



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Comunicação Social

Ricardo Nicolay de Souza


**Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do
século XXI**

Rio de Janeiro

2012

Ricardo Nicolay de Souza

Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do século XXI



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Virgínia Moreira

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

S729	<p>Souza, Ricardo Nicolay Território, rede e cultura da tradição : o fado do século XIX no mundo do século XXI / Ricardo Nicolay de Souza. – 2012. 141 f.</p> <p>Orientadora: Sonia Virgínia Moreira. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social.</p> <p>1. Fado – Teses. 2. Representações sociais – Teses. 3. Canções folclóricas portuguesas – teses. I. Moreira, Sonia Virigínia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.</p>
es	CDU 784.4(469)

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

Assinatura

Data

Ricardo Nicolay de Souza

Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do século XXI

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Aprovada em 14 de dezembro de 2012

Banca Examinadora:

Prof^ª Dr^a Sonia Virgínia Moreira (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª Dr^a Denise da Costa Oliveira Siqueira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Celso da Silva
Universidade de Sorocaba

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Ao fado e à Amália, com amor.

AGRADECIMENTOS

*Epa, epa babá!
Kaô Kabecilê Amonije Kaô!
Odociaba Iemanjá. Odoiá!
Ai Ei Eiô, Mamãe Oxum!
Eparrei Beloíá, Eparrei Oyá!
Laroyê...*

Agradecendo a meus pais, minha irmã e a Dona Lourdes pelo apoio incondicional. Obrigado por estarem sempre presentes em minha vida e por comemorarem as minhas vitórias sempre. Vocês são infinitamente especiais!

Aos amigos um agradecimento especial a Bia, Carla e Isabelle por me ouvirem sempre, pelos conselhos acadêmicos e pela conversa fiada. Obrigado também pelas infinitas correções e revisões textuais e por todos os momentos incríveis que passamos juntos. No samba ou no fado, “*Tamo Junto*”.

A todos os meus amigos da Unidos de Vila Isabel com que compartilhei esta pesquisa e a paixão por estudar o fado. Samba e fado são mais parecidos do que podemos imaginar...

Obrigado Isadora por toda a força despendida no começo de todo este processo. Cheguei à UERJ por você.

À minha orientadora Sonia Virgínia Moreira o meu agradecimento pelo apoio, dedicação e interesse em minha pesquisa e por acreditar em mim acadêmica e profissionalmente.

Ao professor Paulo Celso muito obrigado por acompanhar o desenvolvimento deste trabalho e por aceitar prontamente comparecer em minha banca. Um grande abraço!

Aos professores do Programa de PPGCom/UERJ, Alessandra Aldé, Ronaldo Helal, Cintia SanMartin, muito obrigado pelas aulas incríveis e pelos debates altamente enriquecedores. Um abraço e um beijo especial a Denise Siqueira, com quem dividi momentos de alegria e de desespero nos processos de edição da Revista Contemporânea. Foi uma experiência maravilhosa!

Aos professores do CPDOC/FGV, Marieta de Moraes Ferreira, Helena Bomeny, Celso Castro, Monique Sochaczewski, Marly Motta e Lucia Lippi o meu muito obrigado por terem me oferecido momentos inesquecíveis na graduação. A formação que lá adquiri carregarei por toda minha vida.

Às Equipes da Casa do Saber do Rio de Janeiro e da Diretoria de Comunicação Social da UERJ agradeço imensamente por todo aprendizado e pelo apoio.

Um agradecimento mais do que especial à Maria Alcina Pinto Da Costa Duarte e Ígor Lopes por me mostrarem o fado de Portugal, do Brasil, de todos nós!

Ao *meu amigo João*, que das vielas de Alfama contribuiu imensamente neste projeto, o meu eterno agradecimento.



O Fado (1910), José Malhoa.

É pelas canções populares que um país traduz mais lididamente
o seu carácter nacional e os seus costumes.

Pinto de Carvalho, 2003

O fado, porém, é uma necessidade, se não quisermos acreditar que a história do mundo é um sonho incerto, as indizíveis dores da humanidade são invenções, e nós mesmos joguetes de nossas fantasias. Fado é a infundável força de resistência contra a livre vontade; livre vontade sem fado é tão pouco concebível como espírito sem real, bem sem mal. Pois só a oposição cria o atributo...

Friedrich Nietzsche, Genealogia da Moral (1862)

RESUMO

SOUZA, Ricardo Nicolay de. *Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do século XXI*. 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A história do fado começa no século XIX e está entrelaçada por diversas teorias sobre suas origens, as quais continuam sendo debatidas até hoje. Inserido a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2011, o fado é considerado como o principal símbolo musical de Portugal, presente na vida cotidiana social e cultural de muitos portugueses, tendo superado fronteiras geográficas, sociais, culturais, políticas e econômicas. Considera-se neste trabalho a importância do Império Português e de suas colônias, como Moçambique, Angola, Brasil e Goa, como contributos para o início do processo da disseminação do fado pelo mundo, levando para os territórios ultramarinos fragmentos da cultura portuguesa a partir do século XV, bem como o desenvolvimento do capitalismo e a *fluidificação* das fronteiras que, através da mídia, globalizaram o fado, *mundializando-o*, e catalisando nele “o processo de mestiçagem entre as músicas das mais diferentes classificações” (VALENTE, 2007:94), e, a influência dos fadistas, que com o surgimento das novas formas de comunicação possibilitaram a sua interação com outras culturas e, conseqüentemente, com outras canções. Destaca-se em sua trajetória a transformação de música exclusivamente consumida pelos transgressores da lei e da moral à música representativa da cultura de um país, deixando para trás as casas de *má fama* do século XIX e ganhando espaço pelos palcos do mundo no século XXI. A indústria fonográfica e também o rádio constituem ferramentas que colaboraram para o desenvolvimento do fado. O objetivo desta dissertação é observar o fado na atualidade, recuperando sua história desde as origens no século XIX. Para isso identifica e localiza as diversas transformações ao longo do tempo e personagens que se destacaram durante este percurso, mostrando como as tradições são reinventadas pelas novas gerações que, em vários momentos, são responsáveis pelo zelo e, muitas vezes, pela reinvenção do fado como herança cultural. Nesta análise a globalização da cultura é considerada como um poder redefinidor do significado de uma tradição. Alguns fadistas serão os pontos de referência desta pesquisa, representativos de uma linha do tempo que se distribui em 200 anos de história. As letras de fado percorrerão esta pesquisa com o intuito de ilustrar os pontos abordados. Como pesquisa cartográfica apoiada no modelo dos rizomas proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000), pretende-se analisar a história contemporânea do fado, tendo como marco temporal a Revolução dos Cravos decorrida em 25 de abril de 1974.

Palavras-chave: Portugal. Fado. Território. Representação social. Identidade.

ABSTRACT

The history of fado began in the nineteenth century and is interwoven with many theories about their origins, which are still being debated nowadays. Inserted in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) in 2011, fado is considered as the main musical symbol of Portugal, in the everyday lives of many social and cultural portuguese people, having overcome geographic boundaries, social, cultural, political and economic. It is considered in this paper the importance of the Portuguese Empire and its colonies such as Mozambique, Angola, Brazil and Goa, which contributed to the beginning of the process of dissemination of fado worldwide, leading to the overseas territories of portuguese culture fragments from fifteenth century, and the development of capitalism and the fluidization of boundaries, through the media, globalized the fado, and catalyzing him into "the process of miscegenation between songs from different classifications" (VALENTE, 2007:94), and the influence of singers, that with the emergence of new forms of communication have enabled their interaction with other cultures and, consequently, with other songs. It stands out in its trajectory transformation of music exclusively consumed by lawbreakers and morals to music representative of the culture of a country, leaving behind the houses of ill fame of the nineteenth century and gained space by stages in the world in the twenty-first century. The recording industry and the radio are also tools that contributed to the development of fado. The goal of this dissertation is to observe the fado today, recovering its history from its origins in the nineteenth century. For that identifies and locates many transformations over time and characters who stood out during this journey, showing how traditions are reinvented by the new generations who, at many times, are responsible for the care and often for the reinvention of fado as cultural heritage. In this analysis the globalization of culture is considered as a power redefined the meaning of a tradition. Some singers are the landmarks of this research, representing a timeline that is distributed in 200-year history. The lyrics of fado will travel this research in order to illustrate the points addressed. As a cartographic research, based on the rhizomes model, proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari (2000), we intend to analyze the contemporary history of fado, with the timeframe elapsed at the Cravos Revolution, in April 25, 1974.

Keywords: Portugal. Fado. Territory. Social representation. Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Capa da partitura do fado Uma Casa Portuguesa, 1953	15
Figura 2 –	Lundu, Johann Moritz Rugendas, 1835	23
Figura 3 –	Maria Severa - Desenho feito sobre indicações ministradas por contemporâneos da Severa	28
Figura 4 –	Quadro em acrílico sobre madeira intitulado Praça Martim Moniz 1945, de Arménio Ferreira, 2012. Ilustra a praça com o bairro da Mouraria e o Castelo de São Jorge ao fundo	39
Figura 5 –	Abílio Nunes dos Santos Jr. nos estúdios da CT1AA.....	45
Figura 6 –	“O Fado: Canção de Vencidos”. 8 palestras de Luís Miota n a Emissora Nacional, 1936. Colação José Pracana	46
Figura 7 –	Amália Rodrigues no Olympia de Paris em 1985. Fonte: Coleção Fundação Amália Rodrigues	73
Figura 8 –	O guitarrista Diogo Clemente e Mariza no Cascais Music Festival, 2012	76

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	DOIS SÉCULOS DE FADO	22
1.1	O fado de muitas origens	22
1.2	A cidade e o fado: as relações entre a música e o espaço urbano	33
1.3	Economia e política de mídia em Portugal: o rádio, os discos e os grandes conglomerados	44
1.3.1	<u>A era da rádio, a era do fado</u>	44
2	QUE PÁTRIA TEM O FADO? GLOBALIZAÇÃO, IDENTIDADE E MOVÊNCIA	52
3	O NOVO FADO: DA WORLD MUSIC A PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE	59
3.1	O fado salvaguardado	62
4	PERFORMANCE, MÍDIA E CANÇÃO: CRIAÇÕES, RECRIAÇÕES E IMITAÇÕES	66
4.1	Amália , entre diva e revolucionária	71
4.2	Mariza: criações, recriações e imitações	45
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	84
	ANEXO A - Apresentação da candidatura do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade	93
	ANEXO B - Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade	116
	ANEXO C - Tudo Isto é Fado: encarte produzido pela FNAC (Fédération Nationale d'Achats des Cadre)	134
	ANEXO D – Entrevistas	138

INTRODUÇÃO

Foi por vontade de Deus
 Que eu vivo nesta ansiedade
 Que todos os ais são meus
 Que é toda minha saudade
 Foi por vontade de Deus
 Que estranha forma de vida
 Vive este meu coração
 Vive de vida perdida
 Que lhe daria um cordão
 Que estranha forma de vida
 Coração independente
 Coração que eu não comando
 Vives perdido entre a gente
 Teimosamente sangrando
 Coração independente
 Eu não te acompanho mais
 Pára, deixa de bater
 Se não sabes aonde vais
 Por que teimas em correr?
 Eu não te acompanho mais

Amália Rodrigues, Estranha Forma de Vida.

O fado, considerado a música que retrata a melancolia e o existencialismo do povo português, é o principal símbolo musical de Portugal, fazendo-se presente no cotidiano social e cultural lusitano desde o século XIX. Com 200 anos de vida e cercado por muitas histórias, o fado ultrapassou fronteiras geográficas, sociais, culturais, políticas e econômicas ao longo de sua trajetória. A este fato devemos nos ater à importância e o gigantismo do Império Ultramarino Português, que do século XV ao XX se constituiu como um império global. Arrisca-se afirmar que a instalação das colônias ultramarinas pelo mundo, promovendo uma

multiplicidade infinita de interações socioculturais, foi o primeiro passo para o rompimento das barreiras do fado, quatro séculos depois.

A bibliografia disponível sobre tema ainda é escassa e “muito embora seja o mais autêntico *cartão postal sonoro* lisboeta, o número de escritos a seu respeito não corresponde à sua popularização” (VALENTE, 2007a, p.2). Em Portugal as obras *História do Fado*, de Pinto de Carvalho (2003), e *Triste canção do sul - subsídios para a história do fado*, de Alberto Pimentel (1989), lançadas em 1904, ainda são as bases para se estudar o gênero. Recentemente o musicólogo português Rui Vieira Nery (2004) lançou *Para uma história do fado*, encerrando um ciclo de mais de um século de silêncio da produção acadêmica e de pesquisa sobre o fado. Em 2012 serão lançados mais três livros de Nery: *Fados para a República* e *Os Sons da República* pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda e *Fado: Um Património Vivo*, pelos Correios Portugueses (CTT). Compendo este quadro bibliográfico em terras lusas, encontram-se ainda as obras de Eduardo Sucena *Lisboa, o fado e os fadistas* (2003), dividido em dois volumes, de Joaquim Pais de Brito, *Fado – vozes e sombras* (1994), e de Ruben Carvalho, *Um século de fado* (1999).

Outros trabalhos foram publicados sobre personagens de destaque no fado que, por mais não se detenham em contar a sua história, quando falam de seus personagens, acabam por dar conta de partes importantes da trajetória do fado. Neste aspecto, o livro *Severa* (1995), de Júlio de Sousa e Costa, conta a história da mitológica fadista e prostituta Maria Severa Onofriana, permeando os primeiros anos da história do fado. Tem-se ainda um bom número de trabalhos sobre a fadista Amália Rodrigues, como *Pensar Amália* (2011), de Rui Vieira Nery, *Amália: uma biografia* (1987), de Vítor Pavão dos Santos, e *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados* (2009), de Vasco Graça Moura.

No Brasil, um número considerável de pesquisadores produziu e continua produzindo trabalhos sobre o fado, tanto em esferas acadêmicas (com pesquisas distribuídas em diversos campos do conhecimento), quanto em esferas artísticas (com a produção de material documental e audiovisual). Dentre os projetos acadêmicos encontram-se *O fado português na cidade do Rio de Janeiro: 1950-1970*, de Alberto Boscarino (2010), *Letra, voz e memória – à escuta do fado* de Mônica Rebecca Ferrari Nunes (2006), *O fado: características melódicas, rítmicas e de performance*, de Marcos Júlio Serogl (2007), e o projeto de pesquisa *A canção das mídias: memória e nomadismo – Canção d'Além-Mar*, coordenado por Heloísa Duarte Valente e desenvolvido no Centro de Estudos em Música e Mídia (MusimMid), que resultou na produção do livro *Canção d' Além - Mar: o fado e a cidade de Santos* e do documentário *Canção d'Além-Mar: o fado na cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas*.

A produção intelectual e artística sobre o fado apresentam diferentes correntes interpretativas sobre as origens do gênero. Um se apoderam de teorias considerando-as verdades absolutas, com discursos racionais e passionais, encontrando oposição em outras teorias que compreendem o surgimento do fado de uma forma diferente. Até o presente não há consenso sobre como, quando e onde o fado surgiu, e não é objetivo deste trabalho provar se uma teoria ou outra está correta, mas apresentá-las apontando a riqueza histórica presente na trajetória do gênero.

De uma forma introdutória, serão apresentados aqui alguns autores e suas posições, bem como correntes de pensamento e sua localização no tempo distribuído ao longo dos 200 anos de história do fado. Inicialmente, no final de 1870 o escritor Ramalho Ortigão defende a ideia de que o fado é uma canção decadente:

O fadista 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 chinquilha, no bordel ou na esquadra da polícia... (Ortigão *apud* Brito, 2006, p.31)

O etnólogo Rocha Peixoto publicou *O cruel e triste fado* em 1897, denunciando o fado como espelho da decadência de Portugal. Essa identificação alarmante surge com a geração de 70, construindo um aspecto malicioso da vida na cidade. O escritor Eça de Queirós fez parte desta geração, e assim como Peixoto e Ortigão, criaram esta imagem trágica do fadista, denegrada e maliciosa. Em uma de suas críticas ao fado, Eça de Queirós escreveu: “Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou?” (QUEIRÓS *apud* CARVALHO, 2003, p. 53)

É importante também considerar dois momentos importantes no processo de formação dos discursos ideológicos sobre o fado: o primeiro foi em 1910 com o escritor Albino Forjaz de Sampaio, que afirmou que o fado é uma força maléfica para a sociedade portuguesa; o segundo foi com o tipógrafo anarquista Avelino de Souza, que publicou em 1912 o livro *O fado e seus censores*, ressaltando a importância social e cultural do fado para Portugal, e, principalmente, como um instrumento de transmissão dos valores formadores da classe operária portuguesa, incluindo a iletrada. *O Fado Bairro Alto*, um poema de sua autoria e musicado por Alves Coelho, relata este pensamento sobre o 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!

Talvez o maior ataque ao fado tenha sido feito pelo escritor Luís Moita em 1936 com a série de palestras transmitidas pela Emissora Nacional de Radiodifusão, que mais tarde seria publicada em livro sob o título de *O Fado, canção de vencidos*. As conferências apresentavam o fado como um instrumento instigador da inferioridade do povo lusitano através do sentimentalismo retratado em muitas de suas canções. Elas eram especialmente dedicadas a Organização Nacional Mocidade Portuguesa, uma entidade juvenil criada em 1936 pelo Estado Novo que tinha como objetivo 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 disciplina na realização dos deveres cívicos, morais, e militares (ARRAIGA, 1976).

Em 1933 António de Oliveira Salazar instala em Portugal o regime autoritário do Estado Novo, que vigorou sem interrupções até o ano de 1974, deposto pela ação de uma conspiração militar coordenada pelo Movimento das Forças Armadas no dia 25 de Abril. Este movimento recebeu o nome de Revolução dos Cravos. Seu governo funcionou até 1968, quando ocorre a “Primavera Marcelista”¹ e o poder é transferido para Marcello Caetano.

Na década de 1950, com o Estado Novo a pleno vapor, o governo apropriou-se do fado como forma de fortalecimento de algumas estratégias populistas do regime, abarcando também todos os campos da indústria cultural de massa do país, “da canção “ligeira” à imprensa popular, e da Rádio e Televisão à Revista e ao Cinema”, (Nery, 2004, p. 238), transformando o fado de canto revolucionário a instrumento de reforço do poder salazarista. Foi neste mesmo período que o fado e Amália Rodrigues estavam no máximo de sua ascensão, rompendo as fronteiras territoriais portuguesas e tornando-se conhecidos mundialmente.

O uso da indústria cultural pelo Estado Novo começa 1933 com o projeto de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, que sugeriu a Salazar que fossem criadas políticas de promoção cultural subordinadas a fins políticos do regime. Este conjunto de políticas ficou conhecido como *política do espírito* e, segundo Ferro, era “necessária ao prestígio da nação e indispensável ao seu prestígio interno, à sua razão de ser” (SANTOS, 2008, p.61).

¹ A “Primavera Marcelista” foi o período histórico de transição de chefes de governo em Portugal. Com a exoneração de Salazar depois de 40 anos no poder, Marcelo Caetano assume o comando de Portugal. A população acreditou que poderia ter sido uma boa mudança, mas Caetano segue o modelo de repressão a liberdade fundamentado no regime salazarista.

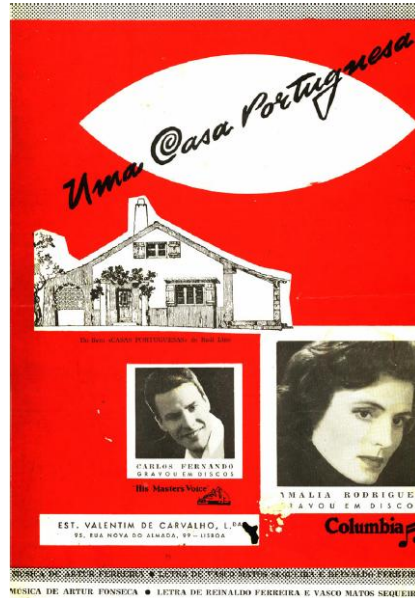


Figura 1- Capa da partitura do fado *Uma Casa Portuguesa*, 1953.
 Fonte: Museu do Fado e da Guitarra Portuguesa.

Nos primeiros anos da década de 1950 a popularidade do fado *Uma Casa Portuguesa*, com letra de Reinaldo Ferreira, música de Matos Sequeira e Artur Fonseca e parte do repertório de Amália, cresceu como um retrato da *política do espírito* do Estado Novo. Nele são percebidos elementos que evocam a simplicidade, a humildade e a alma do povo lusitano, procurando trazer para a modernidade da época a tradição que estava sendo deixada para trás, bem como fixar a cultura popular do país nas raízes e ideologias do regime.

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!

Para a etnomusicóloga Susana Sardo (2009), em *Uma Casa Portuguesa*,

[...] 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, sedeadas 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)

Dentre as correntes interpretativas há ainda uma de considera o fado canção nacional de Portugal, como a do filósofo Álvaro Ribeiro, que classifica o gênero como a essência da alma portuguesa. 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).

O *Fado Português*, com letra de José Régio e música de Alain Oulman, retrata uma destas interpretações sobre a origem do fado:

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 vê 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.

Além das questões interpretativas levantadas, este trabalho analisará o fado na atualidade, buscando recuperar em sua história, desde as origens no século XIX, contribuições para as recriações do presente, identificando as múltiplas transformações que ocorreram ao longo do tempo e alguns personagens que se destacaram neste percurso, utilizando-se dos próprios fados para ilustrá-las, mostrando, assim, como as tradições são efetivamente reinventadas pelas novas gerações, que se tornaram responsáveis por zelar e recriar o gênero como herança cultural de Portugal.

O fado enquanto cultura reinventada pelas novas gerações é resultado de uma gama de invenções que contam sua história, aquilo que já foi vivido e não existe mais, com a responsabilidade por qualquer interferência posterior, mais do que um conhecimento simplesmente recebido ou uma experiência vivida passivamente. (GROSSBERG, 1997).

Dentre os fadistas que irão compor o grupo considerado neste trabalho como responsável por zelar e reinventar a sua tradição e tudo o que dela resultar destacam-se Maria Severa, Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro², Lucília do Carmo³, Carlos do Carmo,

² Alfredo Rodrigo Duarte (1891-1982), mais conhecido por Alfredo Marceneiro, começou a cantar fado nos bailes populares ainda jovem. Em 1908 faz sua estreia na *cegada* (forma de se fazer humor malicioso sobre o povo, mais frequente no carnaval) do poeta Henrique Lageosa, inspirado pelo filme *O Duque de Guise*. Em 1924 participa de sua primeira Festa do Fado no Teatro São Luiz de Lisboa. Nos anos 1930, Marceneiro trabalhou nos estaleiros da Companhia União Fabril fazendo móveis para navios. Ele dividia-se entre as canções e o trabalho de marcenaria, sendo presença constante nas festas operárias. Só em 1946 que dedica-se exclusivamente e profissionalmente ao fado. Em 1948 foi consagrado como o *Rei do Fado* no Café Luso. Aposentou-se 1963 após

Argentina Santos, Maria Teresa de Noronha, Celeste Rodrigues, Ana Moura, Deolinda, Cristina Branco, Carminho, Aldina Duarte e Mariza, que são pontos de referência para esta pesquisa, que os identifica como símbolos representativos de uma linha do tempo distribuída em 200 anos de história. Também serão entrevistados para a pesquisa seis fadistas que até hoje atuam na arte do fado: Maria Ana Bobone, João Braga, Helena Sarmento, Maria João Quadros, Filipa Cardoso e Adélia Pedrosa. As entrevistas foram feitas pela rede social Facebook, devido a distância entre pesquisador e objeto e pela aventura de se testar novas formas de pesquisa oral e escrita.

Outros elementos de referência também serão utilizados na pesquisa, dos quais o principal é a mídia portuguesa, que colaborou para a difusão do fado no país e, posteriormente, no mundo. Destaca-se neste aspecto a importância do trabalho desenvolvido pela Rádio Amália, como um espaço da vida contemporânea portuguesa, e pelo impacto da indústria fonográfica e dos conglomerados de mídia na disseminação do fado como estilo musical de alcance internacional.

Durante os processos de territorialização e desterritorialização do fado, que serão trabalhados ao longo de todo o texto, a sua presença em cidades pelo mundo pode ser justificada pelas influências culturais que foram disseminadas durante o período da colonização portuguesa, deixando marcas em suas colônias, e também pela própria ação de fadistas em digressões internacionais que o tornaram conhecido mundialmente. Amália Rodrigues é o ícone da revolução do fado por ter recriado uma estrutura já consagrada do gênero, internacionalizando-o e quebrando paradigmas estéticos tradicionais, traçando um novo caminho que ele percorreu até a atualidade.

Amália Rodrigues herda um estilo próprio de ornamentação vocal melismática da mãe, de quem ouve as cantigas da Beira Baixa. Em 1939, com apenas dezenove anos, já atua como profissional na casa de fado *Retiro da Severa*. Sua carreira é meteórica, recebendo altos cachês para atuar em casas de fado e peças de teatro de

uma carreira de sucesso com uma grande festa no Teatro São Luiz. Um dos temas mais conhecidos de Marceneiro é *Casa da Mariquinha*. (Fonte: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=384>)

³ Lucília do Carmo (1919- 1998) tornou muitos temas populares com suas interpretações características, como *Maria Madalena, Travessa da Palha, Anda a Saudade Bem Alta e Loucura*. Inicia sua carreira como cantadeira amadora em sociedades de recreio e festas beneficentes na cidade de Portalegre, onde nasceu. Estreou em Lisboa no ano de 1937 no “Café Mondego”, obtendo seu cartão profissional neste mesmo ano quando tinha apenas 17 anos. Cantou também no “Solar da Alegria”, no “Café Luso” e no restaurante “Parreirinha de Alfama”. Participou também de programas de fado na Emissora Nacional, na Rádio Graça e na Rádio Luso, ganhando notoriedade por suas aparições no rádio. Na década de 1940 faz uma grande digressão pelo Brasil. Em 1947 seu marido abre uma casa de fados chamada “Adega da Lucília”, que mais tarde muda-lhe o nome para “Faia”. A partir deste momento dedica-se quase que exclusivamente a interpretar em sua casa de fados, que se tornou importante no circuito das casas de fado da capital portuguesa. (Fonte: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=381>)

revistas. Seguem-se apresentações e gravações pela Europa e América, elevando-a como a maior representante viva do fado. (SERGL, 2007, p.17)

A inserção do fado na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2011 e o seu processo de desenvolvimento ao longo do tempo revelam a importância de se fazer uma releitura desse gênero musical depois de 200 anos de seu surgimento. A perspectiva de um pesquisador externo à cultura portuguesa (apesar das semelhanças pelo fato de o Brasil estar entre as ex-colônias do Império Ultramarino Português) constitui outro ponto que justifica a relevância desta pesquisa, ao buscar perceber as influências do colonizador em seu país de origem.

A formalização (ou institucionalização) de uma nova etapa do processo de desterritorialização do fado, com a inclusão do gênero na Lista Representativa da UNESCO, sugere a pertinência de analisar as relações contemporâneas da lusofonia de maneira ampla e extensiva, com os olhos voltados para o mundo (outros territórios) e, de modo restrito, com foco nas comunidades dos antigos territórios ultramarinos.

Em setembro de 2012 teve início o *Ano do Brasil em Portugal* e o *Ano de Portugal no Brasil*, promovendo inúmeros tipos de intercâmbio entre os dois países na tentativa de reaver os laços outrora desgastados pelo tempo. O fado não está de fora desta programação. Na abertura do *Ano de Portugal no Brasil* um grande concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro uniu os dois países nas vozes de Mariza e Milton Nascimento. Este espetáculo foi muito importante para as relações do fado no Brasil que, destes os tempos em que Amália realizava suas temporadas no Copacabana Palace e no Canecão o gênero não é divulgado com certo peso no país. Apesar das críticas ao trabalho desenvolvido por Mariza, este foi um importante momento para a cultura lusófona.

Por uma cartografia do fado

Em termos metodológicos, este trabalho vale-se do método cartográfico de investigação, em especial o proposto por Deleuze e Guattari (2000), que se apoia no modelo descritivo e epistemológico dos rizomas, aqui entendidos no sentido de redes e nós. A pluralidade do pensamento, fortalecida pelo modelo cartográfico proposto pelo rizoma, desempenha neste projeto a função de preencher lacunas que podem surgir com a utilização

de métodos tradicionais de pesquisa. A configuração de mapas é central ao modelo adotado, que está sujeito a constantes mudanças na formação de linhas de pensamento, ao contrário de fixá-las.

Enquanto o mapa apresenta a história do fado e se debruça a compreender os desdobramentos desta história a partir do ano de 1974, chegando a atualidade, destacando pontos como a formação de novos fadistas, as reformulações do gênero, a inserção na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco, dentre outras, esta pesquisa se utilizará também de personagens que fizeram parte da trajetória do fado e que são importantes ferramentas que demarcarão e ajudarão a compreender o desenvolvimento do gênero nos últimos dois séculos. Como referência para a construção deste mapa, as letras dos poemas também serão consideradas devido a sua reflexão de um determinado tempo da história, o que possibilita a localização de determinados acontecimentos no tempo e no espaço e como estes tiveram impacto sobre a cultura local, no caso, no fado.

