

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

O fado – um fenómeno da cultura portuguesa

Fado – fenomen portugalske kulture

Diplomski rad

Mentor: mr. sc. Želimir Brala

Studentica: Barbara Bunić

Zagreb, rujan 2017.

Índice

1. INTRODUÇÃO	5
2. FADO COMO EXPRESSÃO MUSICAL	7
2.1. Características gerais do fado.....	7
2.2. Classificação do fado	8
2.3. Fadista	9
2.4. Modos de vestir e performance corporal.....	11
2.5. Acompanhamento	12
2.6. Fado de Coimbra.....	13
3. FADO E O SEU PERCURSO HISTÓRICO.....	15
3.1. Origem do termo	15
3.2. Mitos de origem	16
3.2.1. Origem árabe	17
3.2.2. Origem medieval	18
3.2.3. Origem marítima.....	19
3.2.4. Fado enquanto dança do Brasil.....	20
3.2.5. Origem portuguesa	22
3.3. Enraizamento bairrista: fado nos circuitos boémios e marginais de Lisboa.....	23
3.3.1. Mito fundador: Maria Severa.....	22
3.3.2. Primeiros grandes fadistas	23
3.3.3. Estrutura formal dos primeiros fados	24
3.3.4. Temática	24
3.4. Primeiro alargamento	26
3.5. Transição para o século XX	28
3.5.1. Radicalização revolucionária.....	28
3.5.2. Formalização castiça.....	36
3.5.2.1. Casas de fado.....	37
3.5.2.2. Outros espaços de apresentação	38
3.5.2.3. Estabilização do repertório	39
3.5.3. Estado Novo e o fado	40
3.5.3.1. 1945 – 1974: continuidades e renovações.....	41
3.5.3.2. Maria Teresa de Noronha e Amália Rodrigues.....	43

3.5.4. Revolução dos Cravos e o fado	44
3.5.5. “Novo Fado”	45
4. CONCLUSÃO	48
5. BIBLIOGRAFIA	50

1. INTRODUÇÃO

O fado é hoje em dia um símbolo representativo de Portugal no mundo, sendo considerado a forma de expressão artística que melhor definiria a identidade e a cultura portuguesas. Desde o seu surgimento na cidade de Lisboa na década de 1840, esse género musical percorreu um longo percurso de evolução e disseminação, tendo superado as fronteiras geográficas, políticas e socioculturais. De manifestação de “margem” típica para os transgressores da lei e do moral, o fado pouco a pouco ganhou o espaço nacional, até atingir uma dimensão mundial, com presença nas salas de espetáculo mais prestigiadas do mundo.

O presente trabalho tem a ambição de analisar esse percurso de desenvolvimento da prática fadista e enquadrar o fado em termos históricos, demonstrando o ambiente no qual inicialmente o fado surgiu, de que modo se aburguesou e entrou nos salões aristocráticos, como ocorreu o processo da sua institucionalização e profissionalização no século XX e de que forma acontece nos dias de hoje. Para esse fim, procede-se à identificação das suas diversas transformações ocorridas ao longo desses dois séculos e das personagens que se destacaram durante essa trajetória.

A tese de mestrado está dividida em duas partes, sendo a primeira parte a que se refere ao presente, ou seja as principais características do fado na sua forma contemporânea, descrevendo os seus elementos constitutivos e os seus dois tipos fundamentais, e a segunda parte a que apresenta o passado, destacando essas diversas transformações que o género sofreu para se transformar de uma atividade marginal em um dos símbolos de Portugal.

Recorrendo aos estudos pioneiros publicados no início do século XX e aos estudos atuais mais detalhados, esta tese compara as conclusões de pesquisadores dedicados à investigação do caminho histórico do fado na cultura portuguesa, procurando realizar assim um trabalho sintético que pode ajudar a outros interessados na música do fado nos seus eventuais estudos

a respeito desse género musical.

2. FADO COMO EXPRESSÃO MUSICAL

O fado é uma canção popular portuguesa, uma das marcas mais importantes da produção musical da cidade de Lisboa e um dos ícones culturais de Portugal, que consiste nas convenções de interpretação vocal e instrumental e nos modelos performativos consagrados.

2.1. Características gerais do fado

Uma sessão de fado implica um cantor solista, homem ou mulher, chamado *fadista*, um ou vários músicos¹ e o público. A figura dominante é o fadista com uma ampla extensão vocal, acompanhado geralmente pela viola e pela guitarra portuguesa. Dos espectadores espera-se uma imobilidade e um silêncio enquanto se canta ou toca. É o silêncio que cria o ambiente fadista e é ele a principal forma de comunicação entre a audiência e os músicos. Essa regra fundamental do silêncio pode ser rompida em dois momentos específicos: logo após uma apresentação, dando gritos de incentivo ao fadista, ou após os sinais de aprovação por parte de fadista.

O fado é um fenómeno lisboeta situado nas zonas mais antigas da cidade de Lisboa, nos bairros tradicionais como Alfama, Bairro Alto ou Mouraria, e é cantado em casas típicas, ou casas de fado, onde a decoração é alusiva à prática fadista. As fotografias e os cartazes com imagens de fadistas são praticamente obrigatórios. Além disso, os objetos do fado, como discos velhos, xales, guitarras, ou algo que lembre a Lisboa antiga, estão quase sempre presentes.

O tempo e o espaço da performance fadista também são dados através da luz. No decorrer da apresentação do fado, exige-se a redução da intensidade das luzes. O ambiente típico de uma casa de fado com uma iluminação diminuída, ou mesmo apagada, indica que a performance

¹ Qualquer um desses músicos pode ser chamado de fadista, mas esse termo é mais utilizado como denominação dos cantores/cantadeiras.

do fadista começa. Quando ela acaba, as luzes são novamente acessas, indicando essa mudança na temporalidade e espacialidade da apresentação fadista. Importa acrescentar ainda que durante a apresentação os espectadores não podem sair nem entrar. O trânsito é permitido apenas no decorrer dos intervalos, ou seja, ao final de um bloco ou no mínimo de um fado (FRYDBERG, 2012: 261).

Os temas mais recorrentes passam pelo amor, a tragédia, as dificuldades da vida, e a saudade, daí o seu tom triste e lamentoso. A ideia do destino como uma força implacável que está para além da vontade humana é essencial para a compreensão desse estilo musical. Assim, o fado, na sua atmosfera, ficou conhecido como uma canção melancólica, triste, caracterizada por uma certa doçura dolorida que se pode notar na voz do fadista o qual, ao cantar o seu fado, passa por mais diversos sentimentos. Mesmo assim, existem também canções eufóricas e alegres.

Outra característica notável do fado nos dias de hoje é sua importância enquanto atração turística. Ao longo das últimas décadas, o fado goza de grande popularidade entre os turistas que buscam conhecer “casas típicas” e assistir a esse ritual nacional que envolve um universo muito mais extenso e rico do que apenas música e letra. E eles pagam para isso, o que ajuda na manutenção dos elementos ritualísticos (CASARINI, 2012: 21).

2.2. Classificação do fado

O fado pode ser dividido em duas categorias fundamentais: *fado castiço* e *fado-canção*.

O *fado castiço*, também conhecido como *fado fado*, *fado clássico* ou *fado tradicional*, é considerado o mais antigo e o mais autêntico. Este, por sua vez, subdivide-se em três espécies - *fado menor*, *fado corrido* e *fado mouraria* - que possuem um mínimo de elementos fixos (esquemas rítmicos e harmónicos e diversos tipos de acompanhamento que consistem em um motivo melódico constantemente repetido) e uma grande liberdade de improvisação por parte

do fadista. O *fado menor* é composto em tonalidade menor e sobre um tempo lento, o *fado corrido* em tonalidade maior e executado muito rápido e o *fado mouraria*, também em tonalidade maior, mas é mais tranquilo e cantante. Sobre esses modelos adaptam-se, então, diversas outras melodias e poemas (SERGL, 2007: 9-10). Mas, a existência das melodias básicas é importante porque, segundo Sergl, permite ao público observar as diferentes formas de interpretação do fadista:

Com pequenas variações, diversos outros fados giram em torno desses três que formam o núcleo do fado castiço. Esta estabilização em torno de melodias básicas determina um repertório restrito, que facilita ao ouvinte identificar as características interpretativas do cantor, do qual se espera uma versão pessoal, que parte da escolha de quais versos decide cantar e como se apropria da linha melódica básica e a recria. (SERGL, 2007: 11-12)

À flexibilidade musical dos fados tradicionais opõe-se a uma fixidez do *fado-canção*, denominado igualmente *canto de fado*, que surgiu mais recentemente, com as novas formas de espetáculo urbano, como o teatro de revista². No caso do fado-canção, a maior parte dos elementos que permitem uma contribuição mínima dos artistas é fixo. A improvisação vocal é mais limitada devido a alternância entre refrão e estrofes, as melodias são fixas e associadas a um texto fixo e as estruturas harmónicas são mais complexas (SERGL, 2007: 13).

2.3. Fadista

A identidade fadista é construída a partir da entrada no universo simbólico do fado. Embora o fado exija o grande domínio e diversidade de emissão vocal e os seus cantores possuam uma ampla extensão vocal, ter a capacidade vocal não é suficiente. Para ser um bom fadista é necessário que o fado se ama, se sinta e se compreenda para poder ser expresso na voz. A

² Peça de crítica a factos, costumes e tipos conhecidos. (*revista* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-08-09]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/revista>)

performance vocal de um fadista é assim construída e valorizada a partir da sua alma de fadista, como afirma Frydberg:

No fado a técnica vocal não é valorizada, pelo menos no discurso, sem a presença visível e audível da alma fadista. Desta forma, é preferível ter uma voz tecnicamente inferior, mas que expresse mais emoção e mais a alma fadista, ou seja, que esteja mais diretamente conectada com o universo social e simbólico do fado. Uma voz mais técnica ou afinada, mas que expresse menos alma faz de quem canta uma pessoa menos fadista. (FRYDBERG, 2012: 414).

