qualquer informação relativa à atividade discográfica, e novamente sugeriram que procurasse a Sociedade Portuguesa de Autores.

Pode-se avaliar então que a busca por dados e informações quantitativas relacionadas ao fado e às suas práticas, realizada ao longo dos quatro meses de realização do estágio doutoral, não obteve o sucesso esperado por conta de uma certa morosidade nas respostas das entidades e também pelo tempo curto estipulado para a pesquisa. A partir desta constatação, o trabalho deu uma guinada numa outra direção, virando seu foco para a observação do campo e para as entrevistas, transformando-se na espinha dorsal que sustenta a pesquisa.

O trabalho de campo, o qual teve o processo metodológico explicado anteriormente, consistiu em idas a campo em dois diferentes tempos e contextos, que se desdobraram em novas reflexões que afetaram diretamente o projeto desta tese de doutorado. Desde a escrita do primeiro plano de trabalho, proposto para solicitação da bolsa à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em agosto de 2014, alguns acontecimentos repercutiram na remodelagem e adaptação das diretrizes da pesquisa. Um deles se deu durante a viagem a Portugal em novembro de 2014 para a participação no XIV Colóquio Ibérico de Geografia, em Guimarães.

Esta viagem proporcionou uma proximidade maior com o objeto, além de poder, junto com a orientadora, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aureanice de Mello Corrêa, realizar uma pesquisa de campo (orientado pelos princípios da etnogeografia) de duas semanas nos bairros de Alfama e Mouraria, fazendo pequenas entrevistas e colhendo informações que apresentaram o fado de formas diferentes nos dois locais, instigando novas perspectivas de análise e novas hipóteses.

Esta ida a campo levantou questões relevantes para compreender de forma mais aprofundada períodos e acontecimentos da história do fado. Um fato que chamou a atenção foi falta de casas de fado na Mouraria, considerado o “berço do fado”. Em contrapartida, foram encontrados diversos geossímbolos que caracterizam e reforçam esta identidade do bairro, como a escultura talhada em pedra de uma guitarra portuguesa na entrada de uma das principais vias de acesso ao bairro, a Rua do Capelão. Estes e outros exemplos serão melhor trabalhados ao longo dos capítulos seguintes.

Além dela, diversas ruas são ornadas com fotos de fadistas que viveram ou tiveram alguma relação com o bairro, como a prostituta Maria Severa Onofriana, considerada o mito fundador do fado e transformada em ícone de primeira fadista.

Em Alfama as casas de fado são encontradas em larga escala, das mais tradicionais as mais turísticas. O bairro também é sede do Museu do Fado, considerado o mais importante *lieu de mémoire* do gênero musical na atualidade. Uma das hipóteses levantadas para os fatos observados foi o processo de degradação que a Mouraria sofreu ao longo dos anos e a chegada de diversos fluxos migratórios ao local, propiciando a intensificação das trocas interculturais, o deslocamento de portugueses e a desterritorialização do fado e de seus territórios de representação para a vizinha Alfama.

Já o Bairro Alto, incluído na pesquisa por sugestão do Prof. Dr. Eduardo Brito-Henriques na altura da submissão do projeto para a realização do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDES/Capes), aparece nesse contexto pela forte ligação com o fado no passado, mas que foi esmorecendo ao longo dos anos, mas que hoje se transformou em um território encarnador da vida noturna urbana e cosmopolita da capital portuguesa. O fado que ali ainda vive é voltado majoritariamente para os turistas, que são aqueles que possuem maior capital financeiro para usufruir dos atrativos gastronômicos e musicais destes estabelecimentos.

Este tipo de constatação foi oportunizado pela realização do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) com bolsa outorgada pela CAPES. Dessa forma, foi possível investigar, *in loco*, os processos identitários, os geossímbolos e as territorialidades geradas pelo fado em Alfama, Mouraria e Bairro Alto, e semiografar os territórios culturais do gênero musical nestes bairros, tendo como ponto de partida a hipótese de que diversas influências sociais, econômicas e culturais impulsionaram movimentos de territorialização do fado nestas localidades formavam o conjunto de objetivos centrais propostos para os quatro meses de realização do estágio doutoral. Porém, as idas a campo, as leituras e as entrevistas apontaram para outras hipóteses e questões.

A complexa realidade que se mostrou nos bairros analisados e os dados resultantes das entrevistas e da recolha bibliográfica, e em parte documental acabaram por alterar de forma incisiva as hipóteses e os questionamentos desta pesquisa. Foi-se percebendo que, com a proposta inicial, havia a ideia de que diversas correntes migratórias acabaram por desterritorializar o fado da Mouraria, fato que não se mostrou verdadeiro, pelo que o gênero musical nunca se desterritorializou do bairro. A tradição bairrista do fado sempre esteve por lá, mas o contexto social e econômico da Mouraria, desde séculos atrás, quando o fado surgiu,

não possibilitaram o aparecimento das casas de fado como hoje conhecemos, consideradas por excelência como o grande território de representação do fado. Este estilo da casa de fado surge, segundo indícios históricos apurados na década de 1920 no Bairro Alto, junto com a profissionalização do fado, dada a cabo pelo regime salazarista.

Esta pesquisa identificou como as territorialidades do fado na Mouraria se apresentam de outras formas, e que a sua representação acaba por ser majoritariamente dentro das moradias (e mesmo assim não ouve-se muito quando se caminha pelo bairro) e nas ruas, incentivadas em grande medida por políticas culturais da Câmara Municipal e das Juntas de Freguesia de Santa Maria Maior, por festividades e celebrações – como por exemplo o tributo a Fernando Maurício, o “rei sem oroa” do fado, que decorre desde o seu falecimento, em 2003.

A casa de fado por excelência no bairro é a Maria da Mouraria, um espaço que foi implementado pelo Museu do Fado como uma forma de (re)criar – (re)forçar – a identidade deste no bairro. Assim, percebeu-se que a identidade fadista está enraizada na Mouraria e sempre fez parte do cotidiano dos moradores, apresentando-se bairrista e comunitária, estabelecida por uma lógica muito própria do bairro, e não dedicada ao turismo – por enquanto, visto que na Mouraria os processos de turistificação ainda não estão movendo-se com velocidades significativas.

Em Alfama constata-se uma outra realidade, onde também é identificado o fenômeno do *bairrismo* muito presente, convivendo com um grande número de casas de fado espalhadas, umas mais tradicionais e outras voltadas para o turismo. Mas, foi há aproximadamente 15 ou 20 anos que começou o processo de aumento da quantidade de casas de fado em Alfama. A expressão “fado em cada porta”, ouvida algumas vezes durante as entrevistas, está intimamente ligada com o *boom* turístico por qual Lisboa vem passando. Segundo os interlocutores, há uns 20 anos a realidade não era essa. Existiam algumas casas, como a Parreirinha de Alfama<sup>15</sup>, e mais algumas outras.

Atualmente, por ser uma localidade tão característica de Lisboa, Alfama tem a sua identidade fadista reforçada e destacada no cenário da cidade. Essa identidade vem sendo usada para atrair um número cada maior de turistas para o bairro, principalmente levando-os aos restaurantes que oferecem o fado como parte de seu repertório. Em muitos cafés de Alfama podemos encontrar placas com a indicação de *fado tonight*. Esse aumento do

---

<sup>15</sup> Com sede no Beco do Espírito Santo 1, 1100-222 Lisboa, foi fundada em 1950 pela fadista Argentina Santos.

movimento de turista fez com que antigos estabelecimentos que nada tinham a ver com o fado agora o utilizem como parte de seu portfólio.

Neste sentido, o trabalho de campo em Lisboa, possibilitou, entre outros fatores, sinalizar que o fado não se desterritorializou da Mouraria e veio a se reterritorializar em Alfama. Ambos os bairros semiografam territórios do fado que são engendrados a partir de territorialidades singulares, ao passo que no Bairro Alto os territórios do fado – que ainda sobrevivem – não entram no contexto do fenômeno do *bairrismo*, mas sim nos processos referidos anteriormente, como o da sua transformação em uma região característica da sociabilidade jovem na capital.

Esses e outros acontecimentos só foram possíveis de serem observados pela oportunidade de realização do estágio doutoral, onde se pode alinhar as leituras dos conceitos, das teorias e da história à constatação, *in loco*, dos processos promovidos nos movimentos de territorialização propiciados pelas territorialidades que o gênero musical fado engendra na constituição desses territórios.

Portanto, a avaliação que se faz do período de realização do estágio doutoral, que foi proposto pela coordenação do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGeo/UERJ) e levou em conta alguns fatores importantes, dentre eles o interesse de outros estudantes em também realizarem seus estágios no exterior, e também a grave crise política e econômica pela qual o Brasil vem sendo castigado há mais três anos, ocasionando atrasos na liberação das bolsas e postergando a realização dos estágios.

Tendo em vista estes pontos, a autoavaliação feita deste período é bastante positiva, mesmo que não tenha sido possível concretizar tudo aquilo que foi proposto inicialmente no plano de estudos, como por exemplo a produção de um etnodocumentário. A execução deste projeto implicaria diretamente na supressão de outras etapas importantes da pesquisa, que também sofreram por conta dos desafios e adversidades surgidos no desenrolar do trabalho em campo, como o contato e agendamento das entrevistas e a procura por dados.

Avalia-se ainda que, tendo em vista a proposta inicial para realização da pesquisa em 12 meses e a sua efetivação em quatro, houve muito mais pontos positivos do que negativos. Usufruir deste tempo, vivenciando *in loco* o objeto de pesquisa, se mostrou extremamente importante para a reflexão, para a escrita e conseqüentemente para a defesa de uma tese de doutoramento qualificada. Os fatos percebidos nos bairros só foram possíveis com a realização da pesquisa de campo, que acabaram por mudar as hipóteses e questões propostas inicialmente, trazendo um peso empírico e científico muito maior ao trabalho.

Essa vivência no ambiente em que decorrem as práticas sociais e culturais engendradas pelo fado somadas à leitura de obras sobre o gênero musical colaboraram para que o suporte histórico no qual esta tese de doutoramento está apoiada se desse dá a partir de 1974, ano em que foi deflagrada a Revolução dos Cravos, levando em consideração a importância da data tanto para a história de Portugal quanto para a própria história do fado, até a atualidade. Cabe aqui destacar que também serão utilizados outros marcos históricos, anteriores e posteriores ao ano de 1974. Como exemplo, enumeram-se os seguintes: 1927, quando ocorre o processo de profissionalização do fado; a viragem das décadas de 1950 para 1960, quando Amália revoluciona o fado em diversos aspectos; e 2011, quando ele é eleito para a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

A estrutura da tese está fundamentada em três capítulos acrescidos de um Prólogo, da Introdução e das Considerações Finais – além dos elementos pré-textuais e pós-textuais, como tabelas, listas, referências e anexos. Na Introdução será apresentado o objeto no qual esta pesquisa se debruçou a analisar por mais de quatro anos; a discussão teórico-metodológica em que ela se baseou; os aportes metodológicos; os objetivos e justificativas; o recorte temporal; e um breve relatório descritivo da experiência de realização do PDSE/Capes.

O primeiro capítulo – *O fado, patrimônio da humanidade* – apresenta um panorama da história do fado e de questões acerca dos discursos ideológicos que norteiam este percurso. Dividido em três subcapítulos, nomeadamente: *O fado de Portugal e do mundo: teorias e histórias sobre as suas origens*; *O fado, das ruas para os media: a conquista de um novo espaço*; e *O fado elevado a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*, funcionará como um gancho de retomada às questões levantadas na Introdução e de aprofundamento ao objeto de pesquisa.

O segundo capítulo – *A cidade de Lisboa e as paisagens do fado* – dedica-se a uma apresentação da cidade de Lisboa, que desembocará em uma análise aprofundada dos bairros os quais esta pesquisa analisou: Alfama, Mouraria e Bairro Alto. Nele serão destacados acontecimentos que ficaram marcados na história da capital portuguesa, mostrando as transformações econômicas, sociais, culturais e estruturais pelas quais ela passou e que engendraram movimentos de territorialização do fado, como por exemplo as intervenções no período da ditadura que propiciaram a degradação do bairro da Mouraria. Faz-se necessário também registrar a organização político-administrativa da cidade – em juntas de freguesia –, que colaboram para um maior detalhamento das análises das políticas culturais agenciadas pelo Estado nos três bairros trabalhados ao longo da tese.

No terceiro e último capítulo – *Alfama, Mouraria e Bairro Alto: diferentes territórios e territorialidades do fado* – será apresentado o contexto histórico de cada um dos bairros e também uma análise da aplicação dos aportes teórico-conceituais aos objetivos propostos na tese, além de compreender outros fenômenos, como o *bairrismo* e a turistificação.

As epígrafes que abrem os capítulos, subcapítulos e demais sessões desta tese de doutorado são poemas e letras escritas por reconhecidos poetas e também por importantes personagens do fado, sendo consideradas aqui como possuidoras de um significado expressivo em sua história. Elas possuem um sentido primordial neste trabalho, visto que operam como instrumentos que introduzem – de forma lúdica e poética – e orientam o leitor acerca dos temas e assuntos que serão abordados a seguir.

## 1 O FADO, PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE

Talvez que eu morra na praia  
cercada e pérfido no banho  
por toda a espuma da praia  
como um pastor que desmaia  
no meio do seu rebanho.

Talvez que eu morra na rua  
e dê por mim de repente  
em noite fria e sem luar  
e mando as pedras da rua  
pisadas por toda a gente.

Talvez que eu morra entre grades  
no meio de uma prisão  
porque o mundo além das grades  
venha esquecer as saudades  
que roem meu coração.

Talvez que eu morra de noite  
onde a morte é natural  
as mãos em cruz sobre o peito  
das mãos de Deus tudo aceito  
mas que eu morra em Portugal

*Pedro Homem de Mello (Prece)*

Neste capítulo, dividido em três subcapítulo, serão retomadas e aprofundadas questões apresentadas anteriormente na Introdução. No primeiro subcapítulo a história do fado é descortinada, destacando episódios e períodos de maior relevância na trajetória deste gênero musical com mais de dois séculos de existência, como o panorama sobre algumas das teses e hipóteses existentes que tentam dar conta de suas origens, os debates ideológicos acerca da

sua identidade reacionária e a riqueza cultural que ele representa tanto para Portugal quanto para todo mundo, elevado a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

O segundo subcapítulo dedica-se à relação do fado com os meios de comunicação em Portugal e como eles se transformaram em importantes ferramentas de divulgação do gênero musical para além das fronteiras de Lisboa e arredores, e posteriormente para todo o mundo, com o advento da Internet e das rádios digitais. O terceiro subitem aborda candidatura do fado para a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, os personagens e instituições envolvidos neste processo e a repercussão da elevação deste para o turismo e para a indústria fonográfica.

### 1.1 O fado de Portugal e do mundo: teorias e histórias sobre as suas origens

O Fado nasceu um dia,  
quando o vento mal bulia  
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.

*José Régio* (Fado português)

A história do fado começa no século XIX e sua origem está entrelaçada por diversas teorias que continuam sendo debatidas até hoje. Considerado patrimônio imaterial da humanidade, o fado se destaca como o principal símbolo musical de Portugal. Ao longo de sua trajetória, rompeu fronteiras importantes, abandonando a característica de música pertencente às classes mais baixas e tornando-se presença regular nas maiores salas de espetáculo do mundo.

Sua história e a maior parte do conhecimento a seu respeito é marcado pela transmissão oral, bem como por constantes recriações e reinvenções de sua tradição. A globalização e a fluidez dos campos socioculturais do mundo contemporâneo apontam para uma nova perspectiva de análise do fado e de sua trajetória, assim como para o fortalecimento das discussões sobre as fronteiras culturais e a criação de novos territórios, que promovem

simultaneamente movimentos de territorialização – desterritorialização e reterritorialização (CORRÊA, A. M., 2004; NICOLAY, 2014).

O início desta história tão múltipla é apresentado no poema *Nasceu assim, cresceu assim*, de Vasco Graça Moura, musicado por Fernando Tordo e consagrado na voz do fadista Carlos do Carmo. Nele encontra-se uma descrição rica em detalhes sobre o surgimento do fado, tendo como mote o fato de que ele tenha nascido no bairro da Mouraria pela voz da prostituta Maria Severa Onofriama, considerada o mito fundador do gênero musical e que será apresentada mais a seguir.

Talvez a mãe, fosse rameira de bordel  
 Talvez o pai, um decadente aristocrata  
 Talvez lhe dessem à nascença amor e fel  
 Talvez crescesse aos tropeções na vida ingrata

Talvez o tenham educado sem maneiras  
 Entre desordens, navalhadas e paixões  
 Talvez ouvisse vendavais e bebedeiras  
 E as violências que rasgavam corações  
 Talvez ouvisse vendavais e bebedeiras

E as violências que rasgavam corações

Talvez ardesse variamente em várias chamas  
 Talvez a história fosse ainda mais bizarra

No desamparo teve sempre duas amas  
 Que se chamavam a viola e a guitarra

Pois junto delas já talvez o reconheçam  
 Talvez recusem dar-lhe o nome de enjeitado  
 E mesmo aqueles que o não cantam não esqueçam

Nasceu assim, cresceu assim, chama-se Fado  
 E mesmo aqueles que o não cantam não esqueçam  
 Nasceu assim, cresceu assim, chama-se Fado  
 Pois junto delas talvez já o reconheçam  
 Talvez recusem dar-lhe o nome de enjeitado  
 E mesmo aqueles que o não cantam não esqueçam  
 Nasceu assim, cresceu assim, chama-se Fado  
 E mesmo aqueles que o não cantam não esqueçam  
 Nasceu assim, cresceu assim, chama-se Fado

São muitas as teorias e os teóricos que se debruçaram na tentativa de identificar as origens do fado. Até hoje não se chegou a nenhum consenso que aponte para a localização geográfica e temporal da gênese do fado. Tendo em vista a pluralidade deste debate, vale deixar aqui registrado que esta tese de doutorado não tem a pretensão de reconhecer a veracidade de uma ou de outra hipótese, mas sim a de apresenta-las ao leitor. Assim como

afirmou Alberto Pimentel (1904, p.20), “ora, nós seguiremos outro caminho; não nos demoraremos a apalpar hipóteses”.

Entre as vertentes existentes, destacam-se as seguintes: descendência da cultura africana/afro-brasileira a partir não só do lundu e da modinha, mas também do fado dançado, que pode ser entendido como “um conjunto de danças encadeadas, também conhecido como suíte, dançada ao som de viola e adufe, hoje substituído pelo pandeiro. Assemelha-se a uma quadrilha europeia e é conduzida por repentistas” (MATTOSO, 2003, p.4); origem moura, pelo período em que os árabes ocuparam a Península Ibérica; canção inspirada no “balanço cadenciado e murmurante do mar” (BRITO, 2003, p.11), que, segundo Pinto de Carvalho, vislumbavam o seu

ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo dos 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 (CARVALHO, 2003, p.42).

Pinto acrescenta ainda que “o fado nasceu a bordo, aos ritmos infinitos do mar, nas convulsões dessa alma do mundo, na embriaguez murmurante dessa eternidade da água” (CARVALHO, 2003, p.42).

Mas, a teoria mais fortemente defendida está na origem lisboeta do fado, fundamentado inicialmente nas classes menos abastadas da sociedade portuguesa e posteriormente foi reconhecido pela aristocracia e pela alta e média burguesia, sendo absorvido e transformado em um produto comerciável e representativo da cultura local – e mais tarde, nacional.

Em 1890 o musicólogo e professor Ernesto Vieira endossou o movimento de defesa da identidade lisboeta do fado baseando-se em quatro argumentos:

1º O *Fado* só é popular em Lisboa; para Coimbra foi levado pelos estudantes, e nem nos arredores destas duas cidades ele é usado pelos camponeses, que têm as suas cantigas especiais e muito diferentes.

2º Nas províncias do Sul, onde os árabes se conservaram por mais tempo e os seus costumes e tradições são ainda hoje mais vistos, o *Fado* é quase desconhecido, principalmente entre a gente do campo.

3º Nenhum livro ou escrito anterior ao atual século (XIX) faz a menos referência a esta música popular.

4º A poesia com que, invariavelmente quase, se canta o Fado é uma quadra glosada em decimas, forma poética d'uma antiguidade pouco remota, de uma origem nada popular e sem relação alguma com a poesia árabe (VIEIRA, 1890, p.185).

Pimentel (1904, p.21), mantendo-se na mesma linha de defesa de uma origem lisboeta do fado afirmou que “efetivamente, o grande foco de irradiação do Fado é Lisboa; mas a província, tanto ao sul quanto ao norte, apenas o aceitou como um ditame da moda, que logrou absorver e substituir os cancioneiros provinciais”.

Para tanto, pode-se afirmar que a formação do fado enquanto gênero musical constituiu-se muito fortemente por um extenso (e intenso) processo de trocas interculturais e do ambiente urbano que promoveram uma multiplicidade infinita de interações. A este fato deve-se destacar o período de estabelecimento do sistema colonial português, que do século XV ao XX se constituiu como império global, presente na Europa, na Ásia, na África e nas Américas.

A partir da compreensão de que toda configuração cultural é histórica, ou seja, tem começo e meio, mas não tem fim porque é um processo permanente do *devir*, traduz-se assim uma necessidade quase natural de constante reinvenção. As tradições são efetivamente reinventadas, em particular pelas novas gerações, que se tornam responsáveis pelo zelo e pela recriação do gênero musical como herança cultural de Portugal. O fado, como cultura reinventada (ou reterritorializada), é resultado de uma gama de invenções que contam sua história, aquilo que já foi vivido e que não existe mais, assim como sobre as suas origens e o que está por vir na realidade vivida do território existencial (GUATTARI, 1985).

De dança do Brasil à música de Portugal, o fado atravessou o Atlântico para constituir-se como um gênero musical que deixou para trás o movimento sincopado de uma dança sensual praticada em algumas casas de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro do século XVIII. O argumento que sustenta a origem afro-brasileira do fado está ligado ao período em que o Brasil era colônia de Portugal. Na altura, o processo dialógico entre metrópole e colônia se intensificou, gerando novos movimentos culturais, artísticos e religiosos em terras brasileiras, potencializados pelas fronteiras porosas entre europeus, povos originários e africanos.

O lundu – ou lundum –, como escreve Carvalho (2003), é uma dança tipicamente africana, importada do Congo para o Brasil durante a escravidão, e que foi praticada da primeira metade do século XVI até finais do século XIX. A fama do lundu data do século XVIII e, como afirma Tinhorão (1998), apesar da forte resistência da Igreja – por estar intimamente ligada à aspectos da religiosidade africana – e até mesmo da Corte, aos poucos

foi ganhando espaço e aceitação da elite portuguesa. Ainda segundo o autor, o termo lundu teria origem no calundu<sup>16</sup>, que é uma “dança ritual religiosa africana – às vezes chamada de lundu – que induz a um estado de possessão do mesmo nome” (TINHORÃO, 1994, p.123).

Cabe destacar que a primeira incursão portuguesa na África foi realizada no Congo, pelo navegador Diogo Cão em 1483, no reinado de dom Joao II. Assim como postulou Corrêa, A. M. (2004, p.100-101), Cão “subiu o rio Zaire estendendo sua incursão até o cabo de Santa Maria, na atual Angola.” O objetivo da viagem era o de reconhecer o novo território por conquistar e também o de difusão da fé cristã, assim como defendia a Coroa portuguesa. De regresso a Portugal, o navegador leva consigo alguns negros congolezes que foram escravizados em Portugal, “onde são recebidos pelo rei que os batiza e instrui na fé cristã, costume da época para demonstrar a piedade do rei e a sua submissão e conseqüentemente dos seus súditos, a influência da Igreja Católica” (CORRÊA, A. M., 2004, p.101).

Esta viagem ao Congo e posteriormente o regresso dos navios a Lisboa com negros escravizados que levavam consigo as suas tradições é considerado como um movimento importante de trocas interculturais entre os povos africanos e os portugueses. Os congolezes levaram para a metrópoles não só aspectos culturais de sua terra, mas também religiosos.

Como expresse anteriormente, o lundu sofreu bastante resistência por ser considerado uma dança vulgar e imoral. Ele foi descrito em muitos relatos feitos por viajantes passavam pelo Brasil e que se impressionavam por esta expressão cultural. Dentre os relatos – coletados por Nery (2012) durante a pesquisa para escrita do livro *Para uma história do fado* –, destacam-se dois que, por apresentarem ideias opostas, traduzem em riqueza de detalhes as danças do Brasil colonial. O primeiro é o relatório de viagem escrito pelo capitão francês Louis-Charles Desaulles de Freycinet, comandante de 1817 a 1820, no século XIX, de uma expedição da Armada Real francesa:

As danças que se executam nos salões são em geral as francesas e as inglesas. Noutros lugares preferem-se com bastante frequência as danças lascivas nacionais, que são muito variadas e se aproximam muito das dos negros da África. Há cinco ou seis que são muito características: o lumdum é a mais indecente; vêm depois o caranguejo e os fados, que são em número de cinco – estas são dançadas por quatro, seis, oito ou mesmo dezasseis pessoas; por vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres; há nelas figuras de vários gêneros, todas elas muito voluptuosas. Mas em geral estas danças têm mais lugar no campo do que na cidade. Além disso, as raparigas raramente hesitam em participar nelas, e quando se dança em pares é a mulher que vem convidar o cavalheiro (FREYCINET in NERY, 2012, p.34).

---

<sup>16</sup> Segundo Corrêa A. M. (2004, p.71), o calundu é uma “manifestação de ritos africanos realizados através de danças e de um altar erguido com utensílios contendo ervas, terra, pedras e sangue de animais sacrificados, elementos simbólicos da cultura africana [...], associados a cruzeiros e elementos simbólicos do catolicismo, em locais como a senzala, ou numa sala de uma casa, ou em terreno baldio na cidade.”

O oposto pode ser visto no século seguinte, no diário do oficial alemão Carl Schlichthorost, escrito nos anos de 1925 e 1926:

Infelizmente, também no Rio de Janeiro a Dança francesa está a começar a suplantiar a nacional. Não conheço nada de mais insípido do que estes *entrechats* e *ails de pigeon* constantemente repetidos, que lembram uma marioneta a mexer os braços e as pernas como se alguém lhe estivesse a puxar os cordéis. Quanta expressividade não há, pelo contrário, não só Fandango como também no Fado, essa dança de negros tão imoral e no entanto tão encantadora, e quando é necessário danças uma Gavotte prefiro vê-la dançada por brasileiros ou espanhóis do que pelo mais célebre Mestre de Bailado parisiense. Até à própria Valsa alemã estes povos sabem retirar-lhe a sua cansativa monotonia; também nesta dança, tal como ela é executada no Brasil, se exprime a ideia do amor primeiro negado mas depois concedido (SCHLICHTHOROST in NERY, 2012, p.34).

Destacado por (ARAÚJO, 2004), na letra de um “bailante de lundum”, do poeta Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), são apresentados ostensivamente elementos ambíguos que realçam a presença de ações vinculadas a vida cotidiana e também oriundas de crenças populares. Paralelo a este pensamento, sinalizando a dicotomia entre o sagrado – como por exemplo a menção à Nossa Senhora do Rosário<sup>17</sup> na última estrofe – e o profano – quando destaca os elementos sensuais da dança e as repetidas menções à santos e princípios religiosos – e, como afirma Araújo (2004), a partir do desdobramento de situações que estão acontecendo concomitantemente, ligam “magicamente a dor e o prazer, a autoflagelação e a exibição sensual” (ARAÚJO, 2004, p.178).

Em bandolim marchetado,  
Os ligeiros dedos prontos,  
Loiro paralta adamado, Foi  
depois tocar por pontos O  
doce londum chorado

Se Márcia se bamboleia,  
Neste inocente exercício,  
Se os quadris saracoteia,  
Quem sabe se traz cíclico  
E por virtude os meneia.

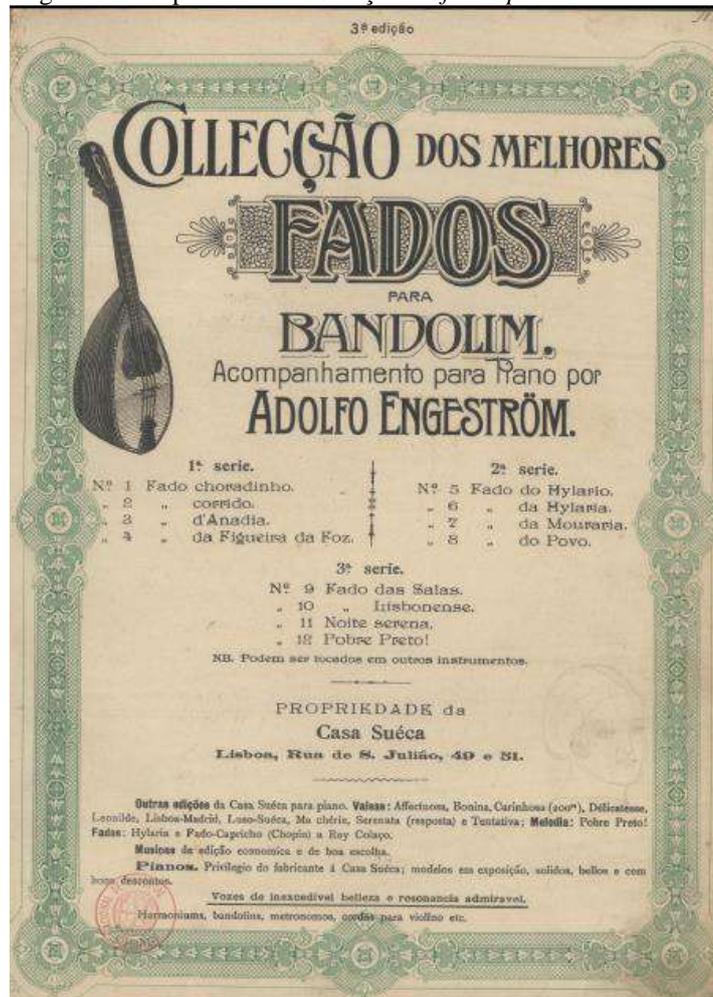
Não sentenceis de estalo; Têm as  
danças fim decente; Ama o pai; mas  
por deixá-lo, Dança a donzela inocente  
Diante de São Gonçalo.

Cobrando o pardo dinheiro,  
De que o povo é tributário,  
Velho preto prazenteiro  
Para a glória do rosário,  
Remexe o corpo e o pandeiro

<sup>17</sup> Nossa Senhora do Rosário foi a primeira Irmandade de negros em Lisboa (CORRÊA, A. M., 2004).

Além destes elementos, observa-se que na primeira estrofe da letra o poeta Tolentino refere-se ao bandolim (Figura 11), um instrumento musical que, por um curto espaço, ocupou o lugar da tradicional guitarra nas representações de fado em uma tentativa de encontrar um novo instrumento que exprimisse “ainda melhor a doçura gemente do fado” (PIMENTEL, 1904, p.33). Mas, logo a guitarra recuperou o seu posto de instrumento musical majoritário do fado, assim como destacou Pimentel (1904, p.33), em tom de crítica: “[...] eles não tinham a intuição de que o fado e a guitarra fossem irmãos gêmeos”.

Figura 11 - Capa da revista *Coleção de fados para bandolim*.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Isto posto, o escritor Mário de Andrade (LIMA, 2010) considera o lundu um dos maiores símbolos da *multiculturalidade* produzida no Brasil, composto pela miscigenação das classes sociais da época. Ele afirma ainda que o lundu, da mesma forma que é uma música brasileira popular e folclórica, apesar das características instrumentais, é também apresentado com o sincopado da música popular africana, representando a primeira manifestação de nacionalidade do Brasil.

Como afirma Bastos,

O Brasil é usualmente explicado através da fábula das três raças, como o resultado da fusão de africanos, indígenas e portugueses (DAMATTA, 1981<sup>18</sup>). Na música, no entanto, as explicações mencionam as influências africanas e portuguesas, suprimindo a música indígena da tríade. Do ponto de vista dessas explicações, o universo melódico e harmônico da música popular brasileira estaria ligado à herança portuguesa e o rítmico à herança africana (BASTOS, 2008, p. 9).

Assim como o lundu, a modinha também é considerada fonte de inspiração e matriz para a constituição musical do fado. Além de acompanharem a história da música luso-brasileira durante mais de dois séculos, os dois gêneros se caracterizam por terem abertura e trânsito em diversas classes sociais, tornando-se “pivô[s] da inter-relação de classes, ora abrindo portas, aproximando atores sociais de camadas menos favorecidas [...] ora efetuando este mesmo caminho no sentido inverso” (LIMA, 2010, p.10).

Embora tenham alguns pontos de ligação, compreende-se que o lundu e a modinha originaram-se de lados diferentes do Atlântico. Ambos os gêneros surgiram no período do expansionismo português, o lundu apareceu em terras brasileiras (colônia), e a modinha em terras portuguesas (metrópole). As questões sobre as origens da modinha, tal como do fado, também se encontram sob disputa: alguns autores defendem a sua “brasilidade”, e outros a sua “portugalidade”. Para Mário de Andrade, a defesa da modinha como música originária do Brasil apresenta-se como um simples patriotismo (LIMA, 2010).

Neste sentido, constata-se que, mesmo tendo a sua gênese sido territorializada em diferentes lados do Atlântico, eles sofrem influência mútuas agenciadas por meio da circularidade cultural (GINZBURG, 1987, 1991; CORRÊA, A. M., 2004)<sup>19</sup> que operava neste período do expansionismo e que fez do oceano um grande e significativo território de trocas interculturais.

Assim como o lundu, a modinha também despertou sentimentos antagônicos entre aqueles que a observaram. O poeta Nicolau Tolentino ressalta a vulgaridade presente em algumas de suas letras, como no tema a seguir:

Pouco às filhas falarei;  
São feias e malcriadas;  
Mas sempre conseguirei  
Que cantem desafinadas

<sup>18</sup> DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes. 1981.

<sup>19</sup> Consoante Corrêa A. M. (2004, p.21), a o conceito de *circularidade* pode ser considerado a partir de dois eixos, compreendidos como “sentido *vertical* – onde ocorrem influências culturais entre as diferentes classes sociais, num processo de mão dupla – e o sentido *horizontal* – que viabiliza a troca de experiências e a incorporação destas por culturas distintas”.

“De saudades morrerei”.

Cantada a vulgar modinha,  
Que é dominante agora,  
Sai a moça da cozinha  
E diante da senhora  
Vem desdobrar a banquinha

O romancista inglês Willian Beckford, assim como registrou Nery (2012), destacou em seu diário o fascínio pela modinha, descrevendo-a como “um género original de música, diferente de tudo o que alguma vez ouvi, e o mais sedutor, o mais voluptuoso que se possa imaginar e o mais bem calculado para apanhar os Santos desprevenidos e inspirar delírios profanos” (BECKFORD in NERY, 2012, p.49).

Em Portugal, no início do século XIX, Lisboa ainda se encontrava em reconstrução em virtude do terremoto de 1755 que deixou a cidade parcialmente em ruínas. Faltava policiamento, as ruas estavam demasiadamente sujas e com a mobilidade precária por conta dos escombros que ainda se faziam presentes.

Em 1808 a família real se exilou no Brasil com a aproximação das tropas napoleônicas a Lisboa, inserindo Portugal em um longo processo de transformações que produziram um cenário de lutas políticas e de profundas mudanças sociais, alterando todo um estilo de vida dos portugueses. Nas palavras de Brito:

O rei, a sua corte parte para o Brasil e um reino de desordem se prolonga pelas décadas seguintes, numa sequência de acontecimentos que trazem instabilidade, agitação, ausência de controlo e proliferação de circulações, comportamentos e discursos não enquadrados numa ordem normativa e estável (BRITO, 2006, p.25).

Sendo assim, observou-se que a burguesia enriqueceu com os bens comprados da Igreja e emerge como ator social fundamentalmente importante no contexto político e econômico. A população proletária abrigada em Lisboa também se fortaleceu, estabelecendo um mercado paralelo e marginal, priorizando atividades ligadas ao contrabando de mercadorias, o jogo e a prostituição.

Ainda no início do século XIX, as sucessivas invasões do exército napoleônico foram devastadoras, destruindo grandes regiões do centro e no norte de Portugal, o que gerou um fenômeno de migração para Lisboa. Anos mais tarde, entre os anos de 1828 e 1934, as guerras liberais efetuadas entre liberais constitucionalistas e absolutistas em disputa pela sucessão real também foram brutais para Portugal, reavivando esse movimento migratório para Lisboa, já que as colheitas ficaram inutilizadas e as terras destruídas.

Nesse período a cidade cresce muito e esta nova população que vem para a cidade vai se organizando nos bairros mais pobres da cidade, ou seja, nos bairros considerados hoje como os mais tradicionais.

Portanto, é por isso que ao mesmo tempo a história dos mouros da Mouraria e não sei o que é uma história muito romântica, porque uma grande parte da população real destes bairros no século XIX é exterior a Lisboa. São retornados que vem do Brasil e são refugiados que vem de todo país e trazem memórias diferentes e depois vão cozinhando uma nova cultura popular lisboeta com negociações entre memórias diferentes e tradições diferentes que acabam por gerar uma nova cultura popular de Lisboa (PT) (NERY, 2017).

Neste cenário de lutas e conflitos que o fado veio a se territorializar em Lisboa, emergindo como uma expressão unificadora deste mosaico de indivíduos que se concentrou nestes bairros – mais fortemente na Mouraria.

Estes aspectos – naturais, sociais e políticos – imbricam-se e expandem-se de maneira rizomática, constituindo assim o terreno que propicia a gênese do fado, estabelecendo movimentos de territorialização que, engendrados por diferentes territorialidades e também sob o efeito da circularidade cultural, potencializam a sua territorialização em Lisboa e em alguns de seus bairros, como Alfama, Madragoa<sup>20</sup>, Mouraria, Chelas e Alcântara.

Sob toda esta tensão que nasceu no bairro da Madragoa, em 26 de julho de 1820, Maria Severa Onofriana (Figura 12), considerada o mito fundador do fado e transformada posteriormente em ícone de primeira fadista pelos amores e fados que cantava e tocava pelas ruas da Mouraria. Severa, como era popularmente conhecida, também é considerada como a responsável pela promoção do fado na sociedade portuguesa por ter mantido um relacionamento amoroso com o Conde de Vimioso, chefe de uma das famílias aristocráticas mais distintas de Portugal, e que a levava para cantar nos grandes salões da capital.

---

<sup>20</sup> A Madragoa é um bairro típico de Lisboa, localizado junto à foz do Rio Tejo.

Figura 12 - Desenho de Maria Severa.



Fonte: CARVALHO, 2003.