Rizomas como configuração de redes são atuais no contexto das transformações provocadas pelas tecnologias multimídias e pela extensão do alcance dos circuitos de comunicação de massa, que “têm produzido formas diferenciadas de subjetivação.” (FERREIRA, 2008, p.31) O mundo moderno se fragiliza quando as relações tornam-se mais fluidas,

(...) atravessados por conexões instantâneas e cambiantes Com isso, podemos perceber uma proliferação de subjetividades mutantes (ou esquizos), em que cada nova ocorrência de acontecimentos configura uma oportunidade para outras possibilidades de subjetivação; as infinitas escolhas e conexões feitas no instante acabam irrompendo numa nova forma de subjetivar-se a todo momento. (FERREIRA, 2008, p. 31)

Assim se estabelecem linhas que descartam o evolucionismo, a genealogia e o cerceamento de definições e conceitos, com foco direcionado para a multiplicidade das conexões geradas pelas hibridizações, que por sua vez se alteram de acordo com novos acontecimentos (FERREIRA, 2008). Suely Rolnik constata que “todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas” e que “o critério do cartógrafo consiste no grau de abertura para a vida que cada um se permite naquele momento” (ROLNIK, 1989, p. 66).

Além da construção de um mapa histórico do gênero e da pesquisa bibliográfica, artigos de periódicos (jornais e revistas impressos e on-line) também serão fontes deste trabalho. O uso destes artigos se faz necessária por conter entrevistas com artistas, jornalistas

e especialistas da área, que acompanham o desenvolvimento do fado e transformam-no em objeto de estudo para suas pesquisas.

1 DOIS SÉCULOS DE FADO

1.1 O fado de muitas origens

Sou do fado
 Como sei
 Vivo um poema cantado
 De um fado que eu inventei
 A falar
 Não posso dar-me
 Mas ponho a alma a cantar
 E as almas sabem escutar-me.

Loucura (Sou do fado), Frederico de Brito e Júlio de Sousa.

Entre muitas histórias, os primeiros anos do fado são considerados de grande complexidade, imersos em um debate entre apreciadores e especialistas do gênero dispostos a debater, defender e analisar as teorias e hipóteses que cercam suas origens. Entre elas estão vertentes que apontam para descendência da cultura afro-brasileira, do lundu e da modinha; outras que apostam na origem moura, ligada ao período em que o território português esteve ocupado pelos árabes; outras vertentes identificam o gênero como uma canção do mar, inspirado pelo “balanço cadenciado e murmurante” do mar (PINTO, 2003, p.11); enquanto existem ainda aquelas que argumentam o peso da origem lisboeta, fundamentado nas classes populares da sociedade portuguesa e mais tarde reconhecido pela aristocracia e pela burguesia, quando se transforma em produto comerciável e representativo da cultura local. Dada a profusão de teorias sobre a sua origem, esta pesquisa considera todas as interpretações apresentadas e trabalha a formação do fado como gênero musical constituído principalmente por um extenso (e intenso) processo de trocas interculturais.

De dança do Brasil a música de Portugal, o fado atravessou o Atlântico para constituir-se em um gênero que deixou para trás o movimento sincopado de uma dança sensual que era praticada em algumas casas de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro durante o século XVIII. O argumento que sustenta a origem afro-brasileira do fado está ligado ao período em

que o Brasil fazia parte de Portugal, como colônia. Nesta época ocorreu a mistura cultural entre europeus, americanos e africanos, o que resultou no aparecimento de novos movimentos culturais, artísticos e religiosos em terras brasileiras que, mais tarde, seriam exportados para Portugal e para as outras colônias.

O lundum ou lundu, como descreve Pinto de Carvalho (2003), é uma dança tipicamente africana, importada do Congo para o Brasil durante a época da escravidão. Ele permaneceu ativo no Brasil da primeira metade do século XVI até finais do século XIX. A sua fama data do século XVIII e, apesar da forte resistência por parte da Igreja Católica e até mesmo da Corte, aos poucos foi ganhando espaço e a aceitação da elite e da Corte portuguesa (TINHORÃO, 1998). Muitos viajantes em passagem pelo Brasil deixaram seus relatos em livros, diários e periódicos da época, considerando o lundu como uma dança vulgar e imoral, mas que ao mesmo tempo, os deixavam impressionados.

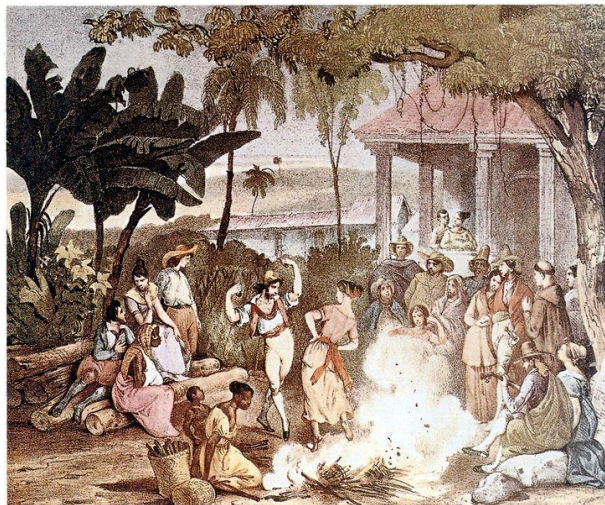


Figura 2 - *Lundu*, Johann Moritz Rugendas, 1835.

Fonte: museuhoje.com/app/v1/br/historia

Destes relatos destacam-se dois que, por apresentarem ideias opostas, traduzem com 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 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 lundum 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 (NERY, 2004, p. 18).

O oposto é visto 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 suplantar 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 (NERY, 2004, p. 18-19).

Na letra de um “bailante de lundum”, escrito pelo poeta Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), são apresentados ostensivamente elementos ambíguos, que realçam a dicotomia do sagrado e do profano e que, como afirma Araújo (2004), a partir do desdobramento de situações que estão acontecendo paralelamente, 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
(ARAÚJO, 2004, p. 178).

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, 1981⁴). Na música, no entanto, as explicações mencionam as influências africanas e portuguesas, suprimindo a música indígena da tríade. Do ponto 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 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 pontos de ligação, compreende-se que o lundu e a modinha tiveram origem de lados diferentes do Atlântico. Ambos os gêneros surgiram no período de expansionismo do território português: o lundu 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 em disputa. Uns defendem que o gênero surgiu no Brasil, outros, em Portugal. Para Mário de Andrade, a defesa da modinha como música originária do Brasil apresenta-se como um simples patriotismo (LIMA, 2010).

Assim como o lundu, a modinha desperta sentimentos opostos entre os seus observadores. O poeta Nicolau Tolentino ressalta a vulgaridade presente nas modinhas, como no tema a seguir:

Pouco às filhas falarei;
São feias e malcriadas;
Mas sempre conseguirei
Que cantem desafinadas
“De saudades morrerrei”.

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

⁴ DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes. 1981.

Vem desdobrar a banquinha
(NERY, 2004, p. 34).

O romancista inglês Willian Beckford declarou em seu diário que “*those who have never heard modinhas has must and will remain ignorant of the most voluptuous and bewitching music that ever existed since days of the Sybarites*”⁵ (BECKFORD *apud* NERY, 2004, p. 34).

No início do século XIX Lisboa se encontrava em reconstrução em virtude do terremoto de 1755. A cidade estava ainda parcialmente em ruínas, havia falta de policiamento, as ruas eram sujas e de difícil mobilidade. No ano de 1808 a família real se exila no Brasil com a chegada das tropas napoleônicas no país, colocando Portugal em um longo processo de transformações que produziram um cenário de lutas políticas e de profundas mudanças sociais, alterando todo estilo de vida dos portugueses. Para Brito:

O rei, a sua corte parte [também] 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).

A burguesia enriqueceu com os bens comprados da Igreja e se desenvolveu como um ator social de peso. A população proletária lisboeta também se fortaleceu, estabelecendo um mercado paralelo marginal com contrabando, jogo e prostituição. Esse foi o cenário no qual o fado surgiu em Lisboa, caracterizado pela passagem das classes proletárias para a aristocracia e para a burguesia.

Em 26 de julho de 1820 nasceu Maria Severa Onofriana que, para Brito, “reuniu condições para se projectar como seu [do fado] mito fundador” (BRITO, 2006, p. 26). Identificada como a primeira mulher a cantar, tocar e dançar o fado, a *primeira fadista*, como é conhecida, é uma personagem importante para se compreender os primeiros anos do fado em Portugal. O poeta e ensaísta Raimundo António de Bulhão Pato (1828-1912) conheceu 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).

⁵ O trecho correspondente na tradução é: “aqueles que nunca ouviram modinhas terão de permanecer e permanecerão na ignorância da música mais voluptuosa e mais enfeitadora que já existiu desde o tempo dos Sibaritas” (BECKFORD *apud* NERY, 2004, p. 34).

O ano de seu nascimento marca os primeiros registros de existência do fado, nas décadas de 20 e 30 do século XIX. No entanto, foi apenas depois da sua morte, em 1846, que ela teve o talento reconhecido e aclamado pelos fadistas, um fato inédito de se acontecer nos meios populares. Segundo Lévi-Strauss (1978), para entender um mito, é preciso acompanhar e compreender sua trajetória, “como uma sequência contínua” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 42) e totalitária de acontecimentos e, assim, descobrir que seu significado não está ligado à narração de uma sequência de acontecimentos, mas a grupos de acontecimentos, mesmo que eles incidam em diferentes momentos da história narrada. A popularidade de Severa é retratada no tema *Fado da Severa*, composto por Sousa do Casacão no ano de 1848:

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

Morreu, já faz hoje um ano,
Das fadistas a rainha,
Com ela o fado perdeu,
O gosto que o fado tinha.
O Conde de Vimioso
Um duro golpe sofreu,
Quando lhe foram dizer:
Tua Severa morreu!

Corre à sua sepultura,
O seu corpo ainda vê:
Adeus oh! minha Severa,
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 S. Pedro,
À porta do céu sentado,
Ao ver entrar a Severa
Bateu e cantou o fado.

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

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



Figura 3 - *Maria Severa* - Desenho feito sobre indicações ministradas por contemporâneos da Severa.
Fonte: CARVALHO, Pinto de. *História do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

Prostituta e moradora do bairro da Mouraria, Maria Severa teve um relacionamento amoroso com o Conde de Vimioso, chefe de uma das famílias aristocráticas mais distintas de Portugal. Ele a convidava frequentemente para se apresentar nos grandes salões e, por isso, ela é considerada um instrumento de promoção social do fado, introduzindo-o nas classes mais altas da sociedade portuguesa. Esta relação com o Conde

amplificou e estabeleceu os contornos desse mito que elabora a articulação entre os dois campos que se opõem na pirâmide social, aristocracia e povo, e desenha duas trajetórias que preenchem afinal até hoje a história das práticas sociais e culturais implicadas no fado e dos meios que este se produz. (BRITO, 2006, p. 26)

Há ainda mais dois fados sobre Severa, um chamado *Maria Severa*, de José Galhardo e Raúl Ferrão, parte do repertório das fadistas Fernanda Maria⁶ e Argentina Santos⁷. Mais

⁶ Símbolo máximo do fado castiço, Fernanda Maria (1937) começou a trabalhar muito nova servindo mesas na “Adega Patrício”, da fadista Lina Maria Alves, e, mais tarde, na “Parreirinha de Alfama”. A partir daí surgiu o apelo do público incentivando-a a cantar. Por motivos familiares recusou inúmeros convites para cantar fora de Portugal, mas sempre manteve suas apresentações nas casas de fado “A Severa”, “Toca”, “Nau Catrineta” e “Viela”, até fixar-se na sua própria casa, “Lisboa à Noite”, inaugurada em 1694. Em 1963 ganhou o Prêmio Imprensa na categoria fado e em 2006 o Prêmio Amália Rodrigues – Carreira Feminina. (Fonte: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=219>)

⁷ Maria Argentina Pinto dos Santos (1924) é natural do bairro da Mouraria em Lisboa. Na casa em que nasceu afirma ser o local de nascimento do fado. É uma das mais notáveis cantoras de fado castiço (tradicional), destacando-se na interpretação do fado menor. Ao contrário da maioria dos fadistas da sua geração começou a cantar tarde. Foi trabalhar no restaurante “Parreirinha de Alfama” como cozinheira e o fado lhe surgiu como uma consequência natural dos acontecimentos, já com 24 anos. Atuou no Brasil, na Venezuela, na Grécia, na França, na Holanda, no Reino Unido e na Itália. Desde os anos de 1950 é responsável pelo restaurante “Parreirinha de Alfama”. Já foi muito premiada nacional e internacionalmente. Em 2004 lhe foi prestada uma grande

interessante que os anteriores, o fado de Galhardo e Ferrão apresenta a dúvida sobre a existência ou não desta mulher que está viva até hoje na tradição e na memória de fadistas, especialistas e amantes do fado, bem como a afirmação, na última estrofe do poema, de que Severa seria a mãe do fado.

Num beco da Mouraria
Onde a alegria do sol não vem
Morreu Maria Severa
Sabem quem era? ... talvez ninguém

Uma voz sentida e quente
Que hoje á terra disse adeus
Voz saudosa, voz ausente
Mas que vive eternamente dentro em nós e junto a Deus
Além nos céus

Bem longe onde o luar e o azul tem mais luz
Eu vejo-a rezar aos pés duma cruz
Guitarras trinai, viradas pro céu
Fadistas chorai porque ela morreu

Caíu a noite na viela
Quando o olhar dela deixou de olhar
Partiu pra sempre vencida
Deixando a vida que a fez chorar

Deixa um filho idolatrado
Que outro afeto igual, não tem
Chama-se ele "o triste fado"
Que vai ser desenjeitado
Se perdeu o maior bem

E outro, escrito por Júlio Dantas e musicado por Frederico de Freitas, do repertório de Amália.

Ó Rua do Capelão
Juncada de rosmaninho
Se o meu amor vier cedinho
Eu beijo as pedras do chão
Que ele pisar no caminho

Tenho um degrau no meu leito
Que é feito p'ra ti somente
Oh meu amor, sobe-o com jeito
Se o meu coração te sente
Fica-me aos saltos no peito

Tenho o destino marcado
Desde a hora em que te vi

Oh meu cigano adorado
 Viver abraçada ao fado
 Morrer abraçada a ti

Brito (2006) apresenta o contraponto entre esses dois mundos (popular e aristocrático) como um modo de entender a teoria da origem lisboeta do fado. Por um lado, apresenta-se

[...] 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 [...].

E, por outro, a aristocracia “descobrimo 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 apropria-se do fado como um gênero musical menor, pouco valorizado, com a crença de que havia descoberto o popular e o exótico dentro da própria cidade. Além destes, outros atores sociais surgem nesse período, e Brito (2006) identifica quatro tipos que compõem estruturalmente o fado em Lisboa: o primeiro, como mencionado, era composto da população mais pobre – os iletrados, os malandros, os marginais, as prostitutas e as pessoas sem ocupação fixa. O segundo tipo 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 consequentes à basculação de valores estáveis” (BRITO, 2006, p. 27).

O terceiro era constituído pela classe operária que floresceu no final do século XIX. O uso do fado como instrumento da luta pelos direitos civis pelos operários tinha como principal característica o discurso reivindicatório em suas letras. A propaganda socialista era tema frequente, reverenciado o pensamento marxista e a própria pessoa de Marx. Naquele momento os operários se organizavam com consciência de classe e protagonizavam as primeiras greves industriais de Portugal. Os tipógrafos, em contato direto com o universo dos meios de comunicação, eram os responsáveis pela divulgação dos fados produzidos e colaboravam para a disseminação dos objetivos deste estrato social que crescia.

O quarto é formado pelas pequena e média burguesia que detinham o capital financeiro corrente na cidade. A burguesia tinha meios para adquirir a grafonola, o aparelho de rádio e para frequentar o teatro de revista, capitalizando o princípio da “economia do fado”. Para Brito (2006), a burguesia era o ator social que disseminava, junto com as

transmissões de rádio, o fado para outras camadas da sociedade. O rádio representou uma importante ferramenta durante o processo de construção da identidade nacional do fado e, paralelamente, a burguesia, que em geral, cumprindo seu papel de mecenas, gerava e financiava a nova forma de comunicação e o novo gênero musical que se constituía. Outras correntes indicam que, mais importante que o rádio e a grafonola, a publicação de partituras com acompanhamento para piano a partir da metade do século XIX teria sido o fator determinante para a entrada do fado nos grandes salões portugueses.

Em termos musicais, o fado é fundamentalmente acompanhado pela viola e a pela guitarra, que dão o suporte ao canto. A guitarra foi adotada progressivamente, determinando uma nova afinação ao gênero: “A utilização especificamente portuguesa [da guitarra] assegura a perenidade do instrumento, notadamente nos meios populares. Nos salões, ela sofre a concorrência da viola e do piano” (SERGL, 2007, p. 2).

O musicólogo Ernesto Vieira (1890) endossa a teoria da origem lisboeta apresentando os seguintes 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. (SUCENA, 2003, p. 9)

Rui Vieira Nery (2004) defende o pensamento de que o fado se constituiu como símbolo nacional português ao longo do século XIX:

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 património 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 [Portugal]. (NERY, 2004, p. 3)

Nery completa (CARVALHO, 1999) afirmando que, para além de um levantamento bibliográfico da trajetória do fado e de uma síntese de sua história, podem-se classificar três grandes fases que marcam o seu percurso:

o período das origens, entre meados do século XVIII e o regresso da Corte e da Família Real do Brasil, em 1822, marcado por um forte processo de interpretação de vários géneros de salão europeus com a influência das danças afro-brasileiras; um segundo período de aproximadamente um século, correspondente à consolidação do género e à definição das suas convenções formais e funcionais; um terceiro período, por fim, iniciado com a fase de divulgação nacional marcada pelas gravações discográficas – como mais tarde pela Rádio – e prosseguindo até os nossos dias.” (NERY *apud* CARVALHO, 1999, p.11)

Esta perspectiva de análise histórica do fado é importante para demarcar temporalmente alguns acontecimentos destacáveis de uma trajetória de 200 anos. A classificação destas fases pode ser acrescida hoje com mais três períodos: (d) o de consolidação da divulgação do fado através do trabalho desenvolvido por Amália Rodrigues nas casas de fado, no cinema, nas rádios, na televisão, no teatro e nos concertos em Portugal e pelo mundo, bem como pelo uso do regime salazarista e de sua política cultural para fortalecer os laços do governo com a população; (e) com o fado já conhecido dentro e fora de Portugal e com a formação de uma nova geração de fadistas que o recriaram, em boa medida inspirados e influenciados pela “revolução Amália” nas décadas de 50 e 60 do século XIX; (f) e, por fim, a inserção do género na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco, transformando-o em um produto cultural do mundo.

Além de Portugal e do Brasil, a origem moura do fado também foi posta em questão como resultado de um dos desdobramentos da música árabe no período da ocupação árabe na Península Ibérica. Esta teoria é descartada por Pinto de Carvalho (2003), que a justifica com os seguintes argumentos: primeiro porque o fado, pela sua longevidade, deveria ter se espalhado por todo o país, “ao passo que só modernissimamente chegou ao Porto e se canta nas duas Beiras” (CARVALHO, 2003, p. 41); segundo que, assim como afirma Ernesto Vieira, o fado deveria existir na região do Algarve (sul do país), sendo o “último reduto dos árabes em Portugal” (CARVALHO, 2003, p. 41), o que não se comprova; terceiro que, assim como no Algarve, o fado deveria existir também no sul da Espanha, local em que os árabes estiveram presentes até o final do século XV; e quarto que não há informações impressas ou manuscritas sobre o fado até o início do século XIX.

Contudo, Carvalho (2003) acredita na origem marítima do fado, apresentando uma defesa altamente poética e romântica da relação entre o mar e a música como o reflexo de um

ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios sobre a toalha líquida florida de fosforescências fugitivas ou como o vaivém das ondas batendo no costado, ofeguento como o orfar 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.

[...] 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)

Para ele, aqueles que vivem do/no mar, são indivíduos muito criativos, com uma força imaginativa altamente fértil, tornando-se idealistas e sonhadores, despertando seu lado poético e fazendo com que “seu espírito perder-se nos êxtases do Sonho e na embriaguez do Além” (CARVALHO, 2003, p. 43). Ainda segundo ele, o fado só veio aparecer nas ruas de Lisboa depois dos anos de 1840, residindo até então nas imediações dos portos e das embarcações. O *Fado do marinheiro*, segundo ele, foi o que serviu de inspiração para que os primeiros fados fossem interpretados em terra firme.

Perdido lá no mar alto
Um pobre navio andava;
Já sem bolacha e sem rumo
A fome a todos matava.

Deitaram a todos as sortes
A ver qual d'eles havia
Ser pelos outros matado
P'ró jantar daquele dia

Caiu a sorte maldita
No melhor moço que havia;
Ai como o triste chorava
Rezando à Virgem Maria.

Mas de repente o gageiro,
Vendo terra pela prôa,
Grita alegre pela gávea:
Terras , terras de Lisboa.
(Cancioneiro popular)

1.2 A cidade e o fado: as relações entre a música e o espaço urbano

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.

Minha Lisboa de Mim, Nuno Gomes dos Santos e Silvestre Fonseca.

Entre os conceitos apresentados na tentativa de dar um significado à música popular⁸, a classificação na qual o fado melhor se enquadra ganha destaque na interpretação proposta por Heloísa Valente (2007b), que

“considera como música popular o produto de uma cultura urbana, não sendo seus autores e/ou intérpretes, necessariamente, alfabetizados (inclusive musicalmente). Para não ir mais longe, a música popular – incluindo-se, aí, a canção – teria origem (ou pelo menos, uma boa parte dela) nas manifestações coletivas.” (VALENTE, 2007b, p.85)

É inegável também que a música popular receba influências de outras formas musicais, buscando elementos da música considerada culta e reformulando-a para a apreciação popular. Valente (2007b) apresenta como exemplo os casos do jazzista Cole Porter, que se apropriou de técnicas fundamentais da música de concerto, como as técnicas de timbre e textura. Da mesma forma, compositores clássicos também buscam no popular e no exótico elementos que os ajudam em suas criações, como foi feito por Villa-Lobos, Gershwin e Ravel, através da utilização de “células rítmicas, combinações de timbres e frases melódicas” (VALENTE, 2007b, p.86).

O fado enquanto gênero musical popular urbano tem os primeiros registros de sua existência datando de aproximadamente 1820 e 1840. Este período coincide com o retorno da corte e da família real para Portugal, exilada desde 1808 no Rio de Janeiro, levantando a hipótese de que as influências do Brasil (colônia) tenham sido levadas para Portugal (metrópole), colaborando para a constituição e territorialização do fado em terras lusas.

Para pensar em uma definição de cidade, a sugerida por Henri Lefebvre (1969) se torna a mais interessante, já que apresenta a cidade como a “projeção da sociedade sobre um dado território”. O autor completa que a cidade se diferencia do urbano, considerado por ele como algo mais conceitual e, sendo assim, a cidade de Lefebvre (2006) se constitui como uma

⁸ As classificações e conceituações que diferenciam a música popular e a música erudita encontram variações a partir de inúmeras condições socioculturais, como por exemplo, *Uma pequena serenata noturna* de Mozart que na Alemanha é considerada como uma peça popular (VALENTE, 2007b).

realidade presente, física e arquitetônica, enquanto o urbano se classifica como a composição de relações a serem desenvolvidas dentro de uma determinada realidade social. Então as relações do fado (realidade social de uma sociedade) com Lisboa (território) se tornam mais próximas por completarem a descrição proposta por Lefebvre.

Lisboa atravessou momentos conturbados ao longo de sua história, gerados por fenômenos naturais e sociais, que contribuíram para a criação de períodos de intensa instabilidade na cidade, os quais podem se destacar: o terremoto de 1755, que destruiu grande parte da cidade⁹, a invasão das tropas napoleônicas em 1808 e a Guerra Civil pela disputa do trono entre Dom Miguel e Dom Pedro I de 1828 a 1834.

Em 1848 a região na Baixa Lisboa, parte central próxima ao Rio Tejo, era iluminada por candeeiros a base de azeite, restrita entre sete colinas (Castelo, São Vicente, São Roque, Santo André, Santa Catarina, Chagas e Sant'Ana) que formam geograficamente a cidade. A concentração populacional urbana se dá principalmente nos bairros mais antigos, como Alfama, Mouraria (que se localizam nos arredores da Sé Catedral) e Bairro Alto, cercados por um cinturão formado por outros bairros que eram usados para férias e descanso. Em 1857 houve a primeira expansão para melhorar a circulação pela cidade com o alargamento que promoveu a formação de um arco ligando 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 expressão utilizada na época para caracterizar estes redutos mais afastados de lazer e sociabilidade é *fora de portas*.

Nestes espaços são encontrados pequenos estabelecimentos que oferecem determinados produtos comestíveis e vinho mais barato, como também se costumava cantar o fado. Estes hábitos fizeram parte da vida dos lisboetas até a metade do século XIX. O fado *Dá-me o braço anda daí*, com letra de João Barbosa Linhares, música de José Pedro Blanc e parte do repertório de Ana Maria¹⁰ (a “fadista negra”) e Amália Rodrigues ilustra bem este período:

⁹ A recuperação e o restabelecimento da ordem em Lisboa depois do terremoto foi um período demasiadamente longo, perdurando por meio século.

¹⁰ Ana Maria Dias (1952-2011), nasceu na cidade de Luanda, em Angola. Começa a cantar jovem, influenciada pelos pais. Sua mãe é peça fundamental para a futura escolha profissional de Ana Maria, que era amante do fado e da voz de Amália Rodrigues. Aos 23 anos, na sequência da guerra que assola Angola após o 25 de Abril de 1974, Ana vê-se obrigada a partir sozinha para Portugal com uma família portuguesa, fixando-se em Santarém. Em 1980, já em Lisboa, integrou o elenco de diversas casas de fado, tais como o “Pátio da Mariquinhas”, “Forte Dom Rodrigo”, “Mal Cozinhado”, “Taverna do Embuçado” e “Taverna D’El Rei”. A “fadista negra”, como se apresentava afirmou em 2002 que “...onde me sinto mais realizada é a cantar o fado. Foi esse o meu sonho, que realizei.”

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 outra letra observa-se a importância da região *fora de portas* como um ambiente de “sociabilidade popular festiva” (NERY, 2004, p.126) para a sociedade portuguesa da época.

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 *apud* NERY, 2004, p.126-127)

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 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, *salioio*, de Benfica, Lumiar e Sacavém” (BRITO, 2006, p.29). Assim, infere-se que o processo de desenvolvimento do fado está interligado ao de Lisboa e, seguindo o pensamento de Wirth (1979),

[...] a cidade é produto do crescimento e não da criação instantânea, deve-se esperar que as influências que ela exerce sobre os modos de vida não sejam capazes de eliminar completamente os modos de associação humana que predominavam anteriormente. 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 remanescente dessa forma anterior de existência. (WIRTH, 1979, p. 92)

A partir da década de 1940 e das iniciativas de reformas urbanísticas, o espaço “recolhido, obscuro e autoprotégido das sociabilidades populares” (BRITO, 2006, p.29) começa a se tornar visível com um maior policiamento das ruas, com as primeiras iniciativas de se iluminar a cidade e de controle social. Nestas locais os códigos de valores e a predominância

da violência caracterizam o meio onde o fado se desenvolve e se constitui como uma forma de expressão cultural urbana.

Com o aumento dos cinturões o espaço rural dá lugar a um novo formato de cidade e o fado se torna mais presente e evidente no espaço urbano de Lisboa. As práticas rurais acabam sendo atropeladas enquanto a valorização do urbano começa a se tornar uma prioridade para o progresso. Esta nova organização entre campo e cidade também altera os hábitos socioculturais destes locais, assim como dá 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)

Para caracterizar esta nova formação da cidade, em que o urbano é mais valorizado, pode-se compreender a partir de dois exemplos que, mesmo atuais, apresentam, talvez, desdobramentos deste processo de transposição do rural para o urbano. No dia 5 de outubro de 2012 a fadista Mariza, ícone da nova geração do fado, se apresentou em um concerto gratuito na Praça Martim Moniz para celebrar a implantação da República portuguesa, o qual o Museu do Fado considerou como “um concerto para a cidade, um regresso ao bairro qual a viu crescer, Mariza celebra Lisboa num concerto inesquecível”¹¹. A Praça Martim Moniz é um local tradicional da cidade por ser a porta de entrada do bairro da Mouraria, um espaço clássico e histórico do fado onde nasceu Maria Severa e onde cresceu Mariza, após chegar de Moçambique, seu país de origem.

¹¹ Museu do Fado: Disponível em: <<http://www.museudofado.pt/calendario/detalhes.php?id=246>>. Acesso em: 2 Dez 2012.



Figura 4 – Quadro em acrílico sobre madeira intitulado *Praça Martim Moniz 1945*, de Arménio Ferreira, 2012. Ilustra a praça com o bairro da Mouraria e o Castelo de São Jorge ao fundo.

Fonte: <http://allartsgallery.com/pt-PT>.

Também em 2012, em 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 espetáculo¹² de quatro horas que contou com a participação intercalada de velhos e novos fadistas, 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 estreitou ainda mais a sua relação com a cidade. Atualmente há um projeto de revitalização da praça que se une ao da Associação Renovar a Mouraria¹³, que tem o objetivo restaurar o bairro tradicional do fado.