A construção do conceito fadista de alma abrange um conjunto de elementos que incluem todo o universo místico e simbólico do fado, o conhecimento da sua história e suas especificidades e integração no contexto fadista desde o início da construção da sua identidade de profissional nesse género musical. Ter alma fadista é conhecer o fado, em termos técnicos e poéticos, e conseguir expressar toda a sua densidade emocional e histórica ao cantar (FRYDBERG, 2012: 414). Assim, o papel do fadista não se limita apenas a ser o de mero cantor ou artista, senão ele constitui um tipo de porta-voz social e cultural dos portugueses.

Além disso, a qualidade de um fadista é caracterizada pela sua originalidade na estilização, ou seja, na improvisação de ordem rítmica e melódica que é determinada pela sensibilidade, pela espontaneidade, pelo humor e pela ambiência da sala. Por essa razão, não existe unicamente uma forma padrão de cantar determinada melodia, mas há diversas possibilidades de interpretar o mesmo fado (SERGL, 2007: 14).

Como o fado é transmitido pela tradição oral, uma das principais características para a construção da identidade fadista é a filiação aos fadistas de outras gerações. Estas relações intergeracionais e a escolha de obra e vida dos determinados artistas como referência são a forma de se aprender o fado, o que é ser fadista, como se sente o fado e, principalmente, como expressar na voz e na performance fadista todas as peculiaridades

do seu universo mítico. Estas referências ajudam na construção de modos de cantar e traduzem-se em códigos muito específicos de performance.

2.4. Modos de vestir e performance corporal

Os fadistas trabalham com códigos muito determinados que se expressam nas roupas e nas técnicas corporais, construídos principalmente das reinvenções das imagens de fadistas consolidados de outras gerações.

A mulher que canta usa geralmente vestidos longos e sempre um xaile nos ombros, sendo este de cor negro. Numa primeira fase, as roupas das fadistas eram extremamente coloridas e chamativas, enquanto atualmente as mulheres vestem-se com trajes e xailes escuros e seu desempenho torna-se discreto e introspetivo. O xaile estava presente no modo de trajar desde a primeira fadista, a mítica Maria Severa, mas tornou-se peça fundamental do vestuário fadista mais tarde, a partir da precursora Ercília Costa. Finalmente, foi nos ombros de Amália Rodrigues que ele se tornou um elemento fundamental na construção da imagem de fadista no mundo. Hoje em dia todas as fadistas utilizam o xaile no seu figurino, seja em apresentações informais, seja em grandes apresentações onde ele é recriado juntamente com o vestido longo.

No que diz respeito aos fadistas, distinguem-se duas formas de se vestir: a do fadista cantor e a do fadista instrumentista. O fadista instrumentista utiliza normalmente calça e camisa pretas. Sendo no palco para complementar o fadista cantor, o instrumentista não destaca a sua presença através da roupa, mas através da sua habilidade musical. Os cantores de fado recriam a elegância imposta para os fadistas desde o tempo de Alfredo Marceneiro, através do uso do fato e gravata ou da camisa branca com o blazer azul e, algumas vezes, do lenço no pescoço (FRYDBERG, 2012: 418-420).

Junto com os modos de vestir, a performance dos fadistas incorpora certos gestos e técnicas corporais, baseadas igualmente na imitação dos fadistas de outras gerações e que fazem que o fadista se conecte com os sentimentos necessários para se cantar o fado. A performance dos fadistas incorpora as mãos no bolso, os olhos fechados e a cabeça levemente erguida. A performance feminina também inclui os olhos fechados e ainda usa as duas formas de imposição das mãos, recriadas a partir da maneira como Amália Rodrigues interpretava o fado. A primeira imposição, com as mãos juntas, quase como se estivessem rezando, a cabeça geralmente voltada para o alto e os olhos fechados, é utilizada quando se canta fados mais tristes. A outra imposição de mão, típica para os fados alegres, utiliza mão abertas junto ao corpo acompanhando o balanço do corpo em uma quase dança, no ritmo da música (FRYDBERG, 2012: 420-422).

Essas técnicas representam a interiorização do que é “ser fadista” e da forma que se sente para cantar o fado.

2.5. Acompanhamento

O fadista é geralmente acompanhado por um ou até quatro instrumentos: uma guitarra, uma viola, uma segunda guitarra e uma viola baixo (SERGL, 2007: 15). O acompanhamento instrumental é um elemento indispensável do fado.

A guitarra desempenha um papel fundamental. É a guia do cantor, introduzindo o canto e evidenciando as suas variações. A guitarra, de origem inglesa, tem a caixa de ressonância em forma de pera, com o fundo chato e um braço curto, dividido cromaticamente por trastes de metal, contendo cinco pares de cordas de metal nessa primeira fase do fado. Sofre a transformação com o acréscimo de mais um par de cordas, sendo designada a partir de então como guitarra portuguesa. A guitarra portuguesa era originalmente tocada por mulheres, mas hoje em dia os principais instrumentistas, sejam de guitarra ou de viola, são todos homens.

Sua arte não é resultado de uma formação fixa, mas é fruto de uma aprendizagem e de uma transmissão familiar.

Fornecendo o suporte harmónico e rítmico, a viola funciona como uma base para as variações improvisadas pelo cantor e pela guitarra. A viola utilizada no fado, de origem francesa, é semelhante ao violão, com uma caixa de ressonância em forma de oito, com seis cordas simples de arame ou cordas fiadas para os bordões e as demais de tripa.

As partes exclusivamente instrumentais do fado são as introduções, que indicam a velocidade e a tonalidade da canção, os contracantos, que marcam a transição de uma frase vocal para outra, e o primeiro segmento do último refrão, antes da aparição final do cantor.

Nos últimos anos, o acompanhamento tem-se mudado das duas únicas guitarras para os mais diversos instrumentos incluindo mesmo o acompanhamento por toda uma orquestra (SERGL, 2007: 15-17).

2.6. Fado de Coimbra

O fado de Coimbra caracteriza-se por ser uma variação do fado ligada ao ambiente universitário. Este, mais provavelmente, teria aparecido em Coimbra nos fins do século XIX, tendo sido trazido por estudantes de Lisboa. Desde então começou a desenvolver-se a tradição de uma canção vulgarmente chamada por “fado” com características diferentes do fado de Lisboa.

A canção de Coimbra é exclusivamente cantada por homens, já que na sua origem as mulheres não estavam na universidade, com uma temática fortemente romântica. Implica rigor nas vestes: os grupos de músicos e cantores usam o traje académico de calça, batina e capa de cor negra que confere solenidade ao momento.

O fado de Coimbra é acompanhado por viola e pela guitarra de Coimbra, uma versão um

pouco mais pequena da guitarra portuguesa e com outra afinação, a saber lá-sol-ré-lá-sol-dó (FRYDBERG, 2011: 61).

Esta canção, tal como a original, costuma ser cantada à noite, mas à diferença do fado de Lisboa cantado em tabernas ou casas de fado, este é cantado em espaços exteriores: nas praças e ruas da cidade.

A temática gira em torno do quotidiano estudantil, da iniciação amorosa, da beleza da vida estudantil e da juventude, da beleza da cidade e da passagem para a vida adulta, num certo tom romântico.

3. FADO E O SEU PERCURSO HISTÓRICO

Antes de se tornar numa canção de fama nacional e internacional, o fado teria que passar por um longo processo de evolução, sofrendo as mais diversas influências, e isto é, tanto musicais e culturais como históricas. Os capítulos seguintes abordam os conhecimentos mais recentes que tentam reconstruir o percurso histórico desta manifestação da cultura portuguesa. Começa-se pelo termo fado, e depois desenvolvem-se as teorias sobre sua origem, distintas características que dependem do período em que foi praticado, para logo explicar as modalidades que apareceram no século passado.

3.1. Origem do termo

Os primeiros registos que ligam o fado à música remontam aos finais do século XIX, seja para descrever as danças no contexto colonial no Brasil, seja para fazer referência ao estilo que evoluiu e se desenvolveu, posteriormente, em Lisboa (NERY, 2004: 18-23).

Até ao século XIX verifica-se, através das fontes literárias e lexicográficas, que no léxico português o vocábulo fado não se relacionava com qualquer prática musical: o significado do termo “fado” é apenas o da sua raiz latina *fatum*, ou seja, o destino, a sina, a trajetória de vida de cada indivíduo (NERY, 2004: 18). Constata-se a completa ausência do significado musical da palavra fado em todos os dicionários da língua portuguesa até ao último terço do século XIX, desde o *Vocabulario Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau às primeiras edições do *Diccionario* de António de Moraes e Silva, que conceituam a origem divina do termo, definindo o fado como “a ordenança, a divina providencia” (PIMENTEL, 1904: 7-9).

Portanto, a palavra *fado* enquanto expressão musical (dança ou canção) aparecerá definido pela primeira vez em 1874, no dicionário de Lacerda, quando já era uma prática visivelmente ativa e documentada na sociedade portuguesa de então: “Fado, cantiga e dança popular,

muito característica e pouco decente: o de Lisboa, o de Coimbra” (PIMENTEL, 1904: 9). Em 1878, o termo volta a aparecer na 7ª edição do mencionado *Dicionário* de Moraes com a definição poético-musical: “Poema do vulgo, de caracter narrativo, em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida penosa d'uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Música popular, com um rythmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra, e que tem por letra os poemas chamados fados” (PIMENTEL, 1904: 9). Assim, desde os finais do século XIX, admite-se, ao lado da semântica etimológica de *fatum*, uma nova aceção que relaciona o vocábulo “fado” com canção popular, típica do sentimento português. A fatalidade do destino a que todos estão sujeitos nota-se bem na grande maioria das letras tradicionais do fado, o que vai ao encontro da sua raiz latina (PIMENTEL, 1904: 24).

Ao mesmo tempo, existe uma outra hipótese acerca da origem da palavra fado, defendida atualmente por José Alberto Sardinha, que diz que o fado se chama fado porque conta histórias. De acordo com o investigador, a palavra, ao nível popular, tem o sentido de vida: o nome “fado” surgiu a partir do facto de os poemas narrativos contarem histórias ou episódios das vidas das pessoas, geralmente de desenlace triste ou mesmo trágico³.