Conhecer a vida de Maria Severa é também visitar a história do fado em Lisboa. A sua controversa biografia inspirou pensadores e entusiastas a propagarem o mito, consagrando-a como símbolo maior da fundação do fado. O poeta e ensaísta Raimundo António de Bulhão Pato (1828-1912) diz ter conhecido a Severa pessoalmente e a descreveu da seguinte maneira:

A pobre rapariga foi uma fadista interessantíssima como nunca a Mouraria tornará a ter! [...] Não será fácil aparecer outra Severa altiva e impetuosa, tão generosa como pronta a partir a cara a qualquer que lhe fizesse uma tratantada! Valente, cheia de afectos para os que estimava, assim como era rude para com os inimigos. Não era mulher vulgar, pode ter a certeza (COSTA, 1995, p.18).

Além destes discursos, estudiosos também se preocuparam em saber mais sobre esta *persona* tão cara ao fado. Pinto de Carvalho, autor de uma das obras fundamentais sobre o gênero musical, foi um deles. Na tentativa de abrandar a fama que se avultou em volta de Maria Severa, o autor afirmou, baseado em um significativo trabalho de pesquisa, que

Nós mesmos confiámos demasiadamente na lenda chula, que se adensou em volta do nome desta tronga de viela, lenda elaborada pela fantasia popular e pela cumplicidade dos literatos. Aproveitamos o ensejo para fazer *amende honorable*. Após investigações algo trabalhosas e demoradas, conseguimos, enfim, tirar a limpo a vida acidentada desta meio-soprano dos conservatórios do vício (CARVALHO, 2003, p.62).

Em seguida complementa o seu raciocínio insinuando algumas notas biográficas à Severa, contextualizando-a e territorializando-a em destacados territórios existenciais

(Guattari, 1985) do fado na cidade de Lisboa, como os bairros da Madragoa, Bairro Alto e Mouraria – referida quando o autor faz menção à Rua do Capelão:

Maria Severa – assim se chamava ela – não era cigana com propalou a lenda, mas nascera na Madragoa. Sua mãe, a *Barbuda*, tinha uma das três tabernas que então havia naquela rua, e alcunhavam-na assim, porque possuía tanta barba, que a abrigava cortá-la frequentemente e a encobri-la com um lenço. Ali, *en plein cabaret*, a Severa batia o *fado* com o *Manozinho*, o mais antigo fadista do sítio, e com o Mesquita, um fadistão que andara embarcado. [...] Durante um curtíssimo parêntesis, a Severa habitou numa betesga do Bairro Alto [...]. A Severa e a sua inseparável mãe mudaram-se dali para a Rua do Capelão (vulgarmente chamada de Rua Suja), então frequentadíssima pela marujada inglesa e portuguesa (CARVALHO, 2003, p.62).

O uso do termo “mito fundador do fado” para retratar Maria Severa é identificado no trabalho do antropólogo português Joaquim Pais de Brito (2006, p.26). Nesta tese o termo é considerado de grande relevância por reconhecer a Severa como o marco simbólico da gênese lisboeta do fado.

Nesse sentido – sob a perspectiva da Geografia Cultural –, tendo em vista as considerações propostas por Bonnemaïson (2012) acerca de uma “geografia sagrada”, sinaliza-se que a leitura de um mito não é restrita apenas à forma literária ou estrutural, mas também espacial, valorizando os itinerários que o mito – neste caso, Maria Severa – percorreu e os locais em que ele revelou o seu poder mágico, que, no caso do fado, são identificados nos bairros da Madragoa, onde ela nasceu, no Bairro Alto, a sua residência temporária, e na Mouraria, onde se territorializou e dali fez irradiar o fado, tecendo desta forma uma estrutura espacial simbólica que engendra e semiografa o território. Essa “geografia sagrada”, por meio da prática material e imaterial da cultura, legitima o mito fundador porque o identifica em determinado território e o torna visível como “gesto criador de sociedade” (BONNEMAISON, 2012, p.288), em tal caso, de uma prática cultural expressa na paisagem sonora/conivente.

Como sinalizado anteriormente, apesar de tamanha importância para o fado, foi apenas depois de sua morte, em 1846, que Maria Severa teve seu talento e distinção reconhecidos e aclamados no universo fadista, um fato inédito entre os meios populares. A sua popularidade é retratada em muitas letras de fado, os quais foram destacadas duas que melhor retratam a história e o significado desta mulher emblemática para a tese da gênese portuguesa – lisboeta – do fado.

Em especial, o *Fado da Severa*, composto por Sousa do Casacão em 1848, onde pode-se observar elementos que tratam da vida amorosa da prostituta com o famoso conde de

Vimioso, o alcance da sua importância para o universo do fado (e também metafísico), e a sua inserção no panteão dos grandes personagens do gênero musical e, por conseguinte, reafirmando o seu papel de “mito fundador”:

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

Chorai, fadistas, chorai  
Que a Severa já morreu.  
E como ela  
Nunca no Mundo apareceu.

O Conde de Vimioso  
Um duro golpe sofreu  
Quando lhe foram dizer  
Tua Severa morreu.

Corre à sua sepultura  
O seu corpo ainda vê:  
“Adeus, ó minha Severa,  
Boa sorte Deus te dê.”

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

Até o próprio São Pedro  
Às portas do céu sentado  
Ao ver entrar a Severa  
Bateu e cantou o fado.

Ponde no braço da banza  
Um sinal de negro fumo,  
Que diga por toda a parte  
O fado perdeu seu rumo.

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

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

E, em *O Novo Fado da Severa*, que resultou da parceria entre Júlio Dantas com Frederico de Freitas, parte do repertório de Amália Rodrigues, observa-se uma significativa diferença na forma narrativa. Aqui há a valorização de um outro lado de Maria Severa, mais

humana, amorosa, sentimental e afetuosa, ao contrário da mítica mulher que cumpre o seu destino como o mito fundador do fado que é apresentado no tema anterior:

Ó Rua do Capelão  
Juncada de rosmaninho  
O Rua do Capelão  
Juncada de rosmaninho

Se o meu amor vier cedinho  
Eu beijo as pedras do chão  
Que ele pisar no caminho  
Se o meu amor vier cedinho  
Eu beijo as pedras do chão  
Que ele pisar no caminho

Tem um degrau em meu leito,  
Foi feito pra ti somente  
Meu amor sobe com jeito  
Se o meu coração te sente  
Ficaria aos saltos no peito

Tenho o destino marcado  
Desde a hora em que te vi  
Tenho o destino marcado  
Desde a hora em que te vi  
O meu amor adorado

Viver a cantar o fado  
Morrer abraçada a ti.

Figura 13 - Novo fado da Severa: do fonofilme “A Severa” de 1931.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

A relação de Maria Severa com o Conde de Vimioso revela muito sobre os comportamentos da sociedade lisboeta do século XIX. Brito (2006) apresenta o funcionamento desta sociedade e o contraponto (ou encontro) entre dois diferentes mundos sociais da cidade e um modo de entender melhor (ou reforçar) a teoria da origem lisboeta do fado. Por um lado, é apresentada

[...] a população iletrada e marginal das ruas e da zona ribeirinha da cidade, despossuídos e gente sem emprego estável, com a actividades de circunstância, misturada com desocupação, ócio e vadiagem, uma circulação pelas tabernas, prostíbulos, feiras e espaços de relacionamento clientelar estratos superiores da sociedade [...] (BRITO, 2006, p. 27).

E, por outro, a “[...] aristocracia [...] descobrindo o popular e o exotismo dentro das portas da cidade, característica de um romantismo tardio e de uma boémia que se prolongam por todo o século XIX” (BRITO, 2006, p.27). A classe alta se apropriou do fado como gênero musical menor, pouco valorizado, com a crença de que havia descoberto o popular e o exótico dentro da própria cidade.

Outros atores sociais surgiram nesse período, como o operariado. Brito (2006) identifica quatro tipos sociais que compõem estruturalmente o fado lisboeta: o primeiro era composto pela população mais pobre de Lisboa – os iletrados, os malandros, os marginais, as prostitutas e as pessoas sem ocupação fixa.

O segundo era constituído pela aristocracia, “em geral, retrógrada, vivendo a perda do seu estatuto com as modificações trazidas pelo liberalismo, o jogo parlamentar, a diminuição da importância absoluta dos bens fundiários e outras fraturas conseqüentes à basculação de valores estáveis” (BRITO, 2006, p.27).

O terceiro, datado do final do século XIX, era constituído pela classe operária que florescia. Por ações por eles propostas, o fado se transformou em um instrumento de luta pelos direitos civis, cuja principal característica incidia no discurso reivindicatório encontrado em suas letras. A propaganda socialista constituía uma temática frequente com letras reverenciando o pensamento marxiano e o próprio Marx. Neste momento os operários se organizavam enquanto classe e protagonizavam as primeiras greves industriais em Portugal. Os tipógrafos, em contato direto com o universo dos meios de comunicação, eram os responsáveis pela divulgação dos fados produzidos pela classe operária e colaboravam com a disseminação dos objetivos do novo estrato social ascendente.

Avelino surge nesse contexto como um dos “arautos” (NERY, 2012, p.188) do processo revolucionário operário, que emerge conjuntamente com o desencantamento dos trabalhadores com República que então nascia. Nesse contexto, ele transpõe para os seus

textos o sentimento de “denúncia explícita das desigualdades de distribuição de riqueza” (NERY, 2012, p.188), dando uma “amostra que define, de maneira flagrante, o contraste entre as duas camadas sociais” (SOUZA, 1912. p.52) que marca esta época:

Vive pobre o pobre op’rário  
 Que trabalha, noite e dia...  
 Vive rico o usuário  
 No seio da Burguesia!

Eis o contraste fatal,  
 Do nascer a subtileza:  
 D’um lado, o berço – Pobreza  
 D’outro o berço – Capital  
 D’um lado o esforço animal  
 Do infeliz proletário;  
 E do outro o argentário  
 P’ra quem a vida é rendosa!  
 Porque enquanto o rico goza  
 Vive pobre o pobre op’erário.

O pobre é triste sendeiro  
 Que come a ração amarga,  
 Tal como a besta de carga  
 Debaixo do cavaleiro.  
 Monta-o o rico embusteiro  
 Com toda a sobrançeria,  
 Crava-lhe a espora-ufania,  
 E com cinismo arrojado,  
 Escarnece o desgraçado  
 Que trabalha noite e dia!

É assim que o faz puxar  
 O carro do Rei-Milhão,  
 Pois, do pobre a produção  
 Constitui o seu bem-’estar.  
 Tem, para o fazer trotar  
 O chicote do salário,  
 A cujo total precário  
 Quer que o infeliz se dobre...  
 E assim à custa do pobre  
 Vive rico o usuário!

Op’rários do Universo –  
 A minha humilde canção,  
 Incita à Revolução  
 Contra o Capital perverso.  
 Vêde neste pobre verso  
 Vossa amargosa agonia...  
 E lutai com energia  
 De modo que se invalide  
 O Inimigo que reside  
 No seio da Burguesia.

(SOUZA, 1912, p.52-53.)

O quarto ator social era formado pela pequena e média burguesia que detinham a maior parte do capital financeiro corrente na cidade. A burguesia tinha os meios que lhe davam a oportunidade de adquirir a grafonola e o aparelho de rádio, como também a oportunidade de frequentar o teatro de revista, capitalizando assim os primeiros passos para a criação de uma “economia do fado” – termo o qual retomaremos mais a seguir. Para Brito (2006), a burguesia era o ator social que disseminava, junto com as transmissões de rádio, o fado para outras camadas da sociedade e para outras regiões do país.

O rádio representou um importante papel durante o processo de construção de uma identidade nacional do fado. Em paralelo, a burguesia – em geral, cumprindo seu papel de mecenas – gerava e financiava novas formas de comunicação, proporcionando o desenvolvimento do gênero musical. Estudiosos indicam que, mais importante que o rádio, a grafonola, Maria Severa e a publicação de partituras com acompanhamento para piano a partir da metade do século XIX teriam sido fatores determinantes para a entrada do fado nos grandes salões da burguesia e da aristocracia portuguesa.

E formação instrumental do fado tradicionalmente conhecida hoje inclui a viola de fado, o baixo e a guitarra portuguesa, que funcionam como suporte ao canto do fadista. A guitarra foi adotada progressivamente, determinando uma nova afinação no gênero musical: “a utilização especificamente portuguesa assegura a perenidade do instrumento, notadamente nos meios populares. Nos salões, ela sofre a concorrência da viola e do piano” (SERGL, 2007, p.2).

Portanto, os processos e personagens anteriormente descritos impulsionaram movimentos de territorialização do fado – e aqui se inclui a desterritorialização de alguns territórios e a reterritorialização em outros, movidos por agenciamentos políticos, sociais, culturais e econômicos –, criando novas territorialidades que, por conseguinte, deram início à sua construção enquanto representante maior de uma cultura.

Para Nery (2012), a constituição do fado enquanto símbolo nacional foi um processo desdobrado ao longo de todo o século XIX. Afirma ele que

[...] não pode haver dúvidas de que o Fado tem vindo a romper progressivamente, em particular desde o pós-guerra, todas as barreiras sócio-culturais a que tradicionalmente estava sujeito: conquistou de uma vez por todas o território da poesia erudita, desde o patrimônio trovadoresco e renascentista à criação literária contemporânea; é uma presença frequente na programação das salas de espetáculos mais prestigiadas, dentro e fora do País; algumas de suas figuras mais emblemáticas converteram-se em verdadeiros ícones das artes do espetáculo portuguesas e em símbolos da respectiva modernidade estética; dialoga abertamente, em pé de plena igualdade, com outros gêneros performativos poético-musicais, tanto populares como eruditos; é hoje uma das correntes em maior afirmação no âmbito da chamada

“World Music” internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária de nosso País (NERY, 2012, p.28).

Neste sentido, as diferentes vertentes teóricas que se debruçam na árdua missão de apontar as origens do fado reafirmam a riqueza e a pluralidade cultural do gênero musical, que ao longo de todo o século XX veio a se tornar o mais importante símbolo de Portugal para todo o mundo, ao lado de outros grandes, como Luís de Camões e Fernando Pessoa.

## 1.2 O fado, das ruas para os media: a conquista de um novo espaço

A profissionalização do fado está intimamente relacionada ao apogeu da produção discográfica e a eclosão do rádio em Portugal. No país, o sistema radiofônico começou a se desenvolver no início do século XX. Os anos de 1930 a 1950 são considerados os *anos de ouro* do rádio, significativos por traduzir

num fenómeno de radiodifusão que procurava reconstruir a realidade dentro do estúdio, com dramatizações e espetáculos produzidos na própria estação emissora. Os programas humorísticos estavam sob vigilância da censura, obrigando as manobras linguísticas para que os textos passassem (CORDEIRO, 2004, p.2).

Enquanto o país estava mergulhado na escuridão do salazarismo, a censura cumpria o papel de analisar previamente todas as publicações periódicas e não periódicas, as emissões de rádio e de televisão – nacional e internacional –, com o objetivo de velar “permanentemente pela pureza doutrinária das ideias expostas [pelo regime] e pela defesa da moral e dos bons costumes” (CORDEIRO, 2004, p.2). O uso do rádio pelo governo objetivamente, resumia-se em manipular e manter o controle sobre a opinião pública, transformando-o em instrumento para a legitimação dos ideais do regime, e distrair a população para a real situação a qual Portugal se encontrava. Este leque de novas funções atribuídas ao sistema de rádio “abraçado” pelo governo também abarcava filtrar os acontecimentos da Europa e do resto do mundo, chegando a população apenas o que o regime achasse conveniente. O monopólio do sistema de radiodifusão do país estava nas mãos dos governantes, e toda e qualquer tentativa de ameaça era prontamente repudiada.

Figura 14 - O discurso do poder: Salazar lendo ao microfone da Emissora Nacional (ainda em fase experimental), uma alocução proferida da sede da União Nacional, em fevereiro de 1935.



Fonte: VIEIRA, 2010.

Foi em 1925, efetivamente, que começaram as transmissões regulares de radiofonia em Portugal, com a emissora CT1AA. A iniciativa do empresário Abílio Nunes dos Santos Jr, dono dos Grandes Armazéns do Chiado, tinha como um de seus objetivos a obtenção dos direitos de representação da gravadora britânica Gramophone Company em Portugal. Desde o início, a CT1AA investiu fortemente em infraestrutura para aumentar a sua popularidade e por conseguinte o seu número de ouvintes. Em um curto espaço de tempo chegou às “colónias africanas e à diáspora da emigração portuguesa” (NERY, 2012, p.204).

Dentro de sua programação estão as transmissões do Teatro de Variedades e do Teatro Maria Vitória, além de apresentações musicais em direto de seus estúdios. Nestas apresentações o fado já estava presente em um programa comandado pelo violista Amadeu Ramin (NERY, 2012).

Além da CT1AA, outras emissoras foram aparecendo no país, como a CT1DY<sup>21</sup> em 1928, fundada pelo capitão Jorge Botelho Moniz. Em 1931 é fundado o Rádio Clube Português (CT1GL) com apoio financeiro sem precedentes disponível para o setor de comunicação.

<sup>21</sup> A estação CT1DY também foi denominada de Rádio Parede e, posteriormente, Rádio Clube da Costa do Sol.

Proporcionalmente menor ao Rádio Clube Português, outras estações começaram a surgir depois de 1930, como a “Alcântara Rádio, o Clube Radiofónico de Portugal, a Rádio Graça, a Rádio Luso, a Rádio Motorola (depois Rádio Peninsular), a Rádio Sonora (mais tarde Rádio Voz de Lisboa), a Rádio São Mamede e, no Porto, a Invicta Rádio e a Rádio Clube Lusitânia” (NERY, 2012, p.206). Destaca-se que em todas estas estações o fado estava presente. O objetivo era o de alcançar e o de cativar o gosto do público popular e da pequena burguesia por meio de uma programação musical, que em geral era a que mais agradava. Mas, isso não significou que todas estas transmissões eram feitas ao vivo. Nas emissoras de menor porte alguns programas eram realizados a partir da reprodução de discos já gravados. Neste período as emissões ao vivo começavam a contar com pedidos e sugestões dos ouvintes.

Foi também em 1925 que o microfone elétrico foi inventado, proporcionando melhorias significativas nas transmissões radiofônicas e nas gravações de discos, permitindo, juntamente com a redução do preço dos gramofones, uma nova dinâmica na indústria e no comércio fonográfico em Portugal.

A reprodução dos discos nas rádios era fortemente apoiada pelas empresas de distribuição discográfica, como a Valentim de Carvalho e o Grande Bazar do Porto, que viam neste ramo uma forma publicitária que incentivava a maior comercialização de seus produtos. Da mesma forma que expandia a popularidade do fado e dos fadistas, a reprodução de obras gravadas promovia pela primeira vez o deslocamento do gênero para outras regiões do país, deixando de se concentrar hegemonicamente em Lisboa e arredores (NERY, 2012).

Em 27 de janeiro de 1930, com a força que as rádios começaram a obter em Portugal, o Estado Novo cria o Decreto-Lei nº 17.899 que estabelece e regulamenta formas mais restritivas de criação de novas emissoras privadas e dando poderes ao governo para as fiscalizar e regular. Já em 1933, com o Decreto-Lei nº 22.783, o Estado cria a Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), que “depois a força de uma revolução fê-la mudar para Radiodifusão Portuguesa (RDP). Hoje está junta com a televisão pública na Rádio e Televisão de Portugal (RTP)” (VIEIRA, 2010, p.17). Em 1933 ocorrem as primeiras transmissões, mas ela será inaugurada só em 1935. Santos (2005) afirma que, por um lado, a EN “pertencente ao Estado, impulsionava a profissionalização do rádio em Portugal, por outro lado iniciava-se a luta pelo controle da emissora pelos protagonistas ligados ao regime saído do golpe militar de

28 de maio<sup>22</sup> de 1926” (SANTOS, 2005, p.139).

Ao contrário das concorrentes privadas, o fado não fazia parte da programação da EN. Como mencionado na Introdução deste trabalho, em 1936 a emissora promoveu um ciclo de palestras com o escritor Luís Moita intituladas *O fado: canção de vencidos*, onde afirmava que o gênero musical era um “fator de alienação e desmoralização da juventude portuguesa” (NERY, 2012, 206).

Com o sucesso que o fado estava alcançando com os ouvintes das transmissões de radiofônicas e também pela sua crescente consolidação enquanto importante ferramenta da política de propaganda do governo, a sua chegada à EN foi apenas uma consequência. Em 1938 surge a primeira programação regular dedicada ao fado, apresentada com regularidade pela fadista Maria Teresa de Noronha.

Em 1938 a EN – a exemplo do que já sucedia, por exemplo, no Rádio Clube Português, onde desde o ano anterior Margarida Pereira apresentava uma emissão estável de fados – dá início ao seu primeiro programa regular dedicado ao Fado, uma apresentação quinzenal para a qual convida uma fadista amadora cuja respeitabilidade social entende estar acima de qualquer suspeita, a jovem Maria Teresa de Noronha, neta dos condes de Paraty (NERY, 2012, p.257).

Nascida em Lisboa no dia 17 de setembro de 1918, Maria Teresa (Figura 15) era filha de dom António Maria Sales do Carmo de Noronha e de Dona Maria Carlota Appleton de Noronha Cordeiro Feio. Ela foi ensaiada pelo guitarrista Fernando Freitas e pelo violista Abel Negrão, e o programa era apresentado por dom João da Câmara e composto por quatro fados e uma guitarrada. Manteve-se até 1962, quando a fadista decidiu retirar-se da vida artística.

A partir da década de 1940 algumas mudanças ocorreram na Emissora Nacional. Ela se libertou da tutela do estado e tornou-se “uma instituição autônoma”. Neste período “teve início o modelo de implantação regional no Continente e nos arquipélagos da Madeira e dos Açores, que corresponde, de uma maneira geral, ao atual modelo” adotado (PRATA, 2006, p.3).

Na década de 1950 a televisão começa a dar os primeiros passos em Portugal, ainda em preto e branco e captada apenas na região de Lisboa. Com isso, o rádio viu-se obrigado a se transformar para competir de maneira mais equilibrada com o novo meio de comunicação que emergia. Neste período o país presenciou “um salto qualitativo em termos técnicos e de

---

<sup>22</sup> Também conhecida como Revolução Nacional, o golpe de 28 de maio de 1926 foi a tomada do poder pelos militares, derrubando a Primeira República Portuguesa, o que levou a implementação da Ditadura Militar no país, que mais tarde foi denominada de Ditadura Nacional e, a partir da nova Constituição de 1933, de Estado Novo, tendo fim em 25 de abril de 1974 com a Revolução dos Cravos.

programação” (PRATA, 2006, p.3) nas rádios e, em 1957, já havia 534 mil receptores das frequências.

Figura 15 - Maria Teresa de Noronha atuando nos estúdios da Emissora Nacional.



Fonte: Jornal Diário de Notícias.

Nos anos de 1960 os programas nas rádios portuguesas chegam a limites muito próximos daquilo que a censura permitia. A ideia era que uma simples programação de entretenimento já estava inadequada para o contexto da época. Outra característica desta década foi o fortalecimento da divulgação da cultura, bem como o crescimento de uma programação voltada também para a informação. Segundo Cordeiro (2004), “a informação passou a ser um elemento central dos programas que se especializavam em torno de temáticas tão diferentes como a informação de actualidades ou a divulgação musical” (CORDEIRO, 2004, p.3).

Entretanto, em 25 de abril de 1974 deflagrou-se a Revolução dos Cravos, e o rádio desempenhou um papel fundamental. Foi através dele que as canções e senhas para a mobilização e saída das tropas rumo a Lisboa foram transmitidas, desencadeando o fim do Estado Novo e a restauração da democracia. A primeira canção, *E Depois do Adeus*, transmitida pelos Emissores Associados de Lisboa, foi escrita para ser interpretada pelo cantor e compositor Paulo de Carvalho no 12 Festival RTP da Canção. A senha

definitiva para a saída das tropas dos quartéis, a canção *Grândola, Vila Morena* de Zeca Afonso, foi transmitida pela Rádio Renascença.

Neste sentido, com a exposição do jogo ideológico em que o fado foi inserido ao longo de todo o Estado Novo, ele depara-se, no período logo após o dia 25 de Abril de 1974, com uma atmosfera de grande hostilidade.

Nenhuma disposição formal – legal, administrativa ou programática – do novo regime assume abertamente essa hostilidade, mas ela faz parte de todo o perfil ideológico e cultural da maioria da nova classe política oriunda da antiga Oposição Democrática, sobretudo dos sectores mais radicais da Esquerda, que vão assumindo um peso crescente na condução do processo político nos meses seguintes à queda da ditadura. A acusação recorrente de que o Fado estaria irremediavelmente manchado por uma associação global directa à própria estratégia de sustentação do regime deposto é um dado recorrente, ainda que por vezes expresso de forma apenas implícita, do discurso político-cultural oficioso (NERY, 2012, 328).

Esse movimento de fortes acusações gera um sentimento de rejeição generalizada a ele, dando espaço para a canção de intervenção, que já vinha tomando forma durante o regime salazarista e teve grande repercussão nos anos que se seguiram a Revolução dos Cravos, tendo representantes como: Paulo de Carvalho, com a canção *E depois do adeus*, que deu o sinal para a organização das tropas:

Quis saber quem sou  
O que faço aqui  
Quem me abandonou  
De quem me esqueci  
Perguntei por mim  
Quis saber de nós

Mas o mar  
Não me traz  
Tua voz  
Em silêncio, amor  
Em tristeza e fim  
Eu te sinto, em flor  
Eu te sofro, em mim  
Eu te lembro, assim

Partir é morrer  
Como amar  
É ganhar  
E perder  
Tu vieste em flor  
Eu te desfolhei  
Tu te deste em amor

Eu nada te dei  
Em teu corpo, amor  
Eu adormeci  
Morri nele  
E ao morrer  
Renasci

E depois do amor  
 E depois de nós  
 O dizer adeus  
 O ficarmos sós  
 Teu lugar a mais  
 Tua ausência em mim  
 Tua paz  
 Que perdi

Minha dor  
 Que aprendi  
 De novo vieste em flor  
 Te desfolhei  
 E depois do amor  
 E depois de nós  
 O adeus  
 O ficarmos sós

Zeca Afonso, com *Grândola, Vila Morena*, a canção que foi a senha para a saída das tropas dos quartéis e marcharem rumo a Lisboa:

Grândola, vila morena  
 Terra da fraternidade  
 O povo é quem mais ordena  
 Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade  
 O povo é quem mais ordena

Terra da fraternidade  
 Grândola, vila morena  
 Em cada esquina, um amigo  
 Em cada rosto, igualdade  
 Grândola, vila morena  
 Terra da fraternidade

Terra da fraternidade  
 Grândola, vila morena  
 Em cada rosto, igualdade  
 O povo é quem mais ordena

À sombra duma azinheira  
 Que já não sabia a idade  
 Jurei ter por companheira  
 Grândola, a tua vontade

Grândola a tua vontade  
 Jurei ter por companheira  
 À sombra duma azinheira  
 Que já não sabia a idade

E Sergio Godinho com *Que força é essa?*, uma canção que a princípio descreve certa inocência quando na verdade ilustra a aridez com que os trabalhadores viviam, questiona-os sobre a sua força de trabalho, critica-os afirmando que são “outros” que irão gozar os lucros por ele produzidos e, ao final, os incentiva a lutar por mudanças políticas, laborais e sociais.

Vi-te a trabalhar o dia inteiro  
Construir as cidades para os outros  
Carregar pedras, desperdiçar  
Muita força pra pouco dinheiro  
Vi-te a trabalhar o dia inteiro  
Muita força pra pouco dinheiro

Que força é essa  
que força é essa  
que trazes nos braços  
Que só te serve para obedecer  
que só te manda obedecer  
Que força é essa, amigo  
que força é essa, amigo  
Que te põe de bem com os outros  
e de mal contigo  
Que força é essa, amigo  
que força é essa, amigo

Não me digas que não me compreendes  
Quando os dias se tornam azedos  
Não me digas que nunca sentiste  
Uma força a crescer-te nos dedos  
E uma raiva a nascer-te nos dentes  
Não me digas que não me compreendes

Que força é essa...

Vi-te a trabalhar o dia inteiro  
Construir as cidades para os outros  
Carregar pedras, desperdiçar  
Muita força pra pouco dinheiro  
Vi-te a trabalhar o dia inteiro  
Muita força pra pouco dinheiro

Que força é essa...

Figura 16 - Cerco do Largo do Carmo, região central da cidade de Lisboa, no dia 25 de Abril de 1974.



Fonte: Arquivo da Fundação Mário Soares (1974).

Figura 17 - Capitão Salgueiro Maia falando aos civis no Largo do Carmo no dia 25 de Abril de 1974.



Fonte: Arquivo privado, 1974.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Disponível em: <https://observador.pt/2015/04/26/salgueiro-maia-deve-estar-a-dar-voltinhas-no-caixao-diz-filha-emigrada/>. Acesso em: Abr 2018.

A partir de 1974 um novo cenário se formou nos meios de comunicação em Portugal, deixando de pertencerem em grande medida ao estado e começando a serem majoritariamente privados. Para Cordeiro (2004), podem ser destacadas três fases evolutivas após o dia 25 de abril, quando o rádio se liberta o autoritarismo do Estado Novo:

[...] uma primeira fase: a da nacionalização das rádios em Portugal, que resultou numa perda da vitalidade do sector, pois o panorama dividia-se entre a RDP [Radiodifusão Portuguesa] e RR [Rádio Renascença]. A segunda fase: resultado da falta de legislação sobre radiodifusão e da impossibilidade de entidades privadas poderem abrir as suas próprias estações emissoras, apareceram por todo o país as rádios livres, ou rádios piratas. Estas rádios inovaram e experimentaram novos formatos, preenchendo espaços de criatividade que tinham sido deixados em aberto pelas rádios nacionais. O conteúdo programático não tinha grande definição, ou preocupação com as expectativas dos ouvintes. No campo da informação, concretizaram habilmente uma tendência de carácter local, dando notícias aos ouvintes da zona onde os retransmissores escondidos emitiam ilegalmente. Se por um lado a rádio perdeu muito do que a havia caracterizado, por outro, veio ganhar novas ideias, um novo dinamismo e futuros profissionais. Esta é então a terceira fase, de regulamentação do sector que procurou dar resposta à necessidade de criação de uma lei que regulamentasse e pusesse uma certa ordem no panorama radiofónico num processo que terminou em 1989 com a legalização. Muitas rádios piratas desapareceram, em favor das mais fortes e organizadas, numa tentativa para adequar a quantidade de rádios ao mercado nacional (CORDEIRO, 2004, p.4).

Na década de 1980 houve um crescimento muito forte de novas rádios. Este *boom* está ancorado nas políticas de legalização de rádios piratas e também na reorganização do sistema radiofónico em Portugal, possibilitando a criação de um “modelo concorrencial que implicava a sobrevivência económica de cada estação emissora” (CORDEIRO, 2004, p.4) e fomentando um novo mercado económico no país. Neste contexto, muitas mudanças ocorreram nas emissoras. Algumas reformularam suas programações e seus projetos de transmissão para não perderem os seus ouvintes, mas vislumbrando a conquista de novos. Assim, o jogo económico no sistema radiofónico consistia de seguir o princípio de conquistar mais audiência para poder alavancar mais investimentos em publicidade.

Com estas alterações, a programação das rádios deixa de ser diversa e concreta e passa a apresentar uma proposta mais corriqueira, com a maior parte de seus programas voltados para atrações musicais e de noticiários. Cordeiro (2004) afirma que, além destas alterações, pouco mais aconteceu no âmbito das rádios em Portugal. O que pode ser destacado é o novo mercado económico que ascendeu gradualmente no país, caracterizado pela concentração em grandes empresas. A autora traça um panorama do que é o sistema radiofónico português atualmente a partir de três elementos: o primeiro, formado por empresas pequenas e despreocupadas com o conteúdo de sua programação; o segundo, constituído por operadores privados, “que desenvolvem um percurso para ampliação dos *shares* de audiência,

independentemente da manutenção da identidade da estação de rádio” (CORDEIRO, 2004, p.5); e o terceiro, composto pelo estado, que possui recursos maiores do que os outros operadores mas, por ter uma programação de baixa qualidade e não muito diversificada, tem seus índices de audiência regularmente em declínio.

As rádios estão nas mãos dos grandes grupos de comunicação que, em detrimento da qualidade da programação, visam obter mais audiência e faturar cada vez mais – principalmente com publicidade. Desta forma, há uma mudança no pensamento em relação ao sistema de rádio como um instrumento cultural e artístico, tornando-se um produto econômico e de negócio que precisa ser cada vez mais rentável. (CORDEIRO, 2004). Em 1987, com a criação da Lei do Rádio, que começou a funcionar a partir de 1988, os operadores de radiodifusão sonora foram obrigados a ter “um responsável pelas transmissões”, adotar “um estatuto editorial” e produzir e difundir regularmente noticiários que seriam de responsabilidade de jornalistas ou equiparados (no caso das rádios locais)” (PRATA, 2006, p.4).

Assim como nos anos de 1950, quando do surgimento da TV em Portugal, na década de 1990 a Internet emerge como um novo fator desestabilizador e impulsionador de novas transformação no sistema radiofônico e no campo da comunicação social no país:

Face à evolução quer do meio, quer da sociedade e do sistema económico-comercial em que a rádio se integra, o formato de programação da rádio dos anos 80 cedeu lugar a outros, mais específicos, que procuram ir ao encontro de públicos cada vez mais definidos (CORDEIRO, 2004, p.5).

Neste sentido, a internet assume um papel importante no sistema econômico o qual as rádios estão inseridas. Nos grandes grupos, onde o desejo é lucrar, a preocupação com a qualidade da programação acaba por ser deixada em segundo plano, enquanto o anseio de alcançar um número maior de ouvintes – que se tornarão em potenciais consumidores dos *spots* comerciais – sobe na lista de prioridades.

Este novo espaço territorializado pelo fado, compreendido a partir de um olhar geográfico, é reconhecido como cibergeografia ou estudo do *ciberespaço*, e contribui diretamente no desenvolvimento da globalização e dos processos que dela se desdobram. Estes espaços semiografados por ações territorializantes constituem, nas palavras de Pires (2009, p.9) um

esforço recente que vem se expandindo e se consolidando rapidamente, impulsionado principalmente pela necessidade de se estabelecer as bases conceituais que expliquem e elucidem como essa estrutura de rede, através da internet, afeta e é influenciada pela dinâmica territorial produzidas com o crescimento de e-commerce e de atividades eletrônicas.

Em dissonância com os grandes grupos midiáticos, a Internet é também usada como instrumento de reafirmação da identidade de outras rádios e, além disso, a utilizam para realizar as suas emissões. Para o fado este cenário propiciou a criação da Rádio Amália no dia 6 de outubro de 2009. A data é significativa por ser o décimo aniversário de morte da fadista Amália Rodrigues, a qual a rádio leva o nome. É importante destacar que a Rádio Amália é a única emissora radiofônica portuguesa que tem a sua programação exclusivamente preenchida com o fado, com transmissões musicais em direto, reproduções de discos e programas de entrevistas e informação sobre o gênero musical, de concertos e de fadistas. Em seu site, a rádio define-se da seguinte maneira:

Lisboa precisava de uma rádio assim. Uma estação dedicada ao Fado, uma expressão musical que transmite um sentimento único, profundo e tão intensamente lisboeta.

Muitos foram os poetas que o serviram e a ele se dedicaram, e muitos os que tão bem o souberam interpretar. Nomes maiores como: Carlos Ramos, Lucília do Carmo, Alfredo Marceneiro, Maria Teresa de Noronha, Maria da Fé, Camané, Carlos do Carmo, Kátia Guerreiro, João Ferreira Rosa, Ana Moura, Carlos Zel ou Mariza, só para citar alguns. Eles foram e são os grandes embaixadores deste gênero musical, mas a maior de todas as estrelas tem um nome AMÁLIA RODRIGUES.

A nova rádio surge na frequência 92.0 FM no dia em que se comemoram 10 anos após o seu desaparecimento. Esta é, pois, a justa homenagem àquela que Portugal nunca vai esquecer.

A frequência 92.0 FM é uma porta sempre aberta onde o Fado mora. O ponto de encontro de grandes artistas que diariamente nas 24 horas do dia se cruzam nas ondas desta estação. Aqui convivem todos os gêneros, todas as gerações. Aqui a voz dos grandes intérpretes, (que são parte da cultura e memória do nosso povo), tantas e tantas vezes esquecidos soa bem alto sempre que alguém os queira lembrar.

A nova rádio tem raça. É lisboeta, boémia, bairrista, atrevida e namoradeira, faz do Fado a sua alma.

Senhoras e senhores façam o favor de entrar porque aqui mora o FADO.<sup>24</sup>

Esta definição resume os principais objetivos reunidos para a criação de uma rádio exclusivamente do (e para o) fado, um gênero musical até então caracteristicamente marginalizado por outras emissoras em que o enfoque é majoritariamente comercial. Tendo este modelo como recorrente faz com que a Rádio Amália se apresente como um ponto de resistência, de manutenção e propagação do fado para Portugal e para o resto do mundo – utilizando-se da Internet para cruzar fronteiras. Para o diretor de programação da rádio, José Augusto Matias Madaleno, em entrevista à agência EFE, todo o financiamento que a mantém

---

<sup>24</sup> Disponível em: <http://www.amalia.fm>. Acesso em: Jan 2018.

em atividade é proveniente exclusivamente de fundos particulares, sem nenhum apoio governamental.

A audiência, em janeiro de 2010, quando a emissora completou o primeiro trimestre em funcionamento, alcançou 1.6%<sup>25</sup> e, em outubro do mesmo ano, com a comemoração de um ano no ar, 2,2%. Os ouvintes dividem-se entre a frequência radiofônica tradicional e a on-line, territorializando cada vez mais a sua audiência de Portugal e difundindo o rizoma, gerando assim novos territórios engendrados no Brasil, no Japão, na França e na Austrália, por exemplo.

Em território português os grandes publicitários da emissora são os taxistas, que passaram a sintonizar a frequência da rádio em seus carros e a divulgá-la para os passageiros. Madaleno reconhece que a divulgação nos táxis é “muito importante, já que qualquer estrangeiro que vem a Portugal muitas vezes conhece a Rádio Amália graças ao táxi”<sup>26</sup>. O projeto de criação da rádio foi ousado, frente à tendência mercadológica e econômica que o sistema radiofônico assumiu em Portugal. Segundo Madaleno,

É muito difícil criar uma nova rádio. Não há facilidades. Hoje em dia, os projectos são muito espartilhados, as rádios imitam-se todas. Os pequenos imitam os grandes. Todos imitam todos. E nós não. Esse foi o ponto de partida, sermos diferentes. Sabíamos que havia um nicho de mercado. Só não sabíamos que era tão grande. Apontámos as armas para aí.<sup>27</sup>

Neste sentido, as rádios, em especial aquelas que dedicam parte ou integralmente a programação ao fado, como a Emissora Nacional e a Rádio Amália, vem colaborando para o desenvolvimento e para a disseminação do gênero musical em Portugal e no resto mundo. Esse processo de consolidação que o fado veio conquistando ao longo de sua história, desde a chegada aos grandes salões e o significativo suporte advindos de elementos da comunicação social, desembocam na sua consagração como Patrimônio da Humanidade.

