

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



«Não sei se canto se rezo»: ambivalências culturais e religiosas do fado (1926-1945)

Volume I

Cátia Sofia Ferreira Tuna

Orientadores: Prof. Doutor António Manuel Antunes de Matos Ferreira
Prof. Doutor Tiago de Oliveira Santos Pires Marques

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de História, na
especialidade de História e Cultura das Religiões

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



«Não sei se canto se rezo»: ambivalências culturais e religiosas do fado (1926-1945)

Volume I

Cátia Sofia Ferreira Tuna

Orientador(es): Prof. Doutor António Manuel Antunes de Matos Ferreira
Prof. Doutor Tiago de Oliveira Santos Pires Marques

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de História, na especialidade de História e Cultura das Religiões

Júri:

Presidente: Hermenegildo Nuno Goinhas Fernandes, Professor Associado e Director da Área de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Vogais:

- Tiago de Oliveira Santos Pires Marques, Investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, co-orientador;
- Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira, Professor Associado da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa;
- Rita Alexandra Borda de Água Mendonça Leite, Investigadora Doutorada do Centro de Estudos de História Religiosa da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa;
- Rui Fernando Vieira Nery, Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Sérgio Carneiro Campos Matos, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,
- Anne Cova, Investigadora Auxiliar do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Instituição financiadora: Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/87448/2012)

2020

«És muito amiga dos livros»

Para Abílio Tuna e Antónia Nazaré
Luís Lopes e Maria da Encarnação,
meus avós.

Resumo

O período entre 1926 e 1945 foi marcado pelo processo de profissionalização do fado e pela introdução de uma lógica comercial, o que foi acompanhado pela busca de uma afirmação sociocultural e do seu reconhecimento como canção nacional. O meio fadista era então atravessado por dinâmicas conflituais, por lideranças marcadas por um radicalismo político e pelo fortalecimento progressivo do jornalismo. Nesta conjuntura, intensificou-se um processo de metamorfose latente que marca o fado. Este trabalho pretende analisar os elementos religiosos que são reconhecíveis nessa mutação, nos discursos em que o fado se diz a si próprio, considerando-se oração e religião, e nas divergentes representações e opiniões que dele circulavam no espaço público. As dinâmicas de religiosidade e de espiritualidade também subsistem nas suas mitologias, nos espaços e nas sociabilidades que concitou, nos matizes deterministas que transportou ou na densidade existencial que construiu. Na poética popular, concretamente na abordagem vivencial em que se cantam os contrastes sociais ou os vínculos afetivos, bem assim na gestualidade em que o fado se exprimiu, o religioso participa na produção de sentimentos, de imagéticas e de normatividades.

Palavras chave: destino, fado, performance, poesia popular, religiosidade.

Abstract

In the period between 1926 and 1945 fado was marked by a process of professionalization and by the introduction of a commercial logic, which was accompanied by the search of a sociocultural affirmation and by its recognition as a national song. The circle of fado was then traversed by contentious dynamics, by leaderships tainted with a political radicalism and by the progressive strengthening of journalism. In this juncture, fado went through a process of latent metamorphosis. This work aims to analyse the religious elements which were recognizable within this mutation, in the discourses where fado speaks about itself as a prayer and a religion and in the different representations and opinions which circulated about it in the public sphere. The spiritual and religious dynamics also subsist in the mythology of fado and in the spaces and sociabilities which it promoted, in the deterministic nuances it transported and in the existential density it built. In the popular poetics, namely in the experiential approach where the social contrasts and emotional bonds are sang, as in the gestures through which fado expressed itself, the religious participated in the production of feelings, images and norms.

Palavras chave: destiny, fado, performance, popular poetry, religiosity.