3.2. Mitos de origem

As origens do fado é uma questão que sempre tem estado no centro da discussão dos investigadores do assunto, devido à escassa bibliografia que foi sendo publicada sobre o tema e a ausência de um exame rigoroso e exaustivo dos mais antigos registos documentais à disposição. Sendo assim, desde o fim do século XIX até os dias de hoje têm surgido teses diversas e por vezes contraditórias que apontam para as origens possíveis desse estilo musical.

³ VITÓRIO, A. (2010, 2 de Junho). Onde é que o fado nasceu? Jornal de Notícias. Acedido a 20 de Junho 2017, em: <http://www.jn.pt/artes/interior/onde-e-que-o-fado-nasceu-1583721.html>

O objetivo desse capítulo é fazer uma revisão das hipóteses sobre o nascimento do género, que, em geral, constam de uma síntese de alusões culturais, literárias e históricas. A descrição dessas teorias mais comuns baseia-se nos trabalhos de investigação feitos desde os primeiros estudos do princípio do século XX até os trabalhos de autores contemporâneos.

3.2.1. Origem árabe

Uma das primeiras e das mais antigas hipóteses relativas à origem do fado é a chamada tese árabe. Segundo essa tese, o fado seria o vestígio da influência cultural dos árabes presentes na península Ibérica desde o século VIII. A tese é defendida sobretudo pelo historiador da literatura Teófilo Braga, que considera o fado ser um derivado das melopeias árabes *huda* e *xácara*⁴ (PIMENTEL, 1904: 19-20). Do seu ponto de vista literário, Braga (1867: 89) define o fado como a *xácara* moderna – uma narração detalhada e chorosa dos acontecimentos da vida das classes mais baixas da sociedade. A fundamentação para sua teoria limita-se às semelhanças na temática e no carácter melancólico e lamentoso entre os cantos dos Mouros e a canção fadista.

De acordo com os mais destacados oponentes dessa teoria, Alberto Pimentel e Ernesto Vieira, as provas históricas não sustentam essa hipótese de uma suposta origem árabe do fado. Os mouros abandonaram a península ibérica nos finais do século XV e os primeiros registos de fado, como já foi referido, apareceram no início do século XIX. Além disso, segundo o argumento apontado para essa génese - a localização geográfica dos executantes desse tipo de música - o fado também deveria existir noutros locais do país, como, por exemplo, no Algarve – “último reduto dos Árabes em Portugal” (CARVALHO, 1903: 41) – o que não se verifica.

⁴ Espécie de romance popular, em verso, que se cantava ao som da viola, ainda frequente no Brasil. (*xácara* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-07-07]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/xacara>)

3.2.2. *Origem medieval*

A tese trovadoresca considera o fado ser um dos frutos da produção lírica dos trovadores da Idade Média (NERY, 2004: 54). A primeira sugestão duma origem medieval do fado foi proposta por Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁵, seguida, entre outros, por Mascarenhas Barreto. Os dois autores afirmam que as três formas poéticas desenvolvidas e cultivadas pelos trovadores portugueses – a cantiga de amor, a cantiga de amigo e a cantiga de escárnio e maldizer – estão na origem do fado do século XIX. Na base de sua explicação está o paralelismo temático entre essas cantigas medievais e o fado, levando em consideração também a voz da sua expressão. Assim, por seu turno, as cantigas de amor, cantadas por um trovador a uma donzela, têm semelhanças com o fado de Coimbra; as cantigas de amigo, devido ao facto de serem produzidas pela voz da mulher que lamenta a falta do seu amado, deram origem ao fado de Lisboa que é, em maioria, produzido por fadistas femininas; as cantigas de escárnio e de maldizer, através das quais os trovadores expressavam sátiras, podem encontrar-se em algumas letras de fado com intenção de crítica político-social, típica desse estilo musical.

Os críticos dessa tese consideram-na superficial e pouco comprovada por um qualquer suporte documental, sendo a similaridade em termos dos temas e da forma poética entre as cantigas medievais e as letras da canção do fado uma evidência pouco convincente. Além disso, não se toma em consideração a inexistência de laços de transmissão direta entre ambas as formas, separadas por um longo período de quinhentos anos (NERY, 2004: 54).

⁵ Carolina Michaëlis de Vasconcelos era romancista, filóloga e historiadora da literatura portuguesa, nascida em 1851, em Berlim, e falecida em 1925, no Porto. Foi a primeira mulher a lecionar numa universidade portuguesa, mais concretamente na Universidade de Coimbra, desenvolvendo o seu trabalho de investigação no âmbito da cultura portuguesa medieval e quinhentista. Interessava-se especialmente por assuntos românicos, trocando correspondência com alguns membros da Geração de 70, como Teófilo Braga e Joaquim de Vasconcelos, com quem viria a casar, adquirindo nacionalidade portuguesa. (Carolina Michaëlis de Vasconcelos in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-07-08]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$carolina-michaelis-de-vasconcelos](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$carolina-michaelis-de-vasconcelos))

3.2.3. *Origem marítima*

Um dos mitos mais interessantes e repetidos a respeito da origem do fado é aquele que afirma que ele tenha surgido no mar, o símbolo que tem ocupado a destacada posição na cultura portuguesa. A origem marítima, defendida por Pinto de Carvalho e Maria Luísa Guerra, está ligada a expansão marítima portuguesa que tem seu início do século XV, tendo como marco 1415 com a conquista de Ceuta; desde então as viagens marítimas foram uma constante na vida dos portugueses. O marinheiro foi uma personagem importante nesse decurso, aquele que se lançava ao mar deixando para trás a família e sua terra e mergulhando em situações perigosas, arriscando sua própria vida. Cantar e tanger serviu-lhes como remédio, como um veículo de alheamento da sua realidade lamentável e do seu destino incerto. Assim, segundo os defensores dessa chamada “tese marítima”, a característica nostálgica e saudosista desses cantos dos marinheiros deram origem ao chamado *fado marinheiro* o qual, segundo Pinto de Carvalho, foi o fado mais antigo de todos. Estas canções comunicavam experiências e estados de alma, os temas principais eram, portanto, amor e saudade.

Diferentes textos serviram de base para esta argumentação, entre os quais consta o poema de José Régio – “Fado Português” (1941) – que, num tom plangente e saudosista, introduz o tema do nascimento do Fado num contexto marítimo através dos vocábulos alusivos ao mar e da descrição da vida marinheiresca:

O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.
Ai, que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutas de oiro,
vê se vês terras de Espanha,

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

Mãe, adeus. Adeus, Maria.
Guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura:
que ou te levo à sacristia,
ou foi Deus que foi servido
dar-me no mar sepultura.
Ora eis que embora outro dia,
quando o vento nem bulia
e o céu o mar prolongava, à
proa de outro veleiro
velava outro marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.⁶

Porém, uma mera semelhança temática entre os cantos dos marinheiros e a canção do fado oitocentista não pode bem servir como argumento convincente para que esta tese possa ser considerada como reconhecida, como afirma Nery dizendo que uma hipotética origem marítima é “um clichê demasiadamente tentador para que a própria tentação poética do fado não se apresse a apoderar-se dele como um filão recorrente de inspiração temática até a atualidade” (NERY, 2004: 55).

3.2.4. Fado enquanto dança do Brasil

A teoria mais aceite quanto à origem do fado remonta a uma dança existente no Brasil e que fez o caminho contrário das grandes navegações, indo da colónia para Portugal e passando,

⁶ Disponível em: <http://www.citador.pt/poemas/fado-portugues-jose-regio>.

nesse país, de uma forma de dançar para uma maneira de cantar. Entre os principais defensores dessa teoria são Rui Viera Nery e José Ramos Tinhorão, que numa das suas obras, *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*, de 2008, afirma que:

[...] levadas para Portugal, como acontecera em meados do século XVIII, como a fofa e o lundu, as danças do fado – acrescidas da contribuição melódico-sentimental das cantigas de «pensamento verdadeiramente poético» [...] – iam percorrer o caminho próprio entre as camadas baixas de Lisboa, onde os brancos as tomariam dos pretos e mestiços para transformar-lhes a parte cantada em canção urbana a partir da segunda metade do século XIX. (TINHORÃO, J. R., 2008: 82-83)

Para melhor ilustrar essa hipótese, os autores disponibilizam vários relatos de geógrafos e viajantes estrangeiros que demonstram a existência de uma dança chamada fado em terras brasílicas:

- em 1817-8, a referência no livro *Voyage autour du monde* do viajante francês Louis Freycinet em que cita “los fados” como uma dança lasciva da população;
- em 1819, o Poeta Falmeno menciona “os bailes do fado”;
- em 1825, o alemão Karl Schlichthorst do Exército Imperial brasileiro, relata a passagem em que uma negra se dispõe a dançar o fado;
- em 1827, o alemão Johann Von Weech, durante sua estadia no Rio de Janeiro menciona o fado no contexto de danças brasileiras;
- em 1854, na obra “Memória de um Sargento de Milícias” de Manuel Antônio de Almeida há relato sobre bailar o fado nos tempos do rei.

Esse conjunto de fontes é considerado um exemplo explicativo do primeiro tipo de fado de que se tem conhecimento nos registos históricos em português. Contudo, este ainda está longe de ser o fado português como hoje o conhecemos. Mas, segundo Nery, constitui o foco da sua origem devido às semelhanças performativas, dos traços melódicos, harmónicos

e rítmicos, que se encontram nos primeiros fados portugueses (NERY, 2004: 18-22).

3.2.5. *Origem portuguesa*

Segundo a última hipótese, o fado tem origem portuguesa, descendendo diretamente do romanceiro, o canto narrativo tradicional, cuja origem remonta à Idade Média. Essa origem portuguesa é defendida pelo investigador José Alberto Sardinha que, através de uma investigação rigorosa e profunda junto das comunidades rurais de todas as províncias, descobriu uma antiga tradição poético-musical comum a todo o país que constitui a génese do fado: o canto narrativo. Representado pelo romanceiro tradicional desde o século XVI, o canto narrativo foi perdendo o seu carácter épico inicial, novelizando-se progressivamente até versar quase exclusivamente os assuntos de carácter amoroso ou trágico-sentimental, e foi difundido pelas feiras e ruas de todo o país graças aos músicos ambulantes que o interpretaram e popularizaram. São esses os fados primitivos, a que pejorativamente se chama fados da desgraçadinha ou de faca e alguidar, e é aí que se situa a origem, a raiz do fado, segundo a convicção de Sardinha. O investigador refere que o fado é um poema narrativo, um texto poético, para além de ser considerado um género musical⁷.