### **1.3 O fado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade: desdobramentos históricos, culturais e econômicos**

<sup>25</sup> Dado disponível no site da Rádio Amália: <http://www.amalia.fm/2010/01/>. Acesso em: Jan 2018.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/a-melhor-homenagem-a-amalia-rodrigues-fado-24-horas-no-radio.html>. Acesso em: Mar 2018.

<sup>27</sup> Disponível em: [http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content\\_id=1713667&seccao=Media](http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=1713667&seccao=Media). Acesso em: Mar 2018.

Como apresenta o artigo 2, alínea 1 da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO de 2003, um

Património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e a sua história, proporcionando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade.

Esta descrição assemelha-se a trajetória que o fado vem percorrendo ao longo dos últimos dois séculos. De música exclusiva dos transgressores da lei e da moral à grande representante da cultura de um país, deixando para trás as casas de *má fama* do século XIX e ganhando espaço nas grandes salas de espetáculos do mundo no século XX e XXI, o fado vem escrevendo a sua história atravessando significativos processos de ressignificação e reinvenção.

Um dos mais simbólicos e recentes marcos revolucionários desses processos de ressignificação aconteceu na década de 1950, com Amália Rodrigues, que desde cedo desejou alargar a lírica fadista, voltando-se para a poesia erudita de David Mourão-Ferreira e Luís de Macedo. Com este movimento ela dá os primeiros passos para a recriação da estrutura tradicional e já consagrada do gênero musical. Inspirada também pela sonoridade da música espanhola, pelos tangos de Carlos Gardel e pelo flamenco de Lola Flores, Amália deu novos tons ao fado, e por esse motivo foi duramente criticada pelos conservadores (e mantenedores) do fado tradicional, que a acusaram de “espanholismo” e “flamenquismo”.

Em 1962, ao conhecer o poeta luso-francês Alain Oulman, que lhe foi apresentado pelo amigo e poeta Luís de Macedo (pseudônimo do diplomata Chaves de Oliveira), Amália reescreve a história do fado. O resultado dessa parceria artística configurou um dos mais importantes “contributos para a evolução ulterior do Fado [...]” (NERY, 2012, p.311). Um dos resultados deste “casamento” artístico com Oulman é a inserção em seu repertório do fado canção moderno. Ao seu biógrafo, Vítor Pavão dos Santos, Amália confessou que “as músicas do Alain não são cantáveis facilmente por outra pessoa qualquer. [...] Precisam de tal carga que o fado tem e que muita gente que canta o fado não tem. Aquela dor, aquela pena, mesmo um choro no cantar.” (SANTOS, 1987, p.56).

Para tanto, é necessário registrar algumas diferenças entre o fado castiço/tradicional e o fado canção. O primeiro é considerado o mais antigo e autêntico dos fados, representante de “uma memória identitária e um testemunho de continuidades essenciais da prática fadista mais remota” (NERY, 2012, p.207). Eles

possuem esquemas rítmicos e harmônicos fixos (I-V) e diversos esquemas de acompanhamento que consistem em um motivo melódico constantemente repetido, com pequenas variações em alguns momentos. A melodia, composta ou improvisada, se baseia nesses esquemas. Os textos seguem em geral as estruturas poéticas de quadras ou estrofes de cinco, seis e dez versos. O tipo de acompanhamento, a combinação harmônica (I-V) e o compasso 4/4 são os elementos distintivos e fixos desses fados. Todos os demais elementos são variáveis (SERGL, 2007, p.10).

Durante a primeira metade do século XX os fados castiços ou tradicionais apresentaram “características de grande regularidade estrófica e métrica nos textos que utiliza e a que corresponde também uma certa regularidade de matrizes e esquemas musicais que servem de suporte ao canto do fadista” (MOURA, 2010, p.15). O poeta Vasco Graça Moura, ao citar Amália como exemplo, afirma que

Em qualquer antologia dos maiores sucessos de Amália permite observar que algumas das peças em questão estavam já consagradas na tipologia fadista tradicional, aquilo a que Rui Vieira Nery chama ‘fados estróficos de recorte castiço’ que, ‘de um modo geral, (...) designam apenas melodias dos fados em causa, independentemente dos diferentes poemas que a cada um deles possam vir a ser adaptados (MOURA, 2010, p.15).

Já o fado canção consiste em uma

estrutura poética e musical em que alternam estrofes e refrão. A estrutura harmônica é mais complexa que a estrutura utilizada nos fados castiços. A melodia é fixa, mas o acompanhamento pode ser desenvolvido segundo o instrumentista, desde que o padrão harmônico de base seja respeitado. A improvisação vocal é mais limitada do que no fado castiço (CASTELO-BRANCO, 1995, p.135).

Ou seja, é formado a partir da repetição da segunda estrofe do poema após a terceira, criando um refrão (NERY, 2012). Para o seu biógrafo, Amália afirmou que a introdução do fado canção em seu repertório é resultado de muitas apresentações realizadas para estrangeiros, que não entendiam a língua portuguesa. Ela só repetia as demais estrofes (seguindo os moldes do fado tradicional) quando havia uma palavra ou uma nota musical que a agradava muito. Segundo ela, era “um prazer que dou a mim mesma.” (SANTOS, 1987, p.58). Segundo Nery, o desenvolvimento do fado canção divide-se em dois momentos: o primeiro, quando o fado é absorvido pelo teatro de revista nos anos de 1920; e o segundo é assinalado nas composições de Alain para Amália, na década de 1960.

A formalização da parceria de Amália com Alain se dá com o lançamento do álbum *Busto*, editado em 1962, com os poemas *Asas Fechadas*, *Cais de Outrora* e *Vagabundo* de Luís de Macedo, *Madrugada de Alfama*, *Maria Lisboa* e *Abandono* de David Mourão-Ferreira, e *Povo que lavas no rio* de Pedro Homem de Mello, entre outros. Além do *Busto*,

outros títulos LPs nasceram como resultado dessa parceria, revelando as composições de Alain para os grandes poetas portugueses, como Luís de Camões – que Amália em 1965 edita um EP exclusivo com os seus poemas.

Mas, além das mudanças melódicas e líricas no fado, Amália destacou-se também pela forma como introduziu inovações na postura e na indumentária dos fadistas, que vieram a transformar-se em verdadeiras convenções performativas, como é o caso do uso sistemático do vestido e xaile pretos, e do posicionamento à frente dos guitarristas (Figura 18).

Figura 18 - Amália Rodrigues ao vivo no Teatro Sistina de Roma, em 1973.



Fonte: Arquivo Augusto Cabrita<sup>28</sup>.

Estes e outros processos que ressignificaram e reinventaram o fado de alguma forma o transformaram em uma prática social e culturalmente complexa, e simultaneamente rica de signos e valores que fundamentaram o terreno para que em 2005 a candidatura à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade começasse a ser esboçada e apresentada à UNESCO em 2010, pela Câmara Municipal de Lisboa, dando início a consagração enquanto a maior representação da nacionalidade portuguesa e também ícone da cidade de Lisboa. A sua descrição foi assim apresentada no projeto da candidatura:

Fado is a performance genre incorporating music and poetry which developed in Lisbon in the second quarter of the 19th century, as the result of a multicultural synthesis involving Afro-Brazilian sung dances newly arrived to Europe, a heritage of local genres of song and dance, musical traditions from rural areas of the country

<sup>28</sup> Disponível em: <https://observador.pt/especiais/bravo-amalia-quando-ouviam-la-rodrigues-os-italianos-apaixonaram-se/>. Acesso em: Jan 2018.

brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early 19th-century. Originally cultivated in the lower-class neighbourhoods of the city it gradually expanded to other geographic and social contexts. It is widely recognized by most of Lisbon's inhabitants as a significant part of its cultural heritage, reflecting, through its practices and representations, the process of constitution of the modern city throughout the last two centuries.

In the 20th century Fado has become the most popular genre of urban song in Portugal and is acknowledged by most Portuguese communities as a symbol of national cultural identity. Its dissemination through Portuguese emigration to Europe and the Americas and more recently through the World Music circuit has also reinforced this same perception of Fado as a symbol of Portuguese identity, leading also to an increasing process of cross-cultural exchange involving other musical traditions (UNESCO, 2003)<sup>29</sup>.

O projeto, desenvolvido pela Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC) de Lisboa, através do Museu do Fado, foi estruturado envolvendo um grande e diversificado número de entidades da sociedade civil portuguesa, procurando a articulação do “contributo de arquivos, instituições museológicas, universidades, associações e colectividades de recreio, sindicatos, empresários, colecionadores com a arte e o conhecimento de intérpretes, autores, compositores, músicos e construtores de instrumentos” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2011b).

Em 2011 o Comitê Internacional da UNESCO, constituído por 24 países, aprovou por unanimidade a entrada do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Na ocasião, o jornal *O Público* declarou que, a partir de agora,

o fado não é apenas a canção de Portugal, a canção de Severa, Marceneiro, Amália, Carlos do Carmo, Camané, Ana Moura e Carminho - é um tesouro do mundo. Um tesouro que fala de Portugal, da sua cultura, da sua língua, dos seus poetas, mas que também tem muito de universal nos sentimentos que evoca: a dor, o ciúme, a solidão, o amor (*Jornal O Público*, 27.11.2011).

A elevação do fado para a Lista do Patrimônio da UNESCO levanta uma série de questões, como por exemplo a idealização de uma cultura-mundo. Assim como sugeriu Lipovetsky e Serroy (2008), o “perigo incansavelmente denunciado”, quando se projeta uma

---

<sup>29</sup> Tradução livre do autor: O fado é um gênero performático que incorpora música e poesia. Desenvolveu-se em Lisboa no segundo quartel do século XIX como resultado da síntese multicultural das danças cantadas afro-brasileiras recém-chegadas à Europa. É um patrimônio de gêneros locais de música e dança, tradições musicais de áreas rurais do país trazidas por sucessivas ondas de imigração interna e de padrões cosmopolitas da canção urbana do início do século XIX. Originalmente cultivado nos bairros de classe baixa da cidade onde foi gradualmente se expandindo para outros contextos geográficos e sociais. É amplamente reconhecido pela maioria dos habitantes de Lisboa como uma parte significativa do seu patrimônio cultural, refletindo por meio de suas práticas e representações, o processo de constituição da cidade moderna ao longo dos últimos dois séculos. No século XX o fado tornou-se o gênero mais popular da música urbana em Portugal e reconhecido pela maioria das comunidades portuguesas como um símbolo da identidade cultural nacional. A sua divulgação através da emigração Português para a Europa e as Américas e, mais recentemente, através do circuito World Music, também reforçou essa mesma percepção do fado como símbolo de identidade portuguesa, levando também a um crescente processo de intercâmbio cultural envolvendo outras tradições musicais.

cultura-mundo, “é o de uma padronização planetária que, atingindo os produtos e os gostos, o imaginário e os modos de vida, não cessaria de reduzir as particularidades nacionais e regionais” (LIPOVETSKY e SERROY, 2008, p.112).

Essa questão ficou muito evidente quando se comemorava o primeiro aniversário da eleição. O poeta José Luís Gordo, proprietário de uma tradicional casa de fados em Alfama – O Sr. Vinho – declarou-se preocupado com a entrada do fado em um possível processo de mercantilização impulsionado pela elevação a Patrimônio, e o editor do selo musical SevenMuses, Samuel Lopes, reconheceu que

a quantidade [dos discos] aumentou substancialmente, porém, não se pode dizer o mesmo em relação à qualidade ou até mesmo à novidade, mais do mesmo com variação apenas dos preços que decresceram substancialmente devido à crise que afecta violentamente toda a indústria discográfica.<sup>30</sup>

Lopes afirmou ainda que o fado “continua muito subaproveitado enquanto motor de turismo cultural; continua a faltar representação institucional nas grandes feiras de música internacionais, e estas representações continuam a ser feitas pelos seus agentes habituais como era antes”<sup>31</sup>.

No tocante ao ponto acima mencionado, houve uma mudança significativa decorrida nos últimos anos. Como mencionado na Introdução, o *boom* turístico que Lisboa está submersa há 10 ou 15 anos transformou radicalmente esta realidade. Hoje, pode-se aferir que há uma certa demasia no uso do fado enquanto instrumento para ações do turismo – por parte do Estado e mais fortemente por estabelecimentos particulares/privados –, principalmente em dois bairros tradicionais da cidade: Alfama e Bairro Alto.

Ainda sobre o setor da indústria fonográfica, o editor da gravadora EMI Music, João Teixeira, afirmou na altura que as expectativas geradas com a eleição do fado não corresponderam às vendas projetadas, mas, mesmo assim, houve “uma vitalidade fantástica, que já vinha de trás e que se tem traduzido no aparecimento de novos e óptimos intérpretes, renovação de repertório, de arranjos, de mais edições a conquistarem novos mercados”<sup>32</sup>.

Francisco Vasconcelos, editor da gravadora Valentim de Carvalho, que possui em seu portfólio grandes ícones do fado como as obras clássicas de Amália Rodrigues, disse que o

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>. Acesso em: Mai 2017.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>. Acesso em: Mai 2017.

<sup>32</sup> Disponível em: <http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>. Acesso em: Mai 2017.

mais importante a ser destacado neste primeiro ano de comemorações é a mudança das vertentes do fado, o que resultou em uma “atitude menos ortodoxa” do gênero musical. Sobre essa mudança que Francisco reconhece ocorrido, há discordâncias, pois até o momento não houve um evento relevante de ruptura e/ou de ressignificação no gênero musical como o efetuado por Amália nos anos de 1950.

O perigo da padronização da cultura e de suas práticas e também o seu outro lado, o não tão pessimista, é um ponto desenvolvido por Appadurai que vale a pena deixar aqui destacado: “o problema central das interações globais atuais é a tensão entre a homogeneização cultural e a heterogeneização cultural” (APPADURAI, 1999, p.311). O argumento de que a vida na atualidade resume-se a “mundos imaginados”, em múltiplos mundos imaginários que são constituídos por “imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados por todo o globo” (APPADURAI, 2004, p.313) que, ao darem início a processos de recriação ou reinvenção de uma prática cultural, neste caso toma-se como exemplo o fado, há uma interferência positiva, que propicia a inclusão de novos símbolos, de novas formas de representações e a criação de novas identidades.

Esse é um acontecimento característico dos processos que se desdobram da globalização e que estão intimamente ligados ao desenvolvimento e fortalecimento do capitalismo, assim como o da fluidificação das fronteiras em num mundo pós-moderno (Bauman, 2001) que conduzem sistematicamente a novas formas de pensar e de se fazer (produzir) cultura. Bhabha (2010) afirma que

o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’, que não seja parte do *continuum* de um passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente (BHABHA, 2010, p.27).

A esse pensamento de Bhabha, onde o ponto fundamental está no “novo” e no que emerge destas reflexões e ressignificações, acrescenta-se a ideia de que o fado possui uma característica de constante absorção de aspectos culturais adversos daqueles advindos da sua origem. Como sinalizado na presente tese, os movimentos de territorialização – desterritorialização e reterritorialização – são o fio condutor para a análise e compreensão do fado, gênero musical propiciador de processos identitários.

A própria Amália Rodrigues o fez, e com grande maestria. Em depoimento para esta pesquisa, o musicólogo Rui Vieira Nery, quando perguntado acerca de um certo discurso e ideologia purista do fado, afirmou que

pensar que há uma espécie de coisa congelada no tempo e que, de repente há uma ruptura não é verdade. A história do fado é toda feita de mudanças, e algumas muito radicais ao longo da sua história [...]. Portanto, se me pergunta: vai se perder a tradição? Se perder a tradição, deixa de ser fado. Alguma genética, algum ADN [DNA] se há de manter e as pessoas [os fadistas] vão querer ficar ligadas a uma árvore e a um percurso. Agora, não é concebível que um jovem em 2017, que tem internet, que tem YouTube ouve as músicas todas do mundo carregando numa tecla, vai continuar a fazer uma má imitação do que fazia o Alfredo Marceneiro nos anos 1930. Não é concebível. Não quer dizer que não possam ter um sentido histórico e até dizer “agora eu vou à maneira do Alfredo Marceneiro”. Mas pensar que é possível que um artista fica apenas por fazer “à maneira de...”, é um contrário de tudo aquilo que é vivência artística. É claro que, com qualquer novo e grande artista, para ser um grande artista vai introduzir mudanças, vai introduzir coisas pessoais e vai interagir com o universo musical muito amplo, cada vez mais amplo. Se a alteração for tão grande que a gente não encontra nenhum elemento original, já é outra coisa (PT) (NERY, 2007).

A essa questão acrescenta-se a análise de Guattari e Rolnik (2013) acerca de uma crítica sobre os usos e os desusos da cultura. Eles consideram que cada vez mais a cultura e suas práticas estão sendo absorvidas pelo sistema hegemônico, ou seja, incorporados a um modo de ser (e de viver) capitalista, desconstruindo, assim, toda e qualquer separação que possa haver entre cultura popular e cultura erudita, por exemplo. Para os autores,

Não existe [...] cultura popular e cultura erudita. Há uma cultura capitalística<sup>33</sup> que permeia todos os campos de expressão semiótica. É isso que tento dizer ao evocar os três núcleos semânticos do termo cultura. Não há coisa mais horripilante do que fazer a apologia da cultura popular, ou da cultura proletária, ou sabe-se lá o que do gênero. Há processos de singularização em práticas determinadas e há procedimentos de reapropriação, de recuperação, operados pelos diferentes sistemas capitalísticos. No fundo, só há uma cultura: a capitalística. É uma cultura sempre etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), pois separa os universos semióticos das produções subjetivas (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p.30-31).

O fado, por se tratar de uma canção popular e urbana, opera nessa lógica, principalmente desde que foi elevado para a lista da UNESCO e alçado ao panteão da Lista Representativa a Patrimônio Imaterial da Humanidade. Temeu-se, e ainda se teme, a sua completa absorção pelo sistema capitalista – ou capitalístico. A esse medo deve-se levar em conta também o alargamento do turismo na capital portuguesa que vem transformando os sentidos e significados da cidade, dos seus bairros tradicionais e também do próprio fado.

Neste sentido, Harvey (1997), consoante a Lipovetsky e Serroy (2008), sinalizou a preocupação com as identidades e com os conhecimentos culturais que estão enraizados e que

---

<sup>33</sup> Guattari acrescenta o sufixo “ístico” a “capitalista” por lhe parecer necessário criar um termo que possa designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do assim chamado “Terceiro Mundo” ou do capitalismo “periférico”, assim como as economias ditas socialistas dos países do leste europeu, que vivem numa espécie de dependência e contradependência do capitalismo. Tais sociedades, segundo Guattari, funcionariam com uma mesma política do desejo no campo social, em outras palavras, com um mesmo modo de produção da subjetividade e da relação com o outro. (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p.413)

são praticados nestes espaços onde os processos turísticos começaram a operar com mais força, agenciados pelo capitalismo. Os turistas, quando chegam a Lisboa, buscam por aquela atmosfera dos bairros mais típicos e tradicionais da cidade, como Alfama, onde é semiografada uma paisagem sonora/conivente do fado. Eles vivenciam uma exceção ao seu cotidiano, e essa vivência configura o cerne da atividade turística em um mundo globalizado e pós-moderno (FEATHERSTONE, 1997), e Lisboa (e os turistas que a visitam) não estaria de fora deste processo.

Assim como postulou Corrêa A. M. (2004, p.206), quando refletiu acerca da sinalização de Harvey (1980; 1997), há uma necessidade de “apreensão do espaço através dos sentidos e, do comportamento da sociedade capitalista de uma ‘necessidade’ de conhecimento da história de sua origem, de identidade [...]”.

Segundo dados do ano de 2016 fornecidos pela Associação do Alojamento Local em Portugal (ALEP), as juntas de freguesias de Santa Maria Maior e da Misericórdia, as quais estão localizados os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, concentram 8,8% do total nacional da oferta de alojamento local<sup>34</sup>. Isto significa que em uma área de 2,6 km<sup>2</sup> existem aproximadamente 2.700 apartamentos, quartos ou albergues disponíveis para estes fins.

Estas duas juntas de freguesias foram criadas na última reorganização administrativa de Lisboa, que será melhor descrita no capítulo seguinte, e concentram os bairros mais tradicionais da cidade: Alfama, Sé, Castelo, Mouraria, Baixa, Chiado, Bairro Alto, Bica e Cais do Sodré. Na maior parte destes bairros o fado se faz presente enquanto representação de uma sociabilidade bairrista bem característica que, com o crescente número de alojamentos locais que vem surgindo nestas zonas, paira, sobre os ombros de gestores do Estado e da própria sociedade civil, o medo dos aspectos negativos que o turismo massificado possa gerar.

Como exemplo dessa massificação que o turismo vem operando em alguns dos bairros tradicionais da cidade, destaca-se a frequente pressão de proprietários de imóveis para que os inquilinos deixem suas casas e assim eles possam alugar por valores mais elevados, ou ainda transformá-los em alojamentos locais (Airbnb, albergues etc.); a alteração de comércio antigo por lojas de *souvenirs* e de conveniência que funcionam até altas horas da noite; e a criação de bairros quase exclusivamente ocupados por turistas.

Sobre uma nova paisagem que vem sendo observada muito fortemente nestas regiões tradicionais da cidade, a fadista Raquel Tavares, que vive no bairro de Alfama, afirmou em

---

<sup>34</sup> Os alojamentos locais são estabelecimentos que prestam serviços de alojamento temporário a turistas mediante remuneração e que reúnem os requisitos juridicamente pelo Decreto-Lei nº 128/2014, de 29 de agosto, alterado pelo Decreto-Lei nº 63/2015, de 23 de abril.

uma entrevista para o portal *Notícias ao Minuto* que turismo é bom para movimentar a economia local, mas que isso está impactando diretamente nos moradores, principalmente os mais antigos, que estão saindo do bairro.

[...] Diariamente, vejo vizinhos a irem embora, a saírem das suas casas porque o negócio do Airbnb está a ganhar uma força tremenda. O povo do bairro de Alfama está a sair daqui, porque os prédios são vendidos e os compradores decidem apostar no turismo. O povo de Alfama está a sair do bairro porque não tem condições para pagar a renda quando os prédios são remodelados. Estamos a falar de uma taxa muito elevada e, dessa forma, o bairro perde toda a graça. Um dia os turistas vêm aqui para se verem uns aos outros a passear. Quem faz o bairro são as pessoas. Há lojas de artesanato muito bonitas e gastronomia gourmet, mas Alfama não vive sem os tascos e sem o fado tradicional, sem as vendedeiras, as mercearias e talhos, a roupa lavada estendida na janela e esta gente. Se obrigarem as pessoas a sair daqui, não sei até quando vamos manter o bairro de Alfama como sendo o mais tradicional de Lisboa. É uma dualidade, eu percebo que é muito bom para a economia, mas é demais<sup>35</sup>.

Durante o trabalho de campo foi possível constatar que o turismo em Alfama também vem sendo explorado por moradores e por comerciantes, que viram nele uma grande oportunidade de complementação de renda e até mesmo de transformação em renda principal. E, em concordância com a fadista Raquel Tavares, “só quem fosse tolo é que não o faria [exploraria o turismo], as pessoas têm de ganhar a sua vida”.

Ao mesmo tempo em que o turismo cresce com certa rapidez nestas localidades, os preços dos serviços também sofrem com a inflação, principalmente nos setores da alimentação e da hotelaria. Movimentos como este fazem aumentar ainda mais as distâncias que já existem entre a população local e os turistas (que detém maior poder financeiro). Isso gera uma combinação de preços diferenciados e locais selecionados onde cada um dos grupos pode e consegue transitar, e as limitação não são explícitas, mas sim reconhecidas por seus membros.

A fadista afirma ainda que o maior problema que ela vê em Alfama está na ausência de regulamentação dos alojamentos locais.

Para mim, o alojamento local é de definitivamente o maior problema, porque tem de ser regulamentado. E, na minha opinião, deveria ser feito um estudo para que a maçã dourada que abrilhanta Lisboa não perca a sua validade. Porque, à velocidade que isto está a acontecer, desaparece. A minha gente é muito querida, simpática, a receber. Mas chega a haver uma certa exploração desse lado. Eu não gosto de sentir que as pessoas vêm para o meu bairro como se fossem para um safari. Há quem fotografe o interior das casas sem autorização, quem fotografe as próprias pessoas sem autorização. Isso é abusivo. As pessoas não são uma atração, andam na sua vida normal. Às vezes olham para nós como os 'coitadinhos, que vivem nestas casinhas'. Isso incomoda-me e já me insurgi contra algumas pessoas. Há guias que contam a

---

<sup>35</sup> Entrevista disponível em <https://www.noticiasao minuto.com/vozes-ao-minuto/834671/um-dia-os-turistas-vem-a-alfama-para-se-verem-uns-aos-outros>. Acesso em: Set 2017.

verdadeira história do bairro e há aqueles que ainda dizem que nós não temos casas de banho e que temos um balneário público. É verdade que existe, porque no início do século XX as casas não tinham casa de banho, mas estamos no século XXI e isso já não acontece. Vamos lá regrar a coisa.

Este é um dos muitos casos em que os processos de turistificação engendram transformações sociais e culturais nos bairros tradicionais da capital portuguesa. Como apresentado na Introdução deste trabalho, as influências no setor cultural também estão se mostrando cada vez mais intensas, visto que espaços antes não operados em uma lógica das casas de fado (com serviços de jantar somado às apresentações de fadistas), hoje reestruturam as suas programações e o utilizam como grande atrativo para novos clientes, apresentando novas apropriações e signos na cidade de Lisboa que serão detalhados no próximo capítulo.

## 2 A CIDADE DE LISBOA E AS PAISAGENS DO FADO

Adormeci já faz tempo  
Nos braços de um sentimento  
Numa viela escondida  
Era Lisboa varina  
Uma Lisboa menina  
Nos meus olhos acendida

Era então uma cidade  
Onde à noite a liberdade  
Tinha o fado por canção

Ai minha Lisboa, quem gosta de ti, é certo  
Que ama o perfume tão perto de ti, tão perto  
E o Tejo que borda com margens de amor este beijo  
Que aflora a saudade, que à noite a cidade, aprende a viver  
Na alma da gente que é gente e que sente esta vida  
Lisboa cidade, Lisboa saudade da vida a valer  
Em ti mergulhei os meus dias contigo  
Vivi o melhor que há-de haver  
Lisboa, vou amar-te até morrer

Eu aconchego os meus passos  
Na saudades dos abraços  
Que eu troquei com a vida  
Por ti cidade, eu aposto  
Que esta vida de que gosto  
Teve Lisboa à partida

Era então uma cidade  
Onde à noite a liberdade  
Tinha o fado por canção

*Nuno Gomes dos Santos (Minha Lisboa de Mim)*

Reconhecendo a relevância da tese comumente defendida de que o fado veio a se constituir enquanto gênero musical multicultural e que emerge do centro das classes menos abastadas da sociedade e que se territorializa em Lisboa, neste capítulo será apresentado um panorama da história da cidade, das reformas urbanas que nela aconteceram e que proporcionaram desdobramentos na trajetória do fado, o seu funcionamento político-administrativo, que interfere direta e indiretamente nas políticas voltadas para a promoção e manutenção do gênero musical, ajudando a compreender mais profundamente a sua complexa relação com Lisboa, que hoje é reconhecidamente a *cidade do fado*.

## 2.1 Lisboa, um breve histórico

Lisboa velha cidade  
cheia de encanto e beleza  
Sempre a sorrir tão formosa  
e no vestir sempre airosa  
O branco véu da saudade  
cobre o teu rosto, linda princesa

Olhai senhores  
Esta Lisboa doutras eras  
Dos cruzados, das esperas,  
e das toiradas reais  
Das festas, das seculares procissões  
Dos populares pregões matinais  
Que já não voltam mais

Lisboa de ouro e de prata,  
outra mais linda não vejo  
Eternamente a cantar

e a dançar de contente  
 O teu semblante se retrata  
 no azul cristalino do Tejo

*José Galhardo e Amadeu do Vale (Lisboa Antiga)*

A cidade de Lisboa é associada diretamente a seus bairros tradicionais e a todo contexto social, político e cultural que são produzidos neles. Consoante Mendes (2012) e Costa e Cordeiro (2006), é invocado um sentimento de “cosmopolitismo que coexiste e até se concilia com a imagem de Lisboa enquanto cidade de bairros – populares, pitorescos e típicos – persistentemente produzida, ao longo deste século” (MENDES, 2012, p.19). Os bairros populares, ainda segundo Mendes (2012, p.19), “constituem-se em representações que integram a própria realidade social da cidade de Lisboa, configurando-se como um dos seus bens patrimoniais mais preciosos”.

O jornalista e cronista João do Rio, quando esteve em Portugal no início do século XX, fez um mergulho profundo nas danças e canções populares de norte ao sul do país. Quando chegou a Lisboa, descreveu a experiência da seguinte maneira:

Havia tres dias que estava em Lisbôa. Lisbôa empolgava-me. Qualquer coisa de impalpavel parecia prender-me, ligar-me aos poucos á cidade. O inverno corria luminoso e delicioso, com uma temperatura de primavera, todo um sorriso da natureza no azul de hortencia do céu, na luz loira do sol, tão simples e tão cheia de cores diversas. Nas ruas largas, na Avenida, um imenso jardim ladeado de palácios, no Rocio, em que as fontes marulham eternamente o segredo das aguas, no largo do Paço, á beira das aguas de opala liquida do Tejo, os pardaes aos bandos revoavam e bandos de pombas brancas cortavam o espaço, abatiam no asphalto num ruflo d’azas de neve. Nas velhas ruas estreitas, de antigos predios esborcinados, as recordações avultavam. E era por toda a parte essas caras quentes, esses olhos cheios de sonho e de luxuria, essas fisionomias boas e sorridentes, sorridentes e belas dos portuguezes, eram os rostitos petulantes das lusitanas, tão lindas as de linha aristocrarica como as do povo, de pés nús, côr de coral rosa por causa do frio, o narizito para o ar, dois olhos ardentes maravilhados de vida (RIO, 1910, p.1-2)<sup>36</sup>.

E mais à frente, perceptivelmente imbuído por um sem número de sentimentos, exclama: “Lisboa, caramba!” (RIO, 1910, p.2).

A cidade de Lisboa é cenário frequente em letras e poemas do fado. Pela sua notória importância na história do gênero musical, tanto na produção poética quanto nas suas representações no espaço urbano, a capital portuguesa se destaca como uma paisagem emblemática do fado.

---

<sup>36</sup> A ortografia da citação foi mantida no original para que não fossem perdidos elementos descritivos e impressões do autor sobre o que experienciou na cidade de Lisboa.

Essa paisagem do fado que emerge em Lisboa opera como um cenário de sustentação de toda uma subjetividade e afetividade das territorialidades do gênero musical na cidade que irradia muito fortemente dos três bairros selecionados para serem analisados neste trabalho, que são Alfama, Mouraria e Bairro Alto<sup>37</sup>. Os agenciamentos que dão o tom a esta paisagem sonora/conivente do fado na capital portuguesa são fundamentados nas suas práticas sociais, culturais, políticas e econômicas do gênero musical vindo a serem produzidas por personagens característicos dos bairros e também do próprio fado.

Pensar Lisboa e os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto enquanto paisagens sonoras do fado leva-se em conta todo o contexto cultural construído ao longo de mais de dois séculos. Como destaca Kozel (2012, p.72), é “na paisagem sonora que estão, além dos sons artificiais produzidos pelas máquinas e motores, as línguas, os sotaques e as gírias, e as músicas. Estes elementos são, portanto, produtos e produtores da paisagem sonora”.

Kozel afirma ainda que a “paisagem sonora proporciona ao indivíduo o primeiro contato com os sons, a partir daí e de suas experiências musicais, os seres humanos passam a expressar-se através da organização dos sons produzindo sonoridades” (KOZEL, 2012, p.72). Essa produção de sonoridades foi identificada, sob a perspectiva geográfica cultural na qual esta tese se embasa, principalmente nos bairros de Alfama, mais fortemente, e Bairro Alto, mesmo que há anos experimente a interferência de uma cultura mais jovem e cosmopolita que ressignifica o local e que não está particularmente interessada no fado, que fez parte da sonoridade do local por muito tempo.

A autora complementa a ideia anteriormente expressa afirmando que a música se apresenta “como um produto cultural, influenciada pela variedade de sons existentes em determinado(s) lugar (es), e compondo parte da paisagem sonora do lugar” (KOZEL, 2012, p.72). Em relação a essa influência da música sobre o espaço, territorializando-o, e como ela engendra uma paisagem sonora/conivente, que faz com que uma cidade e seus bairros sejam identificados através de uma sonoridade, reafirma a tese defendida do fado enquanto gênero musical originariamente português. Mesmo que não o entenda como um grande feito de Portugal, assim como declarou Rocha Peixoto sobre o fado, reconhecendo no país um sentimento trágico no qual estava imerso na época e também sua identificação com uma paisagem e seu povo:

---

<sup>37</sup> Para além dos bairros selecionados para serem analisados nesta tese de doutorado, outros bairros colaboram para a construção desta paisagem em Lisboa, como a Madragoa e a Bica, por exemplo. Mas, para efeitos de realização desta pesquisa, foram selecionados aqueles que mais se destacam e que hoje se apresentam como os mais importantes territórios do fado na capital portuguesa.

Tudo entre nós corre o fado, os navegadores e os lobisomens, as bruxas e as rainhas; e cada um de nós, chegada a tirana morte, tem acabado o seu fadário. [...] Portanto, o fado e o que nele se diz de sonho, de sombra, de amor, de ciúme, de ausência, de saudade e principalmente de conformação com o cru negro império do destino, eis o que exprime dramaticamente a feição da alma nacional. O fado é português, é toda uma mentalidade, é toda uma História (PEIXOTO, 1997, p.334).

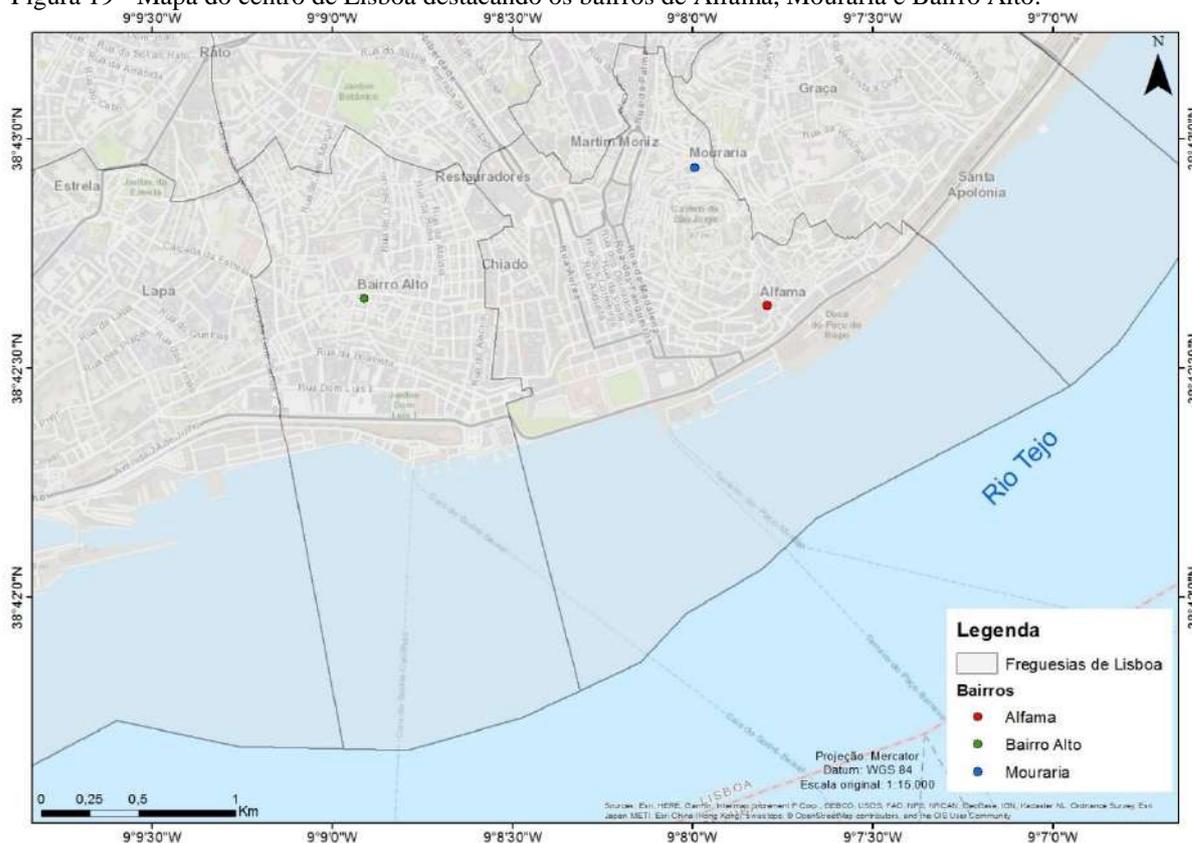
Portanto, em consonância com Kozel (2012) e Peixoto (1997), considera-se que a paisagem sonora/conivente é cultural por representar a identidade de um lugar e daqueles que nele habitam.

Neste sentido, contata-se, a partir do postulado por Corrêa A. M (2004), a também identificação de uma paisagem conivente em por reconhecer que nela existe uma visibilidade da produção cultural – nesse caso, do fado –, mas, concomitante, “traz consigo invisibilidades vinculadas ao mundo subjacente da afetividade, das atitudes mentais e das representações culturais. Uma paisagem na qual é marcado o sentido histórico do território, qualificando-o, ao mesmo tempo como raiz e cultura [...]” (CORRÊA, A. M., 2004, p.2). Este reconhecimento semiografa na cidade de Lisboa e nos bairros supracitados territórios culturais do fado, que são sustentados por territorialidades, geossímbolos e também subjetividades que os caracterizam como paisagem sonora/conivente do gênero musical e identificam-nos muito fortemente por esta sonoridade.

Mas, até alcançar esta posição na história do fado e ressignificar a paisagem da cidade, Lisboa atravessou momentos conturbados impulsionados por acontecimentos sociais, políticos e naturais que contribuíram para a geração de um ambiente de intensa instabilidade, os quais destacam-se o grande terremoto seguido por um tsunami e por um grande incêndio no ano de 1755 que destruiu grande parte da cidade, a invasão das tropas napoleônicas em 1808 e o conseqüente exílio da família real no Brasil, e a Guerra Civil instaurada pela disputa pelo trono entre dom Miguel e dom Pedro I, decorrida entre os anos de 1828 e 1834 e dada por encerrada com a Convenção de Évora-Monte que decretou o triunfo liberal e o exílio definitivo de dom Miguel.