A relação entre fado e cidade se constrói fortemente através da performance. O encontro do fado – performático – com o público encontra espaço na cidade, nos bairros tradicionais e característicos dessa manifestação cultural. Considera-se o Bairro Alto, a Mouraria e Alfama como bairros tradicionais do fado, cada um com suas especificidades. No Bairro Alto surgem as primeiras casas de fado para turistas, em Alfama os restaurantes com

¹² Registro de alguns momentos do concerto na Praça Martim Moniz. <<http://www.youtube.com/watch?v=v2x9jqWmBc>>. Acesso em: 10 Nov 2012.

¹³ “A associação tem como fim o desenvolvimento de ações que promovam a revitalização urbanística, social, cultural e turística do bairro da Mouraria; O desenvolvimento das actividades artísticas, culturais e de lazer, nas suas diversas manifestações e de actividades formativas, dirigidas à população do bairro da Mouraria, incluindo ações de acolhimento da população imigrante, com base no princípio da integração inter cultural e da diversidade étnica; A oferta de serviços educativos e de apoio à utilização das tecnologias de informação; A promoção de uma cultura de inclusão social e de prevenção da violência; O desenvolvimento de ações de promoção da igualdade de género e de conciliação entre a vida profissional, familiar e pessoal de homens e mulheres.” Trecho disponível em: <<http://www.renovaramouraria.pt/>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

apresentações de fado e na Mouraria, considerado o território de nascimento do gênero, começou a ser desenvolvido um projeto de renovação com o patrocínio de um grupo de intelectuais, artistas e da Câmara Municipal de Lisboa. Para alguns apreciadores, estudiosos e amadores, como João Pimentel¹⁴, “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”.

Muitos dos poemas do fado trazem temas amorosos, com tragédias e dramas complexos que aconteceram verdadeiramente nestes bairros tradicionais ou que são apenas obras criativas de seus autores. Por isso, a atmosfera destes lugares evoca uma intensidade de sentimentos considerados essenciais para o fado. O tema das canções ao mesmo tempo em que relembra sentimentos passados forma novas emoções, o que gera um emaranhado de sensações que são a base da existência do fado. O público se sente próximo e confortável ao apreciá-lo: “A estrutura musical evoca sensações no ouvinte que estão conectadas imaginariamente a determinadas atmosferas” (JANOTTI JUNIOR, 2005, p.3). De forma sublime, a sua absorção é realizada sem que haja percepção e a união entre a música, a performance, os sentimentos e os espaços de realização são parte fundamentais para o fado.

O imaginário da cidade e sua paisagem natural e arquitetônica também estão presentes nas letras. A cidade se constitui como um espaço de sonoridade transcrito em diversos poemas que em muitos casos elevam suas belezas e seus problemas. No tema *Lisboa Menina e Moça*, de Ary dos Santos e Paulo de Carvalho, parte do repertório de Carlos do Carmo, são encontrados todos estes elementos, que são interligados por uma narrativa geográfica de Lisboa e das sete colinas que a compõe, tornando-se parte do corpo de uma bela mulher.

No castelo, ponho um cotovelo
Em Alfama, descanso o olhar
E assim desfaz-se o novelo
De azul e mar
À ribeira encosto a cabeça
A almofada, na cama do Tejo
Com lençóis bordados à pressa
Na cambraia de um beijo

Lisboa menina e moça, menina
Da luz que meus olhos vêem tão pura
Teus seios são as colinas, varina
Pregão que me traz à porta, ternura
Cidade a ponto luz bordada
Toalha à beira mar estendida

¹⁴ Proprietário da Livraria Fábula Urbis, em Alfama. <<http://www.fabula-urbis.pt/>>.

Lisboa menina e moça, amada
Cidade mulher da minha vida

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

No fado *O Marujo Português*, de João Linhares Barbosa, conhecido no Brasil na voz de Maria Bethânia, constrói a imagem da chegada do homem do mar que há tempo não encontra sua cidade natal, transformando a música e a cidade intrínsecas uma a outra:

Quando ele passa, o marujo português
Não anda, passa a bailar, como ao sabor das marés
E quando se jinga, põe tal jeito, faz tal proa
Só para que se não distinga
Se é corpo humano ou canoa

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

As memórias do mar, das grandes navegações e o espírito de descobridor que marcaram a história portuguesa estão presentes no imaginário lusitano, sendo mais um tema abordado nas letras de fado. O poema *Canção do Mar*¹⁵ (com letra de Frederico de Brito e música de Ferrer Trindade), ou *Solidão*¹⁶ (com letra de David Mourão Ferreira e música de Frederico Valério / Ferrer Trindade), como também é conhecido, foi cantado por Amália Rodrigues como parte da trilha sonora do filme *Les Amants Du Tage*¹⁷ (Os Amantes do Tejo), de 1955. Nele encontram-se elementos que mostram de forma poética estes sentimentos:

¹⁵ Canção do Mar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v_2fyB4dj4U&feature=related>. Acesso: 1 Out 2012.

¹⁶ Solidão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MDFacQZZI2g>>. Acesso: 1 Out 2012.

¹⁷ *Les Amants Du Tage* (Os Amantes do Tejo), dirigido por Henri Verneuil, conta a história um taxista francês que está em Lisboa, sofrendo pelo fim de um casamento causado pela infidelidade da esposa e o surgimento de um novo amor em Portugal.

Canção do Mar

Fui bailar no meu batel
 Além do mar cruel
 E o mar bramindo
 Diz que eu fui roubar
 A luz sem par
 Do teu olhar tão lindo

Vem saber se o mar terá razão
 Vem cá ver bailar meu coração

Se eu bailar no meu batel
 Não vou ao mar cruel
 E nem lhe digo aonde eu fui cantar
 Sorrir, bailar, viver, sonhar contigo

Vem saber se o mar terá razão
 Vem cá ver bailar meu coração

Solidão

Solidão de quem tremeu
 A tentação do céu
 E dos encantos, o que o céu me deu
 Serei bem eu
 Sob este véu de pranto

Sem saber se choro algum pecado
 A tremer, imploro o céu fechado
 Triste amor, o amor de alguém
 Quando outro amor se tem
 Abandonado, e não me abandonei
 Por mim, ninguém
 Já se detém na estrada

Canção do Mar foi um tema bastante conhecido mundialmente, fazendo parte do repertório da fadista Dulce Pontes¹⁸ e traduzido e interpretado por artistas estrangeiros, como pela francesa Héléne Segara¹⁹ (*Elle, tu l'aimes*, em 2000), pela argentina Chenoa²⁰ (*Oye, Mar*, 2002) e pela inglesa Sarah Brightman²¹ (*Harem*, em 2003). Em especial, na adaptação e na gravação do concerto e videoclipe de Sara Brightman observam-se elementos provenientes da cultura árabe, como o texto recitado que introduz Sarah ao palco, a coreografia e os figurinos usados na apresentação.

Como percebido ao longo deste subcapítulo, a relação entre a cidade, a canção e seus desdobramentos mostra como o espaço urbano, no sentido mais conceitual e abstrato proposto por Lefebvre (2006), torna-se temática que inspira um grande número de poetas a comporem letras que exaltem as vielas, as ruas, os bairros, as praças e todas as relações sociais neles produzidos. Em *Gato Escaldado*, de Maria do Rosário Pedreira e Manuel Maria, parte do

¹⁸ Dulce Pontes (1969) é uma das cantoras portuguesas mais populares e reconhecidas internacionalmente.

¹⁹ *Elle, tu l'aimes*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y10mJRiTLqA>>. Acesso: 1 Out 2012.

²⁰ *Oye, Mar*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3zqduDi0ESA&feature=related>>. Acesso: 1 Out 2012.

²¹ *Harem*. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xe68ao_sarah-brightman-harem-live-hq_music>. Acesso: 1 Out 2012.

repertório de Aldina Duarte, uma relação amorosa é toda discutida entrelaçando-se regiões tradicionais (do fado) de Lisboa. Em cada bairro um novo acontecimento se desenrola.

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.

1.3 Economia e política de mídia em Portugal: o rádio, os discos e os grandes conglomerados

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

Rádio Amália, 2009.

1.3.1 A era da rádio, a era do fado

A profissionalização do fado está intimamente relacionada ao apogeu da produção discográfica e com 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 em Portugal, 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 (CORDEIRO²², 2004, p.2).



Figura 5 Abílio Nunes dos Santos Jr. nos estúdios da CT1AA.

Fonte: <http://www.classicosdaradio.com/CT1AA.htm>

No período em que Portugal esteve sob o comando do regime autoritário de Salazar a censura analisava previamente todas as publicações periódicas e não periódicas, emissões de rádio e de televisão nacional e internacional, “velando permanentemente pela pureza doutrinária das ideias expostas e pela defesa da moral e dos bons costumes” (CORDEIRO, 2004, p.2). O uso do rádio pelo governo objetivamente se resumia em manipular e manter o controle sobre a opinião pública portuguesa, transformando-o em instrumento para a legitimação da ditadura. Distrair a população para a real situação a qual Portugal se encontrava também fazia parte do leque de novas funções atribuídas ao sistema de rádio “abraçado” pelo governo. O monopólio do sistema de radiodifusão do país estava na mão dos governantes, sendo repudiada toda e qualquer tentativa de ameaça ao regime.

Foi em 1925 efetivamente que começaram as transmissões regulares de radiofonia em Portugal com a 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

²² Paula Cordeiro é pesquisadora e professora no Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Escreveu o artigo “A Rádio em Portugal: um pouco de história e perspectivas de evolução” para a Universidade do Algarve intitulado. O artigo é o resumo de sua dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – vertente Comunicação, Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, defendida em 2003 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob o tema “A Rádio em Portugal – Consensos, Dialogismos e Interactividade: da palavra analógica ao ouvido digital”.

CT1AA investe pesadamente em infraestrutura para aumentar seu número de ouvintes e, em um curto espaço de tempo, chegou às “colónias africanas e à diáspora da emigração portuguesa” (NERY, 2004, p.204). Dentre a programação da CT1AA estão transmissões do Teatro de Variedades e do Teatro Maria Vitória e apresentações musicais ao vivo direto de seus estúdios. Nestas apresentações o fado já estava presente em um programa comandado pelo violista Amadeu Ramin (NERY, 2004).

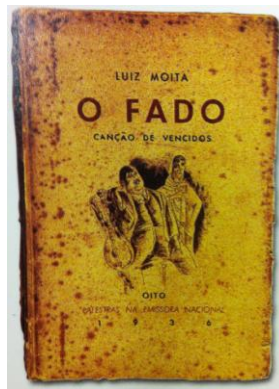


Figura 6 - “O Fado: Canção de Vencidos”. 8 palestras de Luís Miota na Emissora Nacional, 1936. Coleção José Pracana.

Fonte: NERY, Rui Vieira. Para uma história do Fado. Lisboa: Público, 2004.

Além da CT1AA, outras emissoras surgiram no país, como a CT1DY²³ em 1928, fundada pelo Capitão Jorge Botelho Moniz. Já em 1931 o Capitão funda o Rádio Clube Português (CT1GL) a partir de um suporte financeiro sem precedentes no setor. De tamanho proporcionalmente menor à CT1GL, outras estações começam 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, 2004, p.206). Em todas as estações o fado estava presente e o objetivo era alcançar e 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 significa que todas estas transmissões eram feitas ao vivo. Nas emissoras de menor porte alguns programas também eram realizados a partir da reprodução de discos gravados. Neste período as emissões ao vivo começavam a contar com pedidos e sugestões dos ouvintes.

Ainda no início do século XX, em 1925, foi inventado o microfone elétrico, o que proporcionou uma grande melhoria nas transmissões radiofônicas e nas gravações de discos,

²³ A estação CT1DY também foi denominada de Rádio Parede e, posteriormente, Rádio Clube da Costa do Sol.

juntamente com o preço dos gramofones, tornando-os mais acessíveis e gerando uma nova dinâmica na indústria e no comércio de discos.

A reprodução dos discos nas rádios é 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 com que expande os horizontes de conhecimento do fado e dos fadistas, a reprodução de obras gravadas promove pela primeira vez o deslocamento do gênero para outras regiões do país, deixando de se concentrar apenas em Lisboa (NERY, 2004).

Em 27 de Janeiro de 1930, com a força que as rádios começam a apresentar 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, dando poderes ao governo para que as fiscalizasse e regulasse. Já em 1933, com o Decreto-Lei nº 22.783, o Estado cria a Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), tendo como primeiro responsável o Capitão Henrique Galvão. Em 1933 ocorrem as primeiras transmissões, mas ela será inaugurada só em 1935. Rogério Santos (2005) afirma que 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 de 1926” (SANTOS, 2005, p.139).

Ao contrário das concorrentes privadas, o fado não fazia parte da programação da Emissora Nacional, que em 1936 promoveu propagandas negativas do gênero através das palestras realizadas por Luís Moita, intituladas *O Fado: Canção de Vencidos*, cunhando o gênero como um “fator de alienação e desmoralização da juventude portuguesa” (NERY, 2004, 206). Foi em 1938 que surge na EN a primeira programação regular dedicada ao fado, apresentado quinzenalmente pela fadista Maria Teresa de Noronha²⁴, cuja “respeitabilidade social entende estar acima de qualquer suspeita”, já que ela era fidalga por nascimento, tornando-se condessa em 1947.

²⁴ Maria Teresa de Noronha (1918-1993) é neta dos condes de Paraty, sendo fidalga por nascimento, tornando-se condessa em 1947. Começou a cantar muito nova em festas de amigos e familiares. Possuía um timbre de voz particular por sua educação musical de piano e canto. Ensaiada pelo guitarrista Fernando Freitas e pelo violista Abel Negrão iniciou sua carreira com um programa quinzenal na Emissora Nacional em 1938, apresentado por João Câmara. O programa manteve-se no ar por vinte e três anos. É na rádio que a fadista ganha sua maior popularidade, tornando-se uma figura emblemática de um gênero de fado chamado “Fado Aristocrático”. Por seu timbre peculiar, cantou fados de Coimbra, que na época eram característicos de vozes masculinas. Seu primeiro disco, “O Fado dos Cinco Estilos”, foi gravado em 1939 na Emissora Nacional. A fadista segue gravando com regularidade até 1972. Teve sucesso com tipos variados de fados, como *Fado Verdade*, *Fado Hilário* e *Fado Anadia*, que se encaixavam perfeitamente à sua voz e que rivalizavam com temas mais populares de seu repertório, como *Minhas Pernas e Pintadinho*. Cantou pela última vez em 1974, no Picadeiro de Cascais, em um show de Manuel de Almeida. (Fonte: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=346>)

A partir da década de 1940 algumas mudanças ocorreram na Emissora Nacional, libertando-se da tutela do estado e tornando-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” (PRATA, 2006, p.3). Futuramente, a Emissora Nacional de Radiodifusão (EN) se tornará a Radio e Televisão Portuguesa (RTP), ativa até hoje.

Nos anos de 1950 a televisão começa a surgir em Portugal, ainda em preto e branco, captada apenas na região de Lisboa. Com este advento, o rádio se viu obrigado a se transformar para poder competir com o novo meio de comunicação que surgia. Nesta época o país presenciou “um salto qualitativo em termos técnicos e de programação” (PRATA, 2006, p.3) e, em 1957, já havia 534 mil receptores das frequências de rádio.

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

Já em 1974, ano em que se deflagrou a Revolução dos Cravos, o rádio desempenhou um papel fundamental, já que foi através dele que a comunicação para a mobilização das trocas aconteceu. Os militares transmitiam via rádio as senhas que desencadearam a deposição do Estado Novo e a restauração da democracia, assim como a descolonização africana. No dia da revolução, 25 de abril, “iniciou-se o desmantelamento do antigo regime [...] com a extinção da polícia política e a abolição da censura, numa estratégia de democratização da sociedade portuguesa” (CORDEIRO, 2004, p.4).

A partir de 1974 um novo cenário se construiu nos meios de comunicação em Portugal, que deixaram de pertencer totalmente ao estado e começaram a ser predominantemente privados. Para Cordeiro (2004), podem ser destacadas três fases evolutivas no pós 25 de Abril, quando o rádio se liberta o autoritarismo imposto pelo Estado:

[...] 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 RDP²⁵ e

²⁵ A partir de 1976 Em 1976 a Emissora Nacional e as outras estações nacionalizadas adotaram o nome de RDP - Radiodifusão Portuguesa.

RR²⁶. 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 de reorganização do sistema radiofónico, possibilitando um “modelo concorrencial que implicava a sobrevivência económica de cada estação emissora” (CORDEIRO, 2004, p.4) e fomentando um novo mercado no país. Neste contexto, muitas mudanças ocorreram nas estações. Algumas reformularam suas programações e seus projetos de transmissão para não perder seus ouvintes e para ganhar novos. O jogo económico neste e no sistema radiofónico em geral segue o seguinte princípio: conquistar um bom número em sua audiência e conseguir mais publicidade.

Com estas modificações, a programação das rádios lusitanas deixa de ser diversa e concreta, passando a apresentar uma proposta mais ligeira, com a maior parte de seus programas sendo musicais e de notícia. 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 despreocupadas com relação ao conteúdo de sua programação; o segundo, constituído a partir dos 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 anteriormente citados, mas, por sua programação de baixa qualidade e não muito diversificada tem seus índices de audiência em queda constante.

²⁶ RR - Rádio Renascença.

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. Desta forma, há a mudança no pensamento da rádio como um instrumento cultural e artístico, tornando-se um produto econômico e de negócio que precisa ser rentável. (CORDEIRO, 2004). Em 1987, com a criação da Lei do Rádio, que começou a funcionar a partir de 1988, uma nova legislação surgiu, obrigando os operadores de radiodifusão sonora a ter “um responsável pelas transmissões e a adoção de um estatuto editorial pelas estações; a produção e difusão regulares de serviços noticiosos e a obrigatoriedade destes noticiários serem de responsabilidade de jornalistas ou equiparados (no caso das rádios locais)” (PRATA, 2006, p.4).

Assim como nos anos de 1950, quando a televisão começa a surgir em Portugal, na década de 1990 a internet surge como um novo fator para impulsionar outra transformação nas rádios e no campo da comunicação social portuguesa: “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 económico o qual as rádios estão inseridas. Nos grandes grupos, onde o desejo é lucrar, a preocupação com a programação acaba caindo para segundo plano. A internet é usada como forma de reafirmação da identidade de algumas rádios e, além disso, utilizam-na também para suas emissões.

Para o fado este cenário propiciou a criação da Rádio Amália, em 6 de outubro de 2009. Esta data é significativa por o décimo aniversário de falecimento de Amália. É importante destacar que a Rádio Amália é a única emissora que tem a programação exclusivamente de fado, com transmissões musicais ao vivo, reprodução de discos e programas de entrevistas e de informação sobre o gênero, concertos e 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 géneros, 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.²⁷

Esta apresentação resume os principais objetivos reunidos para a criação de uma rádio exclusivamente de fado, até então marginalizado por outras emissoras comerciais. Com a mercantilização das rádios portuguesa, a Rádio Amália²⁸ volta aos antigos princípios e concentra no gênero a sua forma primordial de expressar a cultura e a arte de Portugal. Em janeiro de 2010, completando o primeiro trimestre de vida da rádio no ar, foram alcançados 1.6% de audiência²⁹ e, em outubro, com a comemoração de um ano de funcionamento, 2,2%. Os ouvintes da rádio se dividem entre a frequência tradicional do rádio e da rádio on-line, disponível na Internet.

Por transmitir sua programação também na internet, a Rádio Amália faz sua audiência se desterritorializar, criando um grande número de ouvintes no Brasil, no Japão, na França e na Austrália³⁰. Em território luso 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. O diretor de programação da rádio, José Augusto Matias 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”³¹. 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.

²⁷ Trecho disponível em: <<http://www.amalia.fm>>.

²⁸ Segundo o diretor de programação José Augusto Matias Madaleno, todo o financiamento que mantém a Rádio Amália funcionando é proveniente exclusivamente de particulares, sem nenhum apoio governamental.

²⁹ Dado disponível no site da Rádio Amália: <<http://www.amalia.fm/2010/01/>>. Acesso em: 3 de Dez 2012.

³⁰ Trecho da entrevista de José Augusto Matias Madaleno 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>>.

³¹ Trecho da entrevista de José Augusto Matias Madaleno 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>>.

Sabíamos que havia um nicho de mercado. Só não sabíamos que era tão grande. Apontámos as armas para aí.³²

Assim, a partir deste histórico do sistema radiofónico em Portugal e, em especial, daquelas rádios que de uma forma ou de outra se dedicaram ao fado, como a Emissora Nacional e a Rádio Amália, pode-se constatar a situação de destaque com que o rádio se apresenta no contexto do desenvolvimento do gênero em Portugal e mais recentemente no mundo. É certo que o futuro da Rádio Amália ainda está por ser escrito mas, seu sucesso nos últimos três anos demonstram que tendência é de crescimento progressivo e, talvez, isso se reforce pela sua característica de não estar inserida nos grandes grupos de comunicação e por possuir uma identidade própria que a defina.

³² Trecho da entrevista de José Augusto Matias Madaleno concedida 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>.

2 QUE PÁTRIA TEM O FADO? GLOBALIZAÇÃO, IDENTIDADE E MOVÊNCIA

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...

*Mário de Andrade, 1987.*³³

Antes de ser um Património Imaterial da Humanidade é um património nosso.

Mariza, 2011.

Que pátria tem o fado? Atualmente, com a globalização posicionada como um fator determinante para a análise da cultura, considerada como um poder redefinidor do significado de uma tradição, os sistemas culturais tendem a serem mais diversificados e mais expostos a novos olhares, críticas e sensibilidades. O conceito de *movência*, proposto por Zumthor (1997), pode ser adaptado para se estudar o fado. Enquanto canção, o fado possui uma “força associada à [uma] propriedade de ancoragem e de deslocamento” (VALENTE, 2007b, 79), permitindo a ele “adaptar-se ao seu ambiente, de modo a garantir a sua longevidade” (VALENTE, 2007b, 79). A este ambiente endente-se como todo o local o qual o fado se associa, tanto em seu surgimento, quando a sua trajetória.

O texto *Onde Está o Fado?*³⁴, é um bom exemplo deste estado de *movência* que o gênero possui:

O fado está no ar que respiramos.
 O fado está na guelra, na estrela da tarde, na mão que te aperta.
 Está descalço na pedra calçada.
 A fama vem de Alfama, mas o fado também está no Bairro Alto e na Mouraria.
 Na espinha da sardinha, no grito da peixeira, na Lisboa que bem cheira.
 O fado está nos canhões do castelo, na vista do Adamastor e na nossa dor.
 O fado está nas tascas, está no bitoque, está nas pessoas, nos ouvidos, na pele que arpeia e nos olhos fechados que não respiram.
 O fado está no ar.
 Está nos azulejos, na pronúncia, no xaile, no táxi, na porteira e na doutora Mixu.
 O fado está nas coisas, está no perfeito coração, está na Amália, está no futebol, no 2 a 1. Está nos pais e no país
 O fado está no manjerico onde não se enfia o nariz, está na chouriça assada, está no eléctrico e nos seus carris.
 O fado está no Tejo e no barulho da sua ponte, está no Terreiro, está no Marquês, sempre em português.
 O fado está aqui.

³³ ANDRADE, Mário de. *Clã do Jabuti*. In: Poesias completas. São Paulo: Edusp/Itatiaia. 1887. p. 161- 162. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4175/3914>>.

³⁴ Texto sem autoria disponível no site da Rádio Amália: <<http://www.amalia.fm/2009/10/>>.

O fado está nas casas com chão de madeira. Está nas varandas, na cozinha e até na bandeira.

O fado está no café, no balcão que cheira a cerveja, e nos santos, salvo seja.

O fado está no carro, está no rádio do carocha, está no Mercedes Benz. E está em quem se benze.

O fado está quando se entra na Sé, está no altar, está nas mesas da escola, está ao colo do avô.

Está na empresa de fato de gravata e na sobremesa em prato de barro, que se come com colher e faca.

O fado está no vinho tinto, na roupa preta, na sola do sapato.

O fado está na alma, está na voz, está em nós.

O fado está na rua. O fado está na rádio.

Quando se idealiza uma cultura-mundo, pode-se pensar que o “perigo incansavelmente denunciado 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”, como sugerem Lipovetsky e Serroy (2008, p.112). E também que “o problema central das interações globais atuais é a tensão entre a homogeneização cultural e a heterogeneização cultural”, pontuada por Arjun Appadurai (1999, p. 311). O autor recorre à ideia de "mundos imaginados" para argumentar que vivemos em um universo de múltiplos mundos imaginários, constituídos por "imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados por todo o globo” (APPADURAI, 2004, p. 313).

Imagem, imaginado, imaginário: são todos termos que nos orientam para algo de fundamental e de novo nos processos culturais globais: a *imaginação como prática social*. Já não é mera fantasia (ópio do povo cuja verdadeira função está alhures), já não é simples fuga (de um mundo definido principalmente por objectivos e estruturas mais concretos), já não é passatempo de elites (portanto, irrelevante para as vidas da gente comum), já não é mera contemplação (irrelevante para novas formas de desejo e de subjectividade), a imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (tanto no sentido do labor como no de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre sedes de acção (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos. Este desatar da imaginação liga o jogo do pastiche (em certos cenários) ao terror e à coerção dos Estados e dos seus competidores. A imaginação está agora no centro de todas as formas de acção, é em si um facto social e é componente-chave da nova ordem global. (APPADURAI, 2004, p.48)

As disjunções e diferenças apresentadas por Appadurai (1999) consistem no estabelecimento de cinco correntes de fluxos culturais globais – etnopanoramas, midiapanoramas, tecnopanoramas, finaçopanoramas e ideopanoramas – que se cruzam de forma a interagir e gerar conflitos que se sobrepõem uns com os outros de maneira altamente complexa, com o objetivo de criar uma instabilidade global e a disjunção dos padrões da globalização. *Etnopanorama* trata do fluxo constante de pessoas, como turistas, imigrantes, refugiados, etc. São grupos que se movimentam. *Tecnopanorama* considera o movimento da

tecnologia, da mecânica e das informações que flui através de fronteiras nacionais. *Finançopanorama* é o fluxo do capital global, com ênfase na imprevisibilidade e na velocidade, enquanto *mediapanorama* refere-se à ”distribuição de capacidade eletrônica de produzir e disseminar informações (jornais, revistas, estações de televisão, estúdios para produção de filmes, etc.)” (...) “e também das imagens do mundo produzidas por esta mídia” (APPADURAI, 1999, p.315). Os recursos eletrônicos produtores e disseminadores de informação e de interesses públicos e privados pelo mundo operam no sentido de obter maior controle sobre a mídia. Finalmente, *ideopanorama* está vinculado ao mediapanorama e sua representação são imagens ligadas à ideologia de Estados e às contra-ideologias de movimentos que buscam o poder total ou parcial no Estado (APPADURAI, 1999).

A essa conjuntura pode ser agregado o pensamento de que toda configuração cultural é histórica, ou seja: com começo, meio e fim, e que se traduz em uma necessidade quase natural de reinvenção. Michel Foucault anunciou em *As palavras e as coisas* (2007) a diferença existente entre a epistemologia do conhecimento do século XVII e a que floresceu no século XIX. Foucault defendia que o conhecimento do século XVII tinha Deus como forma – isto é, como princípio – e que no auge da filosofia cristã o que regia as leis de grande parte do mundo era o pensamento religioso fortemente baseado na moral. É naquele momento que, tanto no plano político quanto no plano das ideias, reina uma representação distinta da forma humana, que ele chama de “forma Deus”. Partindo do pressuposto de que toda forma para Foucault é histórica (e, enquanto forma histórica, constituída por um composto de forças), pouco importa saber se de fato Deus existia ou não. Naquele momento, o que aparece como um valor dominante em todas as forças humanas são sempre referidas a Deus, que aparece enquanto representação de uma força dominante que dá forma à história – como a cultura.

O conceito de modernidade que surge no ocidente entre os séculos XVII e XVIII, período de grandes transformações e revoluções na Europa, corresponde ao desenvolvimento das ciências, das artes e do pensamento, o que modificou completamente a estruturação política e social ao passar a questionar os valores transcendentais até então impostos pela Igreja. O homem, ou a razão humana, é o centro do universo, e somente ele é responsável pelo seu destino. É nesse contexto que o pensamento nietzschiano advoga a morte de Deus pela Razão (NIETZSCHE, 2008) e a transcendência dá lugar à imanência. A morte de Deus para Nietzsche é o maior evento da modernidade europeia. Os responsáveis pelo elogio à razão foram os valores iluministas que surgiram, sobretudo, a partir da Revolução Francesa em 1789, ainda que no período do Renascimento italiano esses valores já estivessem presentes. Nesse sentido, o Renascimento pode ser considerado como o primeiro sintoma da

modernidade, em especial pelo surgimento de padrões críticos e racionais inéditos provocados pela expansão técnica nas artes e nas ciências.

O constante crescimento das trocas culturais atuais, proporcionado pela modernidade e seus desdobramentos, como a globalização e o surgimento das novas formas do capital, tendem a alterar substancialmente a vida das pessoas ao suscitar indivíduos mais “reflexivos” (GIDDENS, 2001). As informações constantemente renovadas pela facilidade de contato com outras culturas possibilitam uma transformação no caráter subjetivo dos indivíduos, alterando inclusive a natureza dos vínculos familiares e afetivos que, nesse sentido, substitui a hierarquia de todas as relações sociais pelo diálogo aberto. Trata-se agora de um momento histórico de vivência eterna do efêmero, na qual os indivíduos são marcados por colecionar experiências e sensações. Nesse caso, a mídia assume um papel fundamental na apresentação de imagens que tem o objetivo de seduzir os indivíduos, forçando-os a consumir determinada mercadoria como símbolo de representação de uma cultura, formando uma nova dinâmica do capital.