A despeito de aumentar o número dos estudos que se tem feito sobre o género, as verdadeiras origens continuam na sombra. A maioria dos investigadores consente na ideia de que o fado, mais provavelmente, não teria nascido de uma só origem e que, para se criar uma opinião e um trabalho verdadeiramente objetivos, é imprescindível levar em consideração todas as teorias existentes. Porém, o que se pode afirmar é que o fado, independentemente das suas origens, terá sofrido alterações ao longo do tempo, não tendo aparecido espontaneamente com todas as singularidades e características que hoje conhecemos, tendo-se manifestado inicialmente em Lisboa em meados do século XIX, ou em 1840, segundo Pinto de Carvalho e

⁷ José Alberto Sardinha defende a origem portuguesa do fado. 10 de maio de 2010. Diário de Notícias. Disponível em: <http://www.dn.pt/cartaz/livros/interior/jose-alberto-sardinha-defende-a-origem-portuguesa-do-fado-1565960.html>

Alberto Pimentel, difundindo-se posteriormente pelo resto do país.

3.3. Enraizamento bairrista: fado nos circuitos boémios e marginais de Lisboa

A construção do fado como género musical está ligada ao processo de urbanização que Portugal começou a passar no início do século XIX e com isso de uma nova constituição social nas cidades, especificamente em Lisboa. As destruições decorrentes das lutas políticas e das guerras liberais entre os anos 1928 e 1934 atraíram uma população numerosa de origem rural, conduzindo a um aumento populacional bastante considerável e a uma expansão da área urbana. A esse grupo há que acrescentar os retornados do Brasil, antes e depois do regresso da família real e da independência do Brasil, as classes feridas pelas novas reformas de constitucionalismo, como clero e criadagem das antigas casas nobres, ou os escravos negros libertados. Constitui-se assim um novo classe urbano, os proletários, juntados nos bairros pobres de Lisboa, partilhando a mesma miséria e a mesma luta pela sobrevivência. Nesse universo de pobreza o contrabando, o jogo clandestino, o roubo e a prostituição eram os motores principais da economia (NERY, 2004: 40). Surgem tabernas e bordéis, lugares de encontro masculino, em que a presença feminina está ligada à prostituição. É nesta atmosfera boémia que as canções e danças populares estão presentes. Os testemunhos escritos da época referem-se a esses espaços lisboetas, de boémia e prostituição, pelo nome de “casas de fado”, e, nesse ambiente, era usual identificar a mulher que cantava o fado como prostituta. Esses bordéis e tabernas tornaram-se os espaços de diversão, ideais para se cantar as amarguras, as tristezas e os desencontros dessa classe marginalizada. Assim, foi no ambiente de lazer das classes populares na cidade de Lisboa que se criou o lugar do fado e foi uma prostituta, Maria Severa, sua primeira grande personagem.

O fado nessa época ainda representava a não separação entre música e dança. A dança, prática muito mais masculina que feminina, podia ser de duas formas: bater o fado e dançar o

fado. A dança do fado assemelhava-se a encontrada no Brasil, já o bater o fado era uma dança entre duas ou três pessoas, onde um apara e o outro bate. É nessa época que aparecem as primeiras formas melódicas do fado, que só serão escritas no século seguinte, as primeiras temáticas matriciais do fado, assim como o reconhecimento dos primeiros fadistas.

3.3.1. Mito fundador: Maria Severa

É nesse período do enraizamento bairrista que aparece a figura de Maria Severa Onofriana, a mítica representante do fado lisboeta de meados do século XIX, identificada como a primeira mulher a cantar, tocar e dançar o fado.

Maria Severa era uma prostituta que morava no bairro popular da Mouraria e que possivelmente nasceu em 26 de julho de 1820 e morreu em 30 de novembro de 1846. Tal como sua mãe, tornou-se prostituta muito cedo, mas depressa sobressaiu nesse meio, não só pela sua beleza, como pelos seus dotes de cantadeira de fado. Como prostituta, Severa mantinha relacionamentos amorosos com vários amantes, mas tornou-se conhecida devido à relação amorosa com o Conde de Vimioso, à frente de uma das famílias aristocráticas mais distintas de Portugal. Ele a convidava frequentemente para se apresentar nos salões da aristocracia, conferindo-lhe assim as oportunidades de exibição perante o público jovem oriundos da elite social e intelectual portuguesa.

Devido a esse relacionamento amoroso com um membro da elite lisboeta, Severa possibilitou uma primeira visibilidade do fado para além do seu contexto social de marginalidade. Apesar de se tratar de uma mera história de amor, a verdade é que essa relação contribuiu para sedimentar um lugar do fado no seio das diferentes camadas sociais, uma vez que podia circular livremente entre as ruas dos bairros populares de Lisboa e os palácios dos fidalgos, o que levou à construção de uma nova imagem para esse género musical.

Após a sua morte passou a ser idolatrada entre os populares, dadas as suas características de

fadista. Terá sido o ponto de partida para uma série de homenagens que lhe foram feitas, por exemplo, nas letras de fados, em panfletos e periódicos e, até, no mundo do cinema.

3.3.2. Primeiros grandes fadistas

Além da figura da Severa que ressalta por sua dimensão mítica, nas décadas fundadoras do fado, 1840, 50 e 60, apareceram outros nomes ligados à prática fadista, registados pelos biógrafos do fado da década 1900, como Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, quase todos ligados ao mesmo tipo de vida bairrista, relacionando-se no mesmo ambiente marginal.

No que diz respeito às fadistas, trata-se sobretudo das companheiras da própria Severa, entre os quais pode-se nomear Carlota Scarniccia, que além de cantar o fado, tocava piano e guitarra, Bebiana Viera de Castro, irmã do célebre parlamentar Viera do Castro, ou Custódia Maria, que cantava e compunha as composições. Na década de 1860, surgiu ainda o primeiro nome de uma fadista não oriunda do circuito da prostituição: Cesária, operária de uma fábrica de Alcântara, revela uma voz e talento que ficarão na memória. Relativamente aos homens, os primeiros fadistas que se destacam, são, nomeadamente, José Norberto, O Saloio de Campolide; o Sales Patuscão, moço de forcados do Conde de Vimioso e um dos possíveis autores do Fado do Vimioso; o Sousa do Casacão e o Paixão, cantores e guitarristas.

Os fadistas costumavam combinar também os seus nomes próprios com uma alcunha ou uma referência à profissão que exerciam. Todavia, nenhum desses fadistas se pode intitular como um profissional, sendo todos eles considerados amadores. Para eles o fado é, apenas, uma prática cultural que ocupa os momentos de lazer e de convívio, tendo como objetivo a afirmação individual e do seu grupo social de pertença (NERY, 2004: 72-73).

3.3.3. Estrutura formal dos primeiros fados

Nessa fase de nascimento do fado lisboeta notam-se algumas regularidades. Não existe diferença entre fados somente cantados e fados dançados. A estrutura musical assente na alternância de acordes de tónica e dominante, indiferentemente em tons maiores ou menores, ou até mesmo na alternância entre ambos os modos numa mesma canção. O ritmo é mais lento (andamento andante), o que permite ao intérprete realizar improvisos sem perder o carácter triste. A melodia é construída em períodos musicais de oito compassos, apoiada pela alternância dos acordes de tónica e dominante a cada dois compassos⁸, sendo cada período, constituído de dois membros de quatro compassos, onde cada membro é subdividido em dois versos, cada um com dois compassos (SERGL,2007: 3)

Quanto ao acompanhamento do fado, a preferência recai sobre a viola e a guitarra como suporte para o canto, tocadas pelo próprio cantor ou por um acompanhante, de pé ou apoiada no joelho.

No fim do século XIX, as descrições mostram um claro abandono da componente coreográfica, o fado transformando-se numa execução unicamente musical, interligando a voz aos instrumentos.

Finalmente, no que diz respeito às primeiras formas poéticas, quadra glosada em décimas torna-se modelo poético dominante da produção fadista.

3.3.4. Temática

As letras dos primeiros fado centravam-se inicialmente em narrativas do quotidiano, cantando o dia a dia na vida fadista.

Na *Triste Canção do Sul*, Alberto Pimentel (1903: 101-103) estabelece uma lista dos temas

⁸ Na música, o compasso é divisão do tempo em duas, três ou quatro partes iguais, chamadas tempos. (compasso in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003- 2017. [consult. 2017-07-08]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/compasso>

poéticos de toda a segunda metade do século XIX: amor, trabalhos e sofrimentos das classes sociais, aspetos da vida popular, crimes, desastres marítimos ou terrestres, morte de personagens célebres, conflitos políticos ou religiosos atuais, as cidades, as ruas e os bairros, passagens da Bíblia ou touradas.

Em outras palavras, os primeiros fados falam da vida diária da comunidade que o vive e o canta, transmitindo assim um retrato objetivo dessa comunidade, não se limitando apenas à lamentação fatalista da infelicidade amorosa:

Acumula as dimensões da expressão lírica de sentimentos e da representação de todo o jogo das paixões, do desejo, da posse amorosa, da traição, da saudade, da ausência; reproduz e reafirma os códigos de honra e de vergonha, de virilidade e de feminilidade; identifica e precisa as normas complexas do convívio entre legalidade e marginalidade no seio de um mesmo circuito de sociabilidade popular; descreve os espaços urbanos concretos em que se move e evoca com nostalgia os contextos rurais múltiplos que deixou para trás; retrata os ritmos e os perfis tradicionais do trabalho, mas veicula uma primeira denúncia das condições de exploração e de miséria que lhes estão subjacentes; faz circular a informação que mais apela ao imaginário popular, desde a pequena história local à narrativa colorida dos escândalos políticos e sociais, dos óbitos de personalidades célebres, dos crimes violentos, dos grandes desastres naturais; reivindica-se dos valores de uma religiosidade popular feita de devoções seculares, de procissões e novenas, de histórias de promessas e milagres; celebra os momentos estabelecidos de festa e de lazer, dos arraiais dos santos padroeiros às corridas e largadas de touros ou aos passeios às hortas. (NERY, 2004: 88).