Em 1848 a região da Baixa lisboeta, localizada na parte central da cidade próxima ao Rio Tejo e entre os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, era iluminada apenas por candeeiros a base de azeite, e cercada pelas sete colinas que dão os contornos da cidade: a do Castelo, de São Vicente, de São Roque, de Santo André, de Santa Catarina, Chagas e de Sant'Ana. Neste período a concentração populacional da capital se dá principalmente nos bairros mais antigos, como Alfama – localizado nos arredores da Sé Catedral –, e Mouraria, circundados por um cinturão formado por outros bairros característicos das sociabilidades de férias e também de descanso da população mais abastada, como mostra o mapa a seguir.

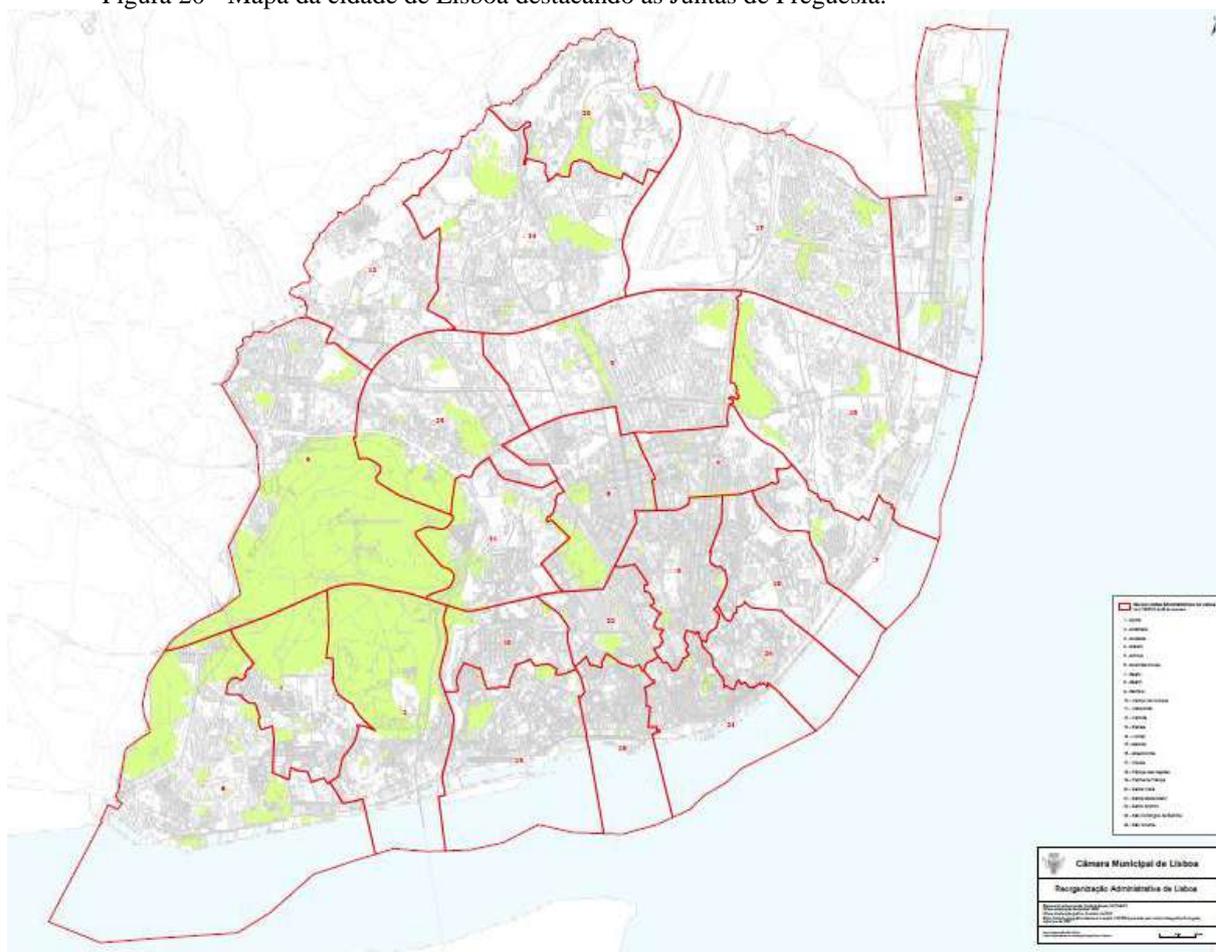
Figura 19 - Mapa do centro de Lisboa destacando os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto.



Fonte: O autor; RAMOS, Carolina, 2018.

Atualmente, além da divisão geográfica da cidade a partir das sete colinas, Lisboa possui uma formação político-administrativa através das Juntas de Freguesia (Figura 19). As Juntas são organizações administrativas estipuladas pela Lei 56/2012, de 8 de novembro, e alterada posteriormente pela Lei n.º 85/2015, de 7 de agosto, que determinou a criação de um novo mapa da cidade baseado em uma estratégia de modernização do modelo de governo autárquico, que descentralizou competências administrativas da Câmara Municipal de Lisboa (organismo central) para as Juntas de Freguesia. A reorganização (Figura 20) alterou geograficamente as freguesias, que foram reduzidas de 53 para 24 – algumas foram agregadas, outras delimitadas e uma nova foi criada, a do Parque das Nações, que é uma das regiões mais modernas da capital.

Figura 20 - Mapa da cidade de Lisboa destacando as Juntas de Freguesia.



Legenda: (1) Ajuda; (2) Alcântara; (3) Alvalade; (4) Areeiro; (5) Arroios; (6) Avenidas Novas; (7) Beato; (8) Belém; (9) Benfca; (10) Campo de Ourique; (11) Campolide; (12) Carnide; (13) Estrela; (14) Lumiar; (15) Marvila; (16) Misericórdia; (17) Olivais; (18) Parque das Nações; (19) Penha de França; (20) Santa Clara; (21) Santa Maria Maior; (22) Santo António; (23) São Domingos de Benfca; e (24) São Vicente.

Fonte: Câmara Municipal de Lisboa (2015)<sup>38</sup>.

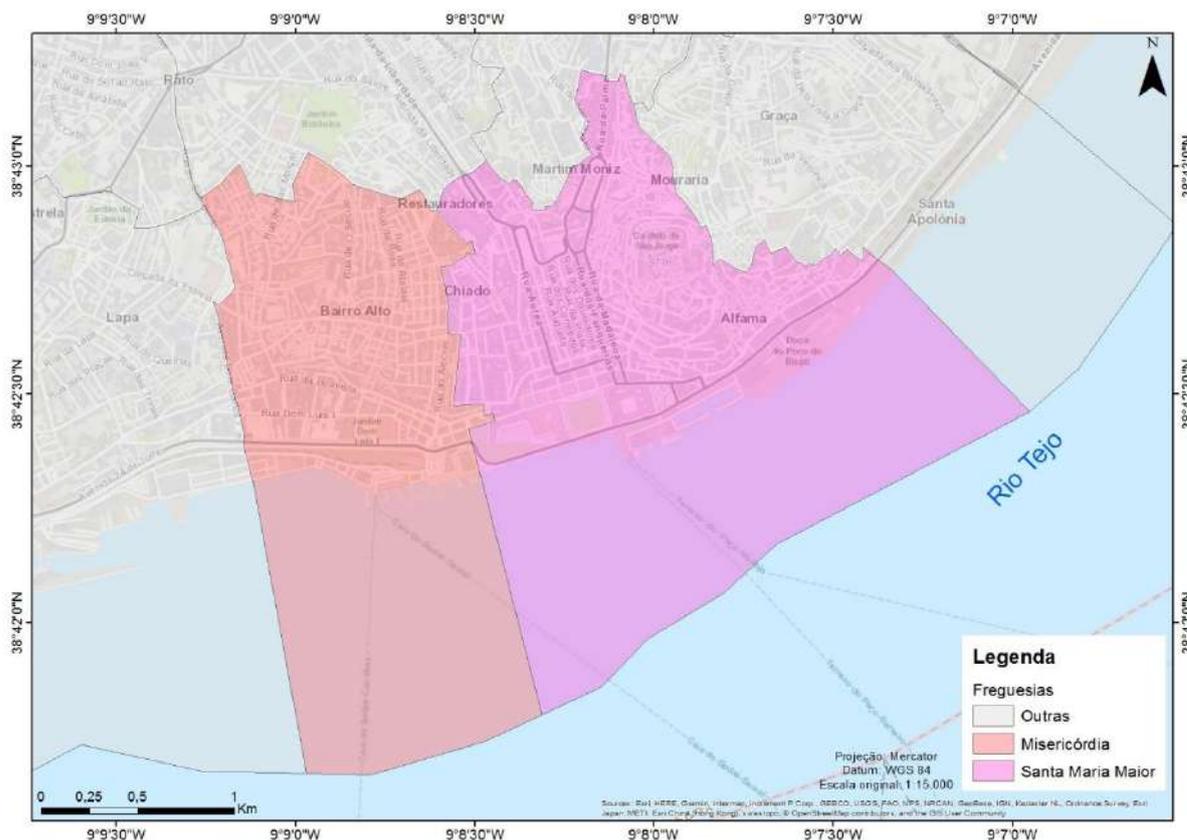
Para a confecção dos mapas apresentados neste trabalho, elaborados em parceria com a geógrafa Carolina Ramos, foi utilizada a base cartográfica oficial (geodados)<sup>39</sup> onde os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto são identificados a partir de pontos centrais no sistema político-administrativo baseado nas Juntas de Freguesia, como já registrado anteriormente. Não foram encontrados registros cartográficos sólidos e coerentes que delimitassem as fronteiras dos bairros supracitados, portanto, considera-se estas fronteiras porosas e reconhecidas apenas pela população.

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>. Acesso em Mai 2018.

<sup>39</sup> Para a construção dos mapas apresentados ao logo desta tese foram usados os arquivos de topônimos (bairros) e das Juntas de Freguesia de Lisboa, disponibilizados pela Câmara Municipal de Lisboa em <http://geodados.cm-lisboa.pt/>. Além disso, as ruas percorridas durante a realização do trabalho de campo foram vetorizadas manualmente, bem como os geossímbolos.

Os bairros analisados nesta tese de doutorado fazem parte das Juntas de Freguesia da Misericórdia – o Bairro Alto – e de Santa Maria Maior – Alfama e Mouraria. Juntas, elas congregam a maior parte das freguesias e bairros históricos e típicos de Lisboa.

Figura 21 - Mapa do centro de cidade de Lisboa destacando as Juntas de Freguesia de Santa Maria Maior e da Misericórdia.



Fonte: O autor; RAMOS, 2018.

Como pode-se observar na Figura 21, a Junta de Freguesia de Santa Maria Maior agrega 12 antigas freguesias de grande importância histórica e cultural para Lisboa, como Castelo (onde está localizado o Castelo de São Jorge, construído pelos muçulmanos em meados do século XI), Madalena, Mártires, Sacramento, Santa Justa, Santiago, Santo Estevão, São Cristóvão, São Lourenço, São Miguel, São Nicolau, Sé e Socorro, representando 2%<sup>40</sup> do de todo o território de Lisboa.

A Junta de Freguesia da Misericórdia (Figura 21) surgiu na última alteração da lei e uniu as freguesias da Encarnação, de Santa Catarina, das Mercês e de São Paulo. Nela encontram-se importantes locais turísticos da capital, como o Ascensor da Bica, o Cais de Sodré, o Mercado da Ribeira e o Miradouro de Santa Catarina (popularmente conhecido por

<sup>40</sup> Dados da Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>. Acesso em: Abr 2018.

Miradouro do Adamastor), que possui uma das vistas mais bonitas sobre o Rio Tejo e da famosa ponte 25 de Abril.

Figura 22 - Vista do Miradouro de Santa Catarina (do Adamastor), no bairro de Santa Catarina.



Fonte: O autor, 2017.

A formação atual da cidade de Lisboa é resultado de diversas ondas de modernização e de urbanização. A primeira grande expansão urbanística ocorreu em 1857 e tinha como objetivo melhorar a circulação pela cidade com o alargamento de ruas e avenidas, que culminariam mais à frente na formação de um arco que ligava os então bairros afastados de Alcântara, Prazeres, Campolide, São Sebastião, Arco do Cego, Arroios, Penha da França e Santa Apolónia a região do centro.

A cidade vivenciou também fenômenos migratórios significativos durante o século XVIII e início do século XIX que agiram como forças de mudanças urbanísticas, econômicas e sociais. Entre eles, destaca-se o período da construção do Palácio de Mafra<sup>41</sup>, quando dom João V trouxe forçadamente populações de todas as regiões do país para trabalharem nas obras. Na chegada à capital esses trabalhadores se estabeleceram nas zonas da grande Lisboa e, quando mais próximo, nos bairros mais pobres da cidade, notadamente Alfama e Mouraria.

Em 1807, com a invasão de Portugal pelo exército francês de Napoleão a família imperial e toda a sua Corte se exilam no Brasil, deixando o país à mercê da sua própria sorte. Depois de três invasões sucessivas por parte da França, que destruíram grandes regiões do

---

<sup>41</sup> O Palácio de Mafra está localizado na vila de Mafra, a aproximadamente 45 minutos da capital portuguesa. A vila faz parte da sub-região da grande Lisboa.

centro e do norte do país, mais tarde, as Guerras Liberais que se estendem até o ano de 1834 e fizeram com que o país sofresse ainda mais com grandes extensões de terras queimadas e de plantações inutilizadas, houve um novo movimento migratório que forçou populações a partirem em direção a capital em busca por emprego e também para reconstruírem suas vidas.

Estes acontecimentos fizeram com que a cidade crescesse muito ao longo da primeira metade do século XIX, e esta nova população vai se acomodando nos bairros pobres e tradicionais de Lisboa. Portanto, pode-se inferir que a população real destes bairros, principalmente de Alfama e da Mouraria, no século XIX é exterior a Lisboa. São também retornados que vem do Brasil e refugiados que vem de todo país e trazem consigo memórias diferentes que posteriormente vão sendo tecidas em uma nova cultura popular lisboeta, com negociações entre diferentes memórias e tradições. É nesse contexto, segundo o musicólogo Rui Vieira Nery (2012), que o fado entra como uma expressão unificadora desta variedade cultural, deste mosaico de pessoas que se concentram nestes bairros.

Com a Revolução Industrial, principalmente a partir da década de 1840, Lisboa começa a ter duas zonas industriais: uma que começa a partir da Estação Ferroviária de Santa Apolónia (no lado oriental da cidade) e segue até os bairros de Xabregas, Chelas, Poço do Bispo, Marvila e Beato, e outra que está localizada em Alcântara (no lado ocidental da cidade) e arredores, ambas com um grande número de fábricas. São nestas novas zonas industriais que grande parte dessa população de migrantes vai trabalhar, construindo assim uma nova classe operária em Portugal.

Esta classe operária que emerge tem profissões ligadas ao trabalho no porto, como estivadores, marinheiros, peixeiras, e também a serviços manuais, como artesãos e ferradores. Surgem também os ofícios na indústria, mas, o denominador comum os une segue sendo a pobreza e a exclusão. Nestes bairros há a negociação de novos códigos, de novas formas de conduta e, por se tratarem de zonas de exclusão, também são locais característicos da resistência e, portanto, de representação de uma série de manifestações culturais que expressam, simultaneamente, a descrição do cotidiano, o lamento da vida difícil e a reivindicação política por direitos sociais e trabalhistas, como explicado no capítulo anterior quando sobre o fado e as suas relações com setores anarquistas, sindicalistas e socialistas.

Segundo Nery (2017),

Estes fados operários emergem precisamente desse caldo de cultura desta gente muito pobre que começa a organizar-se em associações de socorros mútuos e depois sindicatos, e depois em movimentos já de cariz mais políticos, socialistas, anarquistas. Mais tarde comunistas, já no século XX. São sobretudo socialistas ou

socialdemocratas, no termo, na ascensão do século XIX, e anarquistas ou anarco-sindicalistas (PT) (NERY, 2017).

Para além das zonas industriais e do surgimento de uma nova classe operária em Portugal, desenvolveram-se em Lisboa na primeira metade do século XIX espaços chamados fora de portas, até então consideradas rurais e distantes do grande centro urbano, e que, segundo Nery (2012, p.154), são caracterizados por serem “hortas saloias<sup>42</sup>” que abastecem a capital com produtos agrícolas e também com gado designado para o abate. Ao longo das vias que faziam a ligação destas hortas aos mercados em Lisboa são reproduzidos os estabelecimentos característicos dos bairros populares, como as tabernas, as adegas, os retiros e as casas de pasto, onde o fado também acontece.

A região fora de portas consistia também em espaços de lazer e de sociabilidade para a sociedade lisboeta, onde podiam ser encontrados estabelecimentos comerciais de pequeno porte que ofereciam produtos, como o vinho, a preços mais baixos (por não haver a cobrança de impostos de entrada e venda na cidade), e onde também onde se costumava ouvir e cantar o fado.

Figura 23 - Fado amador no restaurante Ferro de Engomar, na Estada de Benfica, em 1930 .



Fonte: NERY, 2012.

<sup>42</sup> A palavra *saloio* remete ao indivíduo do campo, o aldeão. Ou ainda para designar/adjetivar algo como rústico.

Estes hábitos fizeram parte da vida social e cultural lisboeta até a metade do século XIX. Brito (2006) afirma que

*Fora de portas* é a expressão que caracteriza até muito tarde circuitos de sociabilidade ligada a tempos de ócio na frequentação de pequenos restaurantes campestres abastecidos pela sua própria horta e aonde o fado era frequentemente tocado. Alguns deles ficaram célebres, como a *Tia Iria*, *Ferro Engomar*, *José dos Pacatos*, *Perna de Pau*, por exemplo [...] (BRITO, 2006, p.28-29).

No poema *Dá-me o braço anda daí*, com letra de João Barbosa Linhares, música de José Pedro Blanc, e parte do repertório das fadistas Amália Rodrigues e Ana Maria, ilustra um tipo de sociabilidade da zona fora de portas, especialmente aquelas de cunho amoroso e sentimental.

Dá-me o braço, anda daí!  
Vem porque eu quero cantar!  
Cantar encostada a ti  
Sentir cair a luz do luar!  
Cantar encostada a ti,  
Até a noite acabar!

Vê que esta rosa encarnada  
Lhe faz mais apetitosa?  
Somos três da vida airada,  
Ao pé de ti, sinto-me vaidosa!  
Somos três da vida airada,

Eu, tu e mais esta rosa!  
Quero sentir o prazer  
De passarmos lado a lado,  
Ao lado dessa mulher  
Que tens agora e não canta o fado!  
Ao lado dessa mulher  
Com quem me tens enganado!

Depois bate-se para as hortas,  
Adoro esta vida airada  
Beijar-te de fora de portas,  
E alta noite, à hora calada!  
Beijar-te fora de portas,  
E amar-te à porta fechada!

Em outro tema, intitulado *As hortas*, presente na obra clássica de Alberto Pimentel *A triste canção do sul – Subsídios para a história do fado*, pode-se observar a importância das zonas fora de portas como um ambiente de “sociabilidade popular festiva” (NERY, 2012, p.154) para a sociedade portuguesa da época porque, “quando faz bom tempo, às próprias hortas, onde aos domingos se vêm juntar, trazidos por um sem-número de tipoias de praça, grupos de convivas para grandes comezainas à sombra dos arvoredos [...]”.

Aos domingos, à tardinha

Quem não sai fora de Portas,  
 Não conhece a felicidade  
 De comer peixe nas hortas.

A gente cá de Lisboa  
 Gosta sempre, aos dias santos,  
 De se meter pelos cantos,  
 Comendo e bebendo à toa;  
 Petisqueira toda boa  
 Procura a nossa gentinha:  
 Come pescada e sardinha,  
 Com a maior alegria:  
 P'r'as hortas há romaria  
 Aos domingos, à tardinha.

Por debaixo da folhagem  
 Enxuga do branco e tinto;  
 E creiam, que não lhes minto,  
 Bebe com toda a coragem:  
 No fim daquela viagem  
 Tudo tem as pernas tornas;  
 Mesmo os que tocam a banza:  
 Pois só não fica zaranza  
 Quem não sai fora de Portas.

Uns ficam inteiriçados  
 Debaixo ali dumas bancas.  
 Outros vão movendo as trancas,  
 Mas bastante atrapalhados.  
 Tanto copos enxugados,  
 Com tal força de vontade,  
 Tiram logo a faculdade  
 De a gente mover as pernas.  
 Mas quem não vê tais tabernas,  
 Não conhece a felicidade.

Ir às hortas de passeio;  
 É melhor que ser sultão:  
 Quem precisa distração,  
 Procure logo este meio.  
 Podem ir lá sem receio  
 De virem co'as pernas tortas;  
 Pois lá por fora de Portas  
 Pouco bebe quem bem pensa;  
 Mas todos têm licença  
 De comer peixe nas hortas.  
 (PIMENTEL, 1904, p.109-110)

No tema *Vamos para as hortas*, da autoria de Carlos Conde, também ilustrativo deste espaço fora de portas, são encontradas referências a algumas atividades que são realizadas nessas zonas, como nos versos “Entre o trinar das guitarras” e “Nas mesas de pinho/Canecas de vinho/E vamos ao fado”, referindo-se às práticas (e representações) do gênero musical em estabelecimentos localizados nestes espaços mais afastados. Além disso, encontra-se neste poema indicações de que nas zonas fora de portas existe uma ideia de que há mais liberdade por não ter em cima os olhares tão frequentes da lei e dos agentes do Estado, como se observa

na última estrofe, quando o autor apresenta as hortas e os grandes salões lisboetas em dois diferentes lados.

Só conhece as ramboiadas  
 Quem perde noites inteiras  
 Entre o trinar das guitarras  
 E o retenir das guiseiras

Chicotes de três estalos  
 Fazem rodar as tipóias  
 Ao longe, trotam cavalos  
 Mais além, cantam rambóias

Eh malta da farra  
 Depressa a guitarra  
 E vamos p'ras hortas  
 Eh gente rambóia  
 Quem bate a tipóia  
 P'ra fora de portas  
 A ceia fumega  
 Na típica adega  
 Dum bairro afamado  
 Nas mesas de pinho  
 Canecas de vinho  
 E vamos ao fado

Os masantinos dos faias  
 E os lenços das raparigas  
 Emprestam mais graça às vaias  
 Das traquitanas antigas

Nas hortas não há cristais  
 Pois a não ser nos salões  
 O cristal não vale mais  
 Que o barro dos canjirões

O processo de alargamento das avenidas e as grandes obras públicas em Lisboa datam do século XX, mais precisamente dos anos de 1940. Este processo propiciou o prolongamento e a urbanização da cidade, tomando os espaços rurais nos arredores do centro e que, segundo BRITO (2006) “inaugura um processo de crescimento que a imigração dos anos 60 faz explodir e prolonga a cidade num contínuo urbanizado através do campo, rural, saloio, de Benfica, Lumiar e Sacavém” (BRITO, 2006, p. 29).

Desta forma, é possível afirmar que o processo de desenvolvimento do fado está intimamente relacionado ao de Lisboa e, conseqüentemente, a seus bairros. Sobre esta associação, das práticas sociais e culturais como elementos impulsionadores para este desenvolvimento, Wirth (1979) afirma que a cidade é o produto do crescimento espacial e não de uma geração efêmera, almejando assim que as influências e os impactos exercidos por ela

sobre os modos de vida ali territorializados não sejam capazes de extrair por completo os modos associativos que prevaleciam antes dos agenciamentos por ela impostos.

Em maior ou menos escala, portanto, a nossa vida social tem a marca de uma sociedade anterior, de *folk*, possuindo os modos característicos da fazenda, da herdade e da vila. A influência histórica é reforçada pela circunstância da população da cidade em si ser recrutada, em larga escala, do campo, onde persiste um modo de vida reminescente dessa forma anterior de existência. (WIRTH, 1979, p. 92)

As reformas urbanísticas na década 1940 tornam visíveis os espaços “recolhido[s], obscuro[s] e autoprotégido[s] das sociabilidades populares” (BRITO, 2006, p.29) com o aumento do policiamento nas ruas e as primeiras iniciativas de iluminação pública e de controle social. São nestes locais onde os códigos de valores predominantes eram os da violência que o fado emerge, constituindo-se como uma forma de expressão cultural urbana.

O aumento dos cinturões que avançam sobre o espaço rural dá lugar a um novo formato de cidade e o fado se torna mais presente e evidente em espaços antes obscurecidos pela falta de iluminação e pela ausência da lei para ditar as regras. As práticas culturais do ambiente rural acabaram por serem desvalorizadas, enquanto há um movimento de supervalorização do urbano e do modo de vida que ele proporciona. Esta nova organização da cidade alterou fortemente os hábitos socioculturais dos lisboetas e, com isso, impulsionou uma maior visibilidade ao fado.

Para Brito (2006), tem-se assim uma

profusão de práticas e representações endógenas dos grupos sociais que organizam um modo narrativo de cantar e contar o universo que partilham. Temos também interações e sociabilidades, ambientes e situações determinados, e que progressivamente se deslocam para o retiro da noite, em partilha e interação performativa que vão estabelecendo uma marca distintiva em relação a práticas idênticas da sociedade rural tradicional, em geral em espaços abertos a luz do dia. Temos, assim, a circulação de uma palavra que cria e reforça territórios de pertença e de identidade social com a música e a voz, as emoções que estabelecem a tecitura e constituem a matéria plástica que cria o espaço social que marca a vida da cidade e, sobretudo, constitui um pulsar oculto que também ajuda a construí-la (BRITO, 2006, p. 29).

As relações entre o fado e a cidade de Lisboa foram sendo tecidas ao longo de mais de 150 anos, e muito do que foi construído neste período é expresso nos usos que o gênero musical fez do espaço urbano, e muito fortemente nos bairros típicos e tradicionais da capital portuguesa. Entre estes usos destacam-se duas ações de manutenção e divulgação do fado, que são analisados no último capítulo desta tese, como Festival Caixa Alfama, realizado anualmente pelos ruas e espaços de sociabilidade do bairro de Alfama, e o tributo ao fadista Fernando Maurício, realizado com a mesma periodicidade na principal via de acesso a

Mouraria – ambas as celebrações são consideradas geossímbolos destes bairros que que semiografam uma paisagem sonora/conivente do fado na cidade de Lisboa.

## 2.2 Música e cidade: performance e “musicabilidade” do fado no espaço urbano

Acho inúteis as palavras  
Quando o silêncio é maior  
Acho inúteis as palavras  
Quando o silêncio é maior

Inúteis são os meus gestos  
P'ra te falarem de amor  
Inúteis são os meus gestos  
P'ra te falarem de amor

Acho inúteis os sorrisos  
Quando a noite nos procura  
Inúteis são minhas penas  
P'ra te falar de ternura

Acho inúteis nossas bocas  
Quando voltar o pecado  
Acho inúteis nossas bocas  
Quando voltar o pecado

Inúteis são os meus olhos  
P'ra te falar do passado  
Inúteis são os meus olhos  
P'ra te falar do passado

Acho inúteis nossos corpos  
Quando o desejo é certeza

Acho inúteis nossos corpos  
Quando o desejo é certeza

Inúteis são minhas mãos  
Nessa hora de pureza  
Inúteis são minhas mãos  
Nessa hora de pureza

*António Sousa Freitas (Acho inúteis as palavras)*

O fado vem reconquistando um espaço significativo na cidade de Lisboa. Desde o seu processo de institucionalização nas casas de fado iniciado em 1927 e com profissionalização dos fadistas dada a cabo pelo Estado Novo que não se observava um uso considerável da cidade pelo gênero musical. Agenciado mais uma vez pelo Estado – mas já com o país em pleno gozo da democracia – o fado reafirma o seu significado e a sua importância na cultura portuguesa quando é incentivado a voltar a ocupar os espaços da cidade com festivais, celebrações, homenagens e festas com os mais diversos temas.

Como ilustração do que foi dito anteriormente, a 5 de outubro de 2012 a fadista Mariza, uma das representantes do fado com mais destaque no circuito da *World Music*, se apresentou em um concerto gratuito na Praça Martim Moniz (Figura 24), na Mouraria, para celebrar a implantação da República portuguesa. Na altura, o Museu do Fado considerou o espetáculo como “um concerto para a cidade, um regresso ao bairro qual a viu crescer”, e completou dizendo que “Mariza celebra Lisboa num concerto inesquecível”<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Museu do Fado: Disponível em: <http://www.museudofado.pt/calendario/detalhes.php?id=246>. Acesso em: Dez 2017.

Figura 24 - Praça Martim Moniz.



Legenda: Ao fundo, o bairro da Mouraria e o Castelo de São Jorge.

Fonte: Câmara Municipal de Lisboa<sup>44</sup>.

As afirmações feitas pelo museu, que é o *lieu de mémoire* por excelência do fado, vem a corroborar a relação do gênero musical com a cidade, e principalmente com o bairro da Mouraria, território que se declara o berço de nascimento do fado.

Também em 2012, a 27 de outubro, o programa *Estrela da Tarde*, transmitido pela Rádio Amália, saiu do estúdio da emissora e foi realizado também na Praça Martim Moniz com um espetáculo de aproximadamente quatro horas que contou com a participação intercalada de fadistas de diferentes gerações, como Jorge Fernando, Fábria Rebordão, Cuca Roseta, Pedro Moutinho, Artur Batalha, Celeste Rodrigues, Luis de Matos, Ana Maurício e Filipa Cardoso. A tarde de exaltação ao fado encheu a praça, transformando-se em um grande espetáculo que evidenciou ainda mais a relação do fado com alguns espaços que são símbolos da cidade de Lisboa.

Em 12 de julho de 2015 houve uma grande festa pelas ruas da Mouraria coproduzida pela Junta de Freguesia de Santa Maria Maior e pelo Museu do Fado para homenagear um de seus moradores mais ilustres, o fadista Fernando Maurício, o "rei sem coroa" do fado. Na ocasião, foi também inaugurada na Rua João do Outeiro a casa-museu que leva o seu nome. Neste novo equipamento cultural dedicado ao fado será possível conhecer todo o percurso de vida do fadista, ouvir a sua discografia completa e assistir vídeos de suas atuações e de

<sup>44</sup> Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/mercado-de-fusao-feira-do-martim-moniz///a-z//840>. Acesso em Mai 2018.

entrevistas. O Museu do Fado é o responsável pela curadoria da casa, que integra um espólio inventariado por eles.

Figura 25 - Exposição permanente na Casa Fernando Maurício.



Fonte: O autor, 2017.

Para alguns apreciadores e estudiosos do fado, como João Pimentel, empresário e proprietário da Livraria Fábula Urbis, em Alfama, que também contribuiu com o seu depoimento para esta tese, “muitas vezes nos bairros tradicionais, o verdadeiro fado está nas associações e colectividades, praticamente apenas acessíveis aos moradores”. Pimentel completa afirmando que “existe mais fado em *estado natural* nos bairros de Chelas e Marvila do que nos bairros mais antigos”.

Em muitos poemas cantados no fado são trazidos temas do cotidiano português, como as tragédias amorosas, as alegrias e dificuldades da vida no bairro, os complexos dramas conjugais e o dia a dia na cidade. A atmosfera destes lugares evoca e propicia intensamente afetos que são considerados como ferramentas essenciais para a absorção e entendimento do fado, assim como reforça algumas identidades locais, principalmente em Alfama e na Mouraria.

Consoante a afirmação anterior, observa-se no poema *Marcha da Esperança (Fado Alegre)*, da autoria e também parte do repertório da fadista Cuca Roseta, a devoção à fadista Amália Rodrigues, à sua grande marca estética (o uso do xaile negro) no gênero musical e o significado dela e do próprio fado para Portugal. Na altura do lançamento de ‘Raiz’, álbum o qual este tema faz parte, Cuca concedeu uma entrevista ao site português de notícias *Sapo* e declarou que “queria falar do fado, do que sinto e como me expesso no fado, o que ele representa para mim, que é tudo; queria falar de Lisboa e de Amália, é claro”.

Tinha o destino na voz  
 No Xaile preto a garra  
 A alma de todos nós  
 Na voz de uma guitarra

Lá bem no fundo sentia  
 Quem era, o que cantava  
 E o seu instinto dizia  
 Porque o mundo chorava

O Fado é português  
 Na história e no canto  
 Na voz de quem o fez  
 Criou, mais belo pranto

Rainha de Portugal  
 Inspiradora esperança  
 Nasceu para ser afinal  
 A nossa maior herança

De alma calma e serena  
 É feita a voz do artista  
 E se a alma é pequena  
 Não pode ser fadista

Ditaste o nosso fado  
 A canção de Portugal  
 Amália, Muito Obrigado  
 Por fazê-la imortal

O Fado é português  
 Na história e no canto  
 Na voz de quem o fez  
 Criou, mais belo pranto

Rainha de Portugal  
 Inspiradora esperança  
 Nasceu para ser afinal  
 A nossa maior herança

Rainha de Portugal  
 Inspiradora esperança  
 Amália é afinal  
 A nossa maior herança

Amália é afinal  
 A nossa maior herança

A língua, em alguns casos, não opera como um fator fundamental para que o fado e todos os sentimentos por ele revelados sejam absorvidos por aqueles que o ouvem. As canções, ao mesmo tempo em que reavivam sentimentos e memórias também tem o poder de gerar novas emoções, formando um emaranhado de sensações que são a base da performance. A musicóloga Salwa El-Shawan Castelo-Branco (1997), descreve uma sessão de fado como sendo um

ritual de contemplação. A noite cai, as luzes são atenuadas. O público espera. A fadista se posta de pé, os olhos fechados, cabeça para trás, seu vestido preto e seu chalé acentuam a solenidade do momento, o silêncio invade o espaço, as guitarras começam seu diálogo. Ela entoia o primeiro fado da noite. Os ouvintes reconhecem a melodia e as palavras, que traduzem tudo do fado (CASTELO-BRANCO, 1997, p.75).

No caso do fado, grande parte desta emoção emanada vem da performance do fadista. Celeste Rodrigues, em depoimento colhido durante entrevista realizada para esta tese de doutorado, afirmou que

[...] todos os portugueses sabem cantar fado, quer dizer, uns melhores do que outros. Mas, quer dizer, todos eles sentem o fado, não é? Portanto, o fado não morre. As pessoas é que morrem, que o cantam. Infelizmente (PT) (RODRIGUES, 2017).

Em outro momento da entrevista, abordando ainda a questão das emoções que são geradas pela performance no fado, Celeste complementa afirmando que

O fado quer dizer emoções, portanto, depende muito da sensibilidade da pessoa que o canta, da maneira como o sente. Há pessoas que sentem mais que outras. Há o chamado “sentimento de boca”, e o outro que vem de dentro, mas isso aprende-se com o tempo. Quando se é muito jovem ninguém pode sentir o fado da mesma maneira que se sente quando se tem mais idade, que já passou pelas coisas, pela escola da vida (PT) (RODRIGUES, 2017).

Porém, ao concluir o seu pensamento acerca deste tema, Celeste afirmou que as palavras no fado são mais importantes que a música, que a melodia. A opinião da fadista diz respeito a uma visão do artista, daquele que está cantando o fado, e não do espectador-ouvinte, que o está assimilando e sentindo as emoções as sensações passadas pelo fadista enquanto canta.

Tudo é fado. Bem cantado ou mal cantado. Só há duas maneiras de cantar, ou bem ou mal. Há pessoas que cantam muito bem, que nem são profissionais. [...] Depende muito da sensibilidade da pessoa e o valor que dá às palavras. É só dar... tem graça porque em um fado a música não tem tanto valor para nós como as palavras. (PT) (RODRIGUES, 2017).

Pode-se, portanto, identificar a existência de uma circularidade na produção e na recepção das emoções e dos afetos durante uma sessão de fados. O espectador-ouvinte recebe do fadista uma carga emocional e afetiva que o toca subjetivamente e, em determinados casos, objetivamente, quando ativa determinados compartimentos de uma memória individual (ou até coletiva)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Vê-se frequentemente esta ativação da memória em Portugal e, em especial, na cidade de Lisboa pelo fato de o país ter possuído colônias dispersas por todo o mundo e ter-se criado diferentes territórios de diáspora.

Esta estratégia efetuada pela performance consiste em aproximar o espectador-ouvinte<sup>46</sup> da canção a partir de um cenário que seja propício para a efetivação desta relação. Sendo assim, o espectador-ouvinte se sente próximo e confortável ao ouvi-lo, visto que determinadas estruturas musicais evocam “sensações no ouvinte que estão conectadas imaginariamente a determinadas atmosferas” (JANOTTI JUNIOR, 2005, p.3).

Esse mecanismo é utilizado também em algumas ações turísticas, como por exemplo nas visitas cantadas pelos bairros tradicionais, que serão detalhadas no subcapítulo a seguir, e também por algumas casas de fado do Bairro Alto, que serão trabalhadas ao longo do último capítulo.

Mas, para além destes processos, constatou-se uma forte conexão do fado com alguns bairros tradicionais, como Alfama (mesmo com todo o processo de turistificação que vem atravessando) e Mouraria, que ainda fazem o esforço de mantê-lo como uma forma de sociabilidade local. As atividades realizadas são resultado do engajamento de agentes do Estado e por outros atores sociais, como as associações e coletividades recreativas, que vem reintegrando o fado no espaço público e também o mantendo nas festividades bairristas. Neste sentido, afirma-se que em Lisboa e em dois dos bairros tradicionais analisados – Alfama e Mouraria – são engendradas “musicabilidades” (FERNANDES, 2011), sociabilidades concebidas em torno da música, que reforçam o fenômeno do *bairrismo* e reafirmam a sua identidade enquanto território existencial (GUATTARI, 1985)<sup>47</sup> do fado.

Com a utilização deste mecanismo, ou seja, da performance, a absorção da canção é efetuada por meio de afetos e percepções que envolvem e naturalizam o espectador-ouvinte, sintetizando um processo de união entre a música (o fado), a performance (o corpo), e o lugar (a cidade de Lisboa e seus bairros tradicionais). Estes são elementos considerados fundamentais para a representação e para a recepção do fado por parte dos espectadores-ouvintes.

Estes fatores são compreendidos com facilidade quando se caminha por Lisboa. Existe um imaginário que emana da capital portuguesa que posteriormente veio a semiografar nela uma paisagem sonora do fado, e esta paisagem é personificada também nas letras e poemas

---

<sup>46</sup> O termo *espectador-ouvinte* foi criado e inserido nesta tese por compreender a relevância da relação simbiótica identificada entre o espectador e o ouvinte com a paisagem sonora/conivente do fado, que é agenciada através da performance.