O desenvolvimento do capitalismo e a *fluidificação* das fronteiras contemporâneas conduzem a um novo pensamento sobre a cultura e suas considerações. 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 idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural”. As influências do colonialismo nas sociedades pós-coloniais e pós-modernas é clara, caso do Brasil, de Moçambique e de Cabo Verde, por exemplo. A presença dos entre-lugares mostra a massa cultural que se constituiu com a colaboração da globalização linguística e multicultural e das novas formas de conexões midiáticas e tecnológicas de modo cada vez mais intenso.

As heranças culturais e arquitetônicas portuguesas estão presentes em quase todas as cidades brasileiras. Em especial, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo são locais onde o fado ainda é representado, assim como em localidades próximas a elas, como as cidades de Santos e Quissamã. A manutenção da tradição do gênero ocorre através de memórias e lembranças dos imigrantes portugueses que vivem no Brasil há muito tempo, usando o fado como uma forma saudosista de lembrar a terra deixada para trás. Em outros casos, como de Adélia Pedrosa, o fado surgiu como uma surpresa. A fadista não teve contato com o fado em Portugal e, quando chegou ao Brasil, consagrou-se como uma das grandes representantes do gênero no país. Assim, partindo da proposição de que as identidades se distanciam de suas comunidades e de suas culturas locais como resultado da homogeneização promovida pela globalização, os indivíduos espalhados ao redor do globo começam a reconstruir as suas

identidades a partir dos lugares que vivem (WOOWARD, 2000), absorvendo particularidades da nova e da velha cultura. Desta forma, assume-se que as identidades nunca foram singulares, mas “multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou serem antagônicas” (HALL, 2000, p. 108).

A “desterritorialização das realidades simbólicas” (BASTOS; BRITO; HANNA, 2008, p. 1) na cultura lusófona, propiciada pela presença portuguesa nas ex-colônias, suscita a ideia da hibridização cultural, apresentada pelas múltiplas relações geradas pela globalização. Neste contexto de desfragmentação dos sistemas culturais, a identidade se mostra fluida e transitória, resultante das transformações pelas quais os indivíduos se representam dentro dos sistemas culturais.

Para o antropólogo Nestor Garcia Canclini (2008, p.XXVII), “a mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a *mestiçagem* um processo fundacional do chamado Novo Mundo”. A mestiçagem, a multiculturalidade, o sincretismo ou a hibridização são produzidos, segundo Canclini, a partir de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p.XIX), entendendo as práticas discretas como resultantes da hibridização, não podendo ser consideradas como fontes puras.

A cultura histórica, homogeneizada e heterogeneizada, traz como problema das interações globais modernas o seguinte questionamento: se toda cultura é histórica, por que ela está se homogeneizando ou heterogeneizando? Qual cultura irá se sobrepor? A padronização das sociedades é um fenômeno em desenvolvimento? Heidegger se aproxima do tema ao reconhecer que “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 2010, p.19). A compreensão da fronteira como marco divisório geográfico passa a perder força e, em contrapartida, a ideia de fronteira entendida enquanto área de conexão e relação de culturas avança sobre o pensamento atual. Huntington (1993, 1996) sugere que

o mundo está dividido em oito ou nove grande civilizações baseadas em diferenças culturais duradouras que persistem por séculos – e que os conflitos do futuro se darão ao longo das fronteiras culturais que separam essas civilizações [...] e não ao longo de fronteiras ideológicas e econômicas . (INGLEHART, 2002, p. 134)

As fronteiras territoriais eram compreendidas por pressupostos políticos, geográficos, ideológicos e governamentais. Com o avanço das tecnologias e das novas formas de comunicação estes pressupostos começaram a ser cada vez mais questionados, abrindo espaço para a consideração da cultura como uma nova forma de fronteira territorial. Para o geógrafo Paul Claval (1999),

As formas tradicionais de territorialidade não são questionadas apenas pela ocorrência da industrialização e do progresso dos meios de comunicação. Elas são profundamente afetadas pelo declínio ou pelo desmoronamento de uma parte das ideologias sobre as quais repousava nosso mundo. Os princípios sobre os quais repousavam as sociedades ocidentais perderam sua credibilidade: é isto que nos leva a dizer que vivemos a passagem para a pós-modernidade. (CLAVAL, 1999, p.20)

Novas formas de compreender territorialidades esbarram constantemente na questão das identidades, atualmente caracterizadas pela fluidez das relações – sociais, amorosas, políticas, religiosas etc. As facilidades de comunicação e de deslocamento oferecidas atualmente aumentam os pontos de referência para os indivíduos e a globalização fortalece a ideia da cultura como fronteira e a criação de novos territórios, enquanto, simultaneamente, promove a desterritorialização de outras culturas e sociedades, fazendo com que estas se desprendam do espaço geográfico original e transponham-se para outros.

3 O NOVO FADO: DA *WORLD MUSIC* A PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE

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

Grândola, José Afonso.

O tempo passou desde o sucesso de Amália e uma nova história do fado vem sendo construída. Um ponto de ruptura e recriação se dá a partir de 25 de Abril de 1974, quando ocorre o restabelecimento da democracia em Portugal e o gênero tenta se reerguer manchado pela fama de música da ditadura. O período que se seguiu à Revolução dos Cravos silenciou o fado das rádios e da televisão, vestindo Amália com o manto obscuro do Antigo Regime. Sua reputação transitava entre fascista e comunista, dependendo de onde partiam as críticas. O mais interessante é que, por mais contraditórios e anacrônicos sejam os depoimentos de Amália, a sua ideologia, ou a falta dela, manteve-se constante. De certa forma, a sua ingenuidade não a permitiu viver politicamente o que Portugal passava. Sua preocupação era verdadeiramente com o fado.

O período que abarca os anos de 1974 e 1975 é característico da exaltação à canção revolucionária, que vem se afirmando desde os finais da década de 1960 e que com o 25 de Abril ganha uma grande importância simbólica. O tema *A Canção é Uma Arma*, uma canção popular do Grupo de Ação Cultural, é um bom exemplo da exclusão que o fado sofreu:

O faduncho choradinho
 De tabernas e salões
 Semeia só desalento,
 Misticismo e ilusões.
 Canto mole em letra dura
 Nunca fez revoluções.

Além desta, outro grande número de canções marcaram este período de transição do sistema político em Portugal, mas, a mais conhecida e que marcou a data da revolução é *Grândola Vila Morena*, de José Afonso.

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 de uma 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 de uma azinheira
 Que já não sabia a idade

Nesta época a má fama de Amália conquistou o gosto popular, intelectual e artístico. Poucos parceiros lhe ofereceram apoio. A sua gravadora, a Valentim de Carvalho, divulgou

“dois singles com os títulos mais ostensivamente “progressistas” do seu acervo discográfico anterior à revolução: a *Trova do Vento que Passa*, de Adriano Correia de Oliveira e Manuel Alegre, o *Fado de Peninche*, de David Mourão-Ferreira e até a *Grândola Vila Morena*, de José Afonso, gravada meses antes para um álbum de música tradicional então ainda por editar” (NERY, 2004, p.256).

Dos amigos ela recebeu apenas o apoio do poeta Alain Oulman, que escreve de Paris para o jornal *República* uma carta em repúdio a toda e qualquer declaração fascista feita a ela. À Oulman se junta o poeta Vinícius de Moraes, que estava em Portugal na época e faz eco a carta escrita pelo poeta franco-português. Ao contrário de Amália, o fadista Carlos do Carmo encontra-se em seu auge, já que sua posição política era inatacável, como afirma Nery (2004).

Já em 1976 o fado volta a ocupar o seu lugar na vida social e cultural dos portugueses com a estabilização da democracia, conseguindo se desvencilhar da alcunha de música representativa do autoritarismo salazarista e passando por uma grande reformulação que envolveu fadistas, letristas, poetas e músicos. Uma nova geração começou a nascer e muito

inspirada pelo trabalho desenvolvido por Amália décadas antes. É importante destacar que este retorno do fado foi celebrado com um concerto apoteótico de Amália no Teatro Municipal São Luís, em Lisboa, com o qual ela reata o seu “contacto com o público português depois de dois anos maioritariamente preenchidos com apresentações no estrangeiro” (NERY, 2004, p. 258).

Foi neste mesmo ano em que foram reeditadas as gravações que Amália fez ao vivo no “Café Luso”. Esta iniciativa significou o primeiro passo para a recuperação do património fonográfico histórico do fado, que até então se encontrava estagnado contando apenas com o lançamento de novos discos e com o esgotamento dos encalhados nas lojas. Em 1976 também retorna a Grande Noite de Fados, enchendo a casa de concerto Coliseu dos Recreios, em Lisboa, com um público altamente popular presente para apreciar as vozes consagradas do fado e as novas gerações que estão surgindo.

No final dos anos de 1970 verifica-se que “todas as promessas de reformulação do circuito do Fado que pareciam esboçar-se nos anos imediatamente anteriores ao 25 de Abril foram de algum modo suspensas pela radicalização política verificada com o regresso da democracia” (NERY, 2004, p.258). A realidade de Portugal na época mudou tão drasticamente que até o final da década de 1970 seria impossível dar qualquer passo nesta direção.

Na década de 1980, caracterizada pela crise de identidade cultural portuguesa, o país atravessou também uma grande crise financeira que o obrigou a aceitar a ajuda do Fundo Monetário Internacional. Este aceite fez com que a violência e a pobreza crescessem de forma alarmante nas áreas urbanas e industriais. Já em 1986, com a entrada para a Comunidade Económica Europeia, Portugal recebe um grande volume de capital e de investimentos do I Quadro Comunitário de Apoio, um fundo europeu para o equilíbrio estrutural. Nesta fase há uma imensa transformação sócio-económica no país que, ao contrário dos anos anteriores, se vê com mais condições financeiras. Com o apoio do fundo foi possível realizar melhorias nas áreas industriais, de comércio e da cultura. A área de infraestrutura também foi beneficiada. Com reformas na rede viária, por exemplo, a cultura começa a transitar mais pelo país, deixando de se concentrar apenas nas áreas metropolitanas do Porto e de Lisboa. O poder de compra das classes médias urbanas também cresce, fazendo com que seja investido cada vez mais em lazer e entretenimento e, concomitante a isso, nas indústrias culturais.

Os investimentos em cultura são voltados para o projeto de modernidade, como a transformação dos LPs em CDs, por exemplo. A importação da cultura norte-americana também é bastante forte neste período. Já no plano da música popular urbana o pop-rock é

indiscutivelmente destacável em Portugal. Nery (2004) aponta que com o sucesso do músico Rui Veloso, considerado o pai do rock português, começa a proliferar bandas por todo o país. A partir deste movimento, surgem linguagens musicais híbridas que tentam mesclar o a melodia das tradicionais marchas rurais com o “suporte harmônico” do pop-rock internacional (anglo-americano, em sua maioria).

Com estas hibridizações, começa também na década de 1980 a busca por um discurso musical identitário em Portugal. É neste contexto que se volta a atenção novamente para o fado, e chega-se a um consenso inédito sobre a sua legitimidade e sua representatividade para o quadro de “patrimônio musical português de transmissão oral” (NERY, 2004, p.261). Assim, o fado volta a servir de inspiração para compositores e intérpretes que, mesmo não se sendo músicos do gênero, o transformam em fonte para suas criações. Para Nery,

“direta ou indiretamente, após décadas de isolamento no seu reduto próprio, o Fado afirma-se aqui como referência inspiradora para um grande número de discursos musicais alternativos cujo único traço comum parece ser o da busca multidirecional de uma identidade nacional bem reconhecível na Música popular portuguesa” (NERY, 2004, p.262).

Como resultado dos projetos propostos na década de 1980 para se chegar a uma identidade cultural portuguesa, em oposição à globalização econômica do mercado do entretenimento, surge no plano internacional o desejo pela criação da diversidade de expressões artísticas locais. Nos anos 1990 há o surgimento de um movimento que cresce fortemente nos Estados Unidos e na Europa que deseja ter acesso a um mosaico de cultura local cada vez maior, seja na forma audiovisual ou do espetáculo ao vivo, através de seus representantes de destaque. Este movimento deu origem ao circuito da *World Music*, uma faixa do mercado musical que cresce exponencialmente (NERY, 2004).

Com o enfraquecimento do pensamento anti-globalização, a indústria da *World Music* arrisca, como denomina Nery (2004, no “tráfico generalizado de produtos exóticos para o consumo das classes médias urbanas das grandes metrópoles ocidentais” (p.266). Neste novo cenário o fado se torna o grande candidato português, muito devido ao trabalho realizado por Amália, o que confere um grande reconhecimento internacional do país. O primeiro grupo português a fazer parte do circuito foi o Madredeus, que investiu nas grandes diferenças do existencialismo de Portugal e que, segundo Nery (2004, p.207), é um país “perdido na história, permanentemente de luto pelas suas glórias passadas, eternamente em viagem sem destino marcado”.

Após o Madredeus, Dulce Pontes assume este papel e, tão importante quanto o primeiro, traça seus passos mostrando sua herança totalmente presente no repertório amaliano. Mas, apesar de terem em sua bagagem muitos fados, a entrada efetiva do gênero no circuito se deu com as fadistas Mísia, com o lançamento do álbum *Mísia* em 1991, e Cristina Branco, com o álbum gravado ao vivo na Holanda em 1997. Mais recentemente, dentre outros fadistas, destacam-se Mariza, Ana Moura, Carminho, Camané, Katia Guerreiro, Mafalda Arnauth, Maria Ana Bobone e António Zambujo.

Com o crescente número de fadistas e músicos atualmente, que dão ao fado uma diversidade estética sem precedentes, da formação tradicional à radicalização das formas já institucionalizadas, o gênero chega ao século XXI com ar de renovação, investido de um sentimento de imprevisibilidade sobre o futuro, que pode ser compreendido conhecendo um pouco de sua trajetória.

3.1 O fado salvaguardado

Como afirma o artigo 2, alínea 1 da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO (2003), um

Patrimônio 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. (UNESCO, 2003)

Esta descrição apresenta semelhanças com a história do fado. De música exclusivamente consumida pelos transgressores da lei e da moral à música representativa da cultura de um país, deixando para trás as casas de *má fama* do século XIX e ganhando espaço pelos palcos do mundo no século XXI, quando se tornou Patrimônio da Humanidade. Em 2005 a sua candidatura à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade começou a ser produzida, sendo apresentada à UNESCO em 2010 pela Câmara Municipal de Lisboa.

Considerado um símbolo da identidade nacional portuguesa e a mais popular das canções urbanas do país, a descrição apresentada no projeto de candidatura afirma que o fado é

[...] a performance genre incorporating music and poetry widely practised by various communities in Lisbon. It represents a Portuguese multicultural synthesis of Afro-Brazilian sung dances, local traditional genres of song and dance, musical traditions from rural areas of the country brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early nineteenth century. Fado songs are usually performed by a solo singer, male or female, traditionally accompanied by a wire-strung acoustic guitar and the Portuguese *guitarra* – a pear-shaped lute with twelve wire strings, unique to Portugal, which also has an extensive solo repertoire. The past few decades have witnessed this instrumental accompaniment expanded to two Portuguese guitars, a guitar and a bass guitar. Fado is performed professionally on the concert circuit and in small ‘Fado houses’, and by amateurs in numerous grass-root associations located throughout older neighbourhoods of Lisbon. Informal tuition by older, respected exponents takes place in traditional performance spaces and often over successive generations within the same families. The dissemination of Fado through emigration and the world music circuit has reinforced its image as a symbol of Portuguese identity, leading to a process of cross-cultural exchange involving other musical traditions. (UNESCO, 2011)³⁵

O projeto da candidatura, 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, que procurou articular o “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).

Quando o texto da candidatura foi aprovado (e patrocinado) pelas forças políticas envolvidas portuguesas e encaminhado para a avaliação da UNESCO, o musicólogo e presidente da comissão científica da candidatura afirmou que o projeto conquistou aqueles que nele trabalharam, instigando novos desafios e traçando uma nova perspectiva para o gênero.

³⁵ O fado é um gênero performático que incorpora música e poesia praticada amplamente por várias comunidades em Lisboa. Ele representa uma síntese multicultural portuguesa de danças cantadas afro-brasileiras, gêneros tradicionais locais de música e dança, tradições musicais de áreas rurais do país trazidas por sucessivas ondas de imigração interna, e de padrões de canções urbanas cosmopolitas do início do século XIX. As performances de fado são normalmente realizadas por um cantor, masculino ou feminino, tradicionalmente acompanhado por uma guitarra acústica e por uma guitarra portuguesa - um alaúde em forma de pêra com 12 cordas de arame, exclusivo de Portugal, que também tem um extenso repertório solo. As últimas décadas têm testemunhado este acompanhamento instrumental ampliado para duas guitarras portuguesas, uma guitarra e um baixo. O fado é acontecido profissionalmente no circuito de concertos e em pequenas "casas de fado" e por amadores associações de recreio localizadas nos bairros mais antigos de Lisboa. A apresentação de expoentes respeitados ocorre em espaços de performance tradicionais e muitas vezes ao longo de sucessivas gerações dentro das mesmas famílias. A divulgação do fado através da emigração e do circuito da *world music* reforçou a sua imagem como um símbolo de identidade portuguesa, levando-o a um processo de intercâmbio cultural envolvendo outras tradições musicais.

À ESPERA DA SEGUNDA VITÓRIA

2011 é o ano em que a UNESCO se pronunciará sobre a Candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Estamos convictos de que a nossa Candidatura tem todas as possibilidades de sucesso nesta avaliação, e o seu principal capital é precisamente o grande consenso que em torno dela se gerou em Portugal.

Aprovada por unanimidade por todas as forças políticas quer na Câmara Municipal e na Assembleia Municipal de Lisboa quer na Assembleia da República, contando com o empenho expresso do Governo e o alto patrocínio do Presidente da República, a Candidatura ultrapassou todas as barreiras partidárias em nome de uma causa colectiva de salvaguarda e promoção da Cultura portuguesa. Juntou num esforço coordenado todas as instituições que possuem espólios arquivísticos e museológicos que permitem preservar a História do Fado ao longo dos últimos dois séculos. Agregou colectividades culturais e recreativas dos bairros de maior tradição fadista, associações profissionais representativas dos músicos, dos autores e dos editores ligados ao género e participações individuais de largas dezenas de figuras centrais do universo do Fado. Mobilizou, dentro e fora das Universidades, investigadores que inventariaram gravações históricas, prepararam reedições de estudos há muito esgotados, organizaram antologias de músicas, poemas e iconografia do Fado.

Desafiou músicos e editores para novos projectos artísticos que asseguram ao mesmo tempo a preservação da memória do Fado do passado e continuidade futura da energia criativa e renovadora que sempre o caracterizou.

Mas sobretudo a Candidatura ajudou-nos a redescobrir, a conhecer, a compreender melhor e a consolidar, todos juntos, o papel fundamental que o Fado tem no nosso olhar sobre nós próprios, na nossa consciência da identidade portuguesa, na nossa capacidade simultânea de sermos quem somos mas de estarmos permanentemente abertos ao mundo. Quando a consagração da UNESCO chegar, como esperamos, será apenas a segunda vitória, porque a primeira já a conquistámos nós mesmos.

Rui Vieira Nery, 2011³⁶.

Em 2011 o Comitê Internacional da UNESCO, constituído por 24 países, aprovou por unanimidade a entrada do fado para a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade e, 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. (O Público, 27.11.2011)

Esta consagração deu uma maior visibilidade ao género que, mesmo já inserido no circuito da *World Music*, com a chancela de património da UNESCO, torna-se ainda mais respeitado e reconhecido nacional e internacionalmente. Além da promoção artística e cultural do género, ele tornou-se um novo objeto de estudo para novos estudiosos, que hoje se

³⁶ Disponível em: <<http://www.candidaturadofado.com/declaracoes-institucionais/declaracao-ruivieira-ner/>>.

dedicam a pesquisar a sua história e seus desdobramentos. Rui Vieira Nery (2012), afirmou que mais do que todos, quem mais ganhou com a patrimonialização do fado foi Portugal. A crise econômica que o país atravessa pode ser aliviada com esta “prenda”.

Em novembro de 2012 completou um ano que o fado se tornou Patrimônio Imaterial da Humanidade e, entre comemorações e premiações, críticas começam a surgir em relação a uma descaracterização, vulgarização e perda de identidade do gênero, que começa a sair das casas tradicionais e passa a estar presente em cafés, bares e em um conjunto de espaços voltados quase que exclusivamente para turistas. O poeta José Luís Gordo critica a mercantilização do gênero, afirmando que:

Espero que esta febre passe e que o Fado tenha a dignidade que tanto merece aqueles que o amam, e que não fazem dele comércio – os vendilhões do Fado - [como] algumas grandes figuras que se aproveitam para atingirem os seus objectivos. Estes, que antes o renegavam e tanto mal diziam dele, são aqueles que usufruem [do fado] e nada arriscam - esses, sim, foram os grandes beneficiários do Património Imaterial.³⁷

Para a Associação Portuguesa Dos Amigos do Fado (APAF), o reconhecimento da UNESCO deu visibilidade internacional ao gênero, mas nacionalmente, se manteve sem alterações.

³⁷ Trecho disponível em: <http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=63667>.

4 PERFORMANCE, MÍDIA E CANÇÃO: CRIAÇÕES, RECRIAÇÕES E IMITAÇÕES

De facto, o universo cultural do fado, ao nível do discurso e da performance, parece constituir um dos lugares electivos das construções emocionais das culturas ocidentais.

Paulo Valverde, 1999.

Em uma entrevista para a edição especial de final de ano do programa *Brasil Legal*³⁸ da TV Globo, a apresentadora Regina Casé visita a fadista Amália Rodrigues em sua casa na Rua de São Bento em Lisboa. No final da conversa Regina agradece à Amália e lhe faz os votos para o ano que se aproxima: “Como esse é um programa de passagem de ano, que o ano que vem seja bem lindo, com o mínimo de tristeza. Tristeza só suficiente para cantar o fado”. E Amália prontamente responde: “Não! A tristeza para cantar o fado tem que ser muita”. Este diálogo reflete o consenso geral de toda a tristeza que o fado carrega em si, constituindo sua maior marca.

A característica de canção triste e melancólica é constantemente retratada em letras e estudos acadêmicos sobre o gênero. O etnólogo e antropólogo Rocha Peixoto no texto *O cruel e triste fado*, publicado pela primeira vez em 1890, afirma que, na época, o fado era o espelho da realidade decadente em que Portugal se encontrava.

O único povo do mundo que canta o fado tem neste a expressão flagrante e nítida das suas tendências, da sua sentimentalidade e do seu entendimento; a sina, o acaso, a sorte que preside da nossa existência, ou seja numa angústia colectiva, ou individualmente, atirando-nos com o pé direito à ventura ou com o esquerdo à desgraça, eis o que define o povo português, eis o que, num antropismo universal de onde herdou ou recebeu a maioria dos seus mitos, se destaca como característica própria. (PEIXOTO, 1997, p.332)

Com efeito, a decadência político-econômica de Portugal refletiu na cultura do país, transformando o fado na voz do discurso social do povo. O corpo ganha significado através da experiência cultural e social herdada do grupo ao qual pertence. A linguagem corporal e

³⁸ O trecho do programa está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CqM98ZmIEJs>>. Fonte: Memória Globo <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252660,00.html>>.

emocional em que o fado se fundamenta tem por objetivo produzir “comunicação e significado” (VALVERDE, 1999, p.11). A comunicação é induzida pelas emoções das canções e dos poemas, já o seu significado é gerado pela atração temática das canções, tal como a tragédia que, segundo Peixoto, “é uma forma cultural eficaz de gerar atração” (VALVERDE, 1999, p.11).

O discurso de apresentação do fado enquanto “pilar de uma imagem cultural extremamente forte” (VALVERDE, 1999, p.11) é o retrato de uma sociedade que permite a construção e o conhecimento de um mundo cultural específico. As lágrimas, constantemente derramadas durante as apresentações, configuram uma partilha de afetos que classificam e reforçam a ideia de profundidade de seus poemas e canções. Mas, para que as lágrimas sejam vertidas a performance deve ser perfeita, estabelecendo uma conexão entre o comunicador, o fadista, e o público.

Neste aspecto, o corpo surge como um instrumento de destaque performático do fado, entendido aqui através da percepção de Marcel Mauss como uma construção simbólica e cultural. Ao intuir o corpo como instrumento primário do homem (MAUSS, 2009), ele o utiliza para construir uma sociedade simbólica e culturalmente. Alguns fadistas garantem que não é necessário cantar bem o fado, mas interpretá-lo de modo impecável é uma exigência. É assim que um bom fado e um bom fadista são reconhecidos entre seus pares e aqueles que o assistem. Para Teresa Tarouca, fadista portuguesa natural de uma família representativa do fado aristocrático, “o fado é uma conversa, um diálogo, é uma intenção e um recado”³⁹. Quanto mais intensa a atuação, mais sensível a canção será recebida.

Quem diz que o fado se aprende,
Não conhece, não entende,
Suas doces melopeias.
O fado, para ser fado,
Deve correr misturado
No sangue das nossas veias.

Quem diz que o génio fadista
Só com palmas se conquista,
Deve sofrer de ilusão.
Fadista não é quem canta,
É quem filtra na garganta,
O que sente o coração
(*Quem diz*, Letra: Carlos Conde | Música: Pedro Rodrigues)

Para Paul Zumthor, a performance deve ser entendido como um conceito, que seguindo ele “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética simultaneamente é

³⁹ Trecho do documentário *Fado Capital*, 2003.

transmitida e percebida, aqui e agora” (ZUMTHOR *apud* VALENTE, 2007). Desta forma, a performance musical não se restringe apenas ao “ato de tocar música”, mas envolve outros inúmeros elementos da “ação cênica, ou seja, os gestos, o teatro, as reações da audiência” (VALENTE, 2007, p.81). Valente (2007) completa afirmando que a multiplicidade das formas da performance é resultante do processo de mediação técnica da música.

Na letra do fado de Norberto Araújo, cujo título é *Não é desgraça ser pobre*, observa-se a força e a importância do fado na vida cotidiana portuguesa, bem como o uso em exagero de sentimentos intensos e palavras fortes, como desgraça, por exemplo:

Não é desgraça ser pobre,
 não é desgraça ser louca:
 desgraça é trazer o fado
 no coração e na boca.

Ao nascer trouxe uma estrela;
 nela o destino mercado.
 Não foi desgraça trazê-la:
 desgraça é cantar o fado.

A instauração da ditadura portuguesa em 1926 fez do fado um dos seus principais alvos de repressão. Na época eram permitidas apenas letras que tratavam de temas como saudade, nostalgia da vida, ciúme, pequenas histórias do quotidiano, dos bairros típicos, das lides de touros⁴⁰, de tragédias amorosas e de paixões mal resolvidas. Estas últimas, em especial, compreendiam letras violentas com a narrativa focada em brigas que terminavam em sangue e arrependimento.

Em *As técnicas corporais* (2009), Mauss apresenta como as sociedades (tanto ocidentais, como orientais) cuidam, tratam e usam seus corpos e como a partir deste cuidado criam técnicas para sua utilização, como o ato de agachar, por exemplo. O corpo pode ser entendido a partir de uma relação entre técnica e instrumento, que se constitui biológica, cultural e psicologicamente. O uso do corpo é natural, estritamente biológico, mas, no entender de Mauss (2009), seu uso constitui aspectos culturais e tradicionais, transmitidos de geração para geração.

O uso do corpo em uma performance de fado vem se desenvolvendo ao longo dos anos, se transformando constantemente e tornando-se parte de destaque em uma apresentação, sendo retratado em muitos temas. Em *Meu Corpo*, de Ary dos Santos e Fernando Tordo, parte

⁴⁰ As lides de touros são popularmente conhecidas como touradas, um espetáculo tradicional em Portugal, na Espanha e na França.

do repertório de Beatriz da Conceição, o corpo e seus elementos são parte de uma história que narra a vingança, o rancor e a desilusão de um amor perdido.

Meu corpo... é um barco sem ter porto
Tempestade no mar morto, sem ti
Meu corpo... é apenas um deserto
Quando não me encontro perto, de ti

Teus olhos... são memórias do desejo
São as praias que eu não vejo, em ti
Meus olhos... são as lágrimas do Tejo
Onde eu fico e me revejo, sem ti

Quem parte de tão perto nunca leva
A saudade da partida
E as amarras de quem sofre
Quem fica é que se lembra toda a vida
Das saudades de quem parte
E dos olhos de quem morre

Não sei... se o orgulho a tristeza
Nos dói mais do que a pobreza, não sei
Mas sei... que estou para sempre presa
Á ternura sem defesa, que eu dei

Sózinha... numa cama que é só minha
Espero o teu corpo que eu tinha, só meu
Se ouvires... o chorar duma criança
Ou o grito da vingança, sou eu

Sou eu... de cabelo solto ao vento
Com olhar e pensamento, no teu
Sou eu... na raiz do pensamento
Contra ti e contra o tempo, sou eu

A ideia de que um homem de qualquer sociedade sempre soube ao longo do tempo fazer do seu corpo um produto de suas próprias técnicas e representações, como apresenta (MAUSS, 2009), implicam no fato destas sociedades “imporem” ou “sugerirem” estereótipos diferenciados a serem seguidos. O poder de adaptação, modificação e ressignificação a partir de situações impostas reafirmam o quão suscetível pode ser moldar o corpo de acordo com técnicas e representações convenientes ao predomínio de uma determinada cultura.