Para facilitar a transmissão do repertório, essencialmente oral, esses diversos tipos de temas abordados eram classificados em diversas categorias. Pimentel menciona a este respeito os subgéneros dos fados “à terra” (que se referem a assuntos terrestres), “ao mar” (que se referem a assuntos marítimos), “à campa” (que se referem a assuntos fúnebres), “à Escritura” (que se referem a assuntos religiosos) e “cantigas a atirar”, fados nos quais se improvisava, havendo despique entre dois fadistas.

3.4. Primeiro alargamento

O fado começa a sofrer o processo de alargamento social a partir do ano de 1869 e segue até 1890. (NERY, 2004: 101). Ao longo de todo o último terço do século XIX verifica-se um alargamento gradual do universo do fado a diferentes grupos sociais exterior a sua base social tradicional. O circuito boémio da noite lisboeta começa a atrair, para lá da nobreza e alta burguesia, os novos sectores da Monarquia constitucional em plena expansão devido a estabilidade e desenvolvimento económico atingidos sob a Regeneração: empresários, financeiros, quadros da magistratura e da Administração Pública, classe média urbana com um poder de compra. Por outro lado, toda uma juventude e intelectualidade boémia, jornalistas e representantes das esferas artísticas e literária da sociedade portuguesa oitocentista são cada vez mais presentes no circuito fadista. Com um novo público à procura dos prazeres da festa e da noite, a prática fadista estende-se das tabernas e bordéis aos novos espaços de divulgação: palácios e quintas de grandes titulares, teatros que exploram o potencial espectacular do género do fado, casinos e salas da pequena-burguesia. Esses novos espaços para o fado representam o início, ainda insipiente, de uma primeira profissionalização de fadistas que começam a receber alguma forma de contribuição pelas suas apresentações. Do mesmo modo, o fado torna-se também num ingrediente musical indispensável de todos os festejos carnavalescos de rua, presente em todos os espaços e momentos de lazer e de festa do quotidiano bairrista.

Outra mudança no fado desse período aconteceu através da presença de uma boémia estudantil nos ambientes fadistas tradicionais, que com a aproximação do fado de Lisboa com uma poesia mais erudita e clichês temáticos mais correntes sobre o quotidiano estudantil criou uma variação do fado, conhecido como fado de Coimbra. Os jovens oriundos das elites urbanas de todo o país levaram o fado para Coimbra, centro de formação universitária, que, no circuito académico coimbrão, sofreu algumas alterações: maior sofisticação técnico-

musical, textos “literários” marcados por um gosto erudito, sentimentalidade, linguagem expressiva ultra-romântica e temática alargada, ligada ao dia a dia da comunidade estudantil. Esse fenómeno teve consequência no processo de estruturação poética do fado de Lisboa. Os poemas ganham características formais artificiais e rebuscadas, dando origem ao *fado exdrúxulo*⁹ e ao *fado de repetição*¹⁰.

A partir de 1870, multiplicam-se as edições impressas de coleções de fados antigos e modernos, entre os quais destacam-se *Lyra do fado* (1870), o *Almanaque do Cantador* (1871), as *Cantigas a atirar Fadinhos* (1873), o *Almanaque do Bom Fadista* (1875) ou *O Livro d'Ouro do Fadista* (1878). Trata-se na das simples antologias de textos dos fados sem notação musical, destinados a cantar-se sobre as melodias mais habituais no período, a saber na estrutura de quadra glosada em quatro décimas (NERY, 2004: 108).

Finalmente, nas últimas décadas do século XIX a guitarra portuguesa entra nas salas de nobreza como instrumento a ser aprendido pelos jovens e como instrumento para acompanhamento do fado, ao lado do piano. Reforçando a divulgação da guitarra portuguesa, são publicados manuais de aprendizagem para ampliar o círculo de instrumentistas, entre os quais se destacam *Methodo para Aprender Guitarra sem Auxilio de Mestre Offerecido à Mocidade Elegante da Capital por um Amador*, um tratado anónimo, e *Apontamentos para um Methodo de Guitarra*, de Ambrósio Fernandes Maia e D.L. Vieira (NERY, 2004: 121-122).

⁹ O *fado exdrúxulo* caracterizam os versos que terminam em uma palavra proparoxítone, sendo utilizadas palavras solenes, comuns nos discursos eruditos.

¹⁰ O *fado de repetição* tem construção rebuscada, “com alusões literárias com pretensões eruditas, com um forte sabor popular em muitas das imagens adotadas” (NERY, 2004: 119).

3.5. Transição para o século XX

No século XX o fado passou a ocupar um lugar de destaque na sociedade portuguesa. A sua fixação estética através da indústria fonográfica e a sua aceitação no panorama literário português, bem como a integração no mundo da rádio, teatro, televisão e cinema, permitiram uma rápida ascensão e disseminação desse género a nível nacional e, até, internacional.

3.5.1. Radicalização revolucionária

No período de 1890 a 1926 assiste-se a uma radicalização revolucionária que se agrava com a crise do Ultimatum inglês de 1890, à qual se segue um forte aumento dos ideais republicanos com ecos favoráveis nos bairros populares de Lisboa (NERY, 2004: 130). O fado, nesses tempos de agitação social, acompanha esta radicalização, como disseminador da insatisfação popular com relação ao regime.

O final do século XIX representa o período de crise da monarquia portuguesa que se manifesta incapaz de dar resposta as condições de vida precárias do proletariado industrial que agora maioritariamente compõe a comunidade popular lisboeta, devido ao processo de industrialização. A conscientização da desigualdade das classes e da injustiça social leva ao associativismo popular e à formação do Partido Socialista Português, que busca uma reforma radical da sociedade. A insatisfação piora ainda após a Conferência de Berlim, realizada em 1885, e a reação inglesa com o Ultimatum de 1890, que mostrou ao mundo a fragilidade de Portugal. A cedência de Portugal às exigências inglesas foi considerada uma grande humilhação e proporcionou fortes investidas dos republicanos contra o regime monárquico. A vontade de mudança social radical depressa encontra sua expressão no fado, dando origem ao fado operário ou fado socialista, que canta a república, o socialismo e o anarquismo. As suas letras denunciam uma crítica social explícita e um feroz anticlericalismo nas formas próximas a hinos. Esta crise culminou com a instauração da República em 1910. Nos alvares do novo

regime multiplicam-se as manifestações cívicas de saudação à República que muitas vezes se traduzem em inúmeros fados de letras republicanas. Mas esse entusiasmo inicial logo cairá devido a incapacidade do regime republicano para introduzir medidas de justiça social e de redistribuição da riqueza, resultando em críticas que sugerem que as pessoas no poder não mudaram com o novo regime. A eclosão da Grande Guerra em 1914 e a entrada de Portugal no conflito ainda agravaram a situação e reforçaram a crise financeira. O quotidiano infernal e brutal da guerra marcará permanentemente os jovens recrutas portugueses ingressados nos batalhões e as suas famílias, encontrando no fado a maneira de ser expressado. Assim, as memórias traumáticas da Grande Guerra ecoam nas letras do fado disseminadas em todo o país, umas da evocação trágica dando conta do sofrimento individual imposto pelo conflito, outras da exaltação patriótica descrevendo a fidelidade nacional e honrando a pátria, a qual se transformará num aparelho poderoso de propaganda ideológica do Estado Novo instaurado em 1926 (NERY, 2004: 152-165).

É também nesse período que aparecem os primeiros críticos de fado, através de livros, palestras e jornais. Os intelectuais portugueses da chamada Geração 70, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida, adotam uma postura muito hostil ao fado utilizando-o nos contextos negativos e caracterizando-o como um indicador da decadência moral e de marginalidade social. O mesmo tom face ao fado retomam os outros representantes das elites culturais desse período, entre quais António Arroio, promotor da educação artística, Albino Forjaz Sampaio, crítico literário, e Armando Leça, um dos fundadores da etnomusicologia portuguesa, que se insurgem contra a promoção alargada do fado a que se assiste nesse tempo. Mas, a comunidade fadista responde a esta investida hostil através de inúmeros artigos de jornal e de opúsculos. Destas respostas há que sublinhar o folheto *O Fado e os seus Censores* de Avelino de Sousa, o letrista popular de fado, escrito em 1912 e relevante para conhecer a realidade fadista nos primeiros anos da República. Igualmente, a partir de 1910

surtem as primeiras publicações periódicas sobre o fado que, ao contrário das edições de 1870 preenchidas unicamente com as letras de fado, têm agora conteúdo informativo. Entre os mais importantes podemos encontrar *A Alma do Fado*, de Raul de Oliveira, o semanário *O Fado* (1910), propriedade do poeta e fadista Carlos Harrington, *A Canção de Portugal* (1916), de Jorge Gonçalves e Artur Arriegas, *A Guitarra de Portugal* (1922-1947), de João Linhares Barbosa, e o seu principal rival *A Canção do Sul* (1923-1949), de João Reis (NERY, 2004: 146-150). Esses semanários e publicações davam conta das regras e princípios da prática performativa do fado, publicitam edições impressas do género e métodos de guitarra, evocam a sua história e anunciam espetáculos e digressões dos artistas. Além disso, publicam biografias dos fadistas mais destacados da época. Dos vários nomes que aparecem referidos a partir de 1890 salientam-se os guitarristas Luis Carlos da Silva, Carlos da Maia, Reinaldo Varela e os cantores António Rosa, António Santos, António Pedro Machado, Fortunato Coimbra, Francisco Viana, Carlos Harrington, João Maria dos Anjos, Júlia Mendes e Maria Vitória. As duas últimas destacam-se como as primeiras cantadeiras autênticas a ser convidadas a apresentar-se nos palcos da revista e da comédia musical (NERY, 2004: 136). Por último, a resposta do fado aos seus críticos passa igualmente pelos primeiros grandes estudos históricos do género: *A História do Fado* de João Pinto de Carvalho, publicado em 1903, e *A Triste Canção do Sul* de Alberto Pimentel.