<sup>47</sup> Neste sentido, pode-se também entender os *territórios existenciais* de Guattari (1985) a partir da perspectiva da Geografia Cultural do *lugar* de Tuan (2013), encontrando nas relações de afeto o enlace primordial dos agenciamentos no território.

cantados no gênero musical. Para Casarini, “dos 183<sup>48</sup> fados que tratam de Lisboa, 165, ou 90%, personificam-na de uma maneira ou de outra. Em todos os casos de personificação, Lisboa é uma mulher” (CASARINI, 2012, p.159). Segundo o autor

De longe, Lisboa realmente se parece com uma mulher deitada. É uma opinião subjetiva, não há dúvida, mas aquele que passar um domingo almoçando, numa tarde de sol, às margens sul do rio Tejo, em Cacilhas, poderá concluir por si. Suas colinas lembram formas de mulher; a cor amarela embaciada, que tende ao claro, como uma pérola fosca, assemelha-se ao tom da pele; seus aglomerados de árvores, espaçados, abrumados pela distância, sugerem tufo de cabelo. (CASARINI, 2012, p.162)

Um dos temas que melhor descreve esta ideia é o poema *Lisboa Menina e Moça*, de Ary dos Santos, Joaquim Pessoa e Fernando Tordo, música de Paulo de Carvalho e parte do repertório de Carlos do Carmo. Conforme as estrofes avançam, nota-se de forma clara a personificação de Lisboa em uma bela mulher, ao passo que descreve lugares icônicos da capital, como os bairros de Alfama e Bairro Alto – apresentando-o sutilmente nos versos *E no bairro mais alto do sonho/Ponho um fado que soube inventar*, reforçando a relevância histórica deste território na história do gênero musical.

No Castelo ponho um cotovelo  
Em Alfama descanso o olhar  
E assim desfaço o novelo de azul e mar  
Á Ribeira encosto a cabeça  
Almofada da cama do Tejo  
Com lençóis bordados à pressa na cambraia dum beijo

Lisboa menina e moça... menina  
Da luz que os meus olhos vêem... tão pura  
Teus seios são as colinas... varina  
Pregão que me traz à porta... ternura  
Cidade a ponto-luz... bordada  
Toalha á beira-mar... estendida  
Lisboa menina e moça... amada  
Cidade mulher da minha vida

No Terreiro eu passo por ti  
Mas na Graça eu vejo-te nua  
Quando um pombo te olha, sorri, és mulher da rua  
E no bairro mais alto do sonho  
Ponho um fado que soube inventar  
Aguardente de vida e medronho, que me faz cantar

Lisboa no meu amor.. deitada  
Cidade por minhas mãos... despida  
Lisboa menina e moça... amada  
Cidade mulher da minha vida

---

<sup>48</sup> Este artigo foi publicado em 2012, então, é muito provável que o número de letras que homenageiam a cidade de Lisboa tenha aumentado.

No tema a seguir, da autoria de Luís Simão e parte do repertório de Celeste Rodrigues, há também a mesma personificação de Lisboa, mas, neste caso, ela é aqui referida na terceira pessoa do singular.

Lisboa teve um desejo  
Foi para a boite brincar  
Sorriu e disse um gracejo  
Depois então foi bailar

Lisboa, menina bonita  
Que bebe, que fuma, saltita  
Champanhe, danças só quer  
É outra bem, outra mulher

Tem charme, se canta, se ri  
Diz: yes, goodbye, bonne nuit  
Lisboa parece feliz  
E lembra que esteve em Paris

Volta para casa já tarde  
Depois da noite perdida  
Não quer que ninguém a guarde  
Por ser menina crescida.

Em *O Marujo Português*, de João Linhares Barbosa, diferente dos temas anteriormente citados, os elementos encontrados voltam-se a descrição da cidade e de seus bairros, construindo em simultâneo uma imagem da chegada do navegador que há tempos não regressa a sua terra. Este tema também é recorrente nas letras de fado, e reforçam as memórias do mar do povo português que englobam, entre outros elementos, as grandes navegações e o espírito do descobridor, que perduram ainda hoje no imaginário lusitano.

Quando ele passa, o marujo português  
Não anda, passa a bailar, como ao sabor das marés  
Quando se ginga, faz tal jeito, tem tal proa  
Só pra que se não distinga  
Se é corpo humano ou canoa

Chega a Lisboa, salta do barco e num salto  
Vai parar à Madragoa ou então ao Bairro Alto  
Entra em Alfama e faz de Alfama um convés  
Há sempre um Vasco da Gama num marujo português

Quando ele passa com seu alcache vistoso  
Traz sempre pedras de sal, no olhar malicioso  
Põe com malícia a sua boina maruja  
Mas se inventa uma carícia, não há mulher que lhe fuja

Uma madeixa de cabelo descomposta  
Pode até ser a fateixa de que uma varina<sup>49</sup> gosta

---

<sup>49</sup> O termo *varina* significa vendedora de peixes e aparece constantemente em letras de fado que retratam a vida social e cultural lisboeta.

Quando ele passa, o marujo português  
Passa o mar numa ameaça de carinhosas marés

Conforme afirmou Siqueira (2006), muitos autores se dedicaram a estudar como o corpo, durante uma performance, pode ser compreendido como uma forma de se comunicar cultural e simbolicamente. A reflexão que a autora faz se dá a partir do pensamento de Emile Durkheim<sup>50</sup> acerca do caráter religioso das principais expressões artísticas:

[...] em tais celebrações [religiosas] o corpo em movimento era instrumento para se alcançar contato com divindades ou estado de êxtase. Assim, o corpo seria uma espécie de meio de comunicação para a relação com outras esferas não-materiais, transcendentais (SIQUEIRA, 2006, p.42).

O corpo funciona como um instrumento fundamental da performance no fado: “sua postura, forma, disposição, suas manifestações e sensações geram signos que são compreendidos por uma imagem construída e significada pelo interlocutor” (SIQUEIRA, 2006, p.42), neste caso, o espectador-ouvinte. A autora afirma ainda que “os gestos e movimento desse corpo também são construídos” (SIQUEIRA, 2006, p.42), aprendidos no convívio em sociedade e, no caso do fado, através dos seus pares. Exemplo do que foi posto anteriormente se encontra no primeiro capítulo deste trabalho, quando se discorre sobre revolução impulsionada por Amália Rodrigues, que introduziu no gênero atualizações na postura e na indumentária que foram convertidas em convenções performativas canônicas, como o uso do vestido e do xaile pretos, além do posicionamento à frente dos músicos.

Nesta direção, contata-se a importância do corpo como um suporte sócio (CORRÊA A. M., 2004) que opera como peça central da performance nas representações do fado, capaz, como visto anteriormente, de gerar emoções e sensações no espectador-ouvinte.

Vale aqui ressaltar que as alterações realizadas pela fadista Amália Rodrigues nos códigos dogmática do fado já não se fazem tão usuais atualmente. Há uma geração que não identifica diretamente o fado as vestimentas pretas, mesmo que ainda se sintam herdeiros da escola *amaliana*, apropriando-se, porém, da reformulação proposta pela fadista na métrica das letras.

A fadista Carminho certa vez declarou, em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, que “Eu canto fado tradicional. Não preciso usar xale para ser uma fadista. Os jovens se

---

<sup>50</sup> DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

identificam comigo porque minha imagem é atual. Subo no palco de jeans e já cantei com artistas como Nicolas Jaar, astro da música eletrônica americana”<sup>51</sup>.

Neste sentido, as relações e os agenciamentos que conectam a música e a cidade, e que fomentam a geração de novas territorialidades e “musicabilidades” (FERNANDES, 2011) do fado em Lisboa e nos bairros analisados neste trabalho, fazem refletir a cidade sob a perspectiva de Lefebvre (2006, p.56), como a “projeção da sociedade sobre um local” – levando em consideração, evidentemente, entre outros fatores, a concentração de força de trabalho, a acumulação de capital, a especulação imobiliária e a cultura e seus equipamentos.

A partir do momento em que a se pensa a cidade (de Lisboa) semiografada por interesses culturais (o fado) dos homens e que, além disso, lhe atribuem valores e símbolos (geossímbolos) enquanto expressões da memória coletiva, de uma identidade compartilhada (HALBWACHS, 2006), pode-se afirmar que a cultura e seus equipamentos engendram territórios e territorialidades que marcam e identificam uma determinada paisagem e, neste caso, uma paisagem sonora/conivente do fado.

Lefebvre (2006) complementa afirmando que existe uma diferença entre a cidade e o urbano. Segundo ele, o urbano é considerado como algo conceitual, classificado como a composição de relações a serem desenvolvidas dentro de uma determinada realidade social e, a cidade, constituída como uma realidade presente, física e arquitetônica. Sendo assim, pode-se observar o fado enquanto gênero musical expresso no ambiente urbano e territorializado no espaço da cidade, retratando, desta forma, elementos sociais, econômicos e culturais que compõem a sociedade portuguesa e, em especial para a presente tese, a sociedade lisboeta.

Assim, os desdobramentos deste processo simbiótico que envolve Lisboa e o fado a tende a reforçar como o espaço urbano, no sentido mais conceitual e abstrato proposto por Lefebvre (2006), se transforma em temática recorrente que inspira poetas e letristas do gênero musical, que personificam a cidade e os bairros em um sem-número de paisagens sonoras/coniventes do fado.

---

<sup>51</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1160178-fado-volta-a-moda-com-uma-nova-geracao-de-cantoras-em-portugal.shtml>. Acesso em: Ago 2017.

### 3 ALFAMA, MOURARIA E BAIRRO ALTO: DIFERENTES TERRITÓRIOS E TERRITORIALIDADES DO FADO

Mais de uma vez prometeste  
Levar-me de braço dado  
Por Alfama a passear  
Eu esperei, tu não vieste –  
Ficou velho e desbotado  
O vestido por estrear

Vezes sem conta juraste  
Dançar comigo no baile  
Às portas da Mouraria,  
Eu fui, mas nunca chegaste –  
Sabem as pontas do xaile  
Como chorei nesse dia

Vezes sem fim sugeriste  
Ouvirmos fados juntinhos  
Num beco do Bairro Alto,  
De todas elas mentiste  
E eu gastei por maus caminhos  
Os meus sapatos de salto

Hoje vens para me propor  
Casarmos na Madragoa  
Como eu sempre te pedi,  
Não pode ser, meu amor –  
Já sabe meia Lisboa  
Que eu não acredito em ti.

*Maria do Rosário Pedreira (Gato Escaldado)*

Este capítulo foi dedicado à apresentação dos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, selecionados para serem analisados neste trabalho sob a aplicação dos conceitos expostos nos Capítulos 1 e 2, basilares para sinalizar como os processos agenciados por novas territorialidades influenciaram e propiciaram transformações das práticas sociais, culturais, políticas e econômicas do fado nestas localidades, assim como a influência da turistificação, que opera na cidade ao longo das últimas décadas e que funcionou como um gatilho para um rearranjo dos territórios existenciais do fado em Lisboa por meio do engendramento de sua paisagem sonora/conivente.

Esta análise levou-se em conta o jogo de poder estabelecido ora pela ânsia do sistema capitalista global, operado por meio do turismo e desdobrado para outros da economia local dos bairros e da cidade como um todo, ora efetuado sob a potência de um desejo de subjetividade imanente à alma/identidade portuguesa, imbuído de valores partilhados pelo conjunto da comunidade, razão pela qual revestem a dimensão cultural. Objetiva-se, portanto, neste capítulo, aprofundar a análise dos bairros em tela.

### 3.1 Um prelúdio aos bairros de Lisboa

Sentindo-me fadista e reforçando a amarra  
 prende no meu peito a sensibilidade  
 sobraçando contente uma velha guitarra  
 de noite percorri os bairros da cidade

Em todos eu cantei uma trova de amor  
 por Alfama e Madragoa, Alcântara e por Belém  
 Subi ao Bairro Alto, o bairro sonhador  
 Aonde o fado vibra eternamente bem

Em todos eu cantei uma trova de amor  
 Unida a convulsão da minha nostalgia  
 E às quatro da manhã, eu reparei que estava  
 Junto de uma capela ali na Mouraria

Senhora da Saúde, a santinha benquista  
 Parece que escutava, a trova que eu cantei  
 Senti-me mais mulher, senti-me mais fadista  
 Na velha Mouraria, aonde o fado é lei

*Francisco Santos* (Ronda dos bairros)

Os bairros de Lisboa, conforme postulado por Costa e Cordeiro (2006, p.60), são lugares “reais e imaginados, intrinsecamente articulados com outras unidades sociais: desde os pequenos nós de interacção vicinal, informais, por vezes estruturados em redes discretas, ou polarizados em torno de uma rua, de uma associação ou de uma loja”, como é o caso das “musicabilidades” engendradas pelo fado em determinadas associações desportivas e recreativas, passando para as esferas político-administrativas mais amplas, como as freguesias.

Estas esferas distintas são identificadas em Lisboa e sistematizadas a partir de um agrupamento de elementos que conjuga aspectos políticos, económicos, sociais e culturais que se organizam no espaço urbano da seguinte maneira: a esfera da cidade; das Juntas de Freguesia (ambas apresentadas no Capítulo 2); e a dos bairros (objeto ao qual este capítulo se dedica a analisar). Estas esferas desdobram processos e territorialidades que semiografam estes territórios por meio de geossímbolos que engendram uma paisagem sonora/conivente do fado, demarcando os seus territórios existenciais na capital portuguesa.

Nesse contexto, olhar Lisboa através dos seus bairros populares, em consonância a Cordeiro (2003), enquanto engendramento do urbano, pode ser um bom ponto de partida para melhor compreender a cidade e suas dinâmicas sociais e culturais, que são agenciadas nestes locais, e que refletem diretamente sobre a constituição da cidade.

Tais bairros participam de um complexo processo de construção cultural do popular urbano que teve lugar ao longo do século XX, estabelecendo associações de imagens e significados cruzados entre certos bairros (Alfama, Madragoa, Castelo, Mouraria, Alcântara, Bica, Bairro Alto) certas actividades profissionais (varinas, pescadores, aguadeiros, criadas, lavadeiras, marinheiros, fadistas) certas performances festivas e lúdicas (bailes, arraiais, desfiles, jogos e concursos) e certas sonoridades (fado, marcha, danças). Tais elementos, em conjunto, contribuíram para a criação de uma visão do mundo peculiar, parte integrante de um certo imaginário urbano, revelador de uma cidade popular e histórica (CORDEIRO, 2003, p.186).

Estes bairros, considerados típicos e tradicionais, também foram exaltados pelos poetas do fado e personificados em muitas de suas letras. No tema a seguir, intitulado *Bairros de Lisboa* – com letra de Carlos Conde, música de Alfredo Marceneiro e parte do repertório da fadista Fernanda Maria – vê-se um exemplo dessa personificação poética que esbarra, considerado sob a perspectiva deste trabalho, em uma expressiva narrativa sobre a constituição dos territórios culturais mais emblemáticos do gênero musical, nomeadamente Alfama, Mouraria, Madragoa e Bairro Alto.

Além disso, destaca-se a última estrofe do poema como uma ressignificação de Lisboa expandindo o território dos bairros para a cidade como um todo. Este fato sinaliza, portanto, um reforço do discurso apresentado no capítulo anterior, ou seja, de que é semiografada uma paisagem sonora/conivente do fado em Lisboa, constituindo assim a identificação destes bairros tradicionais como sendo territórios existenciais do gênero musical.

Vamos ambos pela mão  
De duas rimas de Fado  
Aos bairros com tradição  
Da boémia e do passado  
Não quero entrar em despique  
Mas se o quisesse fazer  
Seria Campo d'Ourique  
O primeiro a enaltecer

Mas o bairro de mais fama  
Mais fadista mais marujo  
É a linda e velha Alfama  
Do Norberto de Araújo  
Lembra mais a nostalgia  
Embora do mesmo agrado  
Dum resto de Mouraria  
Que ainda tem sabor a fado

Bairros que o povo acarinha  
Tornam mais bela e fagueira  
Esta Lisboa velhinha  
Tão velhinha e menineira  
Esse povo audaz boémio  
Que viveu em sobressalto  
Era amigo, era irmão gémeo  
Dos faias do Bairro Alto

Entre os bairros de Lisboa  
Há um que é sempre criança  
Vê lá bem se a Madragoa  
Não Vive cheia de esperança  
No pensamento nos passa  
Essa boémia sem par  
Que foi de Belém à Graça  
De Benfica ao Lumiar

A tradição nunca finda  
Ainda ninguém a matou

E o presente vive ainda  
 Do passado que ficou  
 E pronto a volta está finda  
 Para que andar mais à toa  
 Se Lisboa é toda linda  
 Se o nosso bairro é Lisboa

Os três bairros típicos analisados neste trabalho, Alfama, Mouraria e Bairro Alto (identificados na Figura 18), localizados na região central da cidade, tornaram-se ao longo do tempo pontos de fixação de fadistas e do fado, o que lega a estas localidades uma identidade a partir da produção de subjetividades e das práticas culturais nelas representadas.

Dois destes bairros – Alfama e Mouraria – são limítrofes e estão separados por fronteiras porosas aportadas no intercâmbio de práticas culturais e operadas por uma realidade “cultural adversa”, assim como postulou Corrêa A. M. (2004). Os geossímbolos, que são reconhecidos neste trabalho como territorialidades, “semiografam no espaço o território cultural, que dessa forma, emerge delimitado por fronteiras porosas de trocas, diante do processo de confronto e cooperação operado” (CORRÊA, A. M., 2006, p.60).

Esta proximidade fomenta uma ambiência propícia para as “musicabilidades”, além de ser um importante espaço de trocas culturais e simbólicas entre os moradores dos dois bairros. Portanto, considera-se que são essas relações que delimitam as fronteiras entre cada um destes locais. *A priori* por meio da imaterialidade da cultura e, por conseguinte, pela materialidade, que desenha no espaço símbolos que geram processos identitários.

Além dos bairros acima citados, o Bairro Alto é atualmente conhecido por ser um dos mais importantes destinos da vida noturna lisboeta, apesar de suas características arquitetônicas quinhentistas. Ele é identificado como o território de institucionalização e profissionalização obrigatória do fado nos anos de 1920, visto que lá surgiram as primeiras casas de fado.

Mas, nas últimas duas décadas, foram sendo percebidas significativas alterações nestes três bairros, principalmente no que tange ao fado e às suas práticas, que vem sendo analisadas no decorrer deste trabalho. Dentre estas alterações, destaca-se como os movimentos de territorialização – desterritorialização e reterritorialização– engendrados no fado foram impulsionados por processos especulativos do território agenciados pela turistificação dos espaços e por ações perpetradas por agentes do Estado e por associações da sociedade civil.

Estas e outras questões vieram à tona muito fortemente durante a realização do trabalho de campo em Lisboa entre os meses de julho e outubro de 2017 e se configuraram

como um ponto de reflexão de grande relevância, que serão melhor descritos e analisados ao longo dos três subcapítulos a seguir.

### 3.2 Mouraria: o “berço” do fado

D'umas águas furtadas da Mouraria  
Contemplo a cidade onde nasci  
Deixo-me embalar pela nostalgia  
De quem ama Lisboa e mora aqui.

Acendem-se as luzes da cidade  
Nasce a noite e a história do passado.  
Trinam as guitarras de saudade  
Desse lugar que foi Berço do Fado.

Varinas, marialvas e marinheiros  
Encheram estas ruas de alegria.  
Que digam, esses velhos candeeiros  
O que era outrora a Mouraria.

Hoje, as pedras gastas das calçadas  
Transcrevem o passado e o presente  
E eu aqui, nestas águas furtadas  
Contemplo a capelinha ali em frente

*Carlos Bessa* (Sortilégio do Fado)

Quando percorre-se as ruas da Mouraria são identificados diversos geossímbolos que caracterizam e reforçam a sua identidade de local da gênese do fado em Lisboa, como pode ser observado mais à frente na Figura 26, que mostra a escultura talhada em pedra de uma guitarra portuguesa – instrumento primordial do fado – na entrada de uma das principais vias de acesso ao bairro, a Rua do Capelão, também considerada um geossímbolo.

Em seu site na internet, a casa de fados mais representativa do bairro, a *Maria da Mouraria*, descreve estes geossímbolos trazendo à tona as impressões e as sensações que podem causar aqueles que fazem este trajeto: “À entrada da Rua do Capelão, a escultura de uma Guitarra Portuguesa anuncia *Mouraria, o Berço do Fado*<sup>52</sup>. Esta é uma pequena rua estreita, onde o tempo deixa de ter tempo, quando nos deixamos levar pelos curiosos becos e vielas onde as janelas das casas parecem querer contar cada uma a sua história”<sup>53</sup>.

Os geossímbolos, assim como propõe Bonnemaïson (2012, p.124), são “uma forma de linguagem, um instrumento de comunicação partilhado por todos e, em definitivo, o lugar onde se inscreve o conjunto da visão cultural”. Nesse sentido, a escultura da guitarra na entrada da Rua do Capelão semiografa no bairro um território existencial do fado, característico tanto para os moradores que frequentemente transitam por ali quanto para os turistas, que lá vão à procura do fado tradicional e castiço em um típico bairro lisboeta.

Figura 26 - Escultura de uma guitarra portuguesa na Rua do Capelão, Mouraria.



Fonte: O autor, 2017.

A Rua do Capelão é lembrada no poema *Rosa Maria do Capelão*, de Carlos Bessa, parte do repertório da fadista Sandra Correia. A velha Rosa Maria, fadista e antiga moradora do bairro, que se encanta ao saber que haverá mais uma festa na Mouraria. Além disso, o

<sup>52</sup> A descrição “Mouraria, o Berço do Fado” está talhada na escultura.

<sup>53</sup> Disponível em: <http://mariadamouraria.pt/a-maria-da-mouraria/>. Acesso em: Abr 2018.

poema evoca sentimentos muitos presentes no cotidiano do bairro, como a nostalgia e a saudade.

Passa o dia à janela  
A velha Rosa Maria  
Da Rua do Capelão  
A quem passa, diz que foi ela  
Que deu fama à Mouraria  
Em tempos que já lá vão

A vizinhança sorri  
Pega com ela ao passar  
Pede p'ra cantar o fado  
Começa então para ali  
Num tom baixinho a cantar  
Fados lindos do passado

Paira no ar a saudade  
Na voz daquela mulher  
Toda ela nostalgia  
Capelão, sentes vaidade  
Ouvindo o povo a dizer  
Há festa na Mouraria

A Mouraria é um dos bairros mais tradicionais da capital portuguesa, pertencente ao conjunto de bairros históricos que imprimem uma identidade particular à cidade. A origem de seu nome remonta a época em que dom Afonso Henriques, fundador do Reino de Portugal, destinou a área para os mouros após a conquista de Lisboa em 1147. Mendes (2012) destacou que

este bairro é evocado em alguns documentos produzidos, recentemente, por organismos e serviços estatais como sendo uma ‘marca’, assumindo o ‘espírito do lugar’, o que torna este bairro e a cidade de Lisboa como competitiva ao nível das redes de cidades do mundo, no mercado do turismo, em geral, e do turismo de cidades, em particular (MENDES, 2012, p.19).

A autora anteriormente citada afirma também que o bairro da Mouraria possui um urbanismo “irregular com múltiplas esquinas, becos e ruas estreitas e sinuosas, com uma certa compacidade do espaço construído, sendo de difícil delimitação” – assim como já adiantado no capítulo anterior – “integrando, por um lado, a totalidade dos territórios das freguesias de São Cristóvão e São Lourenço e do Socorro, sendo, por outro, composto por áreas de fronteira, abrangendo parte das freguesias da Graça, dos Anjos e de Santa Justa” (MENDES, 2012, p.21).

Esse “esparramar”, ou melhor expresso sob a ótica geográfica cultural, arranjo espacial da Mouraria configura uma ideia de cosmopolitismo que marca a sua história, desde a época da ocupação moura em Lisboa e também a partir da reconquista cristã até os movimentos

migratórios de populações de outras regiões do país e também do estrangeiro, como paquistaneses, chineses e indianos observados na primeira ida a campo, em 2014. Estas trocas interculturais configuraram em processos de *mestiçagem*<sup>54</sup> e de *hibridismo*<sup>55</sup> (Canclini, 2008) culturais que semiografaram, na presente análise do bairro em questão, uma diversidade étnico-cultural que corrobora para o caráter cosmopolita legado à Mouraria.

Estas constatações reforçam a tese da gênese lisboeta do fado neste local, formado a partir de distintas influências culturais e posteriormente territorializado em outros bairros tradicionais da cidade.

Nesse sentido, destaca-se a importante posição que a Mouraria ocupa na história do fado, constituindo-se como um de seus territórios existenciais em Lisboa, identificados também em ações de manutenção e divulgação, como apresentado na descrição da visita guiada intitulada *Mouraria do Fado*, efetuado pela Associação Renovar a Mouraria, que, com a duração de duas horas, percorre as ruas do bairro e fundamenta-se em um itinerário que desenha no espaço da cidade este território existencial, esta paisagem sonora/conivente do fado através do reconhecimento dos geossímbolos que lá são encontrados.

No século XIX, o Fado cresce nos bairros da Lisboa portuária, expandindo-se para além das tabernas e dos bordéis. A Mouraria aparece na literatura, em folhetins e nos relatórios da polícia da época como um local boémio onde fadistonas, faias<sup>56</sup> e cantadeiras cantavam o Fado. Estas cantigas falavam da saudade e do amor, mas também da revolta, como no Fado operário. Promovido a canção nacional pela ditadura do Estado Novo, o Fado, contrariando o regime, elogiou os poetas da Liberdade. Na rua onde um século antes vivera a Severa, viveu Fernando Maurício, rei do Fado castiço. Já a Rua João do Outeiro foi berço da grande Argentina Santos. Nos anos 80, na Travessa dos Lagares, tornou-se fadista aquela que em 2003 seria considerada a melhor artista europeia de *world music* pela BBC Radio: Mariza.<sup>57</sup>

No esteio dos processos migratórios que ocorreram no bairro, como mencionado no capítulo anterior, ou nos atuais, um outro percurso denominado *Mouraria dos povos e das culturas*, sugere transitar pelas

agitadas e coloridas ruas da Mouraria com as suas perfumadas mercearias e restaurantes. Entrar nos *sui generis* centros comerciais, bazares onde tudo se vende.

<sup>54</sup> A palavra *mestiçagem* para Canclini (2008) é utilizada para designar fusões étnicas de um indivíduo ou de uma cultura ocorridas no Novo Mundo.

<sup>55</sup> Por *hibridismo*, Canclini (2008, p.19) entende como a configuração de processos “socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas”.

<sup>56</sup> Os *faias*, no universo fadista, são indivíduos, majoritariamente homens, considerados de baixa escalão social e moral, desordeiros, frequentadores das tabernas, e conhecidos por cantar e tocar o fado.

<sup>57</sup> Descrição dos roteiros estão disponíveis no site da Associação Renovar a Mouraria: <https://www.renovaramouraria.pt/visita-a-mouraria/>. Acesso em: Abr 2018.

Conhecer iguarias vindas do extremo oriente. Descansar ao sabor de um chá ou infusão oriental. Visitar um lugar de culto islâmico, taoista, cristão. Deambular pela Praça Martim Moniz e conhecer o Largo de São Domingos, antigos espaços de encontro e negócios. Conhecer a riqueza e diversidade das comunidades que vivem e trabalham neste bairro é o objectivo desta visita. Originalmente um bairro muçulmano exterior às muralhas da cidade, a Mouraria cresceu e diversificou-se com a chegada de portugueses e galegos no século XVIII, para nos anos 70 do século XX se abrir às grandes imigrações intercontinentais de africanos e asiáticos.

Ambos os percursos fazem parte do projeto *Mouraria para Todos*, desenvolvido pela Associação Renovar a Mouraria com o apoio da EDP Solidária, da Fundação EDP, que realizam visitas guiadas asseguradas pela acessibilidade, com a instalação de rampas e percursos adaptados para cegos privilegiando locais onde os sons, os cheiros e os sabores valorizam a experiência da visita ao bairro. Para os surdos há intérpretes de libras. Além destes, o projeto abarca ainda os percursos *Mouraria das Tradições* e *Migrantour*.

No trabalho de campo foram observados os geossímbolos (Figura 27) que configuraram este cenário de uma Mouraria fadista, tornado evidente quando se percorre a Rua do Capelão, e sendo então chancelada assim a sua importância histórica para o fado. O mapa identifica no bairro alguns dos geossímbolos mais importantes da Mouraria, marcando assim a existência do território do fado. Eles se dividem em diferentes categorias de representatividade, como casa-museu, placas comemorativas, exposição fotográfica e uma festa.



Figura 28 - Fotografia do fadista Fernando Maurício.



Legenda: Fotografia impressa em um muro do fadista Fernando Maurício no Beco doJasmim, na Mouraria.

Fonte: O autor, 2017.

Figura 29 - Exposição “Retratos do Fado - Um Tributo a Mouraria”.

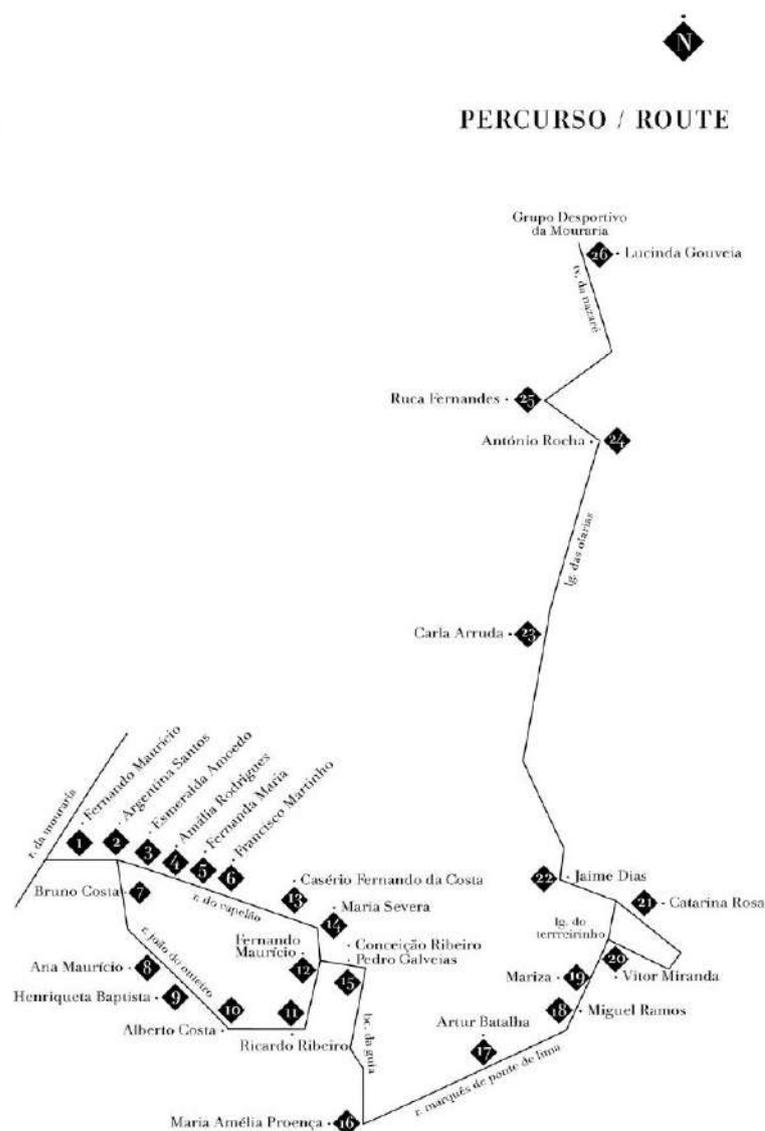


Legenda: Exposição da artista Camilla Watson na Rua do Capelão, Mouraria.

Fonte: Câmara Municipal de Lisboa, 2013.

Durante o percurso (Figura 30), que tem início na Rua do Capelão, são identificados os retratos de personagens emblemáticos do fado, como Fernando Maurício, Argentina Santos, Esmeralda Amoedo, Amália Rodrigues, Fernanda Maria e Francisco Martinho. As fotografias seguem pelas ruas do bairro e semiografam nele uma identidade fadista, e segue pelo Largo da Severa, Travessa João do Outeiro, Beco do Jasmim, Rua da Guia, Rua Marquês de Ponte de Lima, Largo do Terreirinho, Largo das Olarias e Calçada do Monte, e termina na Travessa da Nazaré, ao lado do Grupo Desportivo da Mouraria e da Escola do Fado. O percurso completo pode ser visto na figura a seguir.

Figura 30 - Roteiro da exposição “Retratos do Fado - Um Tributo a Mouraria”.



Fonte: Camilla Watson Photography, 2013.

Além destes geossímbolos identificados na Mouraria, observa-se também o grande mural das Escadinhas de São Cristóvão, que faz ligação entre as ruas da Madalena e de São Cristóvão até a igreja do santo que dá nome à rua. Nele são encontrados elementos e símbolos diretamente identificados com o fado e com seus personagens emblemáticos (Figura 31), como por exemplo a mítica Maria Severa (vestindo um traje vermelho e amarelo) e o maior nome do fado no bairro, o fadista Fernando Maurício (identificado na extrema esquerda da imagem, portando um vistoso bigode e ar sisudo).

Figura 31 - Mural das Escadinhas de São Cristóvão.



Fonte: O autor, 2017.

Vale notar que este mural foi oferecido ao bairro pelo *Movimento os Amigos de São Cristóvão* em 2012. Nele foram gravadas alusões a letras de fados bastante conhecidos, como *Cheira bem, cheira Lisboa* (Figura 31), de César de Oliveira, que é um tema frequentemente cantado e apreciado por ter uma melodia alegre e letra com propósitos mais corriqueiros. Narrando, assim, histórias do dia a dia vivenciadas em espaços históricos da cidade, como o Rossio, apresentando desta forma um apelo sensorial e afetivo, elencando elementos e cheiros que identificam determinados lugares da cidade, como exemplo, a fumaça que exala do

carrinho das castanhas e domina grande parte do centro de Lisboa no final do outono e no inverno.

Lisboa já tem Sol e cheira a Lua  
Quando nasce a madrugada sorrateira,  
E o primeiro eléctrico da rua  
Faz coro com as chinelas da Ribeira.

Se chove cheira a terra prometida  
Procissão tem o cheiro a rosmaninho  
Nas tascas das vielas mais escondidas  
Cheira a iscas com elas e a vinho.

Um craveiro numa água furtada  
Cheira bem, cheira a Lisboa.  
Uma rosa a florir na tapada  
Cheira bem, cheira a Lisboa.

A fragata que se ergue na proa,  
A varina que teima em passar,  
Cheira bem porque são de Lisboa,  
Lisboa tem cheiro de flores e de mar.

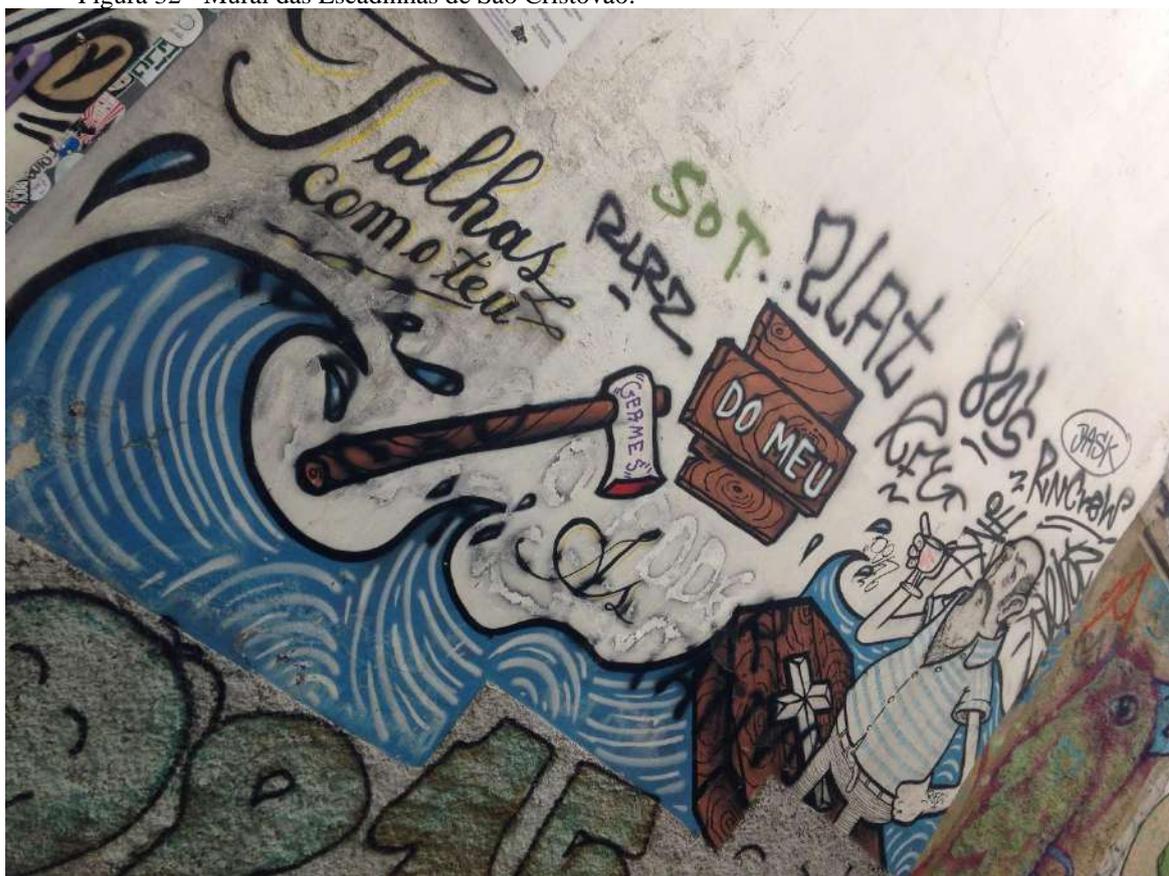
Lisboa cheira aos cafés do Rossio  
E o fado cheira sempre a solidão  
Cheira a castanha assada se está frio  
Cheira a fruta madura quando é Verão.  
Os lábios têm o cheiro de um sorriso  
Manjerico tem o cheiro de cantigas  
E os rapazes perdem o juízo  
Quando lhes dá o cheiro a raparigas.

Cheira bem, cheira a Lisboa.

Cheira bem, cheira a Lisboa.

E outro fado que também está representado no mural é *Povo que lavas no rio*, sobre o poema de Pedro Homem de Mello (Figura 32) e imortalizado na voz de Amália Rodrigues e, mais recentemente, pela fadista Mariza, um dos nomes mais expressivos da música portuguesa no circuito da *World Music*. No mural são identificados símbolos que ilustram e completam os versos do poema, como por exemplo o machado (no centro da figura) e o caixão (na parte inferior da figura à direita).

Figura 32 - Mural das Escadinhas de São Cristóvão.



Fonte: O autor, 2017.

Povo que lavas no rio  
 Que talhas com o teu machado  
 As tábuas do meu caixão.  
 Pode haver quem te defenda  
 Quem compre o teu chão sagrado  
 Mas a tua vida não.

Fui ter à mesa redonda  
 Beber em malga que esconda  
 O beijo de mão em mão.  
 Era o vinho que me deste  
 A água pura, fruto agreste  
 Mas a tua vida não.

Aromas de urze e de lama  
 Dormi com eles na cama  
 Tive a mesma condição.  
 Povo, povo, eu te pertencço  
 Deste-me alturas de incenso,  
 Mas a tua vida não.