Assim, como as técnicas corporais, os hábitos constituem-se de forma semelhante: “Como o costume é a principal diretriz da vida humana, que os homens procurem ter bons costumes (...). O costume é mais perfeito quando tem origem nos primeiros anos de vida” (BACON *apud* THOMPSON, 2005, p.14). O termo “costume”, para Thompson (2005), está carregado de significados que mais tarde seriam incorporados à palavra cultura. Podemos considerar que esta relação cultural dos costumes e das técnicas corporais reforça a ideia do não natural no uso dos corpos, apontando para o tradicionalismo das técnicas e dos costumes.

O século XVIII foi marcado pela sobreposição da transmissão oral pela alfabetização, e foi assim que o fado se constituiu.

A performance é uma característica do fado, envolvendo o movimento do corpo, o modo de vestir e a expressão desempenhada por cada artista através dos sentimentos que a canção reflete nele. As formas performáticas fadistas se modificaram constantemente ao longo do tempo, desde a posição do fadista entre os músicos até a inserção do xale e da indumentária de cor preta. O descarte da boa voz em prol da perfeita interpretação destaca a importância da performance para o gênero, constituindo um ritual cultural a cada apresentação. Em locais que não sejam as grandes salas de concerto, como as tascas, casas tradicionais e restaurantes, quando o fadista se levanta para cantar, as luzes são diminuídas e logo se ouve: *Silêncio, que se vai cantar o fado!*

Algumas das convenções presentes em uma interpretação de fado foram criadas e desenvolvidas por Amália Rodrigues, como o vestir preto e o uso do xale, e logo absorvidas por outros fadistas. Atualmente surge uma nova geração de fadistas que transforma e cria novas formas performáticas para o fado, tanto cênica quanto interpretativamente. Carminho é considerada atualmente como a grande revelação do fado, tendo recebido da crítica o rótulo de “inovadora do fado”, afirmação a qual ela nega:

"Eu canto fado tradicional. Não preciso usar xale para ser uma fadista. Os jovens se 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"⁴¹.

Nesta nova geração, além de Carminho, outras fadistas começam a ganhar projeção nacional e internacional, como Ana Moura, Mariza, Cuca Roseta, Mafalda Arnauth, António Zambujo, Camané, Joana Amendoreia, e o conjunto Deolinda. O sucesso de fadistas do passado se torna inspiração para criação de uma forma própria de cantar e interpretar o fado. Em especial, o Deolinda, que atualmente ganha grande projeção dentro da *World Music* europeia, faz um fado irreverente, sem a melancolia e a tristeza constantemente presentes nas canções. Em sua coluna no Jornal O Globo, Artur Xexéo escreve que Deolinda “trata o tradicionalíssimo estilo musical português com uma irreverência que deve estar fazendo Amália Rodrigues revirar na cova”⁴².

⁴¹ Trecho da entrevista disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1160178-fado-volta-a-moda-com-uma-nova-geracao-de-cantoras-em-portugal.shtml>>.

⁴² Trecho disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2011/02/04/conheca-deolinda-novo-fado-de-portugal-360688.asp>>.

Assim, a performance no fado se transforma a cada nova geração que surge. Neste capítulo serão analisados mais detalhadamente dois casos: o de Amália Rodrigues e o de Mariza. Esta escolha se dá pela projeção que estas duas fadistas tem e por seu trabalho de divulgação, inovação e manutenção da tradição do fado em Portugal e no mundo. Sobre Amália estão disponíveis trabalhos acadêmicos, biográficos e musicais, sendo o de Vítor Pavão dos Santos, *Amália – uma biografia*, considerado como o clássico. Além dele, outros autores se dedicaram a estudar a vida e a obra deste ícone do fado, como o musicólogo Rui Vieira Nery, com o livro *Pensar Amália*, a amiga e secretária Estrela Carvas, com *Os Meus 30 Anos com Amália*, e o escritor Vasco Graça Moura com *Amália: Dos Poetas Populares aos Poetas Cultivados*. Sobre Mariza ainda não se encontram trabalhos definitivos. Sua vida artística está em construção, e, o que se tenta fazer aqui, é uma pequena análise de sua carreira entrelaçada com depoimentos de jornalistas, críticos e de outros fadistas.

4.1 Amália , entre diva e revolucionária

O João Villaret, que era meu amigo e ia muito ouvir-me, uma vez, no [Café] Luso, disse-me que, quando eu estava a cantar, tinha visto a auréola da Severa.

Amália Rodrigues, 1987.

A presença de Amália Rodrigues nos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização do fado é de destaque. Considerada a grande Diva do fado e ícone de um Portugal moderno, Amália representa um novo momento do gênero, sendo a responsável por mudanças importantes e servindo de influência para as novas gerações. O poeta Ary dos Santos retrata a figura de Amália através dos versos: “Minha Senhora / Nossa Senhora / Nossa Senhora de Portugal”⁴³. Ela contribuiu imensamente para a construção de uma certa imagem da *portugalidade*, bem como para a mudança da imagem da própria fadista:

⁴³ Em: http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/amalia_coracaoindependente/vestidosjoias.php. Acesso em: 10 Jun 2012.

Nunca mais, depois da Diva, a imagem da fadista foi a da mulher desleixada, descuidada e transgressora do *bas-fond*; em vez dela, uma imagem cuidada, de inteira respeitabilidade e sofisticação, de acento cosmopolita e internacional, seria o avatar determinante na própria consolidação e consagração da carreira, até hoje prosseguido por gerações de fadistas.⁴⁴

Amália recriou a estrutura até então consagrada do fado, internacionalizando-o (mundializando-o). Entre suas fontes de inspiração estão os tangos de Carlos Gardel. Com o *fado canção* moderno insere a sonoridade da música espanhola, como o flamenco de Lola Flores, alterando o jeito de cantar, e, posteriormente, foi fortemente acusada de “espanholismo” ou “flamenquismo” pelos conservadores do fado tradicional. O *fado canção* consiste em uma “estrutura poética e musical em que alternam estrofes e refrão” (CASTELO-BRANCO, 1995:136), ou seja, formado a partir da repetição da segunda estrofe do poema após a terceira, formando um refrão (NERY, 2004).

Sua união artística com o poeta franco-português Alain Oulmain configura “o seu contributo pioneiro para a evolução poética e musical do gênero” (Nery, 2004:237). Amália quebrou os paradigmas tradicionais do fado, traçando um novo caminho que ele vem percorrendo até o século XXI.

Amália Rodrigues herda um estilo próprio de ornamentação vocal melismática da mãe, de quem ouve as cantigas da Beira Baixa. Em 1939, com apenas dezenove anos, já atua como profissional na casa de fado *Retiro da Severa*. Sua carreira é meteórica, recebendo altos cachês para atuar em casas de fado e peças de teatro de revistas. Seguem-se apresentações e gravações pela Europa e América, elevando-a como a maior representante viva do fado. (SERGL, 2007:17)

Uma das recriações da estrutura musical que Amália realizou foi o corte de repetições das primeiras e segundas partes das letras. Esta alteração foi resultado de apresentações feitas para estrangeiros, que não compreendiam o idioma português. Inicialmente o corte foi feito apenas na primeira parte das letras e, mais tarde, ela começou a segunda parte também deixou de ser repetida. Amália só repetia quando havia uma palavra ou uma nota musical que a agradava muito, que ela sentia que valia a pena ser cantada novamente. Ela afirmava que essa decisão era um prazer que dava a si mesma (SANTOS, 1987).

Além da estrutura musical Amália participa também da reformulação performática do fado, introduzindo os vestidos e *xales* pretos, posicionando-se a frente dos músicos com “a cabeça descaída para trás, oscilando ao sabor do fraseado, os olhos semicerrados, as mãos em

⁴⁴ Em: http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/amalia_coracaoindependente/vestidosjoias.php. Acesso em: 10 Jun 2012.

oração ou os braços a abrirem-se para acompanharem o clímax final da obra.” (NERY, 2004, p. 236)



Figura 7 - Amália Rodrigues no Olympia de Paris em 1985.
Fonte: Coleção Fundação Amália Rodrigues.

Da mesma forma que recriava o fado, Amália também se reinventava enquanto fadista. A cada turnê que fazia voltava outra, renovada. A fadista Beatriz da Conceição em entrevista à jornalista Anabela Mota Ribeiro enalteceu o poder de recriação de Amália: “Que mulher de um cabrão, esta... Dá umas voltas e depois já não é igual. [...] Na minha casa, não me ouço a mim e ouço-a a ela.” E completa quando perguntada quem é Amália? “É uma mulher como eu. Nem é mais nem menos”. (Jornal O Público, 29 de Julho de 2012:18). Essa ambiguidade de opiniões aparece recorrentemente em depoimentos sobre Amália. Ao mesmo tempo em que num mesmo discurso enaltecem sua figura, tentam colocá-la dentro da normalidade convencional.

Na década de 1960, a geração do fadista João Ferreira Rosa, que se seguiu à do experimentalismo de Amália, retoma a tradição do fado castiço⁴⁵, com temas relacionados principalmente à monarquia (SERGL, 2007). O *fado castiço* é considerado o mais antigo e autêntico dos fados por representarem “uma memória identitária e um testemunho de continuidades essenciais da prática fadista mais remota” (NERY, 2005: 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

⁴⁵ Ver anexo C.

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, 2007:10)

A mudança estimulada por Amália abriu espaço para que novas gerações de fadistas surgissem e tivessem a oportunidade de também reinventar o fado, inspirados tanto na tradição quanto na modernidade. Carlos do Carmo terá um papel de destaque de reformular o gênero a partir da década de 1970, juntamente com o aparecimento de outras correntes estéticas diferentes entre si, com Beatriz da Conceição, Maria da Fé, Teresa Tarouca, António Rocha, Hermano Câmara e o próprio João Ferreira Rosa. Particularmente, Teresa, Hermano e João Ferreira representam um fator novo, assumindo o papel de mantenedores das tradições aristocráticas familiares do fado (NERY, 2004).

Na década de 1950, quando o fado e Amália alcançam o máximo de sua ascensão, o Estado Novo se vê forçado a aceitá-lo, utilizando-o como uma forma de reforço dos ideais do regime, principalmente através da *política do espírito*, que procura trazer para a modernidade da época a tradição que estava sendo deixada para trás, bem como fixar a cultura popular do país (o fado, inclusive) nas raízes e ideologias do regime.

Assim, o fado foi transformado de canto revolucionário proposto por Avelino de Souza⁴⁶ a instrumento de reforço do poder do governo salazarista. Neste mesmo período o fado e Amália chegam ao mundo, rompendo as fronteiras territoriais e culturais portuguesas e tornando-se conhecidos em quase todo o mundo, divulgado a *portugalidade* em todos os países em que chegavam. Com o fim do regime ditatorial em 25 de abril de 1974, Amália foi duramente acusada de ter sido apoiadora do governo.

Sardo (2009) afirma que:

Apesar de questionada pelas elites intelectuais, afectas à oposição política, Amália Rodrigues, e por conseguinte o próprio fado, acaba por protagonizar, a partir de 1962, uma viragem no modo de conceber este género, que passa pela adopção de novos modelos musicais e literários. Acolhida pelo regime, Amália é talvez a fadista que melhores condições reúne para produzir esta viragem, abrindo o fado a novas composições musicais e à poesia erudita, através da parceria com dois poetas portugueses: David Mourão-Ferreira e Luis Macedo. A colaboração com o músico de proveniência francesa, Alain Oulman, transforma esta nova aventura num equilíbrio duradouro, uma vez que poesia, música e interpretação são praticamente produzidos em estreita colaboração entre os três protagonistas (artistas). SARDO, 2009, p.455)

⁴⁶ Avelino de Souza publica o livro *O fado e seus censores* em 1912, onde ressalta a importância do fado como instrumento de transmissão dos valores formadores da classe operária, incluindo a iletrada.

Assim como destacou Suzana Sardo (2009), apesar do período de críticas à Amália, ela é a pessoa que reúne as melhores condições para configurar uma nova etapa da história do fado, tornando-se um novo marco divisório em sua trajetória, juntamente com a figura de Maria Severa e da Revolução dos Cravos no passado e a inserção na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade no futuro.

4.2 Mariza: criações, recriações e imitações

Mas eu achava que não cantava bem, que era uma grande responsabilidade e que não representava bem essa cultura.

Mariza, 2002.

Primavera, Oiça Lá Ó Senhor Vinho e Maria Lisboa são temas conhecidos do repertório de Mariza. Já eternizados na voz de Amália Rodrigues, a nova fadista se apropria de inúmeras características da Diva do fado para construir sua carreira. Nascida em Maputo, Moçambique, em 1973, a fadista ou cantadeira de fados, como gosta de ser chamada, consagrou-se nos palcos do mundo, recebendo diversos prêmios por suas intensas interpretações. Com apenas dois álbuns⁴⁷ gravados Mariza já havia vendido mais de meio milhão de exemplares pelo mundo.

Com inspiração *amaliana*, Mariza traça seu próprio caminho que, em alguns momentos, se tornam paralelos aos trilhados por Amália. Hoje ela é presença regular nas melhores salas de concerto do mundo, como o Carnegie Hall (Nova Iorque), a Salle Pleyel (Paris), a Ópera de Sydney (Sydney) e o Royal Albert Hall (Londres), considerada, mesmo que a contragosto, a Diva da música do mundo.

⁴⁷ Os álbuns foram *Fado em Mim* de 2001 e *Fado Curvo* de 2003.



Figura 8 – O guitarrista Diogo Clemente e Mariza no Cascais Music Festival, 2012.
 Fonte: <http://onthehop.sapo.pt/>

Antes de analisar seu sucesso, é importante ressaltar uma parte da história do fado caracterizada por um período de silêncio do pós 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. Organizada pelo Movimento das Forças Armadas, a revolução restabeleceu a democracia em Portugal, pondo fim a um regime ditatorial. Este silêncio se deve ao fato de terem surgido inúmeras acusações de que o fado ter-se-ia sido manchado pela associação com o regime salazarista. A própria Amália Rodrigues, como afirmado anteriormente, também foi acusada de fazer parte do corpo de apoiadores do Estado Novo, e que o sucesso que teve deveu-se pela proteção recebida pelo regime. Assim, o fado acabou sendo convencionado como um elemento intrínseco ao governo deposto, e, nos anos de 1974 e 1975 ele esteve completamente ausente das rádios e televisões estatais (Nery, 2004). Durante este período a tradicional *Grande Noite do Fado*⁴⁸ foi suspensa, regressando apenas em 1976, quando o fado começa a se reerguer e uma nova geração de fadistas surge para se juntar ao movimento de revitalização do gênero.

Este movimento encontra-se dentro de um grupo de fadistas ligados ao Partido Comunista que tinham o objetivo de revitalizar o fado, renovando-o e apostando na “adoção de letras de cariz político progressista mais ou menos acentuado” (Nery, 2004, p.257). O fadista Carlos do Carmo faz parte deste grupo e sua trajetória ganha projeção entre os anos de 1974 e 1975. Ao contrário de muitos fadistas, Carlos do Carmo continuou produzindo discos

⁴⁸ Um dos maiores concursos de fado, A *Grande Noite de Fados* foi uma iniciativa criada em 1945 com o nome de *Grande Concurso de Fados*. O objetivo principal é apresentar e lançar novos fadistas.

e se apresentando, mesmo o fado silenciado. Sua maior preocupação era a de diversificar e atualizar seu repertório, e, conseqüentemente, o fado.

Atualmente quando se pensa em fado o nome que se destaca é o de Mariza. Sua capacidade de inovar e reinventar confere-a o título de grande fadista de sua geração, juntamente com outros nomes que crescem cada vez mais, como o de Carminho⁴⁹ e de Ana Moura⁵⁰. Sua biografia encontra-se disponível no endereço eletrônico do Museu do Fado, de onde se extrai a seguinte afirmação:

Mariza conquistou, à força de alma e de garganta, de disciplina e de trabalho, o estatuto de grandes cantoras universais – Amália, Piaf, Elis, Ella, Garland e mais uma mão-cheia de mulheres a quem basta um nome para o reconhecimento imediato e entusiasmado. E nosso dever, e é nossa salvação, aprender a partilhá-la. Amarrá-la a uma só forma, mesmo que ela tenha os contornos de grandeza e arrepio do nosso Fado, seria criminoso, por toda grandeza desperdiçada sem préstimo. Melhor é deixá-la voar livremente, para termos a certeza de que volta a casa.⁵¹

A partir daí, quais considerações podem ser extraídas? Talvez a mais importante remeta-se às críticas recebidas por Amália quando internacionalizou o fado e a si mesma, e, mesmo assim, se tornou a grande Diva e ícone do fado, representando Portugal e sua cultura pelo mundo. De forma análoga à história de Amália, talvez com Mariza o sentimento seja outro, mais cuidadoso: “Melhor é deixá-la voar livremente, para termos a certeza de que volta a casa”.

A mídia portuguesa em geral a coloca como a grande representante do fado para o mundo. Ela inclusive foi embaixadora da candidatura do fado a Patrimônio Imaterial da Humanidade. Em um artigo escrito pelo jornalista Tiago Lopes, a fadista é caracterizada como

⁴⁹ Uma das mais jovens fadistas, Maria do Carmo de Carvalho Rebelo de Andrade é um caso singular de sucesso, figurando como uma das melhores vozes de fado da atualidade. Filha da também fadista Teresa Siqueira, Carmo Rebelo de Andrade sempre viveu rodeada de fado, fadistas e de sonhos. Em 2005 recebeu da Fundação Amália Rodrigues o “Prémio Revelação Feminina” e torna-se presença frequente na casa de fados “Mesa de Frades”, no bairro de Alfama. Em 2009 gravou seu primeiro CD intitulado Fado. Em 2012 lançou Alma, cuja versão brasileira terá as participações de Chico Buarque, Nana Caymmi e Milton Nascimento. Ela recebeu o rótulo de “inovadora do fado”, mas, como ela mesma afirma, ““Eu canto fado tradicional. Não preciso usar xale para ser uma fadista. Os jovens se 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”.

⁵⁰ Ana Moura é reconhecida como uma das mais destacadas figuras do meio artístico português. Em março de 2003 sob o incentivo do músico, produtor e compositor Jorge Fernando, Ana apresenta seu primeiro disco, “Guarda-me a Vida na Mão”. Em 2004 lança “Aconteceu”, em 2007 “Para Além da Saudade”, em 2008 grava seu DVD ao vivo no Coliseu dos Recreiros (tradicional casa de concertos de Portugal), em 2009 “Leva-me aos Fados” e em 2012 “Desfado”, onde afirma ser um álbum de “reflexo da carreira e das parcerias que tem feito”. Na altura do lançamento do último trabalho Ana reforça que “não estou aqui a inventar nada, nem digo que isto é um novo fado”.

⁵¹ Em: <<http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=385>>. Acesso em: 10 Jun 2012.

a grande renovadora do fado, capaz de acrescentar novas tonalidades à sua interpretação, transformando-o em uma canção mais vibrante e mais viva. Ele completa afirmando que o diferencial de Mariza para outras fadistas que estão surgindo atualmente é sua visão menos ortodoxa do fado. Em algumas entrevistas Mariza afirma que sempre respeitou as bases tradicionais do fado⁵², mas argumenta que na Lisboa de hoje, contemporânea e constantemente bombardeada por novas formas culturais, lhe são abertas inúmeras janelas de possibilidades para se acrescentar ao fado, dando-o uma nova cara e construindo uma nova forma de se cantá-lo e interpretá-lo.

A fadista Beatriz da Conceição se opõe à opinião publicada por Tiago Lopes. Na mesma entrevista à Anabela Mota Ribeiro, a fadista destaca que

A Mariza começou por imitar a Dona Amália. Ainda hoje, quando canta a *Maria Lisboa* e outras merdas..., por acaso não são merdas, que são bons poemas [a fadista imita Mariza]. Lá fora só canta coisas da Amália. “Ó gente da minha teeeeerra”. O poema até é bonito. Ela vê-me: “Bia!” Judas. (Jornal O Público, 29 de Julho de 2012:18)

Beatriz da Conceição não foi a única a criticar Mariza por interpretar muitos temas do repertório de Amália. Em uma entrevista concedida a Miguel Francisco Cadete, Mariza rebate algumas delas:

Se aparecesse um americano a cantar Frank Sinatra era fantástico. Aparece uma fadista a cantar Amália e é muito mau. Será que mais ninguém pode cantar aquilo? Não conheço nenhuma fadista que não cante, pelo menos, um tema da Amália. São temas belíssimos, que fazem parte da história do fado e é fabuloso poder cantá-los. Assim sendo, também não se podia cantar temas de Alfredo Marceneiro, da Berta Cardoso, da Hermínia Silva... Não se cantava nada disso e o fado acabava. As pessoas morreram e não se pode cantar mais? (Jornal O Público, 27 de Setembro de 2002)

Diferente de Severa e Amália, a biografia de Mariza ainda está em processo de criação, e, simultaneamente, a história do fado desdobra-se, surgindo um fado novo a cada nova recriação. Criticada ou não, Mariza vem desempenhando um importante papel na difusão do fado pelo mundo, transformando o gênero mais conhecido e transmitindo para outros territórios o sentimento dessa tal *portugalidade* que Amália ajudou a construir e hoje é apresentada pelo fado e por aqueles que o representam enquanto música símbolo cultural de Portugal.

⁵² Em 2010 Mariza lança o álbum *Fado Tradicional*, onde interpreta temas clássicos do gênero e reafirma a sua ligação à tradição mais antiga do fado. O álbum traz fados de Alfredo Marceneiro, Amália Rodrigues e textos de Fernando Pessoa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fado “é sempre qualquer coisa que já se diz que é ou que tem sido”

Para todas as defesas mais ou menos apaixonadas, a insistência na expressão há muito divulgada: o fado, a canção nacional.

Joaquim Pais de Brito, 2006.

Um símbolo cultural nômade, híbrido, mestiço e movente. De Portugal, da África e do Brasil. Do mundo. Essas são características que marcam a história do fado. Mas, para além destas questões *mundializantes* e *desterritorializantes*, há ainda uma ideia de *portugalidade* intrínseca a ele que, por mais que se encontrem evidências que o localizam em território lusófono que não seja Portugal, deve-se ter a noção de que ao longo de 200 anos foi em terras lusas que o fado se desenvolveu e se tornou um patrimônio da humanidade.

Ele está intimamente ligado à ideia de construção de uma identidade cultural portuguesa e, como afirma o jornalista Tiago Lopes (2012), “Como nos definimos como *Nós* e mais importante porque nos definimos como *Nós* é uma das questões que me assalta sempre que viajo e interajo com outras culturas. E nada fala mais do que é ser português do que o Fado”.

As novas relações produzidas pela globalização, pelo desenvolvimento do capitalismo e a pela *fluidificação* das fronteiras são pontos de destaque ao analisar o fado e sua história. Atualmente, as novas compreensões sobre as questões de territorialidade, esbarram constantemente nas discussões sobre identidade e cultura, caracterizadas por uma grande fluidez das relações (sociais, amorosas, culturais, políticas, religiosas etc). A globalização fortalece a ideia das fronteiras culturais, o que se apresenta como um novo caminho a ser trilhado nos estudos sobre cultura. A criação de novos territórios, ao passo que simultaneamente promove a desterritorialização de culturas e sociedades ao redor do mundo através de processos de imigração e emigração, faz com elas se desprendam do espaço geográfico original e se fixem em outros.

O fado torna-se um exemplo deste processo. O jornalista, crítico e pesquisador musical José Ramos Tinhorão (1992), ao defender a tese de origem brasileira do fado apenas realça esta nova tendência. Para o pesquisador,

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

Neste aspecto destaca-se a defesa e o repúdio de Amália Rodrigues a hipótese proposta por Tinhorão.

A ligação do gênero com a África e o Brasil ainda está em processo de compreensão e apreensão, já que os estudos relacionados a este tópico da história ainda é bastante recente. Foi, desde 2005, que uma nova etapa de pesquisas sobre o gênero começou a ser desenvolvida, no âmbito do projeto de candidatura e de salvaguarda do fado Patrimônio da Humanidade que, até então, é um campo obscuro. O importante de todo este novo processo de reconhecimento do fado é o fato de se tornar mais clara a ligação de Portugal e suas ex-colônias, principalmente culturalmente, e a proporção de sua influência sobre elas. A herança cultural deixada pelos portugueses se faz presente até hoje em muitos países que um dia foram colônia de lusitana. O samba e a modinha também sofrem da mesma nebulosidade em relação a suas origens e, o que se pode tirar disto é a relação de mestiçagem cultural o qual estes países foram impostos, tanto colônia quanto metrópole, ao longo do período colonial.

Assim, questionamentos do tipo: o que é o fado? De onde veio? Para onde vai? são amparados por características multiculturais as quais eles estão invariavelmente inseridos. Não há como afirmar que o fado é de Portugal, ou do Brasil, mas sim um híbrido cultural desta relação colonial do passado que começou muito tempo antes do próprio aparecimento do gênero. A *movência* de Zumthor (1997), que propõe a ideia de forças que dão início a processos de ancoragem e de deslocamento apenas reforça esta *multiculturalidade* mestiça do fado. A mistura dos colonizadores com as populações locais tornou a mestiçagem um processo de fundação Novo Mundo.

Do século XIX até o início da segunda metade do século XX, o fado ultrapassou barreiras sociais, econômicas e culturais. Saiu da esfera de canção exclusivamente popular e foi absorvido pela aristocracia e pela burguesia, ocorrendo assim a sua primeira grande reformulação. De canção com temáticas relacionadas à luta política e social das classes mais pobres e do proletário, quando chega aos grandes salões se altera para canções de amores, de desgraças do coração, de acontecimentos cotidianos. Foi Alberto Pimentel, com a obra *A Triste Canção do Sul*, de 1904, que primeiro classifica as temáticas poéticas do fado durante a

segunda metade do século XIX. É interessante se observar todo o peso moralista da época que se debruça constantemente nas letras:

Além da vida do fadista e da morte das mal-fadadas que viveram entre o povo, o *Fado* canta ainda outros assumptos, a saber:

- O amor, como o fadista é capaz de o sentir; sem delicadeza e sem recato: o amor sensual, que principia por onde nas outras classes acaba. [...]
 - Os trabalhos e sofrimentos das classes sociaes que estão em contacto com o fadista ou próximo a elle.
 - Os aspectos da vida popular e chronica das ruas, como as *hortas*, *os pregões*, a *noite de Santo Antonio*.
 - Os grandes crimes e os grandes desastres terrestres ou marítimos, que impressionam a opinião pública.
 - A morte de personagens celebres.
 - Os conflictos politicos ou religiosos que provocam discussões na imprensa ou no parlamento.
 - A nomenclatura popular de utensilios de trabalho nas artes e officios ou de animaes, arvores, plantas, flores, etc..
 - As cidades, seus bairros e ruas, as villas e aldeias do paiz, n'um jogo de metáfora ou de antithese; n'um sentido de orgulho local e patriotico ou de funda nostalgia.
 - Passagens da Biblia, assumptos religiosos, especialmente relativos á vida eterna, e episodios da historia de Portugal.
 - Descripção das esperas de touros, peripecias das touradas, triumphos e desastres dos toureiros mais evidentes.
 - Expressão de malicias e gaiatices, que ou é formulada brutalmenre n'uma linguagem obscena ou recorre ao equivoco e ao trocadilho.
 - Floreios de palavras exdruulas e arvezadas que muitas vezes não fazem sentido.
- (PIMENTEL *apud* NERY, 2004, p.88)

Na metade do século XX outra fase de transformação se apresentou ao fado. Entre os anos de 1940 e de 1960, Amália Rodrigues reinventa toda a tradição já estruturada do gênero. Ela altera a forma, a performance e a temática de se cantar o fado. A partir de 1974, com a revolução de 25 de Abril, Portugal passa por uma grande mudança político-social, o que desencadeou grandes alterações na vida cultural e social da sociedade portuguesa. Com a ascensão da democracia, encerrou-se o longo período autoritário e de exceção do Estado Novo, bem como são concluídos todos os processos de descolonização.

Na década de 1970, diferentemente dos anos que a antecederam, não se viu surgir em Portugal novos intérpretes e compositores. Também neste período tiveram início as primeiras discussões ideológicas sobre qual rumo o fado seguiria, já que em determinado momento sua importância histórica havia se perdido pela ligação com o regime. Somente em 1980 as discussões acabaram e se chegou ao consenso de que o fado realmente é considerado um símbolo legítimo e representativo da cultura portuguesa, cumprindo um desejo antigo de criação em Portugal de um discurso musical identitário. Esta característica de intensas transformações no pensamento sobre o fado nos anos 70 e 80, se uniu à crise econômica que o país sofria. A recuperação, que só ocorreu em 1986 tornou o futuro do fado ainda mais

incerto, “depois de anos que muitos tinham mesmo chegado a sugerir serem os de uma morte anunciada” (NERY, 2004, p.258).

Com a chegada dos anos 1990 o fado começa a ganhar uma nova dimensão e abriu-se uma nova perspectiva com a sua inserção no circuito da *World Music*, direcionando a sua importância para um novo patamar dentro do sistema produtivo musical em Portugal. Nesta época, com os incentivos resultantes da *World Music*, uma nova geração se forma e o gênero novamente se vê pisando em solo internacional. Este momento é de destaque porque acaba por institucionalizar as propostas levantadas nas décadas anteriores e também por reforçar a ideia do gênero como música símbolo da identidade portuguesa.