Apesar de todas as críticas o fado ganhava visibilidade, principalmente com a indústria de disco recém chegada à Portugal, no ano de 1904, com a gravadora alemã Odeon, e que tinha no fado um dos seus principais géneros musicais para gravação. O fadista que mais gravou nesta época foi Reinaldo Varela, com 140 gravações, algumas como guitarrista, outras gravações como cantor (NERY, 2004: 138). Um facto curioso é que alguns fadistas falam no início das gravações, apresentando-se a si próprios e apresentando o fado que vão cantar.

Um último fenómeno das duas primeiras décadas do século XX refere-se a renovação formal

e poético do género resultando em novos modelos formais, novos padrões métricos e novos esquemas de rima, mas sem pretender tirar do trono a quadra em redondilha maior. Dentre as novidades introduzidas, encontram-se o acrescento de um hemistíquio¹¹ de três sílabas ao primeiro e ao terceiro versos da quadra em redondilha maior. Essa extensão necessita ser rimada com o verso original e essa duplicação da rima dá origem ao chamado *fado duplicado*, como se vê no exemplo do *Fado Primavera* (NERY, 2004: 167):

A brisa dizia à rosa:

Dá, formosa,

Dá-me, linda, o teu amor.

Deixa-me dormir no teu seio

Sem receio,

Sem receio, minha flor.

De tarde virei da selva

Sobre a relva,

Os meus suspiros te dar;

E, de noite, na corrente,

Mensamente,

Mensamente te embalar.

¹¹ Corresponde a cada uma das duas partes de um verso dividido pela cesura (hemistíquio in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-08-13]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hemistiquio>)

A junção de um hemistíquio de três sílabas, não somente ao primeiro e terceiro versos, mas aos quatro heptassílabos da quadra original, cria uma nova categoria poética, o *fado versículo*. O exemplo desse tipo de fado é o fado Esmolas de Carlos Conde (NERY, 2004: 168):

*O pão da esmola é amargo, - pouco vale, -
Coitado de quem o come, - que amargura!
Fica-lhe a boca a amargar, - a saber mal,
Nem chega a matar a fome – que o tortura!*

*P'ra quem a vida é ruim, - e pede a morte
Que tem a dor por encargo, - bem fatal,
P'ra desgraçados assim – com pouca sorte,
O pão da esmola é amargo, - pouco vale!...*

Essa categoria torna complexa a construção poética, na medida em que a quadra em heptassílabos deve ter seu sentido mantido e ter rima própria. Os hemistíquios formam um “segundo alinhamento de rimas”. A junção de dois hemistíquios de três sílabas no primeiro e terceiro versos da quadra, que precisam rimar entre si e com o heptassílabo que os precede, determina a criação do *fado triplicado*.

O exemplo demonstrado por Nery (2004:169) clarifica a construção do fado triplicado. À quadra popular “Se o Padre Santo soubesse / O gosto que o fado tem, / Vinha de Roma a Lisboa / Bater o fado também” são acrescentados “Se quisesse, / Se aprendesse / Vinha à toa / À “Madragoa”, resultando em:

*Se o Padre Santo soubesse,
Se quisesse,
Se aprendesse
O gosto que o fado tem...
Vinha de Roma a Lisboa,*

Vinha à toa
À “Madragoa”
Cantar o fado também!

Na década de 1930, por influência do rádio, o mote em sextilha com as quatro glosas de quinze versos cada, dá lugar a uma sequência de quatro a cinco sextilhas simples.

A par com estas estruturas, encontra-se também o *fado bacalhau* que surge do uso sistemático da sextilha glosada em estrofes de quinze versos, subdivididos em 6 + 6 + 3. Se o terceto final também for cantado duas vezes, resulta em três sextilhas. Essa forma desaparece por ser demasiado longa, ideal para textos descritivos.

Os fados triplicados, de sextilhas simples e bacalhau, substituem a subdivisão em dísticos pelo terceto como unidade poético-musical. Da união de ambas as unidades (dístico + terceto) surge a quintilha, adotada nessa década. Todas as formas poéticas até aqui descritas se baseiam na redondilha maior. A apropriação de recursos poéticos eruditos leva os poetas do fado à adoção de outros suportes métricos, como o verso de doze sílabas, que dá origem ao fado alexandrino, e obriga o poeta a uma construção mais elaborada, com acentuação na sexta e na décima segunda sílaba de cada verso.

Todos os fados compostos nas novas métricas e formas ganham o nome de *fado-canção*, em contraposição aos cantadores mais velhos que tendem a permanecer fiéis às quadras e décimas tradicionais da redondilha maior. Na década de 1930, o nome *fado-canção* passa a ser aplicado aos novos fados com refrão e estribilho.

No fim, importa salientar ainda que nesse período os fadistas ganham uma grande aceitação e o estereótipo ligado à vadiagem vai dando lugar a uma postura profissional. Na década 20 aparece um vasto mercado de atuação profissional para os fadistas que, além de teatros e salões, começa a abranger cafés e cervejarias frequentadas por recém surgida classe média.

3.5.2. Formalização castiça

O próximo período importante na história do fado situa-se entre os anos 1926 e 1945 e é caracterizado por Nery (2004: 187) como formalização castiça. Esse momento foi o mais importante na história do fado porque está ligado com as formalizações que conhecemos hoje como fazendo parte desse género musical.

O ponto de inflexão que marca o início desse intervalo temporal é o golpe militar de 28 de Maio de 1926, seguido pela publicação do Decreto-Lei número 13564, de 6 de Maio de 1927, que vem regulamentar com detalhe diversos aspetos da vida artística de então: o licenciamento e fiscalização das casas de espetáculos e outros divertimentos públicos; as normas de construção e segurança dos recintos públicos; a salvaguarda dos direitos de autor. Duas disposições dessa lei mudaram a história do fado. A primeira disposição refere-se à necessidade de autorização dos espetáculos públicos com a aprovação dos seus programas, que deviam respeitar a lei, a moral e os bons costumes. A segunda disposição impõe a posse de uma licença profissional, primeira concedida pela Inspeção Geral dos Teatros e depois pelo Sindicato Nacional dos Músicos. A carteira profissional separava os artistas em três categorias – dramáticos, líricos e de variedades – neste último foram inseridos os fadistas. A imposição dessa carteira era a única maneira de o fadista receber uma prestação por suas apresentações, separando de forma ainda mais clara a prática amadora tradicional de um exercício profissional. Assim, essa nova lei regulamentou todo o universo do fado, determinando o funcionamento dos locais onde o fado ocorria, as letras, as licenças, os direitos de autor, exigindo a atribuição de carteira profissional e a existência de contratos, levando os fadistas a ter repertório próprio. Desse modo, acelerou-se o processo de profissionalização que já estava acontecendo no fado de forma mais lenta e gradual, e de certa forma conseguiu o apoio de uma parte considerável do universo fadista (NERY, 2004: 188).

A imposição da censura prévia dos espetáculos, imprensa e publicações que seriam apresentadas em público levou mais uma vez à modificação da temática fadista, proibindo textos de natureza eclesiástica, ideológica ou política, hostis ao regime. A poesia fadista deve rejeitar assim toda tradição de intervenção político-social radical das décadas imediatamente anteriores à Ditadura, regressando aos conteúdos temáticos da origem. Valorizavam-se os temas de pobreza, de duro quotidiano, histórias infelizes dos marginais, tragédias individuais inevitáveis, emoções e sentimentos amorosos. As grandes figuras do passado voltaram a ser evocadas, denotando-se uma certa nostalgia ligada à época em que o fado acontecia de forma espontânea.

3.5.2.1. Casas de fado

Com alterações introduzidas pelo Decreto de 1927, o lugar da execução do fado também se modifica. Nasceu a ideia de criar novos tipos de estabelecimentos, Casas de fado, destinadas especialmente às apresentações profissionais de fado em condições ideais para atrair e fixar uma clientela estável, substituindo os cafés e cervejarias onde as apresentações de fadistas eram esporádicas.

A primeira Casa de fado foi fundada em 1928 e chamava-se “Solar da Alegria”. Nos anos subsequentes foram fundadas as casas de fado “Salão Artístico de Fados”, “Retiro da Severa”, “Salão Jansen”, “Adega Mesquita”, “Adega Machado” e “Café Luso”, as três últimas ainda hoje em funcionamento.

A *Canção do Sul* e a *Guitarra de Portugal* começaram a indicar o modo como se deveriam decorar os novos espaços de fado, referindo que todos os elementos de decoração deveriam ter origem popular e ser representativos de Lisboa, procurando construir um ambiente marcado por uma “tipicidade” evocadora da tradição fadista oitocentista com o uso de azulejos, móveis rústicos, da decoração com guitarras e xales, ou com elementos que

evocaram as touradas.

Denota-se também um forte esforço de padronização em relação ao modo como o fadista se devia comportar e apresentar. Estabeleceram-se assim algumas regras até hoje fundamentais na apresentação do fado, como a exigência do silêncio, a pouca luz, o uso dos xailes pretos, a definitiva proibição da dança e os momentos específicos de aplauso e encorajamento, com o tradicional bordão “ah, fadista!”.

Assim, com a criação das casas de fado, o fado ganha seu espaço privilegiado de execução e definitivamente se ritualiza.

3.5.2.2. Outros espaços de apresentação

A profissionalização do fado não passa só pela sua institucionalização e pelo surgimento das casas de fado, mas também pela valorização dos discos e a criação da rádio. A primeira emissão radiofónica ocorre em Portugal em 1925, pela CT1AA. A partir dessa primeira rádio outras foram criadas, como Rádio Clube Português, Alcântara Rádio, Rádio Graça, Rádio Luso ou Rádio Renascença, representando um ambiente privilegiado de profissionalização para fadistas e instrumentistas. Todas as estações conquistaram audiência através de uma programação musical ao gosto do público popular e pequeno-burguês, no qual o fado tem um lugar de destaque. A música gravada nos discos coexiste com emissões ao vivo (NERY, 2004: 202-207).