Povo que lavas no rio  
 Que talhas com o teu machado  
 As tábuas do meu caixão.  
 Pode haver quem te defenda  
 Quem compre o teu chão sagrado  
 Mas a tua vida não.

O mural torna-se bastante representativo por estar localizado em uma região fronteira que abrange os bairros da Alfama, da Mouraria e do Castelo (no topo da colina de São Jorge), fato este que reforça a tese anteriormente defendida de que estes bairros possuem fronteiras porosas que são identificadas majoritariamente por aqueles que compartilham um determinado conjunto de valores e que reconhecem em alguns geossímbolos elementos que demarcam estes territórios.

Conforme afirma Brito-Henriques (2005, p.160), estes espaços dotados de significados possuem geossímbolos que, sob a perspectiva deste trabalho, convergem em um papel ético e moral que contribui “para a construção de uma certa mundividência e para dar sentido à vida”. Esta função pode ser considerada como a preservação de uma determinada prática sociocultural, neste caso o fado, e a sua representação não só para dar sentido à vida do/no bairro da Mouraria, mas também para a cidade de Lisboa, semiografando nela uma paisagem sonora e conivente do fado.

Brito-Henriques observa ainda que,

[...] se o território se encontra em toda a sua extensão potencialmente investido de significados, funcionando no seu todo como um sistema de significação, alguns lugares representam algo apenas para alguns indivíduos, em função da sua biografia ou experiência de vida concreta, enquanto outros – os lugares sagrados, os lugares-monumento... – estão imbuídos de valores intersubjectivos, partilhados pelo conjunto da comunidade, razão pela qual revestem uma ainda mais óbvia dimensão cultural [...] (BRITO-HENRIQUES, 2005, p.160).

Nesse sentido, sinaliza-se que os geossímbolos operam como forças de identificação destes bairros como territórios existenciais do fado, assim como algumas ações de manutenção e preservação do gênero musical, como as *Visitas Cantadas* (Figura 33) realizadas nos bairros de Alfama, Mouraria e Castelo, agenciadas pelo Estado, através da Junta de Freguesia de Santa Maria Maior, e pelo Museu do Fado, que têm o objetivo de guiar os visitantes através de uma viagem pela história destes bairros e da própria cidade de Lisboa com pausas durante o percurso para a realização de pequenas sessões de fado, que muitas vezes são próximas a importantes geossímbolos.

Na Mouraria, o ponto alto da visita se dá no encerramento, em pleno Largo da Severa, bem na frente da casa de fados Maria da Mouraria, que foi a antiga residência em meados do século XIX da mulher mítica do fado.

Figura 33 - Folder com a programação de 2017 das “Visitas Cantadas”.

**VISITAS CANTADAS TOURS WITH FADO ALFAMA MOURARIA & CASTELO 2017**

ENTRADA LIVRE • FREE ENTRY

SEXTAS, SÁBADOS E DOMINGOS • FRIDAYS, SATURDAYS AND SUNDAYS  
18h30 6.30PM

**JUNHO • JUNE**  
Mouraria 30 BEATRIZ FELIZARDO

**JULHO • JULY**  
Alfama 1 BRUNO IGREJAS  
Castelo 2 ARTUR BATALHA  
Castelo 7 HENRIQUETA BAPTISTA  
Mouraria 8 BERNARDO ESPINHO  
Alfama 9 RUI COSTA  
Alfama 14 VÍTOR MIRANDA  
Castelo 15 MILENA SOFIA  
Mouraria 16 "Tributo a Fernando Maurício"  
Castelo 21 ADRIANO PINA  
Mouraria 22 CATARINA ROSA  
Alfama 23 FERNANDO JORGE  
Mouraria 28 FÁTIMA GARCIA  
Alfama 29 CATIA GARCIA  
Castelo 30 PEDRO GALVEIAS

**AGOSTO • AUGUST**  
Alfama 4 SANDRA CORREIA  
Castelo 5 LINDO RAMOS  
Mouraria 6 DIOGO ROCHA  
Mouraria 11 JAIME DIAS  
Alfama 12 ANA MARTA  
Castelo 13 CONCEIÇÃO RIBEIRO  
Castelo 18 LUÍS MATOS  
Mouraria 19 ANDREIA MATIAS  
Alfama 20 ANA MAURÍCIO  
Alfama 25 Desparada PEDRO GALVEIAS + CRISTIANO DE SOUSA  
Castelo 26 Desparada JAIME DIAS + FERNANDO JORGE  
Mouraria 27 Desparada DIOGO ROCHA + VÍTOR MIRANDA

Músicos / Musicians  
Guitarra portuguesa / portuguese guitar: Sérgio Costa, Sândor Costa  
Viola de tampo / classic guitar: Ivan Cardoso, Tó Neto

Perfil de Escena / Staffing edit:  
Mouraria: Jorge de São Cristóvão  
Alfama: Rui dos Santos (jazzclash/alfama)  
Castelo: Jardim da Reabilitação

Informações / Information:  
J. Freguesia de Sta. Maria Maior - 218 418 300  
Museu do Fado - 218 823 470  
[www.museudofado.pt](http://www.museudofado.pt)

LISBOA EGEAC MUSEU DO FADO JUNTA DE FREGUESIA STA. MARIA MAIOR FADO NA RUA PATRIMÓNIO DA HUMANIDADE FADO HERITAGE OF HUMANITY

Fonte: Museu do Fado, 2017.

Em Alfama as visitas são organizadas pelo Museu do Fado e contam com um guia da própria instituição. Na Mouraria e no Castelo o guia que acompanha os visitantes é selecionado pela Junta de Freguesia de Santa Maria Maior. Segundo Pereira (2017),

Nós organizamos com a Junta durante o verão um programa de visitas cantadas aos bairros que acontece em Alfama, na Mouraria e no Castelo. As da Alfama são feitas pelos guias do museu, as outras ou por pessoas da Mouraria, ou por pessoas que a Junta encontra, enfim. No programa destas visitas, que ocupam o mês de julho, agosto e setembro, nós encontramos os fadistas dos bairros todos. Fadistas da Alfama que cantam na Mouraria, as pessoas da Mouraria adoram e vice-versa. Portanto há esta união em prol do fado [...] Nos últimos anos eu acho que o fado tem tido essa presença mais acessa naquele bairro [Mouraria] também porque se abriu o espaço da Casa Fernando Maurício que fica lá em frente (PT) (PEREIRA, 2017).

A participação de fadistas de diferentes gerações e com forte ligação aos bairros tradicionais nas visitas, como mostram as duas fotografias a seguir, proporcionam ao espectador-ouvinte a oportunidade e a experiência de estarem mais próximos do fado e também de conhecer mais sobre a sua história por se tratar de um ambiente com menos formalidades. A fadista Filipa Cardoso (Figura 34) é um exemplo disso. Ela cresceu na extinta freguesia do Alto do Pina, que desapareceu na última reorganização administrativa do território das freguesias da cidade, e participa de algumas atividades que são bem

características das sociabilidades locais, como é o caso das Marchas Populares<sup>59</sup>, tendo sido a madrinha da marcha do seu bairro por algumas edições da festa.

Figura 34 - A fadista Filipa Cardoso encerrando a visita guiada a Mouraria.



Fonte: Museu do Fado, 2017.

Figura 35 – A fadista Sandra Correia na visita guiada em Alfama.



Fonte: Museu do Fado, 2017.

A fadista Sandra Correia (Figura 35), apesar de ser natural do norte de Portugal, de Fornos, Santa Maria da Feira, próxima da cidade do Porto, vive no bairro de Alfama e é

<sup>59</sup> As Marchas Populares de Lisboa, além de fazerem parte do calendário de festejos de Santo Antônio no mês de julho, são também um símbolo das sociabilidades e das “musicabilidades” engendradas nos bairros típicos e tradicionais da cidade. Elas datam de 1932 e foram criadas pelo cineasta Leitão de Barros com o objetivo reforçar a imagem e os valores do Estado Novo junto à população. Na primeira edição do concurso participaram as marchas do Campo de Ourique, do Alto do Pina e do Bairro Alto, tendo vencido a primeira.

presença frequente em destacadas casas de fado de Lisboa, como o Boteco da Fá<sup>60</sup> e Clube do Fado<sup>61</sup>, ambas em Alfama.

Inserido no programa das *Visitas Cantadas* e realizado na Mouraria, há o tributo ao fadista Fernando Maurício, um dos maiores expoentes do fado no bairro, que é realizado anualmente desde a sua morte em 2003. Esta festa em homenagem ao fadista representa mais uma ação de manutenção e preservação do fado, mas também de sociabilidade na Mouraria. A seguir um registro do adorno (Figura 36) que fez parte da cenografia do palco sede da edição de 2017 do tributo ao fadista.

Figura 36 – Tarde de fados em tributo a Fernando Maurício.



Fonte: Junta de Freguesia de Santa Maria Maior, 2017.

A festa em homenagem ao “Rei do Fado” ocorreu na Rua da Mouraria, uma importante via de acesso ao bairro e ponto de referência do comércio local. Se apresentaram, das 15h até por volta das 19h30, aproximadamente 50 fadistas perante um público bastante volumoso. Este evento é promovido e organizado pela Junta de Freguesia de Santa Maria Maior e pelo Grupo Desportivo da Mouraria e contou com cobertura ao vivo da Rádio Amália. Na edição de 2017 estavam presentes o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa Fernando Media e também o Presidente da Junta Miguel Coelho (Figura 37). Ambos os gestores são filiados ao Partido Socialista (PS) português.

<sup>60</sup> Com sede na Rua do Vigário 70E, 1100 – 521, Alfama – Lisboa, foi inaugurada em 2013.

<sup>61</sup> Com sede na Rua de São João da Praça 86–94, Alfama – Lisboa, foi fundado em 1992.

Figura 37 – Tarde de Fados em tributo a Fernando Maurício.



Legenda: Presidente da Câmara Municipal de Lisboa Fernando Medina (em primeiro plano e de camisa branca à esquerda), e também o Presidente da Junta de Freguesia de Santa Maria Maior Miguel Coelho, também em primeiro plano e de camisa branca à direita.

Fonte: Junta de Freguesia de Santa Maria Maior, 2017.

Isto posto, considera-se então que as *Visitas Guiadas* – e toda a sua programação – são territorialidades que articulam, por meio da performance do fado, a produção de “musicabilidades” nestes territórios existenciais, agenciando processos que envolvem uma intensa troca de experiências, vivências e de sensações entre turistas, moradores e os próprios fadistas.

Além destas ações que são agenciadas no bairro, e como já mencionado ao longo trabalho, a Mouraria atravessou um longo processo de degradação. É possível afirmar que a sua renovação data de aproximadamente oito a 10 anos, tendo como gatilho a mudança do gabinete do Presidente da Câmara de Lisboa para o bairro do Intendente, também fronteiro à Mouraria. Segundo a Dra. Sara Pereira (2017), diretora do Museu do Fado,

De facto acho que foi uma aposta ganha porque a Mouraria é um bairro bastante problemático. É um bairro onde não entram os turistas, com vários problemas, com uma ocupação grande de, se quiser, uma franja mais marginal da população e que tem vindo, nos últimos 10 anos a ser reabilitado gradualmente. Eu acho que esta localização do gabinete do Presidente Câmara naquele bairro [...] atraiu muito mais jovens, pequenos cafés e associações que se fincaram ali para revitalizar e que aderiram essa lógica da revitalização, de redescoberta da Mouraria, que se encantaram com a Mouraria (PT) (PEREIRA, 2017).

A diretora do Museu completa afirmando que realmente não existem grandes casas de fado no bairro, mas que há a Maria da Mouraria, um bar, restaurante e também casa de fados que “é explorada por Elder Montinho<sup>62</sup> e que é um espaço concessionado pelo Museu [do Fado], que é um pequenino espaço com 16 lugares onde acontece o fado todas as semanas”. Existem também outros espaços, como aqueles das sociabilidades bairristas, como o caso do Grupo Desportivo da Mouraria, fundado em 1º de maio de 1936, que é um centro promotor de diversas atividades esportivas, culturais e artísticas. O slogan utilizado pelo grupo é: *orgulho bairrista*. Além destes, há outro fenômeno agenciado por atores do Estado, assim como reforçou Pereira (2017):

Temos esta presença reforçada do fado também no espaço público que tem sido muito defendida pela atual Junta da Freguesia. Enfim, teve outro fenômeno interessante, que houve uma reorganização. A cidade de Lisboa tinha 53 Juntas de Freguesia. [...] E eu vejo que a reorganização foi muito importante, e Alfama, a Mouraria e o Castelo ficaram debaixo da alçada da mesma Junta da Freguesia, que percebeu que o fado tem um papel fundamental nesses bairros, percebeu a dinâmica do fado no bairro da Mouraria e em Alfama, percebeu o papel da Mouraria no aparecimento de inúmeros fadistas, como Fernando Maurício, o “Rei do Fado”, que ainda é muito pouco conhecido pelo grande público, mas não há quem não saiba quem é o Fernando Maurício. [...]. E, no bairro da Mouraria, de facto, nós temos ali o Fernando Maurício, a Argentina Santos viveu ali, a Mariza cresceu ali. Imensos fadistas que se ligam a história do bairro, começando pela própria Severa, que não nasceu na Mouraria, não é? É figura mítica da fundação não nasce na Mouraria, nasce na Madragoa, mas viveu na Mouraria e que era, como sabe, enfim, prostituta (PT) (PEREIRA, 2017).

Neste sentido, consoante o depoimento da Dra. Sara Pereira e demais contribuições as quais este subcapítulo se debruçou para uma análise do bairro da Mouraria, pode-se constatar, reconhecer e reafirmar o importante papel que a Mouraria desempenha na história da gênese do fado na cidade de Lisboa. Contudo, esta expressividade que emerge no bairro, é compartilhada pela vizinha Alfama e pelo mais distante Bairro Alto, que serão mais profundamente detalhados a seguir, e que de igual importância, configuram como territórios existenciais do fado, contribuindo para a constituição de Lisboa como uma paisagem sonora/conivente do fado.

### 3.3 Alfama: fronteiras porosas, bairrismo e outras territorialidades

---

<sup>62</sup> Fadista, letrista e manager de outros músicos.

Não tenham medo da fama  
De Alfama mal afamada  
A fama às vezes difama  
Gente boa, gente honrada

Fadistas venham comigo  
Ouvir o fado vadio  
E cantar ao desafio  
Num castiço bairro antigo

Vamos lá como lhes digo  
E hão-de ver de madrugada  
Como foi boa a noitada  
No velho bairro de Alfama

Não tenham medo da fama  
De Alfama mal afamada

Eu sei que o mundo falava  
Mas por certo com maldade  
Pois nem sempre era verdade  
Aquilo que se contava

Muita gente ali levava  
Vida sã e sossegada  
Sobre uma fama malvada  
Que a salpicava de lama

A fama às vezes difama  
Gente boa, gente honrada

*Francisco Radamanto (Fama de Alfama)*

Atual reduto de maior expressão do fado e também do turismo na capital portuguesa, o bairro típico da Alfama tem o seu nome advindo do termo árabe *Alhama*, que quer dizer, como afirmam alguns pesquisadores, fontes quentes (VIEIRA DA SILVA, 1987; SANTANA E SUCENA, 1994). Esse fato deve-se por serem encontrados no bairro, principalmente em sua parte baixa, resquícios antigos de um passado ligados às Alcaçarias<sup>63</sup> (casas de banhos) e às termas, além das diversas fontes e nascentes que também se encontram por lá, como o Chafariz de El-Rei, o Chafariz de Dentro e o Chafariz da Praia (já destruído), que faziam o abastecimento de água da cidade ainda no tempo da grande “Cerca Moura” e que são parte importante da história do bairro e da própria Lisboa.

No passado árabe de Lisboa, o bairro encontrava-se do lado exterior da muralha, que fazia as vezes de fronteira de proteção da cidade. Foi apenas com o desaparecimento da muralha moura que Alfama anexou uma parte da cidade, até a Sé Catedral. De acordo com os registros históricos, a ocupação populacional do bairro, ao contrário da Mouraria, se deu pelos cristãos, logo após a reconquista em 1147 por dom Afonso Henriques, e mais tarde, já no século XIX, pelos judeus. Todo o planejamento urbanístico do bairro foi desenvolvido tendo como ponto de partida as fontes e as termas que transformaram Alfama em um local de destaque na cidade, tendo sido frequentada por membros da casa real, como a Rainha D. Maria Primeira, que chegou a se tratar nas termas, e por demais membros da corte e posteriormente da alta burguesia.

Figura 38 - Vista do Castelo de São Jorge sobre a cidade de Lisboa.



Fonte: O autor, 2017.

---

<sup>63</sup> O termo alcaçaria, também derivado do vocabulário árabe, foi escolhido para designar estes estabelecimentos de banho e tratamentos termais que se constituem como parte importante da história do bairro. Segundo Ramalho (2005), as águas que brotavam em Alfama tinham temperatura acima dos 20°C e foram qualificadas pelo então instituto Inspeção de Águas como “minero-medicinais”.

Localizada na Colina de São Jorge, Alfama se expande da ribeira do Rio Tejo até aproximadamente a metade da colina, quando se funde e posteriormente se divide com a antiga freguesia do Castelo, o ponto mais alto da colina, onde é encontrado o Castelo de São Jorge, uma das vistas mais impactantes da cidade.

A antropóloga Lila Gray (2013), em seu livro *Fado resounding – affective politics and urban life*<sup>64</sup>, narrou, de forma bastante poética, uma das vistas que podem ser contempladas pelos miradouros espalhados por Alfama. A autora assim descreveu, a bordo do tradicional elétrico 28 – que percorre os bairros típicos do centro da cidade – o momento em que passa pelo Miradouro de Santa Luzia:

There is a curve where it rounds alongside the Miradouro de Santa Luzia (Viewpoint of Santa Luzia), near the top of the neighborhood of Alfama. For a moment, the view of the entrance to the discovery of the world unfolds, a shimmering view of a river so vast it appears a sea. Below, histories unfurl –houses stacked on top of houses, crumbling walls, winding alleyways, stones upon stones, bricks, dirt, rubble. On a side wall, tile displays narrate strategic moments in Lisbon’s history. To the left is the viewpoint of the Gates to the Sun (Portas do Sol); directly behind is the street of São Tomé. The streets sing (GRAY, 2013, p.105).<sup>65</sup>

A passagem pela Rua de São Tomé, citada acima, assinala um geossímbolo contemporâneo do bairro. Inaugurada em julho de 2015, a efígie da fadista Amália Rodrigues (Figura 39) feita pelo artista de rua Vhils (Alexandre Farto), toda em calçada portuguesa e em parceria com os calceteiros da Câmara Municipal de Lisboa, constitui um novo registro do fado no bairro, semiografando e reforçando a imagem de Alfama como um território marcado por sua paisagem sonora/conivente do gênero musical na cidade de Lisboa.

Na obra, o rosto de Amália é ladrilhado em formato côncavo, saindo do chão e tomando conta da parede. O idealizador do projeto, Ruben Alves, afirmou ao jornal Público na ocasião da inauguração que, “quando chover, as pedras da calçada vão chorar<sup>66</sup>” como se estivessem ouvindo um fado de Amália. A ideia de transpor a capa do disco para o espaço da cidade deveu-se ao fato de o fado ser uma música urbana e fortemente ligada às ruas.

---

<sup>64</sup> Tradução livre do autor: *Ressoando fado – política afetiva e vida urbana*.

<sup>65</sup> Tradução livre do autor: Há uma curva onde rodeia o Miradouro de Santa Luzia, perto do topo do bairro de Alfama. Por um momento, a visão da entrada para a descoberta de um mundo que se desdobra, uma visão cintilante de um rio tão vasto que parece um mar. Abaixo, histórias se abrem - casas empilhadas em cima de casas, paredes em ruínas, becos sinuosos, pedras sobre pedras, tijolos, sujeira, entulho. Numa parede lateral, azulejos narram momentos estratégicos da história de Lisboa. À esquerda está o miradouro das Portas do Sol (Portas do Sol); logo atrás fica a rua de São Tomé. As ruas cantam.

<sup>66</sup> Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/07/02/culturaipilon/noticia/vhils-e-os-calceteiros-de-lisboa-numa-capa-de-amalia-1700711>. Acesso em Abr 2018.

A efígie da fadista originalmente foi planejada para ser também a capa do álbum *Amália, les voix du fado*, editado pela Universal Music France, que faz parte de uma coletânea que homenageia Amália e que contou com a participação de artistas de diferentes gerações, como Gisela João, Antonio Zambujo, Mayra Andrade (cubana), Ana Moura, Caetano Veloso (brasileiro), Camané, Carminho, Bonga (angolano) e também de sua irmã, Celeste Rodrigues.

Figura 39 - Efígie da fadista Amália Rodrigues na Rua de São Tomé, em Alfama.



Fonte: PRADO, Gabriel (2017).

No largo, aonde encontra-se o Chafariz de Dentro, também é sede do mais importante *lieu de mémoire*<sup>67</sup> do gênero musical, que é o Museu do Fado (Figura 40), um importante lugar de memória, de preservação, de difusão do fado na capital portuguesa e também “ponto de partida, de passagem e de encontro para os apreciadores de fado, para os curiosos e para os turistas que atraídos pela fama do gênero musical pretendem conhecer e saber algo mais sobre esta música portuguesa” com a morada em Alfama, um “bairro típico e intimamente ligado ao fado”, hoje considerado como “passagem obrigatória no roteiro de Lisboa” (COSTA, 2012, p.36).

Com duas décadas de história, a instituição celebra o “valor excepcional do Fado como símbolo identificador da Cidade de Lisboa” e também o “seu enraizamento profundo na

<sup>67</sup> O Museu do Fado é compreendido neste trabalho como um lugar de memória assim como foi proposto por Pierre Nora (1993), entendendo que a razão principal de constitui-lo é para se parar no tempo, para bloquear o esquecimento e garantir a continuidade de lembranças ou símbolos do passado que se desejam proteger das ruínas do tempo.

tradição e história cultural do País”, afirmando o seu papel na constituição de uma identidade cultural e a “sua importância como fonte de inspiração e de troca inter cultural entre povos e comunidades”<sup>68</sup>. O Museu integra, além da exposição permanente e das temporárias, um vasto acervo documental, iconográfico e sonoro do gênero musical, além de sediar também um centro de formação musical.

Figura 40 - Fachada do Museu do Fado.



Fonte: O autor, 2009.

O museu instalou-se em Alfama em 1998 em um edifício desocupado. O então presidente da Câmara Municipal de Lisboa na época, João Barroso Soares<sup>69</sup>, “entendeu obviamente que fazia todo sentido o Museu do Fado vir para Alfama”. Nesse mesmo período todo o bairro passou por um significativo e integrado projeto de reabilitação urbana, e “hoje nós já vemos a Alfama de cara lavada”, afirmou a Sara Pereira (PT) (2017). A diretora do Museu do Fado completa falando sobre o papel e a relevância do museu para o bairro, bem

<sup>68</sup> Disponível em [www.museudofado.pt](http://www.museudofado.pt). Acesso em: Abr de 2018.

<sup>69</sup> João Barroso Soares é filho do ex-presidente e ex-primeiro-ministro Mário Soares, um dos mais importantes nomes do cenário político português responsável pela recondução do país de volta para o regime democrático. João é filiado ao Partido Socialista e presidiu a Câmara Municipal de Lisboa entre os anos de 1995 e 2002. Como pode-se verificar ao longo do trabalho, a participação de membros do Partido Socialista em ações de manutenção, preservação e difusão do fado é significativa, percorrendo diferentes esferas da estrutura política portuguesa, desde as freguesias, com os presidentes das Juntas Miguel Coelho (Santa Maria Maior) e Carla Madeira (Misericórdia) e passando pelas autarquias (João Barroso Soares, António Costa e Fernando Medida) e pela presidência do conselho de ministros (António Costa).

como os eventos por ele agenciado, como a homenagem ao fadista Fernando Maurício, que ocorre na Mouraria.

Sentimos muito acarinhados ali. Sentimos em casa. Eu gosto muito de ir a essas sessões do Fernando Maurício e da forma como o bairro nos recebe, nos acarinha [...] E protegem-nos, de certa forma, não é? É muito engraçada essa territorialização nesse sentido de que já pertences aqui a nossa família. Nós sentimos isso em relação ao museu [na Mouraria, com a Casa Fernando Maurício], e também senti isso em Alfama. Quando viemos para aqui, inicialmente, o museu foi sempre um sítio tranquilo, isto é, podia haver até assaltos no bairro, mas nunca tivemos nada. Acolheram-nos bem e é um sentimento quase de identidade, de pertença. Senti isso desde o início, independentemente das questões quando as casas estavam a cair: *eu tenho o museu já reabilitado, mas no bairro ainda não houve intervenção*. É difícil e é justo que as pessoas se interroguem e reivindiquem. É inteiramente justo. Mas em relação a nós, equipa, sempre houve esta coisa de que se fossemos na rua e um estrangeiro por azar nos assaltasse tenho a certeza de que caia-lhes algo em cima. Já somos apropriados e, na Mouraria também sinto isso e, de facto, essas festas são fabulosas porque por aí se vê a dimensão que o fado tem naquele bairro. Todos têm que cantar, todos querem cantar... é interminável (PT) (PEREIRA, 2017).

A constatação feita por Costa (2012) e as declarações do museu, feitas através de sua representante institucional e também a partir do descritivo de sua página na internet, incidem no fato de que a história do fado está intimamente ligada à de Lisboa e principalmente a de alguns bairros tradicionais da cidade, como a própria Alfama. O acolhimento do museu pelo bairro é demasiadamente significativo porque, a partir do momento em que estes locais são considerados como típicos e tradicionais da cidade, a ideia de ter ali o lugar de memória de seu símbolo de maior expressão faz todo o sentido. Isto é ratificado a partir da ideia do *bairrismo*<sup>70</sup> e todos os elementos que dele emanam, como as “musicabilidades” que são articuladas nestes locais.

No contexto de Alfama, o *bairrismo* vem sendo constantemente desafiado por processos turísticos que vem tomando conta do bairro, e que, por conseguinte, alteram consideravelmente as casas de fado lá instaladas. Como já apresentado ao longo dos Capítulos 1 e 2, o bairro da Alfama possui um volumoso número de casas de fado que estão espalhadas pelas suas ruas e vielas e dividem-se, assim como propôs Casarini (2012), entre “casas de fado vadio”, onde o fado é cantado por fadistas amadores e também pelo próprio público, e “casas turísticas”, com espaços intimistas que visam majoritariamente serem atrativos para os turistas e que contam elenco fixo e de fadistas profissionais.

A ambiência envolvente e informal (RODRIGUES, 2016) das casas que se dedicam ao fado vadio evoca um sentimento de tradicionalismo e de puritanismo no fado, e tenta muitas das vezes se descolar de uma imagem comercial. Nas casas que exploram o turismo, a

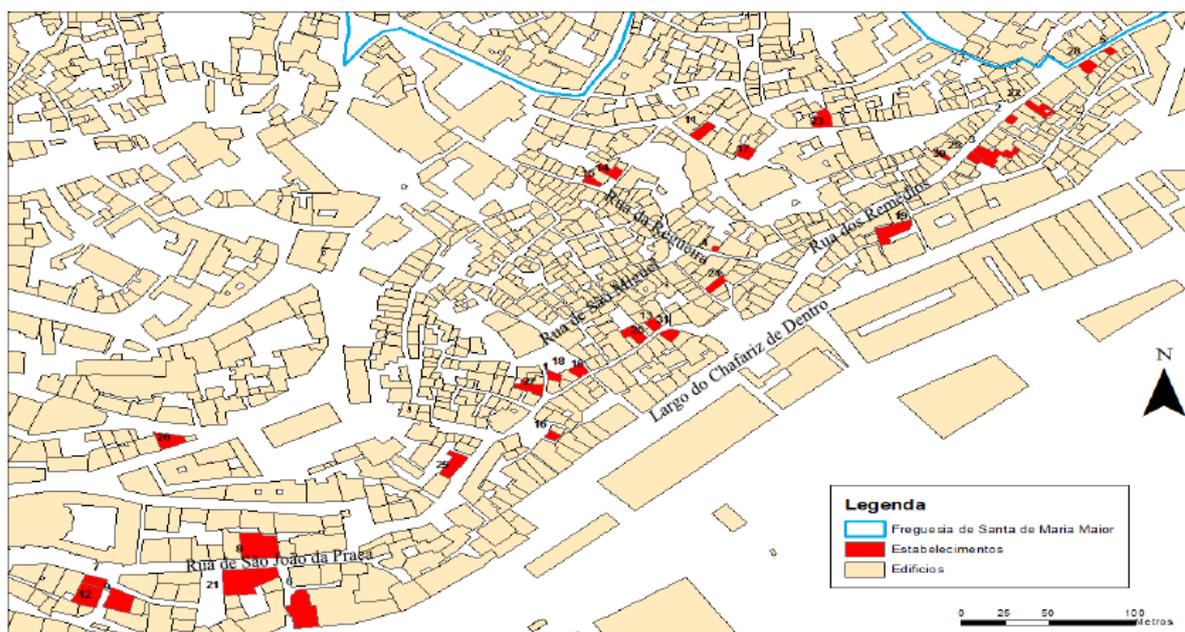
---

<sup>70</sup> Entende-se a expressão *bairrismo* neste trabalho como sendo um fenômeno identificado, uma característica fundante que é efetuado nos bairros típicos e tradicionais da cidade de Lisboa.

decoreção evidencia os signos e símbolos mais significativos do gênero musical, como o xaile negro e a guitarra portuguesa, além dos grandes personagens, como fotografias e pinturas de Amália Rodrigues, Fernando Maurício e Alfredo Marceneiro.

O mapa a seguir (Figuras 41), representando um recorte da Junta de Freguesia de Santa Maria Maior, destaca as casas de fado no bairro de Alfama identificadas por Rodrigues (2016). A autora, que também nomeia estes estabelecimentos pelo termo de *casas de fado alfamistas*, afirma que a sua “disposição torna-se peculiar, uma vez que se nota uma distribuição quase igualitária por cada uma das três freguesias”, visto que antes da reorganização esta localidade abarcava as freguesias de São Miguel, Santo Estêvão e da Sé. Mas, a autora relativiza, afirmando ser “possível encontrar alguns focos de concentração de estabelecimentos em locais específicos dentro de Alfama” (RODRIGUES, 2016, p.52), como na região entre a Sé Catedral e o Largo do Chafariz de Dentro, no centro do mapa, arrodoados pelas ruas de São Miguel e da Regueira (próximo ao Museu do Fado).

Figura 41 - Mapa da Freguesia de Santa Maria Maior destacando as casas de fado do bairro de Alfama.



Legenda: 1- A Baiuca; 2- A Viela do Fado; 3- Adega dos Fadistas; 4- Alfama Grill; 5- Bela – Vinhos e Petiscos; 6- Casa de Linhares; 7- Caso Sérico; 8- Clube de Fado; 9- Coração da Sé; 10- Coração de Alfama; 11- Dragão de Alfama; 12- Duetos da Sé; 13- Esquina de Alfama; 14- Fado Maior; 15- Fado na Morgadinha; 16- Fermentação; 17- Fora de Moda; 18- Grandes Cantorias; 19- Guitarras de Lisboa; 20- Maria da Fonte; 21- Marquês da Sé; 22- Mesa de Frades; 23- O Boteco da Fá; 24- Parreirinha de Alfama; 25- Pátio de Alfama; 26- Royal Fado; 27- São Miguel D’Alfama; 28- Sr. Fado; 29- Tasca da Maja; 30- Casa do Chico; 31- Taverna D’El Rey.

Fonte: RODRIGUES, 2016.

Rodrigues (2016) afirma que é possível observar, entre as ruas Cruzes da Sé e de São João da Praça, que começam junto à Sé Catedral, uma maior ocorrência de casas de fado do que do lado oriental, nas cercanias da Rua dos Remédios:

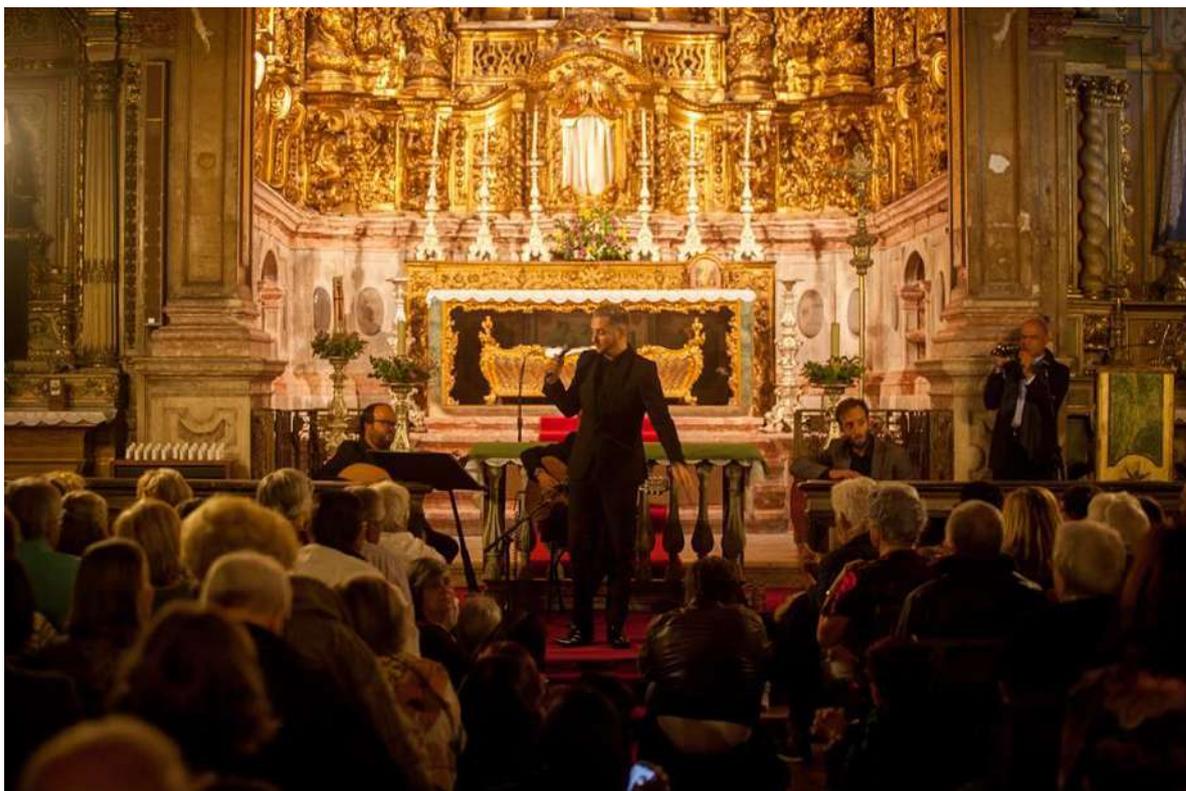
Desde logo, se iniciarmos a visita a Alfama pela parte ocidental, após observar a Sé de Lisboa, as ruas Cruzes da Sé e São João da Praça tornam-se as artérias primordiais no que diz respeito à concentração de Casas de Fado nesta freguesia. Por ser umas das vias de penetração do bairro, devido em grande parte à afluência turística ao monumento, esta zona alfamista é diariamente visitada e percorrida pelo público forasteiro, onde as Casas de Fado se constituem como atracções principais (RODRIGUES, 2016, p. 52).

Com o reconhecimento desta vultosa quantidade de casas de fado espalhadas por Alfama, considera-se que o próprio bairro opera como um geossímbolo, um território existencial do fado, compondo assim a paisagem sonora/conivente que tanto distingue a cidade de Lisboa e a identifica com o gênero musical. A constituição do bairro em geossímbolo foi efetuada por meio dos trajetos, dos símbolos e das territorialidades que afirmam, atualmente, Alfama como o grande ponto difusor turístico do fado na cidade. Assim, destaca-se no mapa a seguir (Figura 42) a localização dos dois mais importantes geossímbolos encontrados no bairro, o Museu do Fado e a efígie de Amália Rodrigues.





Figura 44 - Fadista Gonçalo Salgueiro se apresentando na Igreja de São Miguel



Fonte: Festival Caixa Alfama (2017).

Figura 45 - Sessão Fado à Janela, no Largo de São Miguel



Fonte: Festival Caixa Alfama (2017).

Figura 46 - Palco Caixa com a apresentação do projeto "Os Mestres".



Fonte: Festival Caixa Alfama (2017).

Além do fado, a sua característica arquitetônica medieval reforça a qualidade turística de Alfama, proporcionando uma experiência nostálgica àqueles que a visitam. Segundo afirmou Carvalho (1999, p.134), houve, mesmo que de início timidamente, “a partir dos anos 30, a compreensão do potencial do Fado para uma realidade dos novos tempos com previsível importância econômica: o turismo”. Isto deve-se ao fato de o gênero musical estar começando a deixar para trás o espectro da má fama que o perseguiu por quase um século e transformando-se em importante candidato a instrumento propagandístico dos ideais e valores do Estado Novo, vislumbrados pelo então secretário Nacional de Propaganda António Ferro e alguns intérpretes.

Figura 47 - Registro da fachada da casa de fados  
“A Baiuca” na Rua de SãoMiguel, em  
Alfama



Fonte: O autor, 2017.

Figura 48 - Arquitetura na Travessa do Chafariz de El-Rei, em Alfama.



Fonte: O autor, 2017.

Figura 48 - Escadinhas na Rua de São Pedro, em Alfama.



Fonte: O autor, 2017.

Nesse sentido, coloca-se em questão também o fato de que o aparecimento das casas de fado tenha dado origem a um *fado para turistas*, distanciando-se daquele que praticado de forma amadora e bairrista nas associações e grêmios locais, considerados parte importante das “musicabilidades” agenciadas nos bairros típicos e tradicionais de Alfama e da Mouraria, por exemplo.

A turistificação pelo qual Alfama vem passando nos últimos 10 ou 15 anos é a consolidação de um processo de muito mais tempo que não se deu de forma repentina e muito menos ao acaso. Lisboa vem se transformando ao longo dos anos, sua malha urbana se expandindo. Esse alargamento propiciou o encerramento dos retiros fora de portas nos arredores da cidade, dando espaço para o desenvolvimento e respectivo crescimento das casas de fado no centro urbano e, já em meados do século XX, para as grandes salas de espetáculo.

Um poema do fadista Manuel de Almeida, intitulado *Velho fado corrido*, é considerado um dos marcos desta crítica a turistificação que se desdobra atualmente na capital

portuguesa, mesmo tendo sido escrito muitas décadas antes do início deste processo. Almeida esteve ativo artisticamente por mais de 50 anos, atuando quase até o final da vida. Ele faleceu em 1995 mas, o poema que escreveu, reforça algumas das questões trabalhadas ao longo deste trabalho, como o fenômeno do *bairrismo*, a ressignificação das interpretações do fado na contemporaneidade e a proliferação das casas de fado, além da constituição de uma identidade fadista fundada na raiz do bairro, no que é engendrado e agenciado nestes locais.