Esta nova geração tem sua formação artística fundada nos mais variados tipos, com uma diversidade estética altamente rica absorvida pelo contato com outras culturas. Ela mescla o fado com outras variantes musicais de Portugal e de outros países. Assim como fez Amália nos anos de 1950 e 1960, na virada do milênio este novo grupo de fadistas e letristas reformula novamente o fado, determinando mais um momento de transformações. Isto evidencia uma característica de cultura híbrida do fado, capaz de captar de diversas fontes inspiração para tornar-se cada vez mais mestiço. Arrisca-se afirmar, baseando-se na análise de sua história, que há uma necessidade de constante mudança em seus estatutos, mesmo que haja ainda aqueles que a repudiam, na tentativa de manter o gênero mais o inalterado possível.

No século XXI o fado se candidatou e foi considerado um Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Ao contrário da candidatura do tango, que teve que enviar o projeto duas vezes até se tornar patrimônio em 2009, a candidatura do fado foi aprovada já no primeiro envio, feito em 2006, e em 2011 veio a consagração. Em 2012, em meio às comemorações de um ano do fado patrimônio, além de congratulações as críticas começam a surgir, como a do poeta José Luís Gordo, que declarou sua preocupação em relação à mercantilização do gênero. O editor do selo SevenMuses, Samuel Lopes, reconhece 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.⁵³

Lopes completa afirmando que o fado "continua muito subaproveitado enquanto motor de turismo cultural; continua a faltar representação institucional nas grandes feiras de música

⁵³ Trecho disponível em: <<http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>>.

internacionais, e estas representações continuam a ser feitas pelos seus agentes habituais como era antes"⁵⁴.

Ao contrário de Samuel Lopes, o editor da gravadora EMI Music, João Teixeira, afirmou que as expectativas geradas com a proclamação do fado património 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"⁵⁵.

Já Francisco Vasconcelos, editor da gravadora Valentim de Carvalho, que tem em seu portfólio obras clássicas de Amália e de outros grandes fadistas, afirmou que o 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.

Mais vendido ou não, é importante ressaltar que depois de dois séculos de história, a consagração da UNESCO marca uma nova fase para o fado. Talvez as opiniões apocalípticas estejam certas em relação à descaracterização, vulgarização, mercantilização e perda de identidade, mas, o poder econômico é o que dita as regras há muito tempo. Deve-se hoje olhar para estas opiniões de forma a contribuir para o desenvolvimento do gênero. A descaracterização e vulgarização, por exemplo, podem ser compreendidas de forma positiva, permitindo que um número maior de pessoas de diferentes níveis sociais e culturais possam ter acesso a ele. Dentro do projeto de salvaguardar o fado, o Museu do Fado inaugurou no mês de novembro de 2012 o roteiro virtual⁵⁶, possibilitando internautas por todo mundo conhecer o gênero, a cidade de Lisboa, o próprio museu e outros locais que fazem parte de sua trajetória.

Foram percorridos 200 anos e o fado já esteve em momentos de dúvida similares a estas, e nem por isso se desprende de seu caminho. Ele cresceu e se diversificou ainda mais. Como património, suas chances de sobrevivência e de reformulações se tornam exponencialmente maiores, o que impede o seu esquecimento, mantendo-se vivo na memória.

Portanto, cabe à nova geração de fadistas, poetas, músicos, pesquisadores, editores e apreciadores do fado cuidar de sua tradição, que, no mundo contemporâneo, é constantemente ressignificada, fazendo com que ele se mantenha vivo, recriado e reinventado por muitos séculos mais.

⁵⁴ Trecho disponível em: <<http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>>.

⁵⁵ Trecho disponível em: <<http://www.ionline.pt/boa-vida/fado-patrimonio-da-humanidade-trouxe-dinamica-ao-mercado-valorizou-genero>>.

⁵⁶ Roteiro do Fado: <<http://roteiro.museudofado.pt/>>.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1953.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. Origem do fado. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n.6, p. 2-4, 1955.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Coord.). *Cultura global: 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, 2004. p. 175-196. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4961.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2012.
- 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: ENCONTRO AÇORIANO DA LUSOFONIA - AÇORIANIDADE E LUSOFONIA, 3. São Miguel, Açores, 2008. *Anais...* 2008. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/ANAIS_CONGRESSO ACORIANO DA LUSOFONIA ACORES 2008.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/ANAIS_CONGRESSO_ACORIANO_DA_LUSOFONIA_ACORES_2008.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2012.
- BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. 2008. 70 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) – Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000A/00000A36.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (Org.). *Portuguese oceanic expansion, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge, 2007.

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *Fado, fadinho e outras canções – uma introdução ao fado-canção no Brasil*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17. (ANPPON), 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_ABJunior.pdf>. Acesso em: 20 out. 2011.

_____. *O fado português na cidade do Rio de Janeiro – 1950-1970*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música do XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-AlbertoBoscarino.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2011.

BRITO, Joaquim Pais de. 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.

_____. *Fado: vozes e sombras*. Lisboa: Electa, 1994.

BRANCO, Flávia Belo S. "Tudo isto é fado": o fado e a identidade portuguesa. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 10. Testemunhos: história e política. Recife, 2010. *Anais...* 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270431180_ARQUIVO_Tudoistoefado-Recife.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011.

CADETE, Miguel Francisco. Mariza em busca de bênção. *Jornal O Público*, Lisboa, 27 de Setembro de 2002. Disponível em: <<http://www.arlindo-correia.org/061104.html>>. Acesso: 10 ago. 2012.

CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 94-115, 1994. Disponível em: <<http://www.cipedya.com/doc/176304>>. Acesso em: 15 out. 2010.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARVALHO, Pinto de. *A história do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CARVALHO, Ruben de. *Um século de fado*. Alfragide: Ediclube, 1999.

CARVAS, Estrela. *Os Meus 30 Anos com Amália* (Organizado por Maria Inês de Almeida). Lisboa: Guerra e Paz, 2009.

CLAVAL, Paul. O território na transição da pós-modernidade. *GEOgraphia*, Niterói. v. 1, n.2, p. 7-26, 1999. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/16/14>>. Acesso em: 12 out. 2011.

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: 15 nov. 2012.

CORREIA. FILHO, João *Lisboa em Pessoa: guia turístico e literário da capital portuguesa*. São Paulo: Leya, 2011.

COSTA, Júlio de Sousa e. *Severa*. Lisboa: Acontecimento, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

_____; _____. *Mil platôs* São Paulo: Editora 34, 2000a. v. 3.

FALKHEIMER, Jesper; JANSSON André (Ed.). *Geographies of communication: the spetial turn in media studies*. Nordicom: Goteborg, 2006

FERREIRA, Flavia Turino. Rizoma: um método para as redes? *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.28-40, mar. 2008. Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

FERREIRA, Manuel Pedro. Trajectórias da música em Portugal no século XX: esboço histórico preliminar. In: FERREIRA, Manuel Pedro (Coord.). *Dez compositores portugueses: percursos da escrita musical no século XX* Lisboa: Dom Quixote, 2007.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.

_____. Quem precisa de identidade? In: TOMAZ, Silvia (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

INGLEHART, Ronald. *Cultura e desenvolvimento*. In: HARRISON, Lawrence E.; HUNTINGTON, Samuel P. (Org.) *A cultura importa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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, jan.-jul., 2005. Disponível em: <<http://www.midiaemusic.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER1.pdf>> Acesso em: 29 jun. 2011.

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>. Acesso em: 17 jul. 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução a modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006.

LESSA, Carlos (Org.). *Os Lusíadas na aventura do Rio moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Coimbra: Edições 70, 1978.

LOPES, Samuel. *Fado Portugal: 200 anos*. Lisboa: SevenMuses Musicbooks, 2011.

LOPES, Tiago. “Não tem de ser triste para ser fado”. *Jornal de Nisa*, Portugal, n. 39, 2. série 27 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.jornaldenisa.com/opiniao/a-cultura-e-de-todos/2394-nao-tem-de-ser-triste-para-ser-fado.html>>. Acesso em: 10 jul 2012.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Porto Alegre: Zouk, 2003.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar: biografia definitiva*. São Paulo: Leya, 2011.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Alfama “chorou”: elementos para uma cartografia da presença musical brasileira em Portugal. *Revista Logos*, v. 18, n. 2, p. 55-71, 2. sem. 2011. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/35/05_logos35_monteiro_alfama.pdf>. Acesso em: mar. 2012.

MONTEIRO, Karla. *Fado volta à moda com uma nova geração de cantoras em Portugal*. 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: nov. 2012.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Sobre a invisibilidade da Geografia na Comunicação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO E CULTURA NA ERA DIGITAL, 32., 2009, Curitiba. *Resumos*. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3221-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

_____. Por que Geografias, no plural, para a Comunicação? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - ESPORTES NA IDADE MÍDIA - DIVERSÃO, INFORMAÇÃO E EDUCAÇÃO, 35. 2012, Fortaleza. *Resumos*. 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1904-1.pdf>>. Acesso em: ago. 2012.

MOURA, Vasco Graça. *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*. Lisboa: Tugaland, 2010.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004.

NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Petrópolis: Vozes, 2008.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *Letra, voz e memória: à escuta do fado*. In: CONGRESSO DE MÚSICA E MÍDIA, 2., 2006. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20M%F4nica%20%20Nunes%20completo.pdf>>. Acesso em: out. 2011.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PEIXOTO, Rocha. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, Lisboa, v.1, p. 331-336, 1997.

PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.200-212, 1992. Disponível em: http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf >. Acesso em: 14 jul. 2010.

PRATA, Nair. *O Rádio digital em Portugal*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – ESTADO E COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Resumos*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0490-1.pdf>>.

RADDATZ, Vera Lúcia Spacil. *Identidade cultural e comunicação de fronteira*. In: COLÓQUIO TRANSFRONTEIRAS SUL E CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO BRASIL, ARGENTINA, PARAGUAI E URUGUAI, Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em: <http://www.galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/17243>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

RIBEIRO, Anabela Mota. Beatriz da Conceição: puro grito. *Jornal O Público*, Lisboa, 29 jul. 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SARDO, Susana. Música popular e diferenças regionais. In: *Multiculturalidade: raízes e estruturas*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009. (Coleção Portugal Intercultural, v.1).

SANTOS, Graça dos. “Política do espírito”: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade. *Revista Media & Jornalismo*, Lisboa, v. 12, n. 12, p. 59-72, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewDownloadIntegral/6326/5744>>. Acesso em: out 2012.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Contexto, 1987.

SANTOS, Rogério. *As vozes da rádio: 1924-1939*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

SERGL, Marcos Júlio. *O fado: características melódicas, rítmicas e de performance*. III CONGRESSO DE MÚSICA E MÍDIA, 3. 2007. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>>. Acesso em: fev. 2012.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *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.

SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas Volume 1 e 2*. [S.l.]: Multilar, 2003.

TENGARRINHA, José (Org). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

_____. O rap salva a palavra. *Revista Época*, São Paulo, 16 jul. 2004. Entrevista a Luís Antônio Giron. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG65435-6011,00.html>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudo sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *O fado, na cidade de Santos*. In: CONGRESSO DE MÚSICA E MÍDIA, 3. 2007a. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Heloisa%20Valente.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2012.

_____. (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Lettera; Fapesp, 2007b.

_____. (Org.). *Canção d'além mar - o fado e a cidade de Santos*. Santos: Realejo, 2008.

_____. ; NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. Trago o fado nos sentidos: canção, memória portuguesa na rádio paulista. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 55-71, 2. sem. 2011. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/35/06_logos35_valente_fado.pdf>. Acesso em: maio 2012.

VALVERDE, Paulo. O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado. *Etnográfica*, Lisboa, v.3, n.1, p. 5-20, 1999. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_5-20.pdf>. Acesso em: nov. 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ, 1997.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In. VELHO, Otávio. (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: TOMAZ, Silvia (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Documentos

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Convenção para a salvaguarda do patrimônio 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: 10 jan. 2012.

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>. Acesso em: jan. 2012.

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>. Acesso em: jan. 2012.

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: 31 jul. 2012.

Catálogo de exposição

Catálogo da exposição ‘*Amália no Mundo, o Mundo de Amália*’. 30 de Julho a 15 de Novembro de 2009, Panteão Nacional, Lisboa.

Filmes

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>. Acesso em: nov. 2010.

Amália – O Filme. Direção de Carlos Coelho da Silva, Produção de Manuel S. Fonseca e co-produzido pela RTP (127 min), 2008.

Donos de Portugal. Direção de Jorge Costa (49 min), 2011. Disponível em: <<http://www.donosdeportugal.net/>>. Acesso em: mar. 2012.

Fado – História D’uma Cantadeira. Direção de Perdigão Queiroga (110 min), 1947.

Fados. Direção de Carlos Saura (90 min), 2007.

Fado Capital. Direção de Lourenço Henriques (87 min), 2003.

Mariza and the story of fado. Direção de Simon Broughton, co-produzido pela BBC e RTP (52 min), 2007.

“O fado é bom demais...”. Direção do prof. Dr. José Machado Pais com o apoio do Observatório Jovem da Universidade Federal Fluminense e supervisão do prof. Dr. Paulo Carrano. (33 min), 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/cientistassociais/josemachadopais#ofado>>. Acesso em: jun. 2012.

Rádio

Estranha Forma de Vida⁵⁷. Autoria e apresentação de Jaime Fernandes e Produção de Paula Paiva e Eva Verdú. Rádio e Televisão de Portugal – RTP (2012). Disponível em: <<http://www.rtp.pt/programa/radio/p4948>>. Acesso em: out. 2012.

Sites

Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net/>

Museu do Fado: <http://www.museudofado.pt/>

⁵⁷ *Estranha Forma de Vida* trata-se de "Uma História da Música Portuguesa" desde os anos 30 até à atualidade. Os episódios estão organizados cronológica e tematicamente, sendo que o primeiro é como que uma apresentação de toda a série. Todos os episódios são ilustrados por imagens do Arquivo da RTP - algumas das quais absolutamente preciosas pelo seu ineditismo ou pela sua antiguidade. O valor histórico desta documentação resulta, também, do facto de, em muitos casos, essas imagens terem sido transmitidas uma única vez. Além destas imagens de Arquivo, todos os episódios incluem testemunhos de alguns dos Grandes Protagonistas da Música Portuguesa. Realizaram-se perto de centena e meia de entrevistas a músicos, cantores, compositores, letristas, produtores, divulgadores, jornalistas e agentes. Dos mais antigos (Joel Pina, Carlos Menezes, Jaime Nascimento...) aos mais “modernos” (Boss AC, Rita Redshoes, Ana Bacalhau, Jorge Cruz...) e de todas as “áreas” Musicais, do Fado ao Jazz. Foram visionadas cerca de mil cassetes vídeo e mais de mil horas de imagens e, para o Arquivo da RTP foram, entretanto, canalizadas cerca de 300 horas de entrevistas gravadas algumas das quais podem revelar-se de grande importância para a Produção de Programas Especiais. (Fonte: <http://www.rtp.pt/programa/radio/p4948>)

Rádio Amália: <http://www.amalia.fm/>

RTP: <http://www.rtp.pt>

ANEXO A - Apresentação da candidatura do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

FADO | PATRIMÓNIO DA HUMANIDADE



PORTUGAL 2011

CANDIDATURA DO FADO À LISTA REPRESENTATIVA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE



THE DOG'S VOICE
FADO MARIA ALICE—ONE-STEP
TRADE MARK
MAXIM'S JAZZ
E.Q. 285
Velocidade 78
No. do Cat.
THE GRAMOPHONE CO., LTD., Hayes, Middlesex, England.

MARCA REGISTRADA
Continental
Direitos de radiação
(1.346)
FABRICADO POR PRO...

MARCA REGISTRADA
Continental
Direitos de radiação
20.002-A
PERSEGUIÇÃO
FADO
Adriano Dos Reis-Carlos Da Maia
AMALIA RODRIGUES
Com Orquestra Portuguesa
De Guitarras
Dir: Fernando Freitas

HIS MASTER'S VOICE
FADO
ARMA

**CANDIDATURA DO FADO À LISTA REPRESENTATIVA DO
PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE
(UNESCO)**

Agora, a palavra de ordem é: já fizemos muito, vamos fazer ainda muito mais. É em 2011 que a UNESCO vai decidir sobre a Candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Por isso, este vai ser um ano de muitas acções, acontecimentos e programas, em Portugal e no estrangeiro. Mas queremos que este seja sobretudo o ano de mobilização de todos os talentos, de todas as energias, de todos os recursos. Ao grande trabalho feito, vamos acrescentar mais trabalho e mais iniciativa. Um trabalho feito com paixão, ambição, entusiasmo, convicção e alma. É que, como dizem os fadistas, sem alma, o Fado não é Fado.

Ao apresentar esta Candidatura em 2010, depois de um longo e inovador trabalho de investigação, estudo, organização e divulgação, a Câmara Municipal de Lisboa soube sempre que tinha nas mãos um dos grandes símbolos da nossa identidade e um dos grandes meios da nossa projecção no Mundo.

De Severa a Amália, de Marceneiro a Carlos do Carmo e aos fadistas das novas gerações, das célebres casas e dos grandes espectáculos aos desconhecidos retiros e às pequenas tascas, o Fado tem uma história vivíssima e é uma arte em permanente evolução. Por isso, todas as tentativas de o cristalizar, de o aprisionar, de o instrumentalizar numa fórmula só, numa expressão exclusiva, numa atitude única fracassaram. É que, fazendo-se isso, falseia-se, reduz-se, diminui-se o que é grande. Porque é de todos, o Fado nunca se deixa ser apenas de alguns.

Esta é a prova mais forte da sua vitalidade, da sua genuinidade, da sua riqueza, da sua criatividade: a fidelidade a uma raiz foi-lhe sempre impulso de actualização. A ligação a um passado e a uma tradição foi-lhe sempre desejo de futuro e de renovação. Igual e diferente de si-mesmo, em cada metamorfose o Fado recria-se e reinventa-se, surpreende-se e surpreende-nos.

Ao apresentar à UNESCO esta Candidatura, sabemos que estamos a propor a consagração de uma grande e bela expressão artística, tão viva e actual no seu passado como no nosso século XXI, ao mesmo

tempo lisboeta, portuguesa e universal. Nessa expressão, estão presentes, com uma intensidade belíssima e uma sensibilidade ímpar, as grandes emoções e sentimentos humanos: o amor e o ciúme, o desejo e a renúncia, a plenitude e a desilusão, o erro e o arrependimento, a alegria e a dor, a resignação e a revolta.

No Fado e no seu claro-escuro, estão os homens e as mulheres nos mais quotidianos dos seus gestos e nos mais altos dos seus sonhos. No Fado, reconhecemo-nos e reconhecemos os outros. No Fado, sentimos e convidamos os outros a sentirem connosco. Disse Fernando Pessoa: “ Há uma música do Povo,/ Não sei dizer se é um Fado/ Que ouvindo-a há um ritmo novo/ No ser que tenho guardado”.

A Candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade tornou-se um projecto partilhado e um desígnio comum. Ao reunir tantos contributos, empenhamentos, boas-vontades e entusiasmos, mostrou-se que



Museu do Fado: Circuito Expositivo

esta é uma causa colectiva, assumida com vigor, determinação e amor. Com memória e com modernidade.

Em nome da Câmara Municipal de Lisboa, agradeço a todos os que se mobilizaram para desenvolver e apoiar esta Candidatura: órgãos de soberania, instituições, colectividades, associações, académicos, intelectuais, escritores, artistas, cantores, músicos, editores, promotores.

Convictos da originalidade e relevância cultural do Fado, e da vastidão crescente da sua projecção universal, esperamos com expectativa e confiança a decisão da UNESCO. A consagração desejada será, para nós, motivo de uma grande alegria, mas será sobretudo razão de uma enorme responsabilidade.

Lisboa, 25 de Janeiro de 2011.

António Costa
Presidente da Câmara Municipal de Lisboa



Museu do Fado: Circuito Expositivo

À ESPERA DA SEGUNDA VITÓRIA

2011 é o ano em que a UNESCO se pronunciará sobre a Candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Estamos convictos de que a nossa Candidatura tem todas as possibilidades de sucesso nesta avaliação, e o seu principal capital é precisamente o grande consenso que em torno dela se gerou em Portugal. Aprovada por unanimidade por todas as forças políticas quer na Câmara Municipal e na Assembleia Municipal de Lisboa quer na Assembleia da República, contando com o empenho expresso do Governo e o alto patrocínio do Presidente da República, a Candidatura ultrapassou todas as barreiras partidárias em nome de uma causa colectiva de salvaguarda e promoção da Cultura portuguesa. Juntou num esforço coordenado todas as instituições que possuem espólios arquivísticos e museológicos que permitem preservar a História do Fado ao longo dos últimos dois séculos. Agregou colectividades culturais e recreativas dos bairros de maior tradição fadista, associações profissionais representativas dos músicos, dos autores e dos editores ligados ao género e participações individuais de largas dezenas de



*O Mais Português dos Quadros a Óleo, João Vieira, 2005
Col. Museu da Cidade / Câmara Municipal de Lisboa*

figuras centrais do universo do Fado. Mobilizou, dentro e fora das Universidades, investigadores que inventariaram gravações históricas, prepararam reedições de estudos há muito esgotados, organizaram antologias de músicas, poemas e iconografia do Fado. Desafiou músicos e editores para novos projectos artísticos que asseguram ao mesmo tempo a preservação da memória do Fado do passado e continuidade futura da energia criativa e renovadora que sempre o caracterizou.

Mas sobretudo a Candidatura ajudou-nos a redescobrir, a conhecer, a compreender melhor e a consolidar, todos juntos, o papel fundamental que o Fado tem no nosso olhar sobre nós próprios, na nossa consciência da identidade portuguesa, na nossa capacidade simultânea de sermos quem somos mas de estarmos permanentemente abertos ao mundo. Quando a consagração da UNESCO chegar, como esperamos, será apenas a segunda vitória, porque a primeira já a conquistámos nós mesmos.

Rui Vieira Nery

Presidente da Comissão Científica da Candidatura



O Fado, José Malhoa, 1910
Col. Museu da Cidade / Câmara Municipal e Lisboa



Oiça Lá ò Sr. Vinho, Amália Rodrigues, 1971
Disco 45 rpm, Columbia
Col. Museu do Fado

CANDIDATURA DO FADO À LISTA REPRESENTATIVA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE (UNESCO)

A Câmara Municipal de Lisboa apresentou em Junho de 2010 a candidatura do Fado à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade*, (UNESCO) programa que se consubstancia na implementação de um plano de salvaguarda integrada do património do Fado.

Constitui um objectivo central do projecto a admissão do Fado na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade de 2011*, decisão que terá lugar na 6ª reunião do Comité Internacional da UNESCO prevista para o mês de Novembro de 2011;

O programa da candidatura articula os pressupostos de investigação científica com a participação efectiva da comunidade do Fado orientando-se o plano de salvaguarda em torno de cinco áreas programáticas fundamentais, consagradas, respectivamente, a acções de:

Envolvimento da Sociedade Civil através de uma rede de cooperação institucional que, num plano integrado, reúne instituições académicas, museológicas, arquivísticas, associações e colectividades de recreio, entre outras entidades públicas e privadas, que são detentoras de acervos relevantes para o estudo do tema e/ou representativas dos interesses da comunidade do Fado.

Educação/Formação através da implementação de **Programas Educativos** que contemplem a participação efectiva de artistas, autores, músicos e construtores de instrumentos, na transmissão do conhecimento.

Edição/Investigação através da implementação de um programa editorial de fontes históricas, fontes musicais, fontes poéticas, fontes iconográficas, fontes sonoras, outras edições literárias (ensaios históricos e analíticos, depoimentos, catálogos de fontes documentais), bem como de edições de documentários temáticos.

Dinamização e revitalização de espaços tradicionais de Fado através da criação e desenvolvimento de **Circuitos Temáticos** na cidade de Lisboa, envolvendo os espaços performativos do Fado profissional e amador.

Ações de promoção no plano nacional e internacional do universo e da cultura do Fado.

A Candidatura do Fado à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* (UNESCO) foi desenvolvida pela **EGEAC E.E.M.** através do **Museu do Fado** em parceria com o **Instituto de Etnomusicologia** da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Embaixadores: Mariza e Carlos do Carmo.

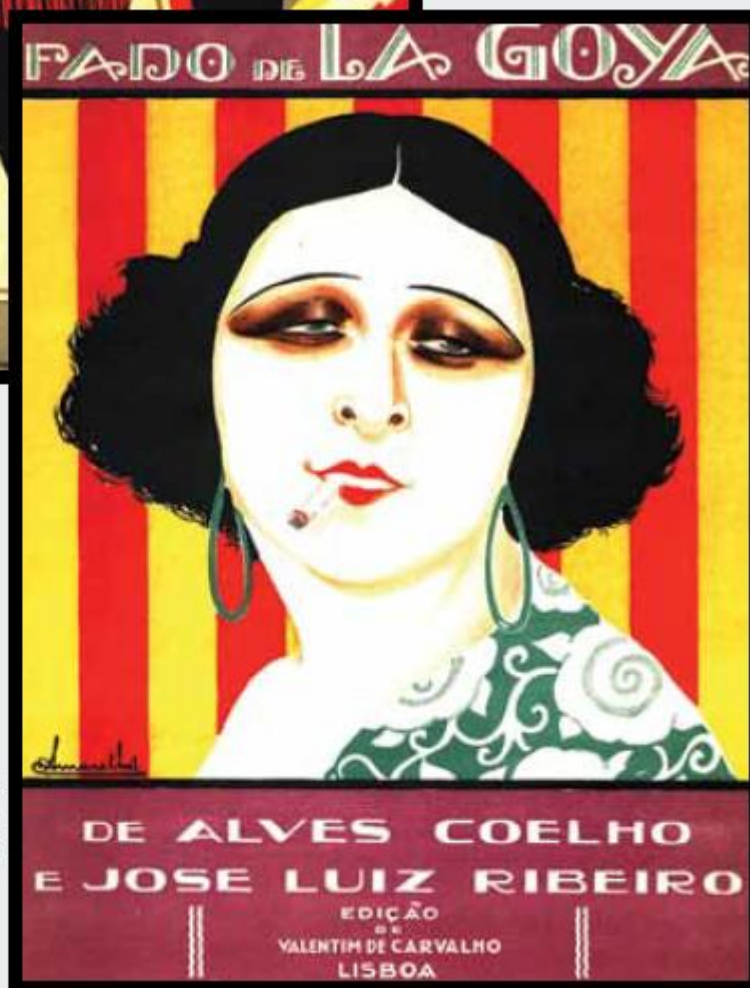
Comissão Científica: Rui Vieira Nery (Presidente, INET-MD), Salwa Castelo-Branco (INET-MD), Sara Pereira (EGEAC/Museu do Fado).

Comissão Consultiva: Carlos do Carmo, Gilberto Grácio, Vicente da Câmara, Daniel Gouveia, António Chaiño, Associação Portuguesa dos Amigos do Fado, Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado.

Comissão Executiva: Ana Gonçalves, Ana Sofia Bicho, Cristina Almeida, Rita Oliveira, Susana Costa (EGEAC - Museu do Fado), Pedro Félix e Paulo Lima (INET-MD).



Fado La Goya, s/d.
Ilustração de Amarelhe
Col. José Pracana



Fado de La Goya, 1923
Ilustração de Amarelhe
Col. José Pracana

PARCERIAS/APOIOS INSTITUCIONAIS

A Candidatura reúne o apoio transversal dos órgãos de soberania nacionais contando designadamente com o Alto Patrocínio de Sua Excelência o Presidente da República Portuguesa bem como com o apoio unânime de todas as forças políticas com assento na Assembleia da República. A deliberação de Candidatura do Fado foi aprovada por unanimidade pelo executivo municipal de Lisboa e votada por “unanimidade com aclamação” na Assembleia Municipal da Câmara Municipal de Lisboa;

Consubstanciando-se num projecto alargado à sociedade civil, a Candidatura do Fado tem como parceiros estratégicos na implementação do plano de salvaguarda: RTP/RDP, a Sociedade Portuguesa de Autores, a Fundação Amália Rodrigues, a Biblioteca Nacional, o Instituto de Museus e Conservação (designadamente através de instituições como o Museu da Música, Museu Nacional de Etnologia, Museu Nacional do Teatro, Museu José Malhoa), a Associação Fonográfica Portuguesa, o Sindicato dos Músicos, o Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculo, a Direcção Geral dos Serviços e Estabelecimentos Prisionais, a Associação Portuguesa dos Amigos do Fado, a Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado, a Confederação Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, a Sociedade de Instrução e Beneficência Voz do Operário, entre outras entidades, públicas e privadas. Ao nível do ensino superior a Candidatura tem como parceiros a Universidade Nova de Lisboa (INET-MD - Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) e a Universidade de Lisboa (Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).