A partir de 1930, três companhias de fadistas profissionais começaram a trabalhar em digressões: *Troupe Guitarra de Portugal*, *Grupo Artístico Canção Nacional* e *Grupo Artístico Propaganda do Fado*. Elas apresentavam grandes nomes do fado e agruparam-se ocasionalmente nas embaixadas, havendo apresentações também fora de Portugal. Embaixadas atuavam com alguma frequência nas Ilhas, em África e até em Espanha e no Brasil. Ercília Costa, Alfredo Marceneiro e Berta Cardoso, entre outros nomes, tornaram-se

assim extremamente populares.

Outro fenómeno importante para a afirmação do fado no espectro nacional foi a cinema sonoro. O primeiro filme sonoro foi *A Severa*, de Leitão de Barros. O cinema incorporou o fado e sua temática para a produção de filmes que contavam as suas estórias e que tinham em fadistas as suas protagonistas. O fado e a canção ligeira tornaram-se em fatores decisivos de atração do público.

Apesar de toda esta mediatização, a revista continua a ser um terreno de atuação privilegiado para os grandes fadistas desta geração, levando ao aparecimento de novos compositores, pelo que em 1930, desenvolveu-se o chamado *fado-canção* moderno (NERY, 2004: 212-216).

3.5.2.3. Estabilização do repertório

Esse período também foi o da formalização do repertório castiço do fado, que tem como estrutura os fados tradicionais.

Com a plena aplicação das normas legislativas de 1927 e com um novo contexto de execução, o repertório fadista sofreu um processo de estabilização. Os fados antigos desapareceram, com exceção das três melodias básicas – o fado menor, o fado corrido e o fado mouraria – agora considerados os mais castiços e vistos como núcleo duro do repertório. Estes possuem uma estrutura harmónica fixa e que possibilita várias melodias. Sendo assim um mesmo fado tradicional pode ser cantado com diferentes poemas, desde que respeitem a sua métrica. Verifica-se a adoção das quadras, quintilhas, sextilhas em decassílabos e quadras em alexandrinos.

Essa estabilização em torno de melodias básicas determina um repertório restrito, que facilita ao ouvinte identificar as características interpretativas do cantor, do qual se espera uma versão pessoal, que parte da escolha de quais versos decide cantar e como se apropria da linha melódica básica e a recria.

Outra forma de fado que aparece é já mencionada *fado-canção*. O *fado-canção* possui uma música com um poema vinculado a ela. Ao contrário dos fados tradicionais onde não existe refrão, o *fado-canção* é reconhecido pela existência de refrão em sua música.

Todavia são os fados tradicionais que são valorizados no período atual do fado, ligados a uma busca pelo fado verdadeiro e autêntico.

3.5.3. Estado Novo e o fado

A aprovação da Constituição de 1933 assinala a entrada num novo período político: a Ditadura Militar foi transformada em Estado Novo, regime autoritário marcado por uma conceção marcadamente antiparlamentar, antiliberal, hiper-nacionalista e católica, fechado ao cosmopolitismo modernista, que se manteve no poder em Portugal até à Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974. Desde a sua instauração, o regime foi preocupado com a construção dum aparelho de produção cultural e ideológica que promoveria a sua visão do mundo. O setor artístico nesse contexto teria um papel importante, para que ele pudesse funcionar como um pilar de sustentação do poder. Assim, por exemplo, o Regime aproveitava a força potencial do novo veículo de comunicação, a rádio, para a difusão da sua ideologia, criando em 1933 com o Decreto-Lei número 22.783, a Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), uma estação emissora estatal (NERY, 2004: 219-220).

Num primeiro momento, o emergente regime do Estado Novo não demonstrou o interesse particular relativamente ao fado. Ao longo da década de 1930, o fado estava ausente ou tinha uma presença pouco significativa nas realizações artísticas oficiais do Estado Novo. Embora o género seja no seu período do triunfo no mercado cultural dessa época, o Regime procura descreditá-lo como suposto fator de desmoralização da juventude portuguesa. A sua atitude de rejeição do universo fadista é melhor exposta na várias palestras de Luís Moita, intituladas “Fado: Canção de Vencidos”, transmitidas na Emissora Nacional.

Essa postura oficial de negação altera-se a partir do pós-guerra. A vitória aliada na Segunda Guerra Mundial modificou o cenário político internacional e o governo de Salazar incorpora o fado como estratégia de sua política populista (NERY, 2004: 224).

3.5.3.1. 1945 – 1974: continuidades e renovações

Após a II Guerra Mundial, com a vitória dos Aliados e devido à falta de confiança do povo, o governo salazarista busca uma nova política para a manutenção do regime já que os vencedores possuíam uma política liberal e a permanência desse olhar será quase inevitável. O governo tentou chegar às pessoas, servindo-se por isso, de um discurso popular, pelo que, a partir da década de 1950, passou a incorporar o fado na sua estratégia propagandística com uma forte mensagem nacionalista e populista, conhecida como política dos três “F” – Fado, Futebol e Fátima. Nesse panorama, o fado foi transformado na canção nacional, um novo status que levou a que este fosse confundido com o próprio Regime.

Verifica-se, com esta decisão, que o governo muda drasticamente de opinião sobre o Fado, embora tenha o cuidado de propor alterações nas formas musicais e sociais que, anteriormente, lhe eram peculiares. Esta mudança comportamental do Estado Novo afirma-se, principalmente, ao nível da educação, procurando impor uma ideologia de nacionalismo.

O fado passou a música nacional por excelência, representante do povo português, sendo Amália Rodrigues a portadora deste emblema e considerada a grande figura do fado, já que esta decisão governamental coincidiu com o período áureo da popularidade de Amália, pois a sua projeção internacional estava no auge, e já era conhecida mundialmente.

O fado acaba por se subjugar ao regime, para poder sobreviver.

Nessa fase, as casas de fado multiplicaram-se e funcionavam já de um modo muito organizado, atraindo um número cada vez maior de público que começa agora englobar uma quantidade bastante considerável de turistas, graças à recuperação da economia europeia após

guerra. Esse público internacional que a partir da década de 50 descobriu as praias portuguesas e o fado, fez com que houvesse uma maior tipificação do fado e da cultura portuguesa, com a valorização da memória fadista e touromáquica. Essa estabilidade económica dos estabelecimentos permitiu as casas de alargar os seus elencos, apresentando novas gerações de intérpretes atraídos pela possibilidade de uma carreira profissional e estável. Vários fadistas acabaram assim por abrir as suas próprias casas, como Lucília do Carmo ou Hermínia Silva.

A edição discográfica também ganhou um novo impulso com o lançamento de discos de 45 RPM, mais acessíveis ao público popular. A rádio continuou sendo um veículo importante de divulgação do fado e de possibilidade de profissionalização para fadistas e instrumentistas.

Acrescenta o número de estações que emitem os programas dedicados ao fado. A própria Emissora Nacional começa a apresentar um número crescente de gravações esporádicas do género.

Em 1957, as emissões da Rádio Televisão Portuguesa (RTP) tiveram também início e, à semelhança do que tinha acontecido com a rádio, esse novo meio de comunicação social começa a incorporar o fado nas suas programas, passando a divulgar personalidades desse meio, recriando ambientes fadistas.

Paralelamente a esse forte mediatização do fado através do teatro, cinema, imprensa e televisão, a prática amadora continua ocorrer nos bairros populares e nas associações culturais e recreativas, sempre do modo informal, havendo inúmeros concursos improvisados.

É nesse contexto que surge o nome de Fernando Maurício e um importante concurso que se manteve durante cerca de três décadas, chamado a Grande Noite do Fado, destinado a todos os fadistas amadores que pretendiam alcançar o estatuto profissional, representando as suas coletividades de bairro. Foi organizado pela Caixa de Previdência dos Profissionais da Imprensa de Lisboa, realizado, inicialmente, no Coliseu dos Recreios, sendo, posteriormente,

transmitido em direto pela televisão (NERY, 2004: 226-231).

3.5.3.2. Maria Teresa de Noronha e Amália Rodrigues

Fora do circuito das casas de fado, os dois grandes nomes desse período são Amália Rodrigues e Maria Teresa Noronha.

Maria Teresa Noronha representava a técnica quase erudita da música no fado, ela fez sucesso principalmente na rádio e optou por uma carreira totalmente ligada a Lisboa para que não fosse preciso abrir mão das suas funções de esposa e mãe. Ela representava uma vertente do fado que ficou conhecida como *fado aristocrático*, ligada a uma classe mais abastada, e que tem a sua linhagem até os dias atuais.

Amália Rodrigues representava o fado popular e levou esse género musical com sucesso estrondoso por todo o mundo.

Amália da Piedade Rodrigues, a expoente máxima do fado, nasceu em Lisboa no 23 de julho de 1923 numa família numerosa e pobre que buscava uma vida melhor na capital. Começou a sua carreira fadista na década de trinta do século XX. Em 1939 atua já como profissional numa das casas de fado mais importante de Lisboa, *Retiro da Severa*, ganha popularidade e todos querem conhecer a nova cantora que se torna disputadíssima no universo fadista. Em pouco tempo, Amália começa a atuar no *Solar da Alegria* e no *Café Luso*. O seu grande êxito levou-a ao Teatro Maria Vitória, na revista *Ora vai tu*, atuando como a fadista do xaile negro. Em 1943 atua pela primeira vez fora de Portugal e a convite do embaixador Pedro Teotônio Pereira vai a Madrid. Em 1944 viaja para o Brasil para atuar no célebre Casino de Copacabana.

Nessa época Amália Rodrigues ocupou um papel importante na reformulação dos princípios de atuação, utilizando sempre roupa negra e xaile, mantendo um repertório próprio e uma forma de cantar muito pessoal, recorrendo a poetas populares célebres da época,

interessando-se também desde cedo pela poesia erudita.

Na década de 1960, além da difusão do fado, Amália modificou esse género musical com o seu encontro com o músico Alain Oulmain e a incorporação da poesia portuguesa erudita ao fado, sendo utilizados textos de importantes poetas, do clássico Camões ao então atual Pedro Homem de Mello, passando por Fernando Pessoa (NERY, 2004: 232-240).