Meu velho Fado Corrido,  
se foste dos mais bairristas,  
porque te mostras esquecido  
na garganta dos fadistas?

Explicou-me um velho amigo  
como o Fado era tratado.  
Tinha graça, o Fado antigo,  
da forma que era cantado.

Um ramo de loiro à porta indicava uma taberna.  
À noite era uma lanterna,  
com sua luz quase morta.

Como o fado tudo “importa”  
foi sempre a taberna abrigo  
do meliante ao mendigo,  
da desgraça e da miséria.  
Também tinha gente séria,  
explicou-me um velho amigo.

Sob os cascos da “vinhaça”,  
deitada em forma bizarra,  
estava sempre uma guitarra  
para servir de “negaça”.

O canjirão da “muraça”,  
de tosco barro vidrado,  
andava sempre colado  
aos copos p’lo balcão.  
E era assim nesta função  
como o Fado era tratado.

Se aparecia um tocador,  
às vezes até “zaranza”,  
pedia ao tasqueiro a banza  
para mostrar seu valor.

Logo havia um cantador,  
dando o tom de certo perigo,  
provocava o inimigo  
num cantar à desgarrada.  
Até às vezes com “lambada”, tinha graça, o Fado antigo.

Pouco tempo decorrido,  
cheia a taberna se via

p'ra escutar a cantoria  
ao som do Fado Corrido.

Todos prestavam sentido  
quando alguém cantava o Fado.  
O tocar era arrastado,  
o estilo dava a garganta.  
E hoje pouca gente o canta  
da forma que era cantado.

Escutei com atenção  
um cantador do passado  
e a sua linda canção  
prende-me p'ra sempre ao Fado.

Por muito que se disser,  
o Fado é canção bairrista.  
Não é fadista quem quer  
mas sim quem nasceu fadista

As características impostas no poema são melhor compreendidas quando a trajetória Manuel de Almeida é analisada. O fadista dedicou toda a sua carreira artística na interpretação e composição de temas para o fado castiço, que era considerado por ele como o que melhor se adaptava à sua maneira de cantar. Por conta disso, é um dos mais destacados representantes desta vertente rítmica e melódica do fado, sendo fortemente admirado e lembrando no universo fadista.

Sinaliza-se, portanto, que Alfama foi, paulatinamente, constituindo-se como uma importante referência para o fado, um dos seus mais destacados territórios existenciais e responsável atualmente por ser um ponto de irradiação do gênero musical em Lisboa. Estas transformações que o bairro vivenciou e que geram novos processos identitários, principalmente no que tange a sua identidade bairrista, também são operadas no Bairro Alto, que viu a sua tradição boêmia ser praticamente ressignificada ao longo do século XX, que será observado a seguir.

### **3.4 O Bairro Alto como território precursor da institucionalização do fado**

Naquela rua estreita sem asfalto  
Não sei bem quantos anos já lá vão  
Ali no coração do Bairro Alto  
Alguém fez de madeira, um coração e então;

O pobre coração em sobressalto  
Só anda a soluçar de mão em mão

Meu Bairro Alto das mais nobres tradições  
Das fadistas mais bizarras  
Dos boémios do passado  
Meu Bairro Alto que entristece os corações  
Quando choram as guitarras  
Na voz dolente do fado

O fado que é cantado e é falado  
Que tem uma guitarra p'ra chorar  
Que traz na voz um choro tão magoado  
A voz duma saudade a soluçar, ao luar;  
O fado é sempre o mesmo, é sempre o fado  
Que põe as almas tristes a sonhar

*Frederico de Brito (Meu Bairro Alto)*

O Bairro Alto é um dos mais antigos bairros de Lisboa, datado do início do século XVI, tendo sido planejado e construído em plano ortogonal<sup>73</sup> (Figura 48). Localizado na colina de São Roque, oposta à de Alfama e da Mouraria, possui uma tradição fadista muito forte em sua história e que foi esmorecendo com o passar do tempo, sendo atualmente reduzida apenas às casas de fado que ainda lá sobrevivem – que, apesar de agora terem um viés voltado para quase que exclusivamente o turismo, no passado foram locais de referência do fado em Lisboa.

---

<sup>73</sup> O Bairro Alto foi o primeiro bairro lisboeta planejado e construído em plano ortogonal, que é uma característica de ordenação territorial urbana de ruas largas dispostas paralelamente, ignorando, por exemplo, becos sem saída – especialmente encontrados em Alfama e na Mouraria.

Figura 50 - Gravura representando o Bairro Alto em azulejo pintado.



Legenda: Localizado na Rua da Barroca, no Bairro Alto.

Fonte: O autor, 2017.

Desde a década de 1980 o bairro vem se transformando e se consolidando em um território encarnador da vida noturna urbana e cosmopolita da capital portuguesa, atraindo um público majoritariamente mais jovem – a chamada “malta jovem” (Frúgoli Jr, 2013). Essa mudança dos costumes e de comportamentos acabou por descaracterizar significativamente o fado no bairro. Frúgoli Jr (2013) afirma que a associação com boêmia foi uma das principais características do Bairro Alto a partir de meados do século XIX,

na associação com o fado, a prostituição e a marginalidade. Durante o século XIX, tornou-se também um ponto assinalável da imprensa local, tendo nele sido localizadas as redações dos principais jornais lisboetas. Nos anos de 1980, o Bairro Alto viveu um período significativo, quando, de um modo geral, desdobramentos da Revolução dos Cravos (1974) estimularam mudanças em costumes e atitudes na cidade de Lisboa (FRÚGOLI JR, 2013, p.18).

Como forma ilustrativa desta ambiência que caracterizava o bairro em finais do século XVIII e início do XIX, João Rio, em sua visita a Portugal, foi convidado por um amigo para conhecer o fado pela voz de uma das suas mais emblemáticas personagens na época. Em um

diálogo marcante e carregado de sentimento, o amigo assim faz o convite para que juntos rumem ao Bairro Alto para conhecer a tal fadista Julia Florista<sup>74</sup> e, propriamente, o fado:

- Devo dizer-te entretanto que se não existe a flauta existe a guitarra, e é a guitarra que te chama ao fundo das baiucas onde suspira o fado. Vê tu a verdade como é diversa da fantasia"... Mas a apostar que não conheces o fado senão das revistas de anno no Rio de Janeiro, a apostar como ainda não ouviste bem um fado em Lisboa e não fazer idéa do que seja essa criação de Lisboa? E conheces a terra, e conheces a cidade! Pois Lisboa é igual ao Destino porque creou o fado, Lisboa é maior do que o Destino porque descobriu-lhe o segredo e para sempre o canta e soluça com desprendimento nas cordas de uma guitarra. A flôr romântica dos meridionais, esse sentimento vago e impalpavel, mixto de tristeza, agonia, sorrisos, paixão, desabotoou aqui no fado, e a essa hora, ha por ahi pela cidade uma porção de casas em que se canta o fado. Queres conhecê-lo?

- Mas de certo.

- Pois sou capaz de te fazer ver agora a nova rainha do fado, a que recolheu o sceptro da Severa. Chama-se Julia, trabalha com flores e tem alma. Queres?

(RIO, 1910, p.6)

Este entusiasmo extraído da fala do amigo do jornalista João do Rio sobre a Julia Florista reflete o reconhecimento que a fadista já possuía na época e que posteriormente a consolidou como um dos nomes mais importantes na história do fado. O poema a seguir, escrito por Joaquim Pimentel – parte do repertório de Amália Rodrigues e Carlos do Carmo –, leva o nome da fadista e reforça este estatuto por ela conquistado de *figura de proa da nossa canção*, ao passo que descreve um pouco de sua personalidade, de que *os seus amores jamais os vendeu*, e também da vida que vivia, de *boémia e fadista*.

A Júlia Florista  
Boémia e fadista, diz a tradição  
Foi nesta Lisboa  
Figura de proa da nossa canção  
Figura bizarra  
Que ao som da guitarra o fado viveu  
Vendia flores  
Mas os seus amores jamais os vendeu

Oh Júlia Florista, tua linda história  
O tempo marcou na nossa memória  
Oh Júlia Florista, tua voz ecoa  
Nas noites bairristas, boémias,  
fadistas, da nossa Lisboa

Chinela no pé  
Um ar de ralé no jeito de andar  
Se a Júlia passava  
Lisboa parava para ouvir cantar  
No ar um pregão  
Na boca a canção falando de amores

<sup>74</sup> Júlia de Oliveira, comumente conhecida como a Júlia Florista (1883-1925) é, assim como Maria Severa, uma das figuras mais populares e emblemáticas na história do fado. A sua fama atravessou um século, e é conhecida pelo seu caráter bairrista e boêmio. Possuidora de dotes voz de grande porte, em suas apresentações tocava a própria guitarra.

Encostada ao peito  
A graça e o jeito do cesto das flores

Figura 51 - Retrato da fadista Júlia Florista  
(1883-1925).



Fonte: Museu do Fado (2018)

Percebe-se então que desde o século XIX o Bairro Alto experimenta um comportamento boêmio que é dado (praticado) a princípio nas antigas tascas e nas casas de fado e, posteriormente, nos bares, boates e restaurantes que hoje dominam a sua paisagem. Mesmo sendo considerado atualmente como um bairro típico e histórico da cidade de Lisboa, procurado diariamente por turistas em busca da vida noturna lisboeta, no Bairro também são agenciadas ações voltadas para a população local, como por exemplo as marchas na altura da festa dos Santos Populares<sup>75</sup> (Santo Antônio, São Pedro e São João), que decorrem durante todo o mês de junho. Apesar destes elementos característicos da sociabilidade bairrista sejam hoje “profusamente alimentados e reproduzidos com objectivos turísticos óbvios, não deixam por isso de pertencer a uma história local e a uma cultura urbana particular que ecoa e continua a alimentar a identidade de Lisboa” (CORDEIRO, 2003, p.186).

<sup>75</sup> Os Santos Populares – Santo Antonio, São João e São Pedro - são celebrados com festas ao longo de todo o mês de junho por todo o país. Em Lisboa as homenagens se dão, entre outras manifestações, através das Marchas Populares dos bairros que desfilam pela tradicional Avenida da Liberdade, no centro da capital. Além destas apresentações, os históricos e típicos bairros de Alfama, Graça, Bica, Mouraria e Madragoa se enchem de portugueses e turistas que comem caldo verde e sardinha assada ao som das marchas (e de outros gêneros musicais em voga na atualidade).

O Bairro Alto convive também com uma realidade social muito diferente daquela trazida pelos jovens e pelos turistas que o frequentam. Grande parte de seus moradores – mesmo que este número esteja se transformando em uma curva decrescente - são idosos, e principalmente senhoras, que são resguardados por leis que congelam o valor dos aluguéis. Com os alugueis estagnados, os edifícios em que vivem não recebem nenhum tipo de investimentos de seus proprietários, tornando-se em muitos casos um grande risco para os seus moradores. Esse convívio intergeracional nem sempre é bem resolvido. Muitas foram as queixas por parte dos moradores, fato que obrigou o Estado a interferir e controlar (mais uma vez) a boemia do Bairro Alto. Os bares, boates e restaurantes encerram as suas atividades às 2 horas da manhã de domingo a quinta-feira, e às 4 horas da manhã na sexta-feira e no sábado.

Outra característica que endossa a importância do Bairro Alto na história do fado está relacionada a sua identificação enquanto território de convergência do processo de institucionalização do gênero musical através da instauração das primeiras casas de fado na década de 1920 – além, claro, da profissionalização de seus artistas. Estes estabelecimentos foram ali instalados porque o Bairro Alto, por ser ter sido construído em plano ortogonal e possuir ruas mais largas e iluminadas, possibilitava o controle intensivo por parte do Estado.

Isso ocorreu porque nos bairros de Alfama e da Mouraria, que possuem a sua arquitetura em estilo medieval e identificada com muitos becos e vielas estreitas, este tipo de vigilância se tornava demasiadamente complexa. Assim, as casas instaladas no Bairro Alto deveriam seguir os padrões impostos pelo Estado Novo, que também controlava, através da censura, outras práticas culturais e artísticas, como já explicado anteriormente.

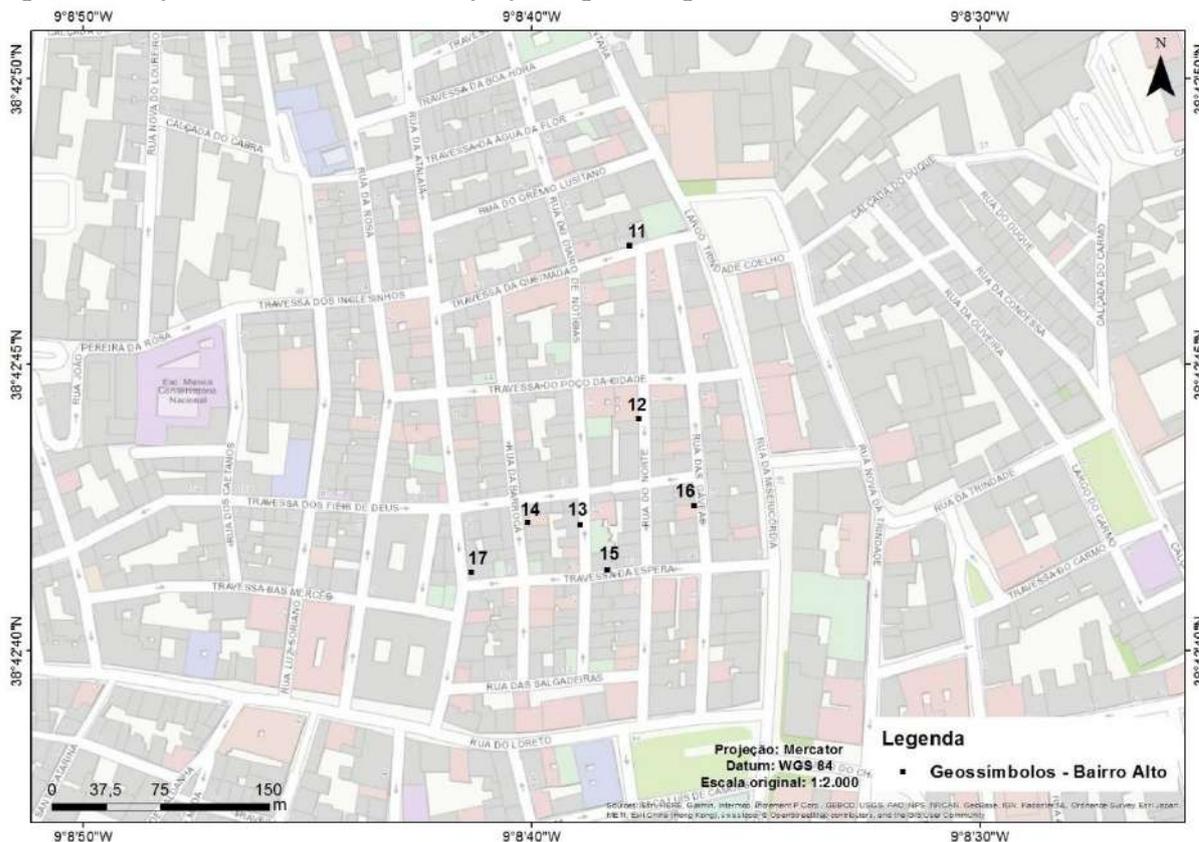
Na interlocução com a fadista Celeste Rodrigue, que, durante entrevista realizada no trabalho de campo, teceu o seguinte comentário sobre o bairro de Alfama:

Quer dizer, Alfama tem as ruas muito estreitinhas, é um bairro mais típico de Lisboa. Aquelas ruas estreitinhas, as casas... quer dizer, é diferente. Há ruas em que a gente de um lado para o outro quase que pode apertar a mão de janela para janela. E isso é bonito de ver, é muito bonito. Aqui [no Bairro Alto] também é estreitinho, mas é diferente, já é outro tipo de bairro. Os bairros são todos lindos” (PT) (RODRIGUES, 2017).

Este processo de institucionalização do fado no Bairro Alto empurrou-o para uma esfera profissional fora dos bairros em que ele tem a sua origem identificada, como na Mouraria. Ele foi condicionado, censurado e controlado, ao passo que o próprio bairro da Mouraria atravessava um longo período de degradação ligado intimamente à criminalidade, pobreza, vida boêmia, prostituição e alcoolismo (MENDES, 1996) em estabelecimentos que eram considerados ambientes frequentados por pessoas de baixo escalão social.

No mapa a seguir (Figura 49) foram destacadas as casas de fado mais importantes do bairro, reconhecidas aqui neste trabalho como geossímbolos do fado e operando como responsáveis por imprimirem uma dimensão simbólica ao Bairro Alto, estabelecendo uma ponte com a sua história e consolidando a sua identidade enquanto território existencial do gênero musical.

Figura 52 - Mapa do Bairro Alto com destaque para alguns dos geossímbolos identificados.



Legenda: (11) Café Luso; (12) Adega Machado; (13) Tasca do Chico; (14) O Faia; (15) O Canto do Camões; (16) A Severa; (17) Mascote da Atalaia.

Fonte: O autor; RAMOS, 2018.

Além destas casas encontra-se também a Tasca do Chico<sup>76</sup>, consolidou no circuito de casas de fado características de uma nova geração de fadistas, contemporânea a Amália Rodrigues, com nomes como o de Mariza e Ana Moura, por exemplo.

Nesse contexto da criação de espaços sob a égide dos ideais e valores do regime salazarista, o guitarrista e empresário Pedro de Castro, atual proprietário das casas de fados Mesa dos Frades e da Associação do Fado Casto, ambas em Alfama, afirmou que Salazar nunca gostou de fado, mas que investiu dinheiro público patrocinando um estabelecimento

<sup>76</sup> Tasca do Chico, com sede na Rua do Diário de Notícias 39, 1200-108 Lisboa, foi fundada em 1993.

que fosse de certa forma apresentável para receber personalidades políticas e demais personalidades internacionais em Lisboa pois reconhecia o gênero musical como importante símbolo representativo da cultura portuguesa. Este espaço chamava-se Taverna do Embuçado<sup>77</sup>, idealizado pelo fadista João Ferreira Rosa e inaugurado em 1966, considerado uma das casas mais emblemáticas da cidade.

E agora vou dar uma informação muito interessante: o Salazar detestava fado. Detestava fado. Dizia que era música dos pobres de espírito. [...] houve uma altura, em que houve uma verba para a Taverna do Embuçado, para um senhor que chamava João Ferreira Rosa, que era monárquico, e deu-lhe uma verba porque ele achou que era preciso uma pessoa com classe para montar uma casa de fado que fosse uma sala de receber dignitários estrangeiros. Portanto, ele patrocinou uma casa de fados há um privado, há um monárquico, para receber dignitários estrangeiros. Portanto, o Salazar não gostava de fado, mas percebia que era importante para a cultura portuguesa, nomeadamente lisboeta (PT) (CASTRO, 2017).

O poeta e letrista Tiago Torres da Silva, acerca desta questão da representatividade das casas de fado, afirmou que vem ocorrendo uma transformação substancial ao longo dos anos, assim como nos três bairros que vem sendo analisados ao longo deste trabalho. Os processos turísticos vêm interferindo de forma expressiva na prática fadista e também nas sociabilidades destes artistas, que antes reconheciam em alguns estabelecimentos espaços tradicionais e castiços. Tiago sente que

há poucos anos, no Bairro Alto, houve uma mudança grande e em Alfama também. Em Alfama, as casas mais emblemáticas fecharam todas, o Embuçado, nomeadamente, e abriram outras mais viradas para o turismo. A quantidade de turistas e o Bairro Alto ter entrado em alta fez com que as casas de fado, no Bairro Alto, na minha perspectiva, perdessem, um bocadinho, a característica. Por exemplo, no caso onde eu sinto muito isso é na Adega Machado, porque até na decoração era um lugar absolutamente mítico, um lugar onde eu vi a Amália cantar muitas vezes, era um lugar chave do fado e, hoje em dia, é uma casa boa, mas com uma decoração *super fashion* vejo com uma atitude *super fashion* e *super* virada para o turismo. Acho que, no Bairro Alto, não há casas de fado que não sejam viradas para o turismo. Alfama consegue ter essa mistura que tem algumas casas viradas para o turismo, mas tem outras que são verdadeiras pérolas ali perdidas, por exemplo, a Mesa de Frades é uma delas, o Boteco da Fá tornou-se nos últimos tempos num lugar também assim. A Bela também foi isso durante muito tempo. Eu tenho 30 e tal anos de fado e sempre havia um lugar onde as pessoas do fado iam e isso perdeu-se. Já não há esse lugar. Esse lugar desapareceu com a força do turismo, com a força do fado estar na moda, com a força do mercado. Por exemplo, hoje em dia, se queres ouvir bom fado não sei aonde ir (PT) (TORRES DA SILVA, 2017).

Nesse caso, no que tange à uma nova identidade cosmopolita que o Bairro Alto vem assumindo desde a década de 1980, reconhecer o significado destas casas de fado é considerá-las como um símbolo da resistência e da manutenção do gênero musical no bairro. Por mais

---

<sup>77</sup> A Taverna do Embuçado funcionou em um espaço no Beco dos Curtumes, em Alfama, até 1986, quando João Ferreira Rosa passa a administração para a também fadista Teresa Siqueira (mãe da fadista Carminho).

que o turismo tenha se transformado no principal foco de atividade destes estabelecimentos, muitos deles ainda conservam um elenco de artistas que possuem uma história importante no fado, como os fadistas Ricardo Ribeiro, residente d'O Faia, e Celeste Rodrigues, que canta no Café Luso há 15 anos.

Figura 53 - Fachada do Café Luso, na Travessa da Queimada, Bairro Alto.



Fonte: O autor, 2014.

Um outro ponto de vista que converge determinados aspectos já levantados pelo poeta Tiago Torres da Silva anteriormente foi o da fadista Katia Guerreiro, também entrevistada durante a realização do trabalho de campo em Lisboa. A fadista, que nasceu na África do Sul, viveu parte da infância na Ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores. Sua trajetória na música se dá primeiramente no Rancho Folclórico de Santa Cecília, tocando “Viola da Terra”, um instrumento tradicional das ilhas.

Eu venho de um meio que não tinha nada a ver com o fado, só que me ouviram cantar e eu, quando comecei a canta, acharam que eu tinha uma capacidade de interpretação de fado fora do comum, um timbre de voz também interessante para trazer qualquer coisa de novo ao fado. Só depois disso é que eu comecei a entrar mais dentro do meio fadista e demorei algum tempo porque, como comecei a fazer

grandes concertos, só muito tempo depois é que eu comecei, a determinada altura, a querer ir às casas de fado. Estar um pouquinho mais próximas e então, agora, consigo ver as coisas com algum distanciamento, não é?

Em relação às casas de fado e ao próprio gênero musical, Katia afirmou que sempre teve alguma relutância em frequentá-las pois compreendia que a lógica por elas aplicada operava em função do turismo, de um espetáculo preparado para os turistas.

[...] quando eu passeava na Mouraria, ou no Bairro Alto, em Alfama, pude perceber que havia quase coração de fado a bater nas ruas dos bairros porque durante o dia a gente percebe que as pessoas estão dentro de casa a ouvir fado, estão a cantar fado, depois aos pregões que ainda se consegue ouvir alguns. Apesar disso, quando eu via uma casa de fados, sentia que aquilo era um espetáculo que estava montado para os turistas, era uma coisa muito estruturada, quando não era esta a minha ideia de fado. A minha ideia de fado é qualquer coisa espontânea, que acontece espontaneamente, que as pessoas começam a cantar, tendo mais ou menos voz, há sempre uma vontade de participar, de expressar emoções através de uma forma especial de cantar. E, portanto, quando eu ia às casas de fado, tinha sempre sentimentos muito estranhos: *“não é nada disto que eu quero sentir, não é nada disso que eu quero ouvir”*. Porque vamos às casas de fado e vamos jantar normalmente, para conseguir ter uma mesa, e estamos a meio de um prato e temos que parar porque alguém vai cantar três fados e depois voltamos a comer e já está frio, e depois para de novo. Bom, e isso mexia muito com os meus sentimentos, até porque acho que quando alguém está a cantar fado, tem vontade de cantar mais que dois ou três fados. Tem vontade de continuar e entregar aquilo que tem por dentro porque o fado é muito uma canção do coração, das emoções, e, portanto, aquela coisa de canta três fados e sai e vem outro. Não! E então, a mim constrangia-me ver os fadistas a passarem por isto. Cantam aquilo que está estruturado e pensado e programado e se lhes apetecer cantar qualquer coisa diferente é capaz de não ser bem visto pelo dono da casa de fados (PT) (GUERREIRO, 2017)

Portando, considera-se que o Bairro Alto opera na cidade como um importante e reconhecido território existencial do fado, semiografado por geossímbolos que são caracterizados pelo seu papel de resistência e de manter viva esta prática cultural que compõe a paisagem sonora de Lisboa. O processo de turistificação pelo qual estes espaços vêm sendo afetados, nomeadamente as casas de fado, desfigura em grande medida o tradicionalismo que vem sendo posto em cheque por alguns interlocutores e que vem sendo trabalhado longo deste texto, além de extrair o fado da sua esfera bairrista e transformá-lo em um produto comerciável e representativo da cultura nacional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não sei... não sabe ninguém  
Porque canto o fado neste tom magoado de dor e de pranto  
E neste tormento, todo sofrimento  
Eu sinto que a alma, cá dentro se acalma nos versos que canto

Foi Deus que deu luz aos olhos  
Perfumou as rosas, deu oiro ao sol e prata ao luar  
Foi Deus que me pôs no peito  
Um rosário de penas que vou desfiando e choro a cantar

E pôs estrelas no céu  
E fez o espaço sem fim  
Deu o luto às andorinhas  
E deu-me esta voz a mim

Se canto, não sei o que canto  
Misto de ventura, saudade e ternura e talvez amor  
Mas sei que cantando sinto o mesmo quando se tem um desgosto  
E o pranto no rosto nos deixa melhor

Foi Deus que deu voz ao vento  
Luz ao firmamento, e deu o azul às ondas do mar  
Foi Deus que me pôs no peito  
Um rosário de penas que vou desfiando e choro a cantar

Fez poeta o rouxinol  
Pôs no campo o alecrim  
Deu as flores à primavera  
E deu-me esta voz, a mim  
*Alberto Janes (Foi Deus)*

O fado é o mais emblemático símbolo cultural de Portugal, constituindo-se ao longo de mais de 150 anos como o maior representante da identidade portuguesa e de uma certa *portugalidade* por conjugar elementos e características capazes de descrever um povo e o seu território. Enquanto gênero musical híbrido e mestiço, possuidor de influência advindas de diferentes práticas sociais e culturais, o fado engendrou territorialidades e processos identitários que semiografaram no espaço da cidade de Lisboa uma paisagem sonora/conivente e, nos bairros típicos e tradicionais, o seu território cultural/existencial, marcado por geossímbolos, elementos patrimoniais e signos da trajetória de uma sociedade que despertam memórias e sensações (subjektividades).

Esta tese de doutorado, imbuída por uma gama de memórias e sensações que emanam desta paisagem, fundamentou o seu olhar a partir de uma perspectiva capaz de identificar e reconhecer tais sentimentos como processos constitutivos de uma identidade bairrista, lisboeta, portuguesa e, por conseguinte, fadista. Foi este olhar que, embasado pela noção etnogeográfica (CLAVAL, 1999) – e pela reflexão de Claval (2012, p.259) de que os “geógrafos são sensíveis à dimensão cultural das paisagens” –, possibilitou o reconhecimento de uma paisagem sonora/conivente do fado em Lisboa e de seus territórios existenciais/culturais nos bairros tradicionais de Alfama, Mouraria e Bairro Alto.

Esta noção etnogeográfica, segundo Claval (1999, p.74), pressupunha estar associada apenas às pequenas “células e grupos sem história”, mas, todas as sociedades granjeiam serem estudadas sob a ótica da etnogeografia porque “refletem ao menos em parte as representações que seus membros compartilham”, que por sua vez são semiografadas no espaço por meio dos geossímbolos, assim como o fado desenha no território dos bairros supracitados estas marcas representativas de uma prática cultural.

A identificação desta paisagem e destes espaços territorializados pelo do fado foi possível por conta de uma densa análise dos movimentos de territorialização – desterritorialização e reterritorialização – do gênero musical que operaram importantes transformações ao longo de toda a sua história, como por exemplo a cooptação do fado da esfera dos bairros em que tinha a sua origem identificada, nomeadamente a Mouraria, e foi forçosamente territorializado no Bairro Alto na altura em que estava em voga o processo de institucionalização do gênero musical enquanto prática cultural aceita e chancelada pelo Estado Novo e também por conta da profissionalização do próprio fadista.

Porém, isso não significa que o fado tenha sido completamente apagado da Mouraria, muito pelo contrário. Ele permaneceu no bairro e resistiu enquanto símbolo representativo das “musicabilidades” bairristas que lá eram operadas. Isso deveu-se muito ao fato de que no

bairro os processos turísticos e também a urbanização tiveram um início tardio, mantendo um certo purismo e tradicionalismo da prática fadista no local.

Inversamente, o fado do Bairro Alto vem se caracterizando há algumas décadas preponderantemente com um viés turístico, fundamentado em apresentações dentro das casas de fado. Além disso, considera-se também que as transformações sociais, econômicas, comportamentais e culturais pelas quais o Bairro passou (e vem passando), consagrando-se como o mais destacado destino da noite lisboeta, tenha colaborado muito fortemente para essa ressignificação do gênero musical.

Estas casas de fado institucionalizadas, e atualmente turísticas, vieram a ocupar o lugar dos antros escurecidos pela fumaça dos cigarros e com gente de má fama que fizeram parte da história do bairro no século XVII até o início do XIX, como descreveu com maestria o jornalista João do Rio em diversos episódios na obra *O Fado* (1909).

A partir desta reflexão, que foi propiciada pela da observação *in loco* destes territórios culturais/existenciais do fado efetuada durante o trabalho de campo e da respectiva análise dos dados que foram colhidos, propõe-se o reconhecimento da existência de dois processos importantes para a melhor contextualização das dinâmicas socioculturais e da complexa realidade em que o fado está inserido nos três bairros que foram pesquisados, que são a *sacralização* e a *dessacralização*.

O primeiro processo foi identificado na Mouraria. Com a tentativa de “purificação” do fado pelo Estado Novo, por meio da sua institucionalização no Bairro Alto, e os subsequentes processos de degradação aos quais o bairro foi submetido – um local estigmatizado por ter recebido uma casta da sociedade que não foi muito bem aceita por conta dos códigos de conduta que adotavam – criou-se, fomentado pelo fenômeno do *bairrismo*, um reforço da identidade local e de um sentimento de pertença àquele território, agenciados por meio do fado. Esse movimento criou um terreno propício para o despontar de nomes emblemáticos do gênero musical, como Fernando Maurício, Maria Amélia Proença, Mariza e Fernanda Maria, que hoje foram eternizados e transformados em geossímbolos na exposição “Retratos do Fado - Um Tributo a Mouraria”.

As “musicabilidades” engendradas nestes espaços territorializados da Mouraria emergem desse processo de *sacralização* do fado, que podem ser facilmente observadas quando se caminha pelas ruas do bairro e, em especial, quando ocorrem as festividades em torno do gênero musical, como as *Visitas Cantadas* e o *Tributo a Fernando Maurício*, dois eventos em que a presença dos moradores do bairro é bastante acentuada, principalmente no

segundo, onde também a participação e interação é reconhecidamente pujante (como ilustrou a Figura 37).

O processo de *dessacralização* foi identificado no Bairro Alto pois constatou-se que a turistificação e as transformações nas regras e nos códigos de conduta e comportamento no bairro alteraram significativamente as práticas do fado. Estes dois movimentos – o turístico e o comportamental – foram contemporâneos ao da institucionalização e da profissionalização do fado no bairro, mas, considera-se que estes últimos tenham sido elementos potencializadores para a efetiva aplicação dos primeiros, tendo em vista que propiciaram a mudança de um *ethos* fadista que existia no local, mais ligado à boemia, e criaram subterfúgios para que o fado fosse enquadrado em uma outra esfera, considerada mais aceitável socialmente.

Já o bairro de Alfama converge os dois processos descritos, tanto o da *sacralização* quanto o da *dessacralização* do fado e de suas práticas. Ao passo que ainda é possível identificar no bairro algumas casas de fado que não possuem um viés voltado diretamente para o turismo, encontram-se também estabelecimentos que, muitas vezes não surgiram como casas de fado, mas que voltaram os olhos para esse público que começou a encher vertiginosamente as ruas lisboetas. Estas casas em especial possuem o simples objetivo de aumentar os lucros, não estando preocupados com o fado enquanto um gênero musical que lega identidade ao bairro.

Essa relação operada entre o “turístico” e o “tradicional” pôde ser claramente observada em um dos eventos mais importantes realizados no bairro, que é o Festival Caixa Alfama. No trabalho de campo realizado durante os dois dias do festival foi possível compreender como ele é capaz de conjugar simultaneamente os processos de *sacralização* e *dessacralização* do fado, principalmente tendo em vista o encontro de distintos públicos, como os turistas nacionais e internacionais com os moradores, que caminham pelas ruas e vielas do bairro como formigas em um formigueiro buscando o local da próxima atração.

Isso faz do evento um ponto de fundamental importância para se entender as “musicabilidades” do fado em Alfama, tanto é que foi reconhecido nesta tese como um geossímbolo do gênero musical no bairro, semiografando percursos e itinerários que constituem um território cultural/existencial.

Então, tendo em vista o que vem sendo discutido até agora sobre o processo de turistificação pelo qual Lisboa vem atravessando e que afeta diretamente alguns dos bairros analisados neste trabalho, foi constatado que se intensificou o movimento de saída dos moradores mais antigos destes bairros – muito por conta dos altos valores cobrados pelos

alugueis – para a instalação dos alojamentos locais, como descrito no Capítulo 2. Paulatinamente, essas pessoas vêm sendo expulsas das suas casas e obrigadas a procurar residência em lugares mais afastados do centro e até mesmo fora de Lisboa, como na cidade de Almada, na margem sul do Rio Tejo, e em Odivelas, localizada na região metropolitana de Lisboa.

A saída e o respectivo deslocamento da população originária destes bairros para locais mais afastados do centro de Lisboa deu início a um processo de arrefecimento das “musicabilidades” nestes locais, que por sua vez alteraram significativamente as identidades bairristas, tornando-as globalizadas e conseqüentemente mais afastadas das práticas sociais e culturais que antes eram ali representadas. Este é um movimento que pode, a médio e longo prazo, descaracterizar vertiginosamente toda a zona central de Lisboa e os bairros que ainda hoje podem ser considerados como típicos e tradicionais, que transformar-se-ão em espaços vazios de significados sociais e culturais, visto que aqueles indivíduos que engendram estas práticas não mais o fazem.

Afirma-se então que as dinâmicas operadas (sociabilidades e “musicabilidades”) nos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto apresentam uma realidade bastante complexa que é marcada por agenciamentos políticos, por fronteiras porosas e pela multiplicidade de representações (das práticas) culturais e sociais que, como dito anteriormente, podem estar sendo ameaçadas pela turistificação dos espaços territorializados pelo fado em Lisboa.

Estes processos e dinâmicas encontrados nestes bairros convergem em uma territorialidade bairrista que opera nestes locais e que tem no fado uma de suas representações mais importantes. O fadista Artur Batalha, (re)conhecido como o “Príncipe do fado”, explicou de forma bastante simples esta força que é operada pelo *bairrismo* em Alfama, na Mouraria e no Bairro Alto durante depoimento concedido para esta tese:

São pessoas mais *bairristas*, percebes? Mas o fado, eu já te disse ainda pouco, o fado é, nos três bairros, como tu falastes, é igual a Mouraria, a Alfama e ao Bairro Alto. Sabes por que? Porque o povo, o próprio povo é que escolhe os seus fadistas, percebestes? Portanto, acaba por ser igual, compreendes? Há fadistas que vão a qualquer parte, estão definidos, não perguntes como. É um fenómeno também, não é? E há outros que tem os seus locais porque são da Mouraria ou porque é do Bairro. Há uns que seguem, mas há outros que ali voam, de bairros a nível geral, percebes? (PT) (BATALHA, 2017)

O *bairrismo*, que permeou toda a pesquisa e conseqüentemente a análise aqui apresentada, é frequentemente exaltado em letras de fado. Em geral é descrito como um elemento unificador, que enlaça, por meio das sociabilidades e “musicabilidades”, os bairros à

cidade, configurando um processo simbiótico, como postulado nos Capítulos 1 e 2 da presente tese. A título de exemplo, destaca-se o poema *Lisboa bairrista*, da autoria de Lopes Victor e parte do repertório de Fernanda Maria, que reforça esta interação:

Sempre que Lisboa deita  
 Fora da porta o seu pé  
 Alfama logo aproveita  
 Logo aproveita a maré

A maré traz maresia  
 Todos sabem que assim é  
 Sendo assim, a Mouraria mais a Guia  
 Lá vão também na maré

Lisboa é sempre bairrista  
 Bisbilhoteira, sempre fadista  
 Quando na rua se mete  
 Tem logo sete para namorar  
 Tem logo as Setes Colinas  
 Que são meninas do seu olhar  
 Lisboa lá vai com fé  
 Larilolé, sempre a cantar

Vai à Bica, à Madragoa  
 De Benfica até à Sé  
 Fazendo a corte a Lisboa  
 Bairro Alto fica ao pé

Para Lisboa muito dela  
 Sempre que Lisboa sai  
 Ninguém pode ter mão nela  
 E é só dela a rua para onde ela vai

Isto posto, destaca-se que a análise desenvolvida nesta tese de doutorado identificou ainda uma característica *multiescalar* do fado que pode ser representada a partir de três esferas espaciais: local (bairrista e urbana), dos bairros típicos e da cidade de Lisboa; nacional, de Portugal; e internacional, quando foi elevado à Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO).

A *multiescalaridade* é uma característica inscrita em toda a estrutura deste trabalho, que começa fazendo a apresentação de uma escala panorâmica do fado, retratando a sua história desde o século XIX – ainda sobre o vulto de música apreciada por desordeiros e de índole duvidável – até a sua elevação a patrimônio da humanidade no século XXI – aplaudido de pé nas mais importantes salas de espetáculo do mundo.

Na sequência, o trabalho se debruçou a compreender o fado enquanto elemento constitutivo de uma paisagem sonora/conivente na/da cidade de Lisboa, onde ele se territorializa, e desemboca em uma complexidade de teias – como num rizoma – que formam a realidade social, cultural e econômica dos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto,

semiografando nestes locais territórios existenciais/culturais do gênero musical que são engendrados a partir das “musicabilidades”.

Nesse sentido, pelo que foi apresentado e analisado ao longo desta tese de doutorado, considera-se que o fado, partindo de distintas territorialidades, constituiu processos diferenciados de territorialização na cidade de Lisboa e nos bairros tradicionais de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, fazendo emergir novas identidades que configuram como intervenções de resistência da tradição fadista e também operam ressignificações consideradas importantes ações de manutenção deste gênero musical que é capaz de legar identidade a todo um país.