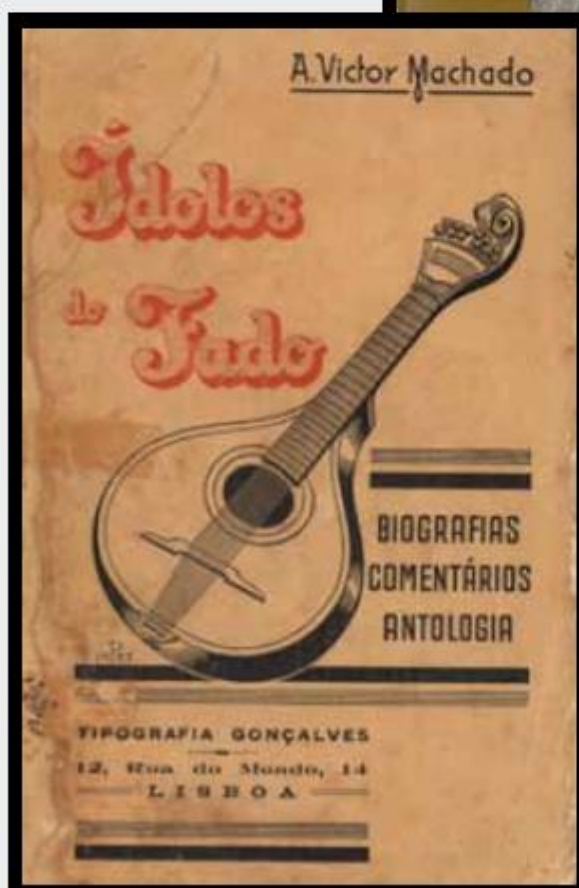
Álbum da Canção, 1963
Col. Museu do Fado

ENVOLVIMENTO DA COMUNIDADE

A Candidatura reúne o apoio consensual de intérpretes, músicos, autores, produtores, estudiosos, colecionadores e construtores de instrumentos musicais, de várias gerações, que se revêem nas acções programadas no quadro do Plano de Salvaguarda e que se associaram inequivocamente ao projecto, reiterando e subscrevendo formalmente a relevância do projecto da candidatura.

Apoiam a Candidatura do Fado: Ada de Castro, Aldina Duarte, Ana Maria, Ana Moura, Ana Sofia Varela, Anita Guerreiro, António Chaínho, António Parreira, António Pinto Basto, António Rocha, António Vitorino de Almeida, António Zambujo, Argentina Santos, Camané, Carlos do Carmo, Carlos Gonçalves, Carlos Macedo, Carlos Manuel Proença, Carminho, Cristina Branco, Cuca Roseta, Dana, Daniel Gouveia, David Ferreira, Edgar Canelas, Edgar Nogueira, Fernanda Maria, Fernando Alvim, Fernando Machado Soares, Fernando Pinto do Amaral, Francisco Mendes, Florinda Maria, Gilberto Grácio, Gonçalo da Câmara, Gonçalo Salgueiro, Hélder Moutinho, Hugo Ribeiro, Isabel Raimundo, Ivan Dias, Jaime Dias, Jerónimo Mendes, João Braga, Joel Pina, José António Anjos de Carvalho, José da Câmara, José Fontes Rocha, José Luís Gordo, José Luís Nobre Costa, José Manuel Barreto, José Manuel Neto, José Manuel Osório, José Pracana, Jorge Fernando, Julieta Estrela, Júlio Pomar, Katia Guerreiro, Lenita Gentil, Lúcio Bamond, Luís de Castro, Luís Penedo, Luís Represas, Mafalda Arnauth, Maria Amélia Proença, Maria Armanda, Maria da Fé, Maria da Nazaré, Maria do Rosário Pedreira, Maria Jojó, Mário Pacheco, Mário Raínho, Mariza, Mário Moniz Pereira, Mário Raínho, Miguel Capucho, Mísia, Nuno da Câmara Pereira, Nuno de Aguiar, Nuno Júdice, Nuno Lopes, Nuno Siqueira, Óscar Cardoso, Pedro Abrunhosa, Pedro Jóia, Rão Kyao, Raquel Tavares, Ricardo Parreira, Ricardo Ribeiro, Rodrigo, Rui Veloso, Vicente da Câmara.

História do Fado,
Pinto de Carvalho (Tinop)
Lisboa, Empresa da
História de Portugal, 1903
Col. Francisco Mendes



Ídolos do Fado,
A. Victor Machado.
Lisboa, Tipografia Gonçalves, 1937
Col. Museu do Fado

PLANO DE SALVAGUARDA: ACÇÕES PREVISTAS

I. REDE DE ARQUIVOS

Implementação de uma rede de cooperação institucional integrada por um vasto leque de instituições arquivísticas e museológicas, detentoras de acervos relevantes para o estudo do Fado, com objectivos de cooperação estratégica ao nível da salvaguarda, estudo, investigação e fruição do património do fado.

II. ARQUIVO DIGITAL DE FONOGRAMAS DE FADO

Constituição de um Arquivo Digital de Fonogramas de Fado de 78, 33 e 45 rpm centralizando e disponibilizando gradualmente online a informação dos registos existentes na posse de diferentes entidades arquivísticas e museológicas.

III. PROGRAMA EDUCATIVO

Implementação de um Programa Educativo que promova gradualmente a integração transversal de conteúdos relacionados c/ o universo e cultura do Fado nos programas escolares dos vários níveis de ensino - do básico ao superior - articulando as perspectivas académicas e científicas com o saber e a participação efectiva da comunidade do fado: intérpretes, músicos, autores, compositores, construtores de instrumentos.

Este programa prevê um conjunto alargado de acções que incluem Cursos de Guitarra Portuguesa, Viola de Fado, Seminários de Poesia, Ateliers de Canto a partir do Museu do Fado, seminários e workshops diversificados em diferentes espaços performativos.

Também a salvaguarda da arte dos guitarreiros será consagrada prevendo-se neste âmbito a instalação de uma oficina de construção de guitarra portuguesa no bairro histórico da Mouraria.

IV. EDIÇÕES

Algumas das edições previstas:

Fontes Históricas:

Pinto de Carvalho, *História do Fado*, (1903); Estudo prévio de Rui Vieira Nery

Alberto Pimentel, *A Triste Canção do Sul* (1904); Estudo prévio de Rui Vieira Nery

Luis Moita, *O Fado, Canção de Vencidos* (Lisboa, 1937). Estudo prévio de Rui Vieira Nery

Vítor Machado, *Ídolos do Fado* (Lisboa, 1937). Estudo prévio de Rui Vieira Nery

Avelino de Sousa, *O Fado e os seus Censores* (Lisboa, 1912) e outros escritos. Estudo prévio de Paulo Lima/José Manuel Osório

Edições Literárias:

O Fado no Ensaio e na Ficção. Antologia das abordagens ao Fado por escritores e pensadores relevantes da Cultura portuguesa (ca. 1850-ca. 1950). Selecção e estudo prévio de Rui Vieira Nery

Fontes Musicais:

Antologia facsimilada de partituras impressas de Fado

(1857-1910). Selecção e estudo prévio INET.

Antologias de fados-canção de meados do século XX (Frederico Valério, Frederico de Freitas, Raul Portela, Raul Ferrão, etc.) Selecção e estudo de José Pracana.

Fontes Poéticas

A Lírica do Fado antes da Censura. Antologia de poesia para Fado (1857-1926). Selecção e estudo de Paulo Lima

A Era de Ouro da Poesia do Fado. Antologia de poesia para Fado (1926-1950). Selecção e estudo de Daniel Gouveia

A Renovação da Lírica do Fado. Antologia de Poesia de Fado (desde 1950). Selecção e estudo de Vasco Graça Moura


Fontes Iconográficas

Antologia do Fado na Pintura Portuguesa do Século XX. Selecção e estudo prévio de Sara Pereira

Antologia do Fado na Ilustração Portuguesa do Século XX. Selecção e estudo prévio de Sara Pereira

V. ROTEIROS DE FADO

Promoção de **Circuitos Temáticos de Fado** na cidade de Lisboa, envolvendo os espaços performativos do fado profissional e amador, com vista à dinamização e revitalização de alguns destes locais.

**Museu do Fado**

Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1
1100-139 Lisboa
Tel +351 218 823 470
Fax +351 218 823 478
Visite-nos em: www.museudofado.pt
Email museudofado@egeac.pt

Horários:

De Terça a Domingo das 10h00 às 18h00
(últimas admissões: 17h30)
Encerra nos dias 1 de Janeiro, 1 de Maio e
25 de Dezembro

Como chegar:

Metro - Estação Santa Apolónia
Autocarro - 28, 735, 794, 745, 759
Estacionamento - Parque do Jardim do Tabaco

Saiba mais em:

www.museudofado.pt
www.candidaturadofado.com





MUSEU
DO FADO

ANEXO B - Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



Intangible
Cultural
Heritage

Representative List

Original: English

CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

INTERGOVERNMENTAL COMMITTEE FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Sixth session
Bali, Indonesia
November 2011

NOMINATION FILE NO. 00563

FOR INSCRIPTION ON THE REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY IN 2011

A. State(s) Party(ies)
<i>For multi-national nominations, States Parties should be listed in the order on which they have mutually agreed.</i>
Portugal
B. Name of the element
(i) Name of the element in English or French
<i>This is the official name of the element that will appear in published material about the Representative List. It should be concise. Please do not exceed 200 characters, including spaces and punctuation. The name should be transcribed in Latin Unicode characters (Basic Latin, Latin-1 Supplement, Latin Extended-A or Latin Extended Additional).</i>
Fado, urban popular song of Portugal
(ii) Name of the element in the language and script of the community concerned, if applicable
<i>This is the official name of the element in the vernacular language corresponding to the official name in English or French (point B.i). It should be concise. Please do not exceed 200 characters in Unicode (Latin or others), including spaces and punctuation.</i>
Fado
(iii) Other name(s) of the element, if any
<i>In addition to the official name(s) of the element (B.i) please mention alternate name(s), if any, by which the element is known, in Unicode characters (Latin or others).</i>
Urban Popular Song
Urban Song

<p>C. Characteristics of the element</p>
<p>(i) Identification of the communities, groups or, if applicable, individuals concerned <i>According to the 2003 Convention, intangible heritage can only be identified with reference to communities, groups or individuals that recognize it as part of their cultural heritage. Thus it is important to identify clearly one or several communities, groups or, if applicable, individuals concerned with the nominated element. The information provided should allow the Committee to identify the communities, groups or individuals concerned with an element, and should be mutually coherent with the information in sections 1 to 5 below.</i></p>
<p>Fado is a genre widely practiced by various communities in Lisbon, represented by numerous neighbourhood associations and other grass-root groups as well as by individual agents such as artists (singers and musicians), authors (composers and poets), instrument makers, book and record publishers and other leading exponents of the genre's practice. It is practised professionally both in the concert circuit and in a network of small 'Fado houses' with resident artistic staff, but it is also sung by amateurs in numerous grass-root associations located throughout all older neighbourhoods of Lisbon. Its performers, both singers and players, usually come from an informal, orally transmitted training which takes place in traditional performance spaces and often in successive generations within the same families. The present nomination and the safeguarding measures proposed in it result from a significant involvement of representatives of these communities and practitioners in their conception and implementation.</p>
<p>(ii) Geographic location and range of the element and location of the communities, groups or, if applicable, individuals concerned <i>This section should identify the range of distribution of the element, indicating if possible the geographic locations in which it is centred. If related elements are practiced in neighbouring areas, please so indicate.</i></p>
<p>Although incorporating previous components drawn from various geographical origins, Fado originally developed in Lisbon. Its diffusion on a national scale took place mostly after the inauguration of radio and throughout the second third of the 20th century, while its international dissemination is a more recent phenomenon which started in the 1950s through the 70's. It remains, nevertheless, a practice deeply ingrained in the daily life of the local communities in the older neighbourhoods of Lisbon, such as Alcântara, Alfama, Bairro Alto, Bica, Madragoa, Mouraria and others. It was also carried into other cities of Portugal as well as into the Portuguese migrant communities abroad. Fado remains therefore to this day a living symbol of the city's and the Portuguese cultural identity as a whole.</p>
<p>(iii) Domain(s) represented by the element <i>Identify concisely the domain(s) of intangible cultural heritage manifested by the element, which might include one or more of the domains identified in Article 2.2 of the Convention. (This information will be used primarily for visibility, if the element is inscribed.) Not to exceed 100 words.</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> • oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; • performing arts; • social practices, rituals and festive events;

D. Brief summary of the element

The brief description of the element will be particularly helpful in allowing the Committee to know at a glance what element is being proposed for inscription, and, in the event of inscription, will be used for purposes of visibility. It should be a summary of the description provided in point 1 below but is not an introduction to that longer description.

Not to exceed 200 words.

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 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.

1. Identification and definition of the element (cf. Criterion R.1)

This is the key section of the nomination to satisfy criterion R.1: "The element constitutes intangible cultural heritage as defined in Article 2 of the Convention". A clear and complete explanation is essential to demonstrate that the nominated element meets the Convention's definition of intangible heritage. This section should address all the significant features of the element as it exists at present, and should include:

- a. an explanation of its social and cultural functions and meanings today, within and for its community,*
- b. the characteristics of the bearers and practitioners of the element,*
- c. any specific roles or categories of persons with special responsibilities towards the element,*
- d. the current modes of transmission of the knowledge and skills related to the element.*

The Committee should receive sufficient information to determine:

- a. that the element is among the "practices, representations, expressions, knowledge, skills — as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith —";*
- b. "that communities, groups and, in some cases, individuals recognize [it] as part of their cultural heritage";*
- c. that it is being "transmitted from generation to generation, [and] is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history";*
- d. that it provides communities and groups involved with "a sense of identity and continuity"; and*
- e. that it is not incompatible with "existing international human rights instruments as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development".*

Overly technical descriptions should be avoided and submitting States should keep in mind that this section must explain the element to readers who have no prior knowledge or direct experience of it. Nomination files need not address in detail the history of the element, or its origin or antiquity.

Not to exceed 1,000 words.

Fado is a type of song usually performed by a soloistic voice, male or female, accompanied traditionally by a Portuguese guitar and an acoustic guitar, both wire-strung, although in the past few decades this instrumental accompaniment has been often expanded to two

Portuguese guitars, a guitar and a bass guitar (or string double bass). The Portuguese guitar, a pear-shaped instrument of the cittern family, with twelve wire strings, which is unique to Portugal, is used particularly for the accompaniment of the voice, in association with an acoustic guitar, but also has an extensive soloistic repertoire. The genre is based on a widespread amateur practice of informal performance from which emerge the majority of its professional practitioners, but there is a permanent interaction between these two circles. Young performers, both singers and players, usually come from an informal, orally transmitted training which takes place in the traditional performance spaces (neighbourhood associations and Fado houses), and often in successive generations in the same families. Informal tuition by older, respected exponents is a key element in this process of transmission and reprocessing.

Fado developed in Lisbon since the second quarter of the 19th century and has been ever since widely recognized by most of Lisbon's inhabitants as a significant part of the city's cultural heritage, reflecting, through its practices and representations, the process of constitution of the modern city and its contemporary reality. The history of Fado evolved with the contribution of communities, groups and individuals who transmitted it from generation to generation, and who were continuously involved in its production and re-enactment within their historic and social framework. Nowadays Fado is still a symbol of identity that confers a feeling of belonging and continuity to all individuals and associations involved in the genre: singers, musicians, composers, both professional and amateur, as well as most members of the communities in which it is practised and received.

From the 1930's to the early 60's Fado knew a number of major performers who redefined its repertory and its performance practice such as Alfredo Marceneiro, Ercília Costa, Berta Cardoso, Hermínia Silva, Maria Teresa de Noronha, Lucília do Carmo, Carlos Ramos and Fernando Farinha. The international career of Amália Rodrigues from the early 1950's on and later that of Carlos do Carmo attracted a worldwide audience to the genre. These and other leading practitioners continue to be major references of repertory and performance practice for the younger performers. In the past two decades Fado has shown signs of an ever increasing vitality, with a significant number of young singers, instrumentalists, composers and poets emerging every year.

Fado is an essentially oral tradition, and even when it began to be written, the notated score could only partially represent the considerable amount of improvisation that continues to characterize its performance practice nowadays. Much of the current repertoire is based on a limited number of traditional melodies that have remained unchanged throughout much of the 20th century and are still regarded as the core of the genre, even if they are the object of an ever renewed performance practice. Nevertheless, the repertory is constantly expanded by new tunes and poems. Its current intense process of multicultural interaction with other musical traditions reaffirms it part of a constant reshaping of the cultural identity of the communities in which it is practiced.

2. Contribution to ensuring visibility and awareness and to encouraging dialogue (cf. Criterion R.2)

The nomination should demonstrate (Criterion R.2) that “Inscription of the element will contribute to ensuring visibility and awareness of the significance of the intangible cultural heritage and to encouraging dialogue, thus reflecting cultural diversity worldwide and testifying to human creativity”.

Please explain how the element’s inscription on the Representative List will contribute to ensuring visibility of the intangible cultural heritage and will raise awareness at the local, national and international levels of its importance. This section need not address how inscription will bring greater visibility to the element, but how its inscription will contribute to the visibility of intangible cultural heritage more broadly. Explain how inscription will promote respect for cultural diversity and human creativity, and will promote mutual respect among communities, groups and individuals.

Not to exceed 1,000 words.

Fado plays a significant role as an intangible manifestation of the cultural identity of the communities that practice it, and has shown a continuous ability to interact creatively with other living musical traditions throughout its history and in the present. It is to be expected that the evolution of the genre, while preserving the visibility and awareness of its essential identity, will be increasingly open to the interaction with other musical genres, both at the national and the international levels, particularly with those of the Portuguese-speaking communities which originate from Africa and Brazil and currently represent significant segments of the city’s population. In this sense, the genre is an essential part of any strategy for social cohesion and integration in an increasingly multiethnic and multicultural society. Fado’s inscription on the Representative List may thus assure a reinforcement of the international awareness of the importance of cultural diversity and intercultural dialogue, as well as of the central place of the intangible cultural heritage within this framework.

The current success of Fado within the popular music circuit in Portugal as well as internationally has reinforced its role as a significant segment of the cultural life of the country and of its international representation, leading to a considerable growth in the number of its listeners and practitioners. It would be unrealistic and undesirable to establish for Fado a canon of “authenticity” which would not correspond to any specific stage of its continuous process of internal change in history and which would be seen as an artificial norm hindering the natural flow of innovation and creativity in any living artistic genre, as defined by the communities that practice it. But the preservation of Fado’s historical heritage, which in many cases is currently at risk, is undoubtedly an urgent task and an important component of the effort to assure the continuity and reinforcement of its practice, not as a mere historical record but as a permanent source of awareness of the genre’s intrinsic nature, of its ability to reflect Portuguese cultural identity as a whole and of inspiration for new creative approaches to the genre.

3. Safeguarding measures (cf. Criterion R.3)

Items 3.a. to 3.c. request the elaboration of a coherent set of safeguarding measures as called for in Criterion R.3: “Safeguarding measures are elaborated that may protect and promote the element”. Such measures should reflect the broadest possible participation of the communities, groups or, if applicable, individuals concerned, both in their formulation and in their implementation.

a. Current and recent efforts to safeguard the element

Please describe the current and recent efforts of the concerned communities, groups or, if applicable, individuals to ensure the viability of the element. Describe efforts of the concerned State(s) Party(ies) to safeguard the element, taking note of external or internal constraints, such as limited resources.

Not to exceed 500 words.

At the centre of the safeguarding program currently being implemented is the Museu do Fado, established by the Lisbon City Council in 1998 in the historical neighbourhood of Alfama,

one of the central communities of Fado practice. The Museum, entirely devoted to the preserving, safeguarding, researching, fruition and promotion of the heritage of Fado and of the Portuguese guitar, was founded in close interaction with the local communities. Its holdings, featuring collections of recordings, iconography, musical instruments and other musical artefacts are mostly the result of donations from hundreds of singers, composers, poets, musicians, instrument makers, collectors and experts or by their families and heirs, as well as from neighbourhood associations and grass-root groups, to which in 2009 was added a collection of 5000 historical recordings of Fado acquired by the Municipality and the Ministry of Culture. The Museum features a school promoting workshops and informal tuition on Fado vocal and instrumental performance, given by instructors who are leading exponents of the genre. There is also a Documentation Centre and an Auditorium, in which takes place an intense programme of concerts, talks, workshops, debates and record and book releases addressed to the public in general as well as to students of elementary and secondary schools all over the city. Community-oriented workshops with Fado singers are also held in various neighbourhood associations in Lisbon and elsewhere in the country. An average of ca. 35.000 visitors takes part every year in these activities.

The Lisbon City Council promotes since 2004 the 'Festa do Fado', a large-scale annual performing event aimed at the community at large, and regularly supports Fado performances abroad, particularly in cities with significant Portuguese communities. Financial support was granted to the production of the film 'Fados' (2007), by Carlos Saura, which had a wide international circulation, increasing the visibility of this tradition.

Since 2005, in cooperation with the Instituto de Etnomusicologia (Universidade Nova de Lisboa), projects implemented included interviews with leading fado singers, instrumentalists and instrument makers; the establishment of an integrated database of the documentary sources of all natures concerning the history of Fado belonging to various public and private institutions (libraries, state archives, sound archives, museums, neighbourhood associations, private collections, etc.); a thorough survey, republication and critical reading of historical sources; a dissemination of information guidelines regarding good practices for the preservation of Fado mementos. Amongst the research projects already developed are the organization of the International Congress 'Fado, Percursos e Perspectivas,' (2008), the publication of an 'Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX' (2010) and the establishment of the open-access online database 'Música Popular Portuguesa' (2010), both including numerous entries on Fado and Fado performers. The Museum has also collaborated with the Portuguese state television network, RTP, in producing a six-hour long documentary on the history of Fado, 'Trovas Antigas, Saudade Louca' (2007-09) and in providing iconography for various publications on this topic, including Rui Vieira Nery's 'Para uma História do Fado' (2004 – Italian translation 2007, English and Polish translations currently in preparation).

b. Safeguarding measures proposed

For the Representative List, the safeguarding measures are those that may help to solidify the element's current viability and to ensure that its viability is not jeopardized in the future, especially as an unintended result of inscription and the resulting visibility and public attention.

Identify and describe the various safeguarding measures that are elaborated that may, if implemented, protect and promote the element, and provide brief information concerning, for example, their priority, scope, approaches, timetables, responsible persons or bodies, and costs.

Not to exceed 1,000 words.

City Council of Lisbon, with the support of the Ministry of Culture and in close cooperation with the communities involved, has defined a long-term project of safeguarding measures, with the following initial steps for the period of 2010-13:

I. ARCHIVE NETWORK

Implementation of an institutional cooperation network encompassing a wide range of museums and archives holding relevant collections for the study of Fado, aiming at a strategic cooperation for the safeguarding, study, research, and fruition of the heritage of Fado. This network includes the following institutions, among others: Museu do Fado, Biblioteca Nacional, Rádio Televisão Portuguesa e Rádio Difusão Portuguesa, Museu da Música, Museu Nacional do Teatro, Museu Nacional de Etnologia, Museu José Malhoa, Museu de Arte Popular, Fundação Amália Rodrigues, Cinemateca Portuguesa, Museu da Cidade, Fonoteca Municipal de Lisboa, Voz do Operário, Sociedade Portuguesa de Autores, Sindicato dos Músicos;

Deadline: December 2010

Responsible Bodies: CML, EGEAC./Museu do Fado

Amount: € 35,000

II. DIGITAL ARCHIVE OF FADO PHONOGRAMS

Goals: To create a Digital Archive of Fado Phonograms - 78, 33 and 45 rpm – gathering the information of the existing records belonging to various archives and museums.

Actions: To digitalise, archive, restore and programme a database encompassing 78, 33 and 45 rpm vinyl records fado phonograms collections existing in the different institutions, including the newly purchased collection of 5000 78 rpm recordings.

Deadline: December 2013

Responsible Bodies: CML, EGEAC./Museu do Fado

Amount: € 500,000

III. EDUCATION PROGRAM

Goals:

To implement an Educational Plan aiming at a gradual transversal integration of the contents related to the universe and culture of Fado on all academic levels – from year 1 to year 12 -, thus combining the academic and scientific points of view with the knowledge and true participation of the Fado community: singers, musicians, authors, and musical instruments' manufacturers.

Actions:

- III.1. Museu do Fado School: Workshops on Portuguese Guitar, Fado Viola, Fado Poetry seminars and Singing workshops;
- III.2. Museu do Fado workshops: Talks and workshops aiming at creating a steady venue for the debate and reflexion within the fado community;

- III.3. Singing Tours of Museu do Fado, featuring interpreters and musicians from different generations.
- III.4. Portuguese Guitar manufacturing: to support the Portuguese guitar manufacture, thus ensuring this know-how is safeguarded and conveyed, namely through:
 - III.4.1. Scholarships for more than a year awarded to trainees selected by the Portuguese guitar manufacturers Gilberto Grácio and Óscar Cardoso;
 - III. 4.2. The creation of a Portuguese guitar manufacture workshop in the historical area of Alfama, close to Museu do Fado;
 - III.4.3. Temporary exhibitions dedicated to the craftsmanship of the Portuguese guitar manufacturers (guitarreiros);
 - III.5. The establishment of education plans for the different education levels (Year 1 to Year 12), namely through:
 - III.5.1. The creation of pedagogical material;
 - III.5.2. Training seminars for trainers/teachers;
 - III.5.3. The implementation of an educational pilot project in schools in Lisbon and its replication at a regional and national level;
 - III.5.4. The promotion of regular school field trips to the Museu do Fado in close connection with the Fado community that plays an active role as educational agent;
 - III. 6. Support given to Performing Arts Schools including Fado in their pedagogical program, both at a local and national level;
 - III.7. Technical and scientific expert training in museum and archive research practices, through graduation and post-graduation university programs;
 - III. 8. Organising an International Fado Congress – to be held every two years – intertwining academic perspectives with the knowledge of composers, interpreters, poets and other agents involved in the creation and dissemination of this musical genre;
 - III.9. Training the Fado community through a network of local associations and clubs, promoting seminars dedicated to the good practices of preservation and maintenance of the heritage of Fado;
 - III.10. Scheduling conferences on Fado with researchers in different fields;

Deadline: (Undergoing projects in various stages of development; Implementation of Educational Plans for the 2010/2011 academic year) January 2012;

Responsible Bodies: CML, EGEAC /Museu do Fado in partnership with several schools.

Amount: € 250,000

IV. PUBLICATIONS

Implementing the following publishing program:

- IV.1. Historical sources (facsimile publication of classical works relevant for the History of Fado, including analysis and indexes);
- IV.2. Other books (historical and analytical essays, testimonies, documental sources' catalogues); musical sources (anthologies with facsimile printed music scores, and transcriptions of hand-written Fado music scores);

- IV.3. Poetic sources (Anthologies of Fado poetry);
- IV.4. Iconographic sources (Anthologies of the iconography of Fado in Art)
- IV.5. Sound sources; a CD series including substantial booklets with analytical texts and Ficonography of historical recordings of Fado (1900 – 1950),
- IV.6. Documentaries/audiovisual;

Deadline: (in different stages); March 2012;

Responsible Bodies: CML, EGEAC/Museu do Fado

Amount: € 200,000

V. FADO CIRCUITS

Goals: To promote Fado Theme Circuits within the city of Lisbon, involving professional and amateur Fado performing venues in order to promote and bring new life to some of these venues;

Actions:

- V.1. Network programming and/or promotion of events held on casas de Fado and clubs that have a regular activity in conveying this heritage to the younger generations, and that are still today living Fado workshops;
- V.2. To publish and release digital and printed theme circuits;
- V.3. To organise scheduled guided tours to the most famous Fado venues in town;

Deadline: (In different development stages); July 2012

Responsible Bodies: CML, EGEAC/Museu do Fado

Amount: € 80,000

VI. PROMOTION/RELEASES

Actions:

- VI.1. Trovas Antigas, Saudade Louca: Broadcast of the first TV show dedicated to the history of Fado – a series of 6 episodes on the different genres of Fado (Broadcasting as of September 2010)
- VI.2. Concerts/Workshops by artists from different generations in the country's district capital cities;
- VI.3. To produce specific documents to be released in Universities, Museums, Cultural Centres, and Foundations, among other venues;
- VI.4. To promote the visit of foreign researchers who will carry out projects on Fado
- VI.5. To design an international dissemination of Fado program through the embassies and lectureship's network in co-operation with Instituto Camões;

Deadline: January 2013

Responsible Bodies: CML, EGEAC /Museu do Fado

Amount: € 150,000

c. Commitment of communities, groups or individuals concerned

The feasibility of safeguarding depends in large part on the aspirations and commitment of the communities, groups or, if applicable, individuals concerned. This section should provide evidence that the communities, groups or, if applicable, individuals concerned have the will and commitment to safeguard the element if conditions are favourable. The best evidence will often be an explanation of their involvement in past and ongoing safeguarding measures and of their participation in the formulation and implementation of future safeguarding measures, rather than simple pledges or affirmations of their support or commitment.

Not to exceed 250 words.

The nomination of Fado to the Representative List was conceived and developed with the active support and participation of the Fado communities. In order to ensure their involvement in the definition and implementation of the safeguarding measures now proposed, a wide range of workshops, seminars, meetings, debates and interviews took place at Museu do Fado, with large citizen participation. The ongoing research projects strongly involved from the beginning individual participants and representatives from neighbourhood and grass-root associations, who took part in the identification of sources, individual figures, significant repertory or performance practices.

The safeguarding programme received a significant input from the Museu do Fado's Consultant Committee— integrated by singers, musicians, collectors and researchers acknowledged by the community as well as by representatives of the two main associations— but involves numerous individual artists who will ensure the transmission of their knowledge to the next generations according to the various measures now proposed.