Numa época em que o fado se encontrava novamente em transformação, surgiu uma nova geração de fadistas, dentre os quais, destacam-se Maria da Fé, Teresa Tarouca, João Braga, Carlos Zel e Carlos do Carmo, filho da Lucília do Carmo. Apesar da maioria desses fadistas não contribuiu para grandes transformações no universo do fado, Carlos do Carmo demonstrou ter igualmente uma preocupação ao nível da escolha de repertório. Integrando o grupo de fadistas ligado ao Partido Comunista, cujo intuito consistia na revitalização do fado, através da renovação e da adoção de letras de cariz político progressista mais ou menos acentuado, Carlos do Carmo ganharia prestígio entre os anos de 1974 e 1975 (NERY, 2004: 257).

3.5.4. Revolução dos Cravos e o fado

Em 25 de Abril de 1974 a Revolução dos Cravos derrubou o regime salazarista que tinha governado o país há 48 anos. Toda a política populista do governo de Salazar com os 3Fs, fez com que o fado ficasse com a sua imagem vinculada ao antigo regime, passando por momentos de grande agitação. Durante alguns anos, o fado foi relegado para segundo plano, a nível nacional, sendo preterido face a outros géneros musicais, de índole mais interventiva. A sua presença nas emissões de rádio e televisão decresceu radicalmente. Eventos como concurso *A Grande Noite do Fado* foram interrompidos por um período de dois anos.

Amália Rodrigues também sofreu com a vinculação da sua imagem ao antigo regime ditatorial salazarista. Muitas pessoas acusaram-na de apoiar o regime de Salazar, o que foi

negado por ela e por seus historiadores. Mas a imagem do fado e de Amália vinculadas à ditadura ofuscaram um pouco a sua carreira nesse período pós-1974. Amália focou sua carreira durante esse período no exterior, embora tenha feito alguns grandes concertos em Portugal.

Apenas em 1976, com a reafirmação do quadro constitucional e a estabilização do regime democrático, o fado pode voltar a ocupar o seu espaço natural no contexto da vida cultural portuguesa, uma vez que começaram a surgir preocupações em relação à preservação da música tradicional, tendo sido retomada também *A Grande Noite do Fado*.

A partir da década 1980, a adesão à Comunidade Europeia em 1986 contribuiu para um aumento do poder de compra da população. O fado foi reconhecido enquanto Património Musical Português, contribuindo para um crescente interesse por parte da indústria discográfica, sendo reeditados alguns álbuns e gravações. No entanto, os fadistas não conseguem gravar discos com a mesma facilidade que nas décadas de 1950 e 1960, porque os novos estilos musicais entram no mercado nacional (NERY, 2004:256-260).

Amália Rodrigues morre em 6 de outubro de 1999 e a sua morte representou uma redescoberta do fado e também a revalorização desse género musical como construtor da identidade nacional.

3.5.5. “Novo Fado”

A década de 90 traz uma vaga de novos fadistas: surge aquilo que se chama “Novo Fado”, abraçando novas tendências e mantendo vivas algumas características do fado tradicional. Uma nova geração de jovens fadistas leva o fado a novas direções, originando desenvolvimentos inovadores. Entre estes, destacam-se os nomes como Camané, Aldina Duarte, Mafalda Arnauth e Maria Ana Bobone, Mísia, Cristina Branco, Ana Moura, Carminho, Raquel Tavares ou Mariza.

A maior parte desses fadistas apresentam um repertório novo, cantando ainda temas clássicos do fado que permite estabelecer uma ligação mais estreita com os espectadores. Na composição típica do fado são introduzidos novos instrumentos como saxofone, tuba, contrabaixo ou acordeão. No que diz respeito às letras, segue-se igualmente o percurso iniciado por Amália Rodrigues e Alain Oulmain, sendo evocados os mais conhecidos poetas da literatura portuguesa. Finalmente, podem-se estabelecer as ligações com outros géneros musicais, como por exemplo *pop* ou *rock* provenientes da indústria musical norte-americana, sendo formadas assim parceiras inesperadas (MONTEIRO, 2013: 152).

Com a realização da exposição Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, o fado ganharia novo relevo, pois é incluído no programa desse evento com grande projeção. Esse acontecimento será determinante para, no futuro, se incluir nas diferentes manifestações artísticas. Importante marco dessa recente valorização do fado foi também a inauguração, em Lisboa, no ano de 1998, do Museu do Fado.

Desde a década de 1990, o fado tem penetrado em vários estratos do mercado mundial, mediante a sua entrada em festivais ou concertos.

A Fundação Amália Rodrigues, fundada em 1999, e que teve determinada a sua criação no testamento da artista, produz a Gala Amália, evento que acontece desde 2006, e premia fadistas e pessoas do mundo do fado com o Prémio Amália Rodrigues.

A televisão, o cinema, o teatro e a rádio novamente valorizam o fado e dão espaço para os fadistas. Com a proliferação dos média, registam-se as audiências cada vez maiores e o fado conquista o público mais jovem que, ao contrário da atitude verificada no começo do século XX, conceitua o fado como um símbolo da identidade nacional e procura aprendizagem desse género musical, formando dessa maneira uma nova classe em expansão com novos talentos e novas sonoridades. As casas de fado passaram assim por um processo de revitalização e constituem-se como principal local para o aperfeiçoamento e

desenvolvimento das técnicas para os jovens fadistas.

Um marco importante para a valorização e exposição do género para o mundo foi também a inserção do fado na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, em 2011, que afirmou a importância inequívoca que o fado assume na cultura portuguesa. Esse triunfo da candidatura representa uma enorme oportunidade para dar maior visibilidade ao fado a nível internacional, fazendo com que o resto do mundo se interesse por essa música, a queira conhecer, entender e sentir de forma mais profunda. Assim, o reconhecimento do fado como património imaterial marca uma nova etapa da história do fado, revelando uma nova análise de sua trajetória, visando um plano de salvaguarda que inclui uma cooperação estratégica entre várias instituições e comunidades fadistas. (NICOLAY, 2012: 6).

Cabe, portanto, a toda comunidade fadista, nomeadamente poetas, compositores, músicos, cantores, ou mesmo a meros apreciadores desse género musical, recolher e transmitir de geração em geração as memórias e os ritmos dessa canção amada e manter um legado de duzentos anos de tradição que mostra a alma portuguesa.

4. CONCLUSÃO

O fado como expressão musical é qualificado como canção urbana popular de Lisboa. No conhecimento geral este entrou como uma canção popular tipicamente portuguesa, com os códigos bem estabelecidos que o distinguem de outros géneros musicais.

Esse estilo musical é geralmente cantado por uma só pessoa, fadista, e acompanhado pela guitarra portuguesa e pela viola. Num tom tristonho e lamentoso, o fadista canta o sofrimento, a saudade de tempos passados, a saudade de um amor perdido, a tragédia, a desgraça, a sina e o destino, as misérias da vida, critica a sociedade... Assim, pode dizer-se que o fado tem uma componente narrativa: cada fado conta uma história, evoca uma certa realidade. Associado ao fado está, também, uma performance, e principalmente o ter alma fadista, que está relacionada com a emoção, com o sentimento que se tem a cantar o fado.

Essa “tipicidade” que o género possui é resultado duma longa evolução histórica de mais de duzentos anos, estreitamente ligada às alterações sociais, económicas e culturais pelas quais passava o próprio país ao longo desse caminho.

O presente trabalho procurou resumir esse percurso histórico, desde o seu surgimento nos bairros marginalizados até a sua profissionalização, a sua consolidação como elemento que marca a alma lisboeta, a sua internacionalização e o seu papel no Estado Novo, a sua decadência durante a Revolução dos Cravos, a sua revitalização com uma nova geração de fadistas e sua elevação a Património Imaterial da Humanidade.

Pode-se concluir que o fado exerceu um papel importante no contexto dos movimentos sociais, dando ao povo a oportunidade de expressar o seu descontentamento e suas preocupações. Por causa do poder de transmitir imagens e símbolos, interpretar a realidade social, provocando emoção, o fado, desde o seu nascimento em século XIX, sempre acompanhava o povo português, transformando-se a par com este e adquirindo assim as

características que resultam dos momentos específicos da história portuguesa e das especificidades relacionadas à identidade portuguesa, tornando-se assim um verdadeiro fenómeno da cultura portuguesa.

5. BIBLIOGRAFIA

Braga, T. (1867): *História da poesia popular portuguesa*. Porto: Typographia lusitana.

Disponível em: http://www.lasics.uminho.pt/confibercom2014/wp-content/uploads/11_Etica_Comunicacao.pdf

Carvalho, J. P. (1903): *História do Fado*. Lisboa: Publicações Don Quixote.

Casarini, M. *Lisboa menina e moça*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Dicionário Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017.

Frydberg Bay, M. (2012). “Eu canto Samba” ou “Tudo isto é Fado”. Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos. Porto Alegre.

Frydberg, Marina Bay. *O fado que nós cantamos, é a sina que nós seguimos. Jovens fadistas portuguesas e a emoção como meio de se construírem enquanto artistas*. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 11, n. 32, pp. 390-426, Agosto de 2012. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

Monteiro Lemos, T. J. *Tudo isto (ainda?) é fado” ou a tradição já não é mais o que era: reconfigurações de um gênero musical entre a raiz e o pop*. In Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198, Natal, n.3, pp.145-162, 2013.

Nery, R. V (2004): *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.

Nicolay, R: *Dois séculos de fado: uma proposta cartográfica*. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Esportes na Idade Mídia:Diversão, Informação, Educação, 2012, Fortaleza. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação - Esportes na Idade Mídia: Diversão, Informação, Educação. São Paulo: Intercom, 2012.

Pimentel, A. (1989): *A Triste Canção do Sul, Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Publicações Don Quixote.

Sergl, Marcos Júlio. *O fado: características melódicas, rítmicas e de performance*. In: III Congresso de música e mídia, 2007, Santos. Anais... Santos: Realejo Livros & Edições. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>

Tinhorão, J. R. (2008): *Os sons dos negros no Brasil (Cantos, danças, folguedos: origens)*. São Paulo: Editora 34.

Vitório, A. (2010, 2 de Junho). *Onde é que o fado nasceu?* Jornal de Notícias. Disponível em: <http://www.jn.pt/artes/interior/onde-e-que-o-fado-nasceu-1583721.html>