## EPÍLOGO

Depois de eu morrer,  
o fado vai ressurgir com esplendor,  
numa espécie de ressurreição.

*Amália Rodrigues*

## REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *L'invention de la ville: banlieues, townships, invasions et favelas*. Paris: Archives Contemporaines, 1999.

\_\_\_\_\_. *Antropologia da cidade – Lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ANDRADE, Cynthia. Lugar de memória...memórias de um lugar: patrimônio imaterial de Igatu, Andaraí, BA. *Pasos - Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, La Laguna (Espanha), vol. 6, n 3, 2008, p. 569-590. Disponível em: [http://www.pasosonline.org/Publicados/6308/PS0308\\_13.pdf](http://www.pasosonline.org/Publicados/6308/PS0308_13.pdf). Acesso em: 10 Mai 2015.

APPADURAI, Arjun. *Disjunção e diferença na economia cultural global*. IN: Cultura Global: FEATHERSTONE, Mike (coord.). *Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

ARAÚJO, Agostinho. *Tipologia votiva e lição literária: o caso Tolentino. Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 175-196, 2004. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4961.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

ARRIAGA, Lopes. *Mocidade Portuguesa: breve história de uma organização Salazarista*. Lisboa: Terra Livre, 1976.

BASTOS, Neusa Maria de Oliveira; BRITO, Regina Helena Pires de; HANNA, Vera Lucia Harabagi. Identidade Lusófona e globalização. In: III CONGRESSO AÇORIANO DA LUSOFONIA: AÇORIANIDADE E LUSOFONIA. São Miguel, Açores, 2008. Anais eletrônicos. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/ANAIS\\_CONGRESSO\\_AÇORIANO\\_DA\\_LUSOFONIA\\_AÇORES\\_2008.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/ANAIS_CONGRESSO_AÇORIANO_DA_LUSOFONIA_AÇORES_2008.pdf). Acesso em: 10 Mai 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG / Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BONNEMAISON, Joël. *Viagem em torno do território*. In: CORREA, Roberto Lobato;

ROSENDAHL, Zeny. Geografia cultural: uma antologia (Vl. 1). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p.279-303

BRITO, Joaquim Pais de. *Sobre o fado e a história do fado*. In: CARVALHO, Pinto de. *A história do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

\_\_\_\_\_. *O fado: etnografia na cidade*. In: VELHO, Gilberto. (Org.). *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BRITO-HENRIQUES, Eduardo. A cidade, destino de turismo. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, série I, vol. XIX, p.163-172, 2003. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id17id212&sum=sim>. Acesso em: 10 Mai 2015.

\_\_\_\_\_. O sector económico da cultura na Área Metropolitana de Lisboa. Aspectos locativos e implicações nas políticas urbanas. *Finisterra - Revista Portuguesa de Geografia*, Lisboa, n.69, vol. 35, p.109-136, 2000. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/1672>. Acesso em: 10 Mai 2015.

\_\_\_\_\_. Os temas culturais na investigação geográfica: breve retrospectiva e ponto da situação. *Inforgeo*, Lisboa, 16/17, p.153-166, 2005. Disponível em: [http://www.apgeo.pt/files/section44/1227097345\\_Inforgeo\\_16\\_17\\_p157a170.pdf](http://www.apgeo.pt/files/section44/1227097345_Inforgeo_16_17_p157a170.pdf). Acesso em: 10 Mai 2015.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. *Culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARVALHO, Pinto de. *A história do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CARVALHO, Ruben de. *Um século de fado*. Alfragide: Ediclube, 1999.

CASARINI, Marcelo. “Cidade-mulher da minha vida”: a personificação de Lisboa nas letras de fado. *Forma Breve*, Aveiro. N.12, 2012, p.157-183. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewFile/2339/2198>. Acesso em: Abr 2018.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. *Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado*. In BRITO, Joaquim Pais de. (Orgs.) *Fado: vozes e sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Electa/Instituto Camões, 1995, p.125-141.

\_\_\_\_\_. *Voix du Portugal*. Paris: Actes-Sud, 1997.

CLAVAL, Paul. *A paisagem do geógrafo*. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia cultural: uma antologia* (Vol. 1). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p.245-276.

\_\_\_\_\_. *Terra dos homens*. São Paulo: Contexto, 2012.

\_\_\_\_\_. Etnogeografias – conclusão. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro. N. 7, 1999, p.69-74. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6995>. Acesso em: Jul 2017.

CORDEIRO, Paula. “A Rádio em Portugal: um pouco de história e perspectivas de evolução”. 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-radio-portugal.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

CORDEIRO, Graça Índias. “Uma certa ideia de cidade: popular, bairrista, pitoresca”. *Sociologia*, Porto, XIII, p.185-199, 2003. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8491.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

\_\_\_\_\_. *Um lugar na cidade. Quotidiano, memória e representação no bairro da Bica*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

CORRÊA, Aureanice de Mello. *Irmandade da Boa Morte como manifestação cultural afro-brasileira: de cultura alternativa à inserção global*. 2004. 323 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004.

\_\_\_\_\_. *A Paisagem Conivente: a Semiografia do Território Através do Geossímbolo*. In: VI Encontro Nacional da Anpege, 2005, Fortaleza. Anais do VI Encontro Nacional da Anpege, 2005.

\_\_\_\_\_. *O movimento de territorialização, a prática cultural afro-brasileira na África: um diálogo entre a Geografia e a Literatura*. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). *Geografia Cultural: Temas e Caminhos da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 277-312.

CORRÊA, Roberto Lobato. “Trabalho de campo e globalização – o discurso Geográfico na aurora do século XXI”. Florianópolis: UFSC, p.1-7, 1996.

\_\_\_\_\_. *A dimensão cultural do espaço: alguns temas. Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, Ano I, 1995. Disponível em <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3479/2409>. Acesso em: Mar 2018.

COSGROVE, Denis. *A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia cultural: uma antologia* (Vol. 1). Rio de Janeiro: EdUERJ, p.219-237, 2012.

COSTA, António Firmino da; CORDEIRO, Graça Índias. *Bairros: contexto e intersecção*. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COSTA, António Firmino da. *Sociedade de bairro: dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta, 1999.

COSTA, Júlio de Sousa e. *Severa*. Lisboa: Acontecimento, 1995.

COSTA, Liliana. *Fado – Matriz para uma (nova) Política Cultural Externa. Uma Estratégia Cultural ao serviço de Portugal*. Lisboa: ISCSP, 2012.

DACOSTA, Francisco. *Amália – A ressurreição*. Alfragide: Casa das Letras, 2017.

DI MÉO, Guy. *L'Homme, la Société, l'Espace*. Paris: Anthropos, 1991.

FALKHEIMER, Jesper; JANSSON André (Eds.). *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*. Nordicom: Goteborg, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura – globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Música e sociabilidade: o samba e o choro nas ruas-galerias do centro-antigo do Rio de Janeiro*. In: HERSCHMANN, M. (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores/Faperj, 2011.

FILHO, João Correia. *Lisboa em Pessoa – Guia turístico e literário da capital portuguesa*. São Paulo: Leya, 2011.

FRÚGOLI JR, Heitor. “Relações entre múltiplas redes no Bairro Alto (Lisboa)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Lisboa, Vol. 28, n° 82, p.17-30, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v28n82/v28n82a02.pdf>. Acesso em: Mai 2015.

\_\_\_\_\_. Festas populares em Lisboa: uma etnografia a partir do Bairro Alto. *Etnográfica*, Lisboa, Vol. 18, N.1, p.77-98, 2014. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/3354>. Acesso em: Mai 2016.

GASPAROTTO, Lucas André. Alma e destino do povo português. O fado como identidade nacional lusa no limiar do Estado Novo (1927 – 1933). *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 7, n. 2, jul./dez. 2014, p. 80-96. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/viewFile/16455/12422>. Acesso em: Jan 2018.

GINZBURG, Carl. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *História Noturna. Decifrando o sabá*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

GRAY, Lila Ellen. *Fado resounding: affective politics and urban life*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Fado's city. *Anthropology and Humanism*, Virginia, Vol. 36, n.2, p.141–163, 2011. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1409.2011.01089.x/abstract>. Acesso em: Mai 2017.

GUATTARI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. *Espaço & Debates*, São Paulo, Ano V, N° 16, 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAESBAERT, Rogério. *Identidades territoriais*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (Org.). *Geografia Cultural: uma antologia (Vol.2)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.233-244.

\_\_\_\_\_. “Território e multiterritorialidade: um debate”. *GEOGraphia*, Niterói, Ano IX, N.17, 2017, p.19-45. Disponível em: <http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/viewFile/213/205>. Acesso em: Jun 2017.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2016.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec, 1980.

[HERSCHMANN, Micael](#); [FERNANDES, Cíntia Sanmartin](#). Territorialidades Sônicas e Re-significação de Espaço do Rio de Janeiro. *Logos* (UERJ. Impresso), v. 18, p. 6-17, 2011. Disponível: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/2288>. Acesso em: Dez 2017.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 57-72, janeiro-julho, 2005. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER1.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

KONG, Lily. *Música popular nas análises geográficas*. In: CORREA, Roberto Lobato. e ROSENDAHL, Zeny. *Geografia cultural: Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009. p.129-175.

KOSEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a “natureza”. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, 2012, v.22, n.37. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/3418/3866>. Acesso em: Fev 2018.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

\_\_\_\_\_. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. 248 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde.../3426320.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde.../3426320.pdf). Acesso em: 10 Mai 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LOCHERY, Neill. *Lisboa (1939-1945) – Guerra nas sombras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MARCONI, Mariana de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 2003.

MATTOSO, Guilherme de Queirós. A festa do fado de Quissamã. In: VI CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 2003, São João da Barra. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/mattoso-guilherme-festa-do-fado.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

MENEZES, Marluci. *Mouraria: entre o mito da Severa e o Martim Moniz – Estudo antropológico sobre o campo de significações imaginárias de um bairro típico de Lisboa*. Lisboa, LNEC.

MENDES, Maria Manuela. Bairro da Mouraria, território de diversidade: entre a tradição e o cosmopolitismo. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto, 2012, pág.15-41. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10007.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

MENDES, Vera. *Socorro, Freguesia Mourisca, Berço do Fado*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1996.

MOITA, Luiz. *O fado: canção de vencidos*. Lisboa: Emissora Nacional, 1936.

MOURA, Vasco Graça. *Amália: Dos Poetas Populares aos Poetas Cultivados*. Lisboa: [Tugaland](http://www.tugaland.com), 2010.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

\_\_\_\_\_. *Pensar Amália*. Lisboa: [Tugaland](http://www.tugaland.com), 2011.

\_\_\_\_\_. *Fados para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2013.

NICOLAY, Ricardo. “O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem”. *Revista Contemporânea* (UERJ. Online), Rio de Janeiro, v. 10, p. 58-70, 2012. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_20/contemporanea\\_n20\\_04\\_NICOLAY.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_04_NICOLAY.pdf). Acesso em: Mai 2015.

\_\_\_\_\_. *Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do século XXI*. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

\_\_\_\_\_. “Um turismo afadistado: uma análise dos usos turísticos e de lazer do fado nos bairros tradicionais de Lisboa”. *Semina (UPF)*, Passo Fundo, v. 13, p. 189-199, 2014. Disponível em: <http://www.upf.br/seer/index.php/ph/article/view/4247>. Acesso em: Mai 2018.

\_\_\_\_\_. *Lisboa, o lugar do fado*. In: 7º Colóquio Internacional do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras - Percursos interculturais luso-brasileiros: modos de pensar e fazer, 2014, Rio de Janeiro. Atas do 7º Colóquio do PPLB - "Percursos interculturais luso-brasileiros: modos de pensar e fazer, 2014.

\_\_\_\_\_. "Representação e memória do fado e do samba no cotidiano da cidade". *Revista do CFCH*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 120-140, 2010. Disponível em:  
<http://www.cfch.ufrj.br/index.php/publicacoes/download>. Acesso em: Mai 2018.

\_\_\_\_\_. Movimentos de territorialização e os novos territórios culturais do fado na contemporaneidade: uma análise sob a ótica das geografias da comunicação e da geografia cultural renovada. In: Paulo Celso da Silva; Wilton Garcia; Mauro Maia Laruccia. (Org.). *Midicidade*. 1ed.Sorocaba: MidCid, 2015, p. 31-47. Disponível em:  
[https://3.bp.blogspot.com/-5\\_GVT6nPEyQ/WbVAM2IKJxI/AAAAAAAAAFkM/BaZdO2bvxes5eD0H1TLu5nJpCDvoaNoZgCLcBGAs/s1600/midicidade\\_2015-1.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-5_GVT6nPEyQ/WbVAM2IKJxI/AAAAAAAAAFkM/BaZdO2bvxes5eD0H1TLu5nJpCDvoaNoZgCLcBGAs/s1600/midicidade_2015-1.jpg). Acesso em: Mai 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em:  
<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 10 Mai 2015.

\_\_\_\_\_. (dir). *Les lieux de mémoire* (Vol. 1). Paris: Quarto-Gallimard, 1997.  
 PEIXOTO, Rocha. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, Lisboa, v.1, p. 331-336, 1997.  
 Disponível em:  
[http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol\\_01/N2/Vol\\_i\\_N2\\_10rochapeixoto.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_01/N2/Vol_i_N2_10rochapeixoto.pdf). Acesso em: 10 Abr 2018.

PELLITERO, Ana Maria Moya; BATISTA, Desidério. *Cidade, património e cartografia. O caso do bairro histórico da Mouraria, em Lisboa*. In: Livro de Atas do V Congresso Internacional de Cidades Criativas da Asociación de Comunicación y Nuevas Tecnologías con Salud, Madri, Espanha, 2017. Disponível em:  
[https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=187041](https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=187041). Acesso em: Mai 2018.

PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul - Subsídios para a história do fado*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904.

PINHEIRO, Magda. *Biografia de Lisboa – A história de uma cidade através dos seus momentos marcantes, tradições, lendas e curiosidades*. Lisboa: Esfera, 2015.

PIRES, Hindemburgo. *Reflexões sobre o advento da cibergeografia ou o surgimento de geografia política do ciberespaço: contribuição a crítica à geografia crítica*. In: II Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico. Trabalho apresentado em novembro de 2009, na Universidade de São Paulo. Disponível em:  
<http://www.enanpege.ggf.br/2015/anais/arquivos/24/676.pdf>. Acesso em: Abr 2018.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 2-15, 1989. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417>. Acesso em: 10 Mai 2015.

PRATA, Nair. *O Rádio digital em Portugal*. In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Estado e Comunicação, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0490-1.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

RAMALHO, Elsa Cristina; LOURENÇO, Maria Carla. “As águas de Alfama: a riqueza esquecida da cidade de Lisboa”. *Boletim de Minas*, Lisboa, Vol. 40, nº 1, ed. especial (2005), p. 5-24. Disponível em: <http://repositorio.ineg.pt/handle/10400.9/1100>. Acesso em: 10 Mai 2015.

RIBEIRO, Luís. *Era uma vez Lisboa – a extraordinária epopeia de uma cidade única ao longo dos tempos*. Lisboa: Esfera, 2017.

RIBEIRO, Anabela Mota. Beatriz da Conceição: puro grito. *Jornal O Público*, Lisboa, 29 jul. 2012.

RIO, João do. *O fado*. Paris: Garnier, 1910.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RODRIGUES, Inês Sofia Fonseca. *O Fado e a valorização turística dos bairros lisboetas: estudo de caso no bairro de Alfama*. 2016. 81 f. Dissertação (Mestrado em Turismo e Comunicação) – Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2016. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25661/1/igotul007424\\_tm.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25661/1/igotul007424_tm.pdf). Acesso em: Abr 2018.

ROSENDAHL, Zeny. Geografia Cultural: uma bibliografia. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 75-81, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/download/3482/2412>. Acesso em: 10 Mai 2015.

SARDO, Susana. Música Popular e diferenças regionais. *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009.

SACK, Robert. *Human Territoriality: its theory and history*. London: Cambridge University Press, 1986.

SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo. *Dicionário da História de Lisboa*, 1994.

SANTOS, Graça dos. “Política do espírito”: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade. *Revista Media & Jornalismo*, Lisboa, v. 12, n. 12, pp. 59-72, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewDownloadInterstitial/6326/5744>. Acesso em: 10 Mai 2015.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália – uma biografia*. Lisboa: Contexto, 1987.

SANTOS, Rogério. *As vozes da rádio: 1924-1939*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SERGL, Marcos Júlio. *O fado: características melódicas, rítmicas e de performance*. III Congresso de Música e Mídia, 2007. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>. Acesso em: 10 Mai 2015.

\_\_\_\_\_. *Fado, um gênero musical*. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Orgs.). *Canção d'além mar: o fado e a cidade de Santos*. Santos: Realejo, 2008.

SHRADY, Nicholas. *O último dia do mundo – Fúria, ruína e razão no grande terremoto de Lisboa de 1755*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SIMMEL, Georg. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

SIQUEIRA, Denise. *Corpo, comunicação e cultura – A dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOBRAL, José Manuel; BRITO, Joaquim Pais de. A cidade do fado. *Penélope: Fazer e Desfazer História*, Lisboa, n. 13, 1994. p. 177-191.

SOUZA, Avelino. *O fado e seus censores*. Lisboa: Edição do Autor, 1912.

SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas. Vol.1*. [s.l]: Multilar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lisboa, o fado e os fadistas. Vol.2*. [s.l]: Multilar, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa - O fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Edições 34, 1998.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 2013.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Saudades de Portugal no Brasil, ou... Fado, uma canção viajante*. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Orgs.). *Canção d'além mar - o fado e a cidade de Santos*. Santos: Realejo, 2008.

VALVERDE, Paulo. O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado. *Etnográfica*, Lisboa, Vol. III (1), 1999, p. 5-20. Disponível em: [http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol\\_03/N1/Vol\\_iii\\_N1\\_5-20.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_5-20.pdf).

VIEIRA DA SILVA, Augusto. A “Cerca Moura” de Lisboa. Estudo histórico descritivo. Município de Lisboa, 1987.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical, I*. Lisboa, 1890.

VIEIRA, Joaquim. *A Nossa Telefonía – 75 anos de Rádio Pública em Portugal*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Cultura e materialismo*. (Trad. André Glaser). São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

WIRTH, Louis. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, Otávio. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

*Além Mar*. Direção de Hermano Viana e Belisário Franca, 1999. Disponível em: [http://tvescola.mec.gov.br/index.php?&option=com\\_zoo&view=item&item\\_id=4786](http://tvescola.mec.gov.br/index.php?&option=com_zoo&view=item&item_id=4786). Acesso em: 10 Mai 2015.

*Fado Capital*. Direção de Lourenço Henriques (87 min), 2003.

*Fados*. Direção de Carlos Saura (90 min), 2007.

*Mariza and the story of fado*. Direção de Simon Broughton, co-produzido pela BBC e RTP (52 min), 2007.

*Visita Guiada (V) – A Pintura “O Fado”, de José Malhoa (Episódio 13)*. Rádio e Televisão de Portugal – RTP, 2015. Disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p2002/visita-guiada>. Acesso em Jun 2017.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Candidatura do fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Lisboa, 2011, 15f. Disponível em: [http://www.candidaturadofado.com/wp-content/themes/candidatura/docs/brochura\\_apresentacao\\_candidatura\\_fado.pdf](http://www.candidaturadofado.com/wp-content/themes/candidatura/docs/brochura_apresentacao_candidatura_fado.pdf). Acesso em: Jan 2017.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Apresentação da Candidatura do fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Lisboa, 2011, 8f. Disponível em: [http://img.rtp.pt/icm/antena1/docs/4b/4b7988dabb20bba091e2120ef1cfa048\\_9769574c5c0de34766b61de80fab299c.pdf](http://img.rtp.pt/icm/antena1/docs/4b/4b7988dabb20bba091e2120ef1cfa048_9769574c5c0de34766b61de80fab299c.pdf). Acesso em: Jan 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial (Trad. Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006). Paris, 2003, 17 f. Disponível em: <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0013/001325/132540por.pdf>. Acesso em: Jan 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Convenção Para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Disponível em: <http://www.UNESCO.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>. Acesso em: Jan 2017.

MAPA DE LISBOA POR GEORG BRAUN E FRANZ HOGENBERG. Disponível em: <https://www.sanderusmaps.com/en/our-catalogue/detail/167033/old-antique-map-bird's-eye-view-plan-of-lisbon-lisboa-by-braun-and-hogenberg>. Acesso em: Abr 2018.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. Nomination file for inscription on the representative List Of Intangible Cultural Heritage of Humanity In 2011 (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage). Bali, 2011, 18 f. Disponível em: <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00563>. Acesso em: Jan 2017.

DIB, Simone Faury; SILVA, Neusa Cardim da (Orgs); SILVA, Kalina Rita Oliveira da; MACHADO, Rosane Lopes (Colab.). *Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2012.

ASSOCIAÇÃO RENOVAR A MOURARIA. Disponível em: <http://www.renovaramouraria.pt>. Acesso em: Set 2017.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA - GEODADOS. Disponível em: <http://geodados.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: Abr 2018.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – JUNTAS DE FREGUESIA. Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>. Acesso em: Dez 2017.

MUSEU DO FADO. Disponível em: <http://www.museudofado.pt>. Acesso em: Abr 2018.

PORTAL DO FADO. Disponível em: <http://www.portaldofado.net/>. Acesso em Mai 2018.

RÁDIO AMÁLIA. Disponível em: <http://www.amalia.fm>. Acesso em: Abr 2018.

NICOLAY, Ricardo; RAMOS, Carolina. Mapa do bairro de Alfama destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa do bairro da Mouraria destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa do bairro do Bairro Alto destacando as ruas percorridas durante o trabalho de campo, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa do Bairro Alto destacando algumas casas de fado mais tradicionais, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa de Alfama com destaque para alguns dos geossímbolos identificados no bairro, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa da Mouraria com destaque para alguns dos geossímbolos identificados no bairro, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa do Bairro Alto com destaque para alguns dos geossímbolos identificados no bairro, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa do centro de Lisboa destacando os bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto, 2018.

\_\_\_\_\_. Mapa do centro de Lisboa destacando as Juntas de Freguesia de Santa Maria Maior e da Misericórdia, 2018.

RODRIGUES, Inês Sofia Fonseca. *O Fado e a valorização turística dos bairros lisboetas: estudo de caso no bairro de Alfama*. 2016. 81 f. Dissertação (Mestrado em Turismo e Comunicação) – Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2016. (Mapa da Freguesia de Santa Maria Maior destacando as casas de fado do bairro de Alfama)

CARMINHO. *Entrevista concedida ao jornal Folha de S.Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1160178-fado-volta-a-moda-com-uma-nova-geracao-de-cantoras-em-portugal.shtml>. Acesso em: Ago 2017.

CUCA ROSETA. *Entrevista concedida ao portal de notícias Sapo*. Disponível em: <http://musica.sapo.pt/noticias/entrevistas/cuca-roseta-canta-o-novo-album-raiz-no-mosteiro-dos-jeronimos>. Acesso em: Jul 2017.

JOÃO TEIXEIRA. *Entrevista concedida ao Jornal I*. Disponível em: <http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>. Acesso em: Mai 2017.

JOSÉ AUGUSTO MATIAS MADALENO. *Entrevista concedida à Agência EFE em 8 de outubro de 2012*. <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/a-melhor-homenagem-a-amalia-rodrigues-fado-24-horas-no-radio.html>. Acesso em: Mar 2018.

JOSÉ AUGUSTO MATIAS MADALENO. *Entrevista concedido ao jornal Diário de Notícias de 18 de novembro de 2010*. Disponível em: [http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content\\_id=1713667&seccao=Media](http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=1713667&seccao=Media). Acesso em: Mar 2018.

RAQUEL TAVARES. *Entrevista concedida ao portal Notícias ao minuto*. Disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com/vozes-ao-minuto/834671/um-dia-os-turistas-vem-a-alfama-para-se-verem-uns-aos-outros>. Acesso em: Set 2017.

SAMUEL LOPES. *Entrevista concedida ao Jornal I*. Disponível em: <http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>. Acesso em: Mai 2017.

ARTHUR BATALHA. *Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Largo do Chafariz de Dentro, Alfama, Lisboa – Portugal, 06 de setembro de 2017*.

CELESTE RODRIGUES. *Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Café Luso, Bairro Alto, Lisboa – Portugal, 13 de outubro de 2017*.

JOÃO BRAGA. *Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Estrela, Lisboa – Portugal, 7 de dezembro de 2016*.

JOSÉ MARINO DE FREITAS. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Cascais – Portugal, 11 de setembro de 2017.

KATIA GUERREIRO. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Teatro Tivoli – BBVA, Lisboa – Portugal, 9 de agosto de 2017.

PAULO UCHOA. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Teatro Tivoli – BBVA, Lisboa – Portugal, 12 de setembro de 2017.

PEDRO DE CASTRO. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Associação do Fado Casto, Alfama, Lisboa – Portugal, 12 de setembro de 2017.

RUI VIEIRA NERY. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa – Portugal, 18 de julho de 2017.

SARA PEREIRA. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Museu do Fado, Lisboa – Portugal, 26 de julho de 2017.

SÓNIA LOURO. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Centro Comercial Colombo, Lisboa – Portugal, 23 de novembro de 2016.

TIAGO TORRES DA SILVA. Entrevista concedida a Ricardo Nicolay. Restaurante Ribadouro, Lisboa – Portugal, 12 de outubro de 2017.

**ANEXO A** – Transcrição da entrevista com Luiz Moita para o jornal *Diário de Lisboa* do dia de 8 de janeiro de 1937.

“Luiz Moita deu agora á estampa, um incisivo livro que critica: “O Fado canção dos vencidos”, que se pode, sem sombra de lisonja, classificar de notável. Não é, propriamente, uma obra de polemica, antes um estudo, sério e denso, com admiráveis aguarelas de costumes e ambientes, flagrantemente colhidos, á denominada canção nacional, que, em demasia, se tem generalizado. Luiz Moita reage contra esse aspecto de folclore lisboeta, fazendo o apostolado da alegria viva e fecunda, verdadeira oração de trabalho. Eis o que ele diz:

- Como escreve?

- Mas, meu amigo, que dificuldade para responder-lhe! Se eu não sou um escritor profissional! Quase me limitei a ser espectador, há muitos anos, das tertúlias literais onde figuraram, entre outros vultos notáveis, Fernando Pessoa e José Pacheco. Dei muito do meu entusiasmo a alguns dos meus trabalhos para essa revista de vanguarda que foi “Contemporânea”, lembra-se?

- O que levou a combater o “Fado”?

- Se me permite, a questão deve ser posta assim: interessei-me um dia por investigar as origens da canção dos lisboetas menos cultos e nesse estudo gastei cerca dum ano. Reunidos os materiais desse trabalho, que julgo esteja em dia, com eles organizei oito capítulos, oito palestras, em ordem cronológica. Disse-os na Emissora Nacional e reuni-os agora seguidos de copiosas notas, num volume que me parece terá ao menos o préstimo de ser uma espécie de sinopse do problema do “Fado”.

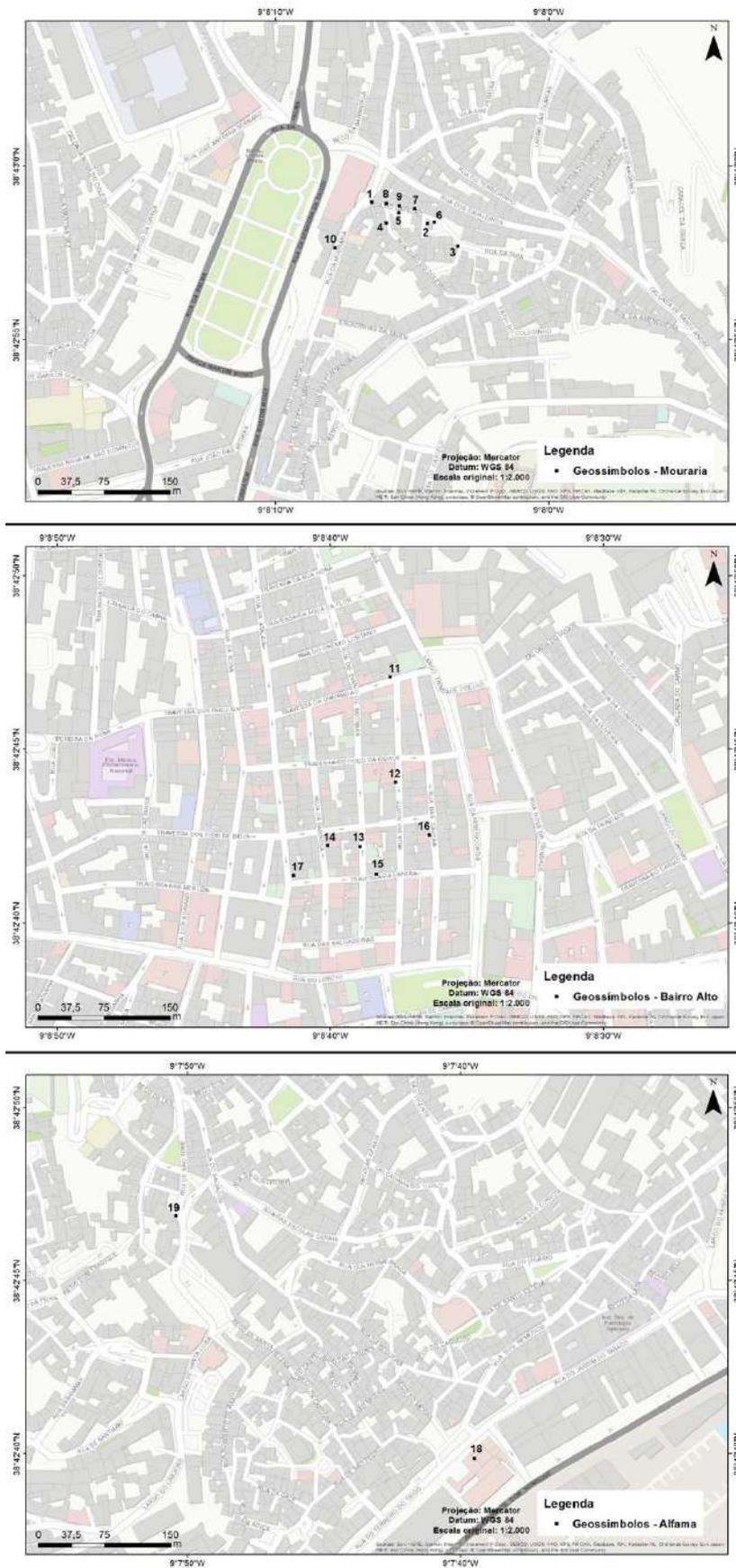
É certo que nesse trabalho não defendo o “Fado”, canção que tantos investigadores antes de mim apontam de origem negroide. A ausência de ingenuidade que é a característica essencial das canções populares rústicas; a sua melodia monótona, tão enjoativa; o seu cenário de desgraça e de fatalidade; a penúria das suas evocações, onde há o resquício de um baixo romantismo obsoleto, tão pretencioso quanto ignorante; o ridículo, enfim, dessa canção urbana, reveladora dum ambiente mental estreito e duma ausência penosa de estímulos sádicos – que outra coisa poderia sugerir, na hora que estamos vivendo em Portugal, além da mais formal provação? Poderemos erguer, acaso, a vida nacional, se não formos todos, mas todos, ao encontro dos defeitos portugueses, com a vontade firme e definitiva de sermos europeus?

- O que pensa a literatura portuguesa?

- Que atravessa uma crise muito grave, que reflete em cheio a hesitação do mundo. Aparente um ou outro livro sério, desses que ficam nas estantes dos livreiros, só conhecidos dum *scrol* de estudiosos, tudo o resto me parece produção anárquica, inconscientemente utilitária, sem dia de amanhã... Como as demais manifestações do pensamento ou da arte em Portugal, não vejo que ela se interesse ainda, a valer, pela diretriz da vida portuguesa atual; mantem-se na encruzilhada, sem saber que caminho tomar.

Mas enfim; eu creio firmemente numa forte literatura portuguesa, amanhã... Está aí a formar-se a “Mocidade Portuguesa”, que promete ser sadia, moça, vigorosa e nacional. Ela tirará o pensamento português da encruzilhada em que se encontra e projetá-lo-á na estrada do futuro.

**ANEXO B – Mapas destacando alguns dos geossímbolos nos bairros de Alfama, Mouraria e Bairro Alto identificados durante a pesquisa de campo.**



**Mouraria**

- 1 - Escultura em pedra de uma guitarra portuguesa;
- 2 - Casa de fados, bar e restaurante Maria da Mouraria;
- 3 - Fotografia impressa em um muro do fadista Fernando Maurício;
- 4 - Casa Fernando Maurício;
- 5 - Placa, inaugurada por Amália Rodrigues em 1989 que assinala o local onde o fadista Fernando Maurício nasceu;
- 6 - Gravura de Maria Severa Onofriana;
- 7 - Fotografia impressa em madeira da fadista Argentina Santos;
- 8 - Fotografia impressa em madeira da fadista Amália Rodrigues;
- 9 - Fotografia impressa em madeira da fadista Fernanda Maria;
- 10 - Tarde de fados em homenagem ao fadista Fernando Maurício;

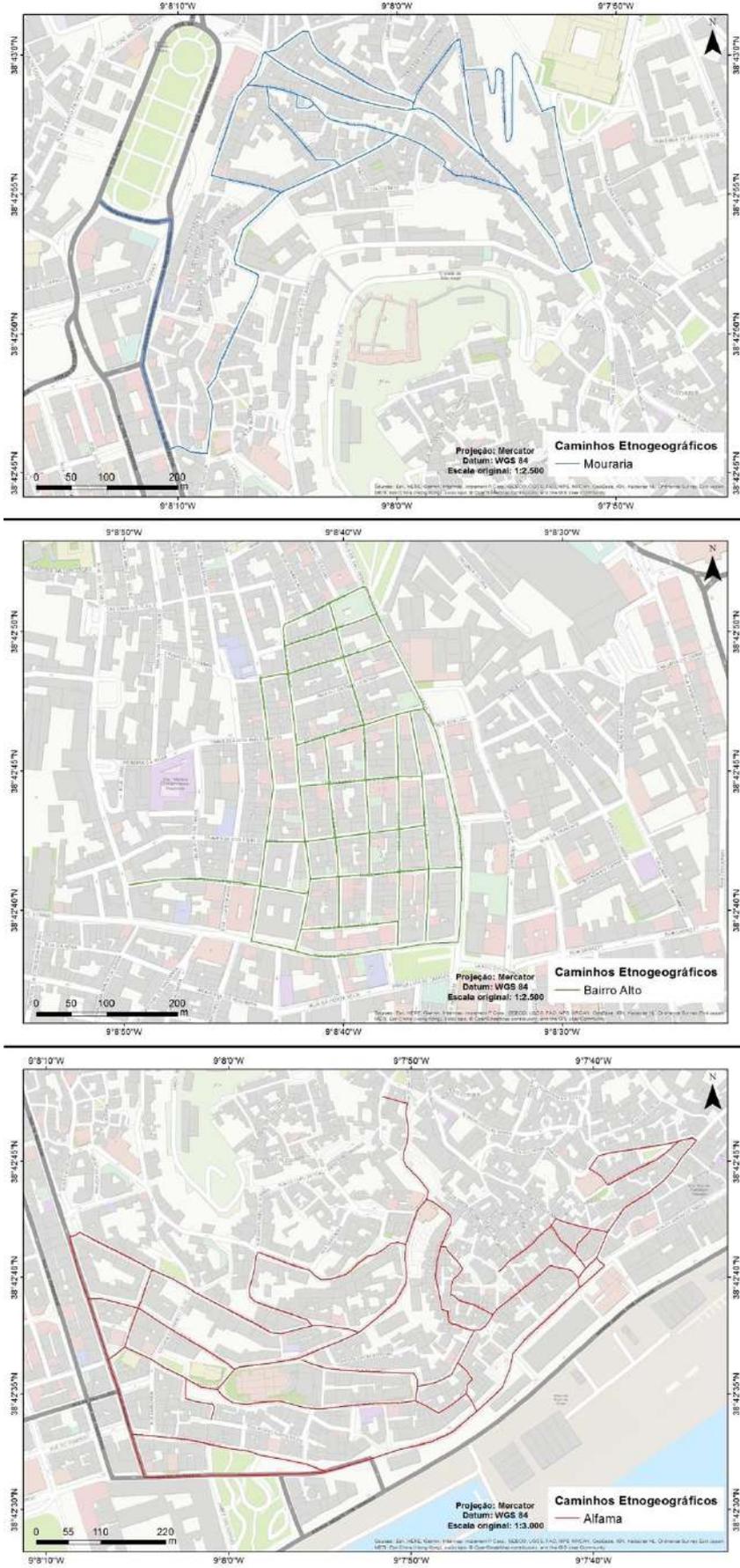
**Bairro Alto**

- 11 - Café Luso;
- 12 - Adega Machado;
- 13 - Tasca do Chico;
- 14 - O Faia;
- 15 - O Canto do Camões;
- 16 - A Severa;
- 17 - Macote da Atalaia;

**Alfama**

- 18 - Museu do Fado;
- 19 – Calçada portuguesa com o rosto da fadista Amália Rodrigues.

ANEXO C – Mapas com o trajeto percorrido durante a pesquisa de campo.



**Relação das ruas percorridas no bairro da Mouraria:** Praça Martim Moniz, Escadinhas da Saúde, Rua da Mouraria, Rua do Capelão, Largo da Severa, Rua da Guia, Rua Marquês Ponte de Lima, Rua do Terreirinho, Largo da Rosa, Rua das Farinhas, Rua da Madalena, Rua de São Cristóvão, Escadinhas de São Cristóvão, Rua da Amendoeira, Rua dos Lagares, Travessa dos Lagares, Caracol da Graça, Calçada da Graça e Rua Cavaleiros.

**Relação das ruas percorridas no Bairro Alto:** Rua da Misericórdia, Rua da Atalaia, Rua das Gáveas, Rua do Diário de Notícias, Rua do Norte, Travessa da Queimada, Travessa dos Fiéis de Deus, Travessa da Boa Hora, Rua da Rosa, Travessa da Cara, Travessa do Poço da Cidade, Travessa das Mercês, Rua do Loreto, Travessa das Salgadeiras, Travessa da Água da Flor e Rua São Pedro de Alcântara.

**Relação das ruas percorridas no bairro de Alfama:** A Rua do Terreiro do Trigo, Largo do Chafariz de Dentro, Rua dos Remédios, Beco do Mexias, Beco do Espírito Santo, Rua da Regueira, Rua de São Miguel, Rua de São Pedro, Rua do Vigário, Rua da Galé, Beco da Corvina, Rua Norberto Araújo, Rua da Adiça, Cais de Santarém, Rua de São João da Praça, Travessa de São João da Praça, Rua de Santo Estevão e Largo de Santo Estevão.