As shown in the appendix, this commitment and active involvement of the Fado community in the nomination and the safeguarding plan proposed is certified by declarations of support from individual musicians, authors and instrument's manufacturers, as well as from professional and community associations.

d. Commitment of State(s) Party(ies)

The feasibility of safeguarding also depends on the support and cooperation of the concerned State(s) Party(ies). This section should provide evidence that the State Party concerned has the commitment to support the safeguarding effort by creating favourable conditions for its implementation and should describe how the State Party has previously and will in the future demonstrate such commitment. Declarations or pledges of support are less informative than explanations and demonstrations.

Not to exceed 250 words.

The Lisbon City Council and the Portuguese Ministry of Culture have been highly focused on the nomination of Fado to the Representative List of Intangible Cultural Heritage, following their continuous commitment to the awareness and preservation of the genre, as illustrated by all the safeguarding measures that took place in the last few years: promoting exhibitions, book and record editions and concerts within the programme of Lisbon - European Capital of Culture (1994); establishing the Museu do Fado (1998) and renovating its exhibition circuit (2008) with the joint support of European Union funding (Programa Operacional da Cultura); developing community-oriented activities involving the public in general and the student population; and sponsoring a large gamut of source inventory projects implemented by research teams in close cooperation with the communities and many of the leading individual exponents of Fado practice.

As shown in the appendix, the present nomination received the prior and unanimous support of all political forces represented in the Lisbon City Council and in the Municipal Assembly as well as the official support of the Portuguese Ministry of Culture, as shown in the

appendix. It was also approved by an unanimous vote of the National Parliament (Assembleia da República) and was granted the high patronage of His Excellency the President of the Portuguese Republic.

4. Community participation and consent in the nomination process (cf. Criterion R.4)

This section asks the submitting State Party to establish that the nomination satisfies Criterion R.4: “The element has been nominated following the widest possible participation of the community, group or, if applicable, individuals concerned and with their free, prior and informed consent”.

a. Participation of communities, groups and individuals in the nomination process

Describe how and in what ways the community, group or, if applicable, individuals concerned have participated actively in the nomination process at all stages, as required by Criterion R.4. States Parties are further encouraged to prepare nominations with the participation of a wide variety of other concerned parties, including where appropriate local and regional governments, neighbouring communities, NGOs, research institutes, centres of expertise and other interested parties. The participation of communities in the practice and transmission of the element should be addressed in point 1 above, and their participation in safeguarding should be addressed in point 3; here the submitting State should describe the widest possible participation of communities in the nomination process.

This application of Fado to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage was presented with the active support and participation of the communities in which Fado is practiced. The preparation of the proposed safeguarding plan was carried out with the communities’ active participation, both collectively, through a wide range of public workshops, meetings, debates and interviews and through individual contributions by acknowledged exponents of the genre.

The research effort developed since 2005 included collecting oral testimonies from domain agents (performers, authors, and community leaders), identifying and cataloguing relevant archival sources, critical reading of historical sources, as well as the creation of a database encompassing all collected data and the launching of an intense editorial programme now being implemented. The research teams involved not only senior scholars and graduate students about also performers and authors integrated in the Fado community itself. Various strategic cooperation protocols were signed with all public and private archives holding relevant collections for the study of Fado, including those of the most representative professional and neighbourhood associations in the field.

The nomination was ultimately prepared by a Scientific Committee that includes well known experts (Rui Vieira Nery – Chairman – Salwa El-Shawan Castelo-Branco - INET - and Sara Pereira – Museu do Fado), with the active participation of a Consulting Committee whose members are leading recognized exponents of fado practice (Carlos do Carmo, Vicente da Câmara, Gilberto Grácio, Daniel Gouveia, António Chaínho, Luísa Amaro) or representatives of grass-root associations (Luís Penedo, from the Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado, and Luís de Castro and Julieta Estrela, from the Associação Portuguesa dos Amigos do Fado).

b. Free, prior and informed consent to the nomination

The free, prior and informed consent to the nomination of the element from the community, group or, if applicable, individuals concerned may be demonstrated through written or recorded concurrence, or through other means, according to the legal regimens of the State Party and the infinite variety of communities and groups concerned. The Committee will welcome a broad range of demonstrations or attestations of community consent in preference to standard or uniform declarations.

Please attach supporting evidence demonstrating such consent and indicate below what evidence you

are providing and what form it takes.

As stated in the appendix, the community approves of this Fado application, and reaffirms its commitment to the safeguarding plan, namely through its active participation in the proposed measures / actions aiming at maintaining, safeguarding, studying and conveying this art to the future generations.

See Appendix.

c. Respect for customary practices governing access

Access to certain specific aspects of intangible cultural heritage is sometimes restricted by customary practices governing, for example, its transmission or performance or maintaining the secrecy of certain knowledge. Please indicate if such practices exist and, if they do, demonstrate that inscription of the element and implementation of the safeguarding measures would fully respect such customary practices governing access to specific aspects of such heritage (cf. Article 13 of the Convention). Describe any specific measures that might need to be taken to ensure such respect.

Fado has by definition an open practice accessible to the whole community. The inventories, databases and publications of the safeguarding plan will enhance public access to the information concerning the genre's history and current practice.

5. Inclusion of the element in an inventory (cf. Criterion R.5)

This section is where the State Party establishes that the nomination satisfies Criterion R.5: "The element is included in an inventory of the intangible cultural heritage present in the territory(ies) of the submitting State(s) Party(ies) as defined in Articles 11 and 12".

Identify the inventory in which the element has been included and the office, agency, organization or body responsible for maintaining that inventory. Demonstrate that the inventory has been drawn up in conformity with Articles 11 and 12, in particular Article 11(b) that stipulates that intangible cultural heritage shall be identified and defined "with the participation of communities, groups and relevant non-governmental organizations" and Article 12 requiring that inventories be regularly updated.

The nominated element's inclusion in an inventory should not in any way imply or require that the inventory(ies) should have been completed prior to nomination. Rather, a submitting State Party may be in the process of completing or updating one or more inventories, but has already duly included the nominated element on an inventory-in-progress.

Since its establishment in 1998, the Museu do Fado has systematically catalogued its acquisitions of photographs, music scores, lyrics, instruments, phonograms, professional documents, book and Fado journals, amongst many others testimonies, almost all donated by private individuals or associations of the Fado community. This catalogue currently includes 18.205 entries: 441 books, 1396 Fado journals, 5517 photographs, 2123 posters, 3052 Fado lyrics, 46 music instruments, 317 audiovisual recordings, 327 professional documents (contracts, professional licenses,) 2572 records, 2321 music scores, 32 costumes, 61 medals/trophies, among other testimonies. These collections were mostly donated by Fado singers (51%) musicians (17%) authors - composers or poets (13%), associations and Fado houses (13%), collectors (6%).

Since 2005 this catalogue was greatly expanded into a general inventory including also the collections of a wide range of public and private museums and archives holding relevant collections for the study of Fado, aiming at a strategic cooperation for the safeguarding, study, research, and fruition of the heritage of the genre. The database of phonograms of Fado still under construction, part of which is already on public access ([www.http://www.fcsh.unl.pt/inet/basesdedados/fonogramas/pagina.html](http://www.fcsh.unl.pt/inet/basesdedados/fonogramas/pagina.html)), currently lists more than 15.000 entries.

These inventories are ready to be transferred at any time to the future national inventory of the Portuguese immaterial cultural heritage as soon as it is implemented by the Portuguese Ministry of Culture, which has already published all the necessary national legislation. The

Ministry of Culture, in its capacity as the institution which is responsible for implementing and validating the national inventory, has stated its official commitment to and support of the present nomination.

Documentation

All documentation that is provided should add value to the nomination file by offering information about the element, its role within its community, its viability and any challenges it faces. If the element is inscribed, such documentation will also be used to achieve the Representative List's purpose of ensuring visibility for intangible heritage. Photographic, sound and audiovisual documents should be submitted according to the technical specifications in the Annex below. Supplementary materials (within the maximums set out below) may be submitted, and will be helpful in allowing visibility activities, but they will not be considered in the process of examining or evaluating the nomination.

a. Required and supplementary documentation

	Primary materials	Supplementary materials
Photos	10 recent photographs (required for evaluation)	Maximum 30
Video	edited video (maximum 10 minutes) (strongly encouraged for evaluation and visibility)	Maximum 60 minutes
Audio	-	Maximum 60 minutes
Maps	-	Maximum 3
Books	-	Maximum 3

Regrettably, materials in excess of the maximum quantities listed in the "Supplementary materials" category cannot be accepted by UNESCO. In sending materials, clearly distinguish the primary materials from any supplementary materials you may wish to include. None of the materials will be returned to the submitting States.

b. Cession of rights including registry of items

Primary materials must be accompanied by a non-exclusive cession of rights document granting worldwide rights to UNESCO to use the materials (see Form ICH-07). The ICH-07 form must be submitted in English or French, without alteration of any kind to the text and be signed by an authorized signatory. The cession of rights must include a registry of the items submitted, describing for each item:

1. *identifier (file name and/or reference)*
2. *copyright information, including creator's name*
3. *date of creation*
4. *caption (in English or French)*

Supplementary materials should, whenever possible, also be covered by a non-exclusive cession of rights to UNESCO, including the same identifying information.

c. List of additional resources

Submitting States may wish to list the principal published references, using standard bibliographic format, as well as websites or multimedia resources providing supplementary information on the element.

Not to exceed one page.

- Brito, Joaquim Pais de (Dir.), *Fado: Vozes e Sombras*, Lisboa, Lisboa 94/Electa, 1994.
- Castelo-Branco, Salwa El Shawan e BRANCO, Jorge Freitas, *Vozes do Povo, A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta, 2003.
- Castelo-Branco, Salwa El Shawan, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, 4 volumes, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010.
- Carvalho, Pinto de, (Tinop) *História do Fado*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1903, reed. Prefácio de Joaquim Pais de Brito, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- Carvalho, Ruben de, *Um Século de Fado*, prefácio de Rui Vieira Nery, Lisboa, Ediclube, 1999.
- Chougnnet, Jean François (Coord.) *Amália Coração Independente*, Lisboa, Museu

Berardo, 2009

- Colvin, Michael The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Rewriting of Urban History. Lewisburg: Bucknell University Press, 2008
- Elliot, Richard, Fado and the Place of Laughing: Loss, Memory and the City, London, Ashgate, 2010.
- Gallop, Rodney, The Fado in 'Portugal A Book of Folk Ways', Cambridge Press, 1961.
- Gouveia, Daniel, Ao Fado Tudo se Canta? Lisboa, DG Edições, 2010
- Halpern, Manuel, 2004, O Futuro da Saudade: O Novo Fado e os Novos Fadistas, Lisboa, Publicações Dom Quixote;
- Kalvathi, Mimi, Saudade: an Anthology of Fado Poetry, London, Gulbenkian Foundation, 2010
- Lima, Paulo, O Fado Operário no Alentejo, Tradisom, 2004.
- Morais, Manuel (coord.) A Guitarra Portuguesa, Actas do Simpósio Internacional, Universidade de Évora, Évora, Estar, 2001
- Moura, Vasco Graça Amália: dos Poetas Populares aos Poetas Cultivados, Lisboa, Tugalnad, 2010
- Nery, Rui Vieira, Para Uma História do Fado, Lisboa, Público, Corda Seca, 2004.
- Nery, Rui Vieira, Amália Nossa, Lisboa, Público, Tugalnad, 2009
- Nery, Rui Vieira, Pensar Amália, Lisboa, Tugalnad, 2010
- Pais, José Machado, "O Enigma do Fado e a Identidade Luso-Brasileira," Ler História, nº 34, 1998.
- Pereira, Sara (coord.) Carlos do Carmo – Um Homem no Mundo, Lisboa, CML, EGEAC/Museu do Fado, Lisboa, 2003.
- Pereira, Sara (coord) Museu do Fado 1998-2008, Lisboa, CML, EGEAC/Museu do Fado, 2008
- Pereira, Sara (coord.) As Mãos que Trago, Alain Oulman (1928-1990), Lisboa, CML, EGEAC/Museu do Fado, Lisboa, 2009
- Pimentel, Alberto, (1904), A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.
- Santos, Vítor Pavão dos, Amália: uma Biografia, Lisboa, Contexto, 1987, (2ª edição 2009).
- Sucena, Eduardo, Lisboa, o Fado e os Fadistas, Lisboa, Veja, 1992
- Tinhorão, José Ramos, As Origens da Canção Urbana, Lisboa, Caminho, 1997.
- Vernon, Paul, A History of the Portuguese Fado, Ashgate, s/d

Contact information

a. Contact person for correspondence

Provide the name, address and other contact information of the person responsible for correspondence concerning the nomination. If an e-mail address cannot be provided, the information should include a fax number. For multi-national nominations provide contact information for one person designated by the States Parties as the main contact person for all correspondence relating to the nomination (request for additional information, etc). For multi-national nominations, also provide contact information for one person in each State Party.

Dr. António Costa

The Honorable Mayor of Lisbon, Portugal

<p>Paços do Concelho – Praça do Município, 1º, 1149-014 Lisboa Tel. + 351 21 323 62 00 Fax + 351 21 817 12 22 gab.presidente@cm-lisboa.pt Dra. Catarina Vaz Pinto The Honorable Cultural Councillor of Lisbon, Portugal Paços do Concelho – Praça do Município, 1º , 1149-014 Lisboa Tel. + 351 21 323 62 00 Fax + 351 21 817 12 22 ver.catarina.vaz.pinto@cm-lisboa.pt</p>
<p>b. Competent body involved</p> <p><i>This section should provide the name, address and contact information of the competent body (agency, museum, institution, or manager) with responsibility for the local management and safeguarding of the element.</i></p>
<p>EGEAC EEM/Museu do Fado Dr. Miguel Honrado CEO/ President of the Boarding Administration - EGEAC EEM Palácio Marquês de Tancos, Calçada Marquês de Tancos, nº2,1100-340 Lisboa Tel. +351 21 882 00 90 Fax. +351 21 882 0098 miguelhonrado@egeac.pt Dra. Sara Pereira Director of Museu do Fado Largo do Chafariz de Dentro nº1, 1100-139 Lisboa +351 21 882 34 70 Fax. +351 21 882 34 78 sarapereira@egeac.pt</p>
<p>c. Concerned community organization(s) or representative(s)</p> <p><i>Provide the name, address and other contact information of community organizations or representatives, or other non-governmental organizations, who are concerned with the element such as associations, organizations, clubs, guilds, steering committees, etc.</i></p>
<p>Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança Prof. Doutor Rui Vieira Nery (Chairman of the Scientific Committee) and Prof. Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Director of INET) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Av. de Berna 26 C 1069-061 Lisboa Tel.: (351) 217908300 Fax.: (351) 217908303 secb@fcsh.unl.pt Associação Portuguesa dos Amigos do Fado Julieta Estrela Castro Rua Tomás Anunciação, 31 – 2º D 1350-032 Lisboa Tel. (351) 396 86 39 Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado Engº Luís Penedo Praceta Santo António, 2 - 3º D 2685-237</p>

Portela LRS

Tel: (351) 219 430 425

agpg@guitarra-portuguesa.com

Fundação Amália Rodrigues

Dr. Américo Lourenço

Rua de São Bento, 193

1250-219 Lisboa

Tel. (351) 21 3971896

siberjuris@netcabo.pt

Associação Fonográfica Portuguesa

Dr. Eduardo Simões

Avenida Sidónio Pais, 20 - R/c Dtº

1050 - 215 Lisboa

Tel: (351) 21 3156655

Fax: (351) 21 3156683

contactar@afp.org.pt

Sindicato dos Músicos

Dr. Adriano Aguiar

Av. D. Carlos I, 72 D – 2º

1200-649 Lisboa

Tel. (351) 21 3966551

Fax (351) 21 3950208

sindicato.musicos@gmail.com

Sindicato dos Trabalhadores das Artes do Espectáculo

Dra. Carmen Santos

Rua da Fé, 23 - 2º

1150-149 LISBOA

Tel. (351) 21 8852728

Fax. (351) 21 8853787

startistas@mail.telepac.pt

SPA – Sociedade Portuguesa de Autores

Dr. José Jorge Letria

Av. Duque de Loulé, 31

1069 - 153 Lisboa Codex

Tel. (351) 21 3594400

Fax: (351) 21 3530257

geral@spautores.pt

Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto

Dr. Augusto Flor

Rua da Palma, 248

1100-394 LISBOA

Tel. (351) 21 8882619

Fax: (351) 21 8882866

cpccrd@confederacaodascolectividades.com

INATEL

Carla Raposeira

Divisão de Actividades Culturais

Calçada de Santana, 180

1169-062 Lisboa

Tel. (351) 21 0027000

Fax: (351) 21 0027027

inatel@inatel.pt

Instituto de História da Arte

Prof. Doutor Vítor Serrão

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade 1600-214 Lisboa

Tel.: (351) 21 792 00 00

Fax: (351) 21 796 00 63

Instituto de Museus e Conservação

Prof. Doutor João Brigola

Palácio Nacional da Ajuda - Ala Sul

4º - 1349-021 LISBOA

Tel. (351) 213 614 200

Fax: (351) 21 364 78 21

Biblioteca Nacional de Portugal

Dr. Jorge Couto

Campo Grande, 83

1749-081 Lisboa

Tel. (351) 21 798 20 00

Fax. (351) 21 798 21 40

RTP – Rádio Televisão portuguesa

Gabinete de Estudos e Documentação da RTP

Dr. Pedro Braumann

Av. Marechal Gomes da Costa, 37

1849-030 Lisboa

Tel. (351) 217 947 000

Fax (351) 217 947 180

cdoc@rtp.pt

Rádio Amália

Luis Montez

Rua Viriato, 25 – 3º Esq.

1050-234 Lisboa

Tel. (351) 21 010 57 40

Fax: (351) 21 315 57 69

geral@amalia.fm

Signature on behalf of the State Party

The nomination should conclude with the original signature of the official empowered to sign it on behalf of the State Party, together with his or her name, title and the date of submission.

In the case of multi-national nominations, the document should contain the name, title and signature of an official of each State Party submitting the nomination.

Name: António Costa

Title: The Honorable Mayor of Lisbon

Date: 23 June 2011 (last revision)

Signature: <signed>

ANEXO C - Tudo Isto é Fado: encarte produzido pela FNAC (Fédération Nationale d'Achats des Cadre).



TUDO ISTO É FADO



À ESPERA DA SEGUNDA VITÓRIA

2011 é o ano em que a UNESCO se pronunciará sobre a Candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Estamos convictos de que a nossa Candidatura tem todas as possibilidades de sucesso nesta avaliação, e o seu principal capital é precisamente o grande consenso que em torno dela se gerou em Portugal.

Aprovada por unanimidade por todas as forças políticas quer na Câmara Municipal e na Assembleia Municipal de Lisboa quer na Assembleia da República, contando com o empenho expresso do Governo e o alto patrocínio do Presidente da República, a Candidatura ultrapassou todas as barreiras partidárias em nome de uma causa colectiva de salvaguarda e promoção da Cultura portuguesa. Juntou num esforço coordenado todas as instituições que possuem espólios arquivísticos e museológicos que permitem preservar a História do Fado ao longo dos últimos dois séculos. Agregou colectividades culturais e recreativas dos bairros de maior tradição fadista, associações profissionais representativas dos músicos, dos autores e dos editores ligados ao género e participações individuais de largas dezenas de figuras centrais do universo do Fado. Mobilizou, dentro e fora das Universidades,

investigadores que inventariaram gravações históricas, prepararam reedições de estudos há muito esgotados, organizaram antologias de músicas, poemas e iconografia do Fado. Desafiou músicos e editores para novos projectos artísticos que assegurem ao mesmo tempo a preservação da memória do Fado do passado e continuidade futura da energia criativa e renovadora que sempre o caracterizou.

Mas sobretudo a Candidatura ajudou-nos a redescobrir, a conhecer, a compreender melhor e a consolidar, todos juntos, o papel fundamental que o Fado tem no nosso olhar sobre nós próprios, na nossa consciência da identidade portuguesa, na nossa capacidade simultânea de sermos quem somos mas de estarmos permanentemente abertos ao mundo. Quando a consagração da UNESCO chegar, como esperamos, será apenas a segunda vitória, porque a primeira já a conquistámos nós mesmos.



Rui Vieira Nery
Presidente da Comissão Científica da Candidatura

FADO
PATRIMÓNIO DA
HUMANIDADE

VOLTAR



FADO

PATRIMÓNIO DA HUMANIDADE

FADO - CULTURA PORTUGUESA

A relevância do Fado enquanto força estruturante da cultura portuguesa, património vivo e condição criativa de uma identidade nacional é cada vez maior e mais evidente. É cada vez mais uma realidade presente na vida quotidiana dos Portugueses, aqui e no mundo. Prova disso é não só o crescente aparecimento de jovens fadistas, que se juntam aos mais conhecidos nas tabelas de vendas e nas programações culturais, como a renovação de um público nas casas de fado e nas salas de espectáculos. Há 10 anos atrás este cenário era apenas um sonho de alguns... Hoje, é bom ver a popularidade que o Fado conquistou mas parece-me que todo este movimento é mais relevante que isso, é um reconhecimento dos nossos valores criativos, dos nossos intérpretes, compositores e letristas - da nossa cultura. É bom ver que Fado redescobre o seu lugar no séc. XXI, e que é redescoberto pelos portugueses que o ouvem orgulhosos de si próprios. A força expressiva do Fado enquanto veículo de comunicação da cultura portuguesa é enorme, e é para mim um enorme motivo de orgulho poder fazer parte dela e levá-la a tantos países, a tanta gente, a tantas culturas.

O fado sempre foi uma força presente na minha vida, desde que me lembro de mim lembro-me de o cantar, de o ouvir, da sua presença em minha casa e nas ruas da Mouraria. Nunca imaginei que fazer o que sempre me foi tão natural pudesse vir a ser o fio condutor da minha vida, e foi com muita ingenuidade que iniciei este percurso. Só depois do reconhecimento do

meu trabalho e com a crescente procura que ele acarreta é que fui realizando a importância internacional que o fado tem, e quando digo internacional não o quero dizer para os estrangeiros, pois muitas vezes é bem mais importante para os portugueses que não vivem em Portugal. A relação que os povos não Portugueses têm com o Fado continua a ser um mistério que me deslumbra e encanta, e só pode ser justificado por ser de facto autêntico e puro, verdadeiro no seu modo de ser universal. Tal como a poesia ou qualquer outra forma artística, é um privilégio partilhado apenas pelas disciplinas divinas - tocar os corações sem fronteiras ideológicas, linguísticas ou políticas. Ultrapassada a surpresa inicial, a descoberta do Fado por alguém que não é Português leva geralmente à vontade de saber mais, de conhecer este país e esta gente que se expressa de forma melancólica mas canta a vida entre sorrisos e lágrimas. Podemos por isso dizer que o Fado no mundo é uma porta para Portugal, um convite em forma de canção.

Eu serei sempre "suspeita" no que diz respeito ao Fado, é-me impossível ser imparcial, não o dissocio da minha vida nem da minha forma de ser, de modo que me parece óbvia a consagração do Fado pela Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial da Humanidade da UNESCO. Parece-me óbvia e merecida. Por mim, pelos meus, pelos Portugueses, por todos, pelo Fado.

Mariza

VOLTAR



ANEXO D – Entrevistas

A mesma pergunta foi feita para seis fadistas através da rede social Facebook.

Pergunta:

Querida (o) XXXXXX,

primeiramente, declaro minha grande admiração por seu trabalho. Segundo, estou finalizando o meu mestrado aqui na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em Comunicação Social. Meu tema é o fado e sua repercussão no pós 25 de Abril. Na próxima sexta-feira, 14/12, defendo minha tese. Gostaria de saber se você escreveria um parágrafo para mim dizendo o que é o fado para você. Ficaria muito honrado em ter o seu depoimento em meu trabalho.

Desde já um forte abraço.

Ricardo Nicolay.

Resposta dos fadistas:

Maria Ana Bobone

Para mim, o fado canta a vida, é a canção da emoção por excelência.. É também a melhor forma musical de servir a língua portuguesa

E também a alma portuguesa

Bjjjjs

Boa sorte:))

Adélia Pedrosa

Obrigada Ricardo: Não sei se me expressarei bem, mas não custa tentar, tenho apenas o quarto ano primário e o pouco que sei aprendi com a vida,...mande a pergunta através do meu hotmail e eu tentarei responderei da mesma forma OK? O fado pra mim é uma manifestação de vida ou de sentimentos, pois é uma forma de dizermos o que sentimos e vivemos. O grande fadista e poeta Carlos Ramos, no tema O Fado de ser Fadista, cantava o seguinte:

Fado é ternura,

Fado é dor,

Fado é tristeza,

Fado é como que uma reza,

De quem sofre ou é feliz.

Fado é loucura,

É saudade, é incerteza,

E é a bem mais Portuguesa das canções do meu País.

*Fado é loucura,
É saudade, é incerteza,
E é a bem mais Portuguesa das canções do meu País.*

No Fado é retratado todo o sentimento e alma de meu povo.

Filipa Cardoso

Olá Ricardo, muito obrigada pelo carinho! O fado para mim é um grito da alma "por isso pode ser triste ou alegre dependendo do estado que a alma está.

Maria João Quadros

Olá querido Ricardo Nicolay!!!! Claro que lhe digo o que é para mim o fado!!! Pois o fado para mim, não deixa nunca de ser um "estado de alma".... seja ele qual for!!! Ou estou muito triste e canto-o tristemente porque não posso fazê-lo de outro modo, ou estou muito enciumada e.... idem idem aspas aspas, ou feliz e canto-o muito ao meu jeito, umas marchas e uns fados menos tristes, e por aí fora!!!! Se estou apaixonada, canto-o com a paixão que me queima o coração !!!!! É por isso que lhe digo que o meu fado é um estado de alma!!!! Não há fado nenhum que não traga consigo esta alma, esta garra,.... senão não me toca, não toca nada e ninguém. O fado é a vida!!!! Cantada, contada ou somente falada!!! Um hjo para si e muita sorte!!! Parabéns também pelo tema que escolheu!!!! O fado é simples..... É a minha , a sua , a vida de todos nós, seja ela qual for!!!! É alma !!!!!!!

Helena Sarmiento

Olá Ricardo,

Acho extraordinária a escolha do tema. Muito rico e controverso. Parabéns!

Espero vir a tempo de aceder a este seu belo e surpreendente convite, pois é uma honra.

Deixo pois este (muito) pequeno apontamento:

O Fado não é apenas um feitiço; é um segredo que quanto mais se canta mais se conta e mais secreto fica. É algo de muito precioso que tomou conta da minha vida, como um raro Amor para sempre. (É o eterno em mim, de que fala Bethânia.)

Desculpe ter demorado tanto...

Um grande beijinho.

helen

João Braga

Meu caro, para dizer alguma coisa que interesse tenha não consigo menos do que isto.

Aproveite o que mais lhe convier para o seu trabalho:

Como é sabido, existem muitas teorias sobre a origem do Fado, quando, onde, como e com quem nasceu. Resolvi há muito essa questão na minha cabeça: o Fado, tal como o entendemos hoje, apreciamos e cantamos, surgiu na Primavera de 1939, no antigo Retiro da Severa, ali no coração do Bairro Alto, com as guitarras de Armandinho, Jaime Santos e José Marques, e as violas de fado de Santos Moreira, Abel Negrão e Alberto Correia, a acompanharem a voz única e irrepitível de Amália Rodrigues, que então o cantou em público pela vez primeira.

Muita gente se espanta com o gosto de estar triste dos portugueses espelhado no enlevo com que cantam, tocam e escutam o Fado, um género musical cantado que podendo ser triste mexe sobretudo com os sentidos e emociona fortemente quem por ele se deixa envolver.

Depois do golpe militar de Abril de 74 o Fado foi censurado — um obscuro cantador de baladas, nada de José Afonso ou Adriano Correia de Oliveira, ocupou os estúdios da Emissora Nacional, foi aos arquivos e destruiu relíquias da música fadista que os integravam, no que constituiu um desfalque irreparável no património fadista —, Amália foi

vilipendiada e perseguida e eu próprio tive de cumprir um exílio de 16 meses em Madrid. Mas após uma breve travessia no deserto a voz do povo falou mais alto e o Fado ressurgiu em força com Amália e todos os seus principais intérpretes a serem solicitados para gravações, em disco e na televisão, e espectáculos por todo o país.

O espírito do Fado pode consubstanciar-se nestes versos de Camões escritos na segunda metade do século XVI: "Com que voz chorarei meu triste Fado/Que em tão dura paixão me sepultou (...)"

João Braga

Para o caso de ainda não conhecer, aqui lhe deixo uns breves depoimentos de três dos maiores poetas portugueses de todos os tempos:

O FADO E A ALMA PORTUGUESA

Toda a poesia — e a canção é uma poesia ajudada — reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos alegres é triste e a canção dos povos tristes é alegre.

O fado, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando 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 segundo sentido da figura de el-rei D. Sebastião.

Fernando Pessoa (1930)

A POESIA E O FADO

A minha poesia, na voz extraordinária de Amália, subiu até ao povo.

Pedro Homem de Mello (1962)

ARTE, PORTUGAL E FADO

Fados. Fados em todos os estilos e sentimentos.

Quer queiram quer não, em arte, o melhor que Portugal deu, na época presente, foram fadistas.

Miguel Torga (1990)