Índice

Resumo	v
Abstract.....	v
Índice	vi
Índice das Figuras.....	ix
Índice das Tabelas	ix
Índice dos Gráficos.....	x
Índice dos Mapas.....	x
Agradecimentos.....	xi
Siglas e abreviaturas	xiii
Siglas	xiii
Abreviaturas	xiii
INTRODUÇÃO.....	1
1. Revisão bibliográfica.....	6
2. O espaço, o tempo e o modo.....	15
3. Fontes: permanências conflituais no meio fadista.....	22
4. Estrutura da tese.....	30
PARTE I – DE MANEIRA DE MORRER A MANEIRA DE VIVER: A GRANDE METAMORFOSE DO FADO ENTRE 1926 E 1945.....	33
1. Aproximação histórica ao fado no período de 1926 a 1945.....	34
1.1. Uma conjuntura favorável: o teatro, o cinema, o disco e a rádio	38
1.2. A reorganização dos vínculos pelo mercado e pelo contrato	56
1.3. Quatro novas mediações, uma falhada	70
1.3.1. Inspeção Geral dos Teatros (até 1929) / Inspeção Geral dos Espetáculos (IGT/IGE).....	71
1.3.2. Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (até 1970) / Sociedade Portuguesa de Autores (SECTP/SPA).....	75
1.3.3. As empresas	79
1.3.4. O grémio, a casa ou o sindicato dos fadistas.....	82
1.4. Reconfigurações das sociabilidades e da presença no espaço público.....	88
1.5. O processo de criação e de execução musicais	102
1.6. Implosão e explosão geográficas: as casas de fado e as digressões ..	111
1.6.1. O fado em Lisboa.....	111
1.6.2. O fado fora de Lisboa	129
1.7. A regeneração do fadista pela moral do trabalho e da família	155
1.8. Especialização e difusão	167

2. Interfaces entre a convicção e o gosto no debate sobre fado: ideologias, religiosidades e pertencas	172
2.1. Caracterização religiosa e política da comunidade fadista	174
2.2. Os defensores, os detratores e as teias da opinião	190
2.2.1. Os defensores	193
2.2.2. Os detratores	220
2.2.3. Os estrangeiros	239
2.2.4. As redes e os jornais	243
2.3. Os argumentos da «questão fadográfica»	252
2.3.1. A acusação	254
2.3.2. A defesa	267
2.4. A mobilização de tópicos religiosos na construção de justificações	274
2.5. Contributos para a compreensão da relação inicial entre o fado e o Estado Novo	289
 PARTE II – «AQUILO QUE DEUS DESTINA, BOM OU MAU, É NOSSO FADO»: O FADO COMO PROBLEMA ANTROPOLÓGICO, FILOSÓFICO E TEOLÓGICO	 304
3. A religião enquanto hipótese explicativa do fado.....	305
3.1. Um caso de religiosidade popular?.....	305
3.2. A constituição de especialistas e de hierarquias	323
3.3. Organização da linhagem e da memória: construção de origens e espaços.....	327
3.4. A morte da Severa e a derrota de Alcácer Quibir: derivas mitológicas	346
4. Labirinto teológico do destino e da saudade.....	357
4.1. Marcos históricos do antideterminismo cristão	358
4.2. Marcos literários do determinismo fadista	391
4.3. O sentimento-ideia de saudade em perspectiva.....	417
4.4. Uma versão popular e musical do saudosismo?	431
 PARTE III – «O MEU CORPO FEITO GRITO»: FLUXOS RELIGIOSOS NO REPERTÓRIO E NA PERFORMANCE DO FADO	 453
5. Crenças e práticas na poesia popular: produção de axiologias e de imaginários	454
5.1. Fronteiras da poesia popular em ambiente fadista.....	455
5.2. Os assuntos do fado: evolução e proposta de uma tipologia	461
5.3. Fisionomias da tragédia e da pobreza.....	473
5.4. O desejo e a honra codificados	501
5.5. Inauguração de uma textualidade confessional: coração e oração ...	507
5.6. O ressentimento anticlerical	511
5.7. «A santa da minha mãe».....	517
5.8. Desvios utópicos para o passado e para a cidade	522

5.9.	Aspetos da espiritualidade no repertório do fado após 1945.....	525
5.10.	Semânticas religiosas na poética fadista: síntese e problematização	533
6.	O gesto religioso do fado: o <i>status</i>, o corpo-voz e a escuta	547
6.1.	Premissas conceptuais e teóricas	549
6.2.	A fadista entre o pudor e o poder	560
6.3.	A novidade cénica da «santa do fado»	588
6.4.	O gesto vocal	597
6.5.	O gesto corporal	614
6.7.	Arqueologia da gestualidade fadista: dos vestígios religiosos às «fontes miméticas»	637
6.8.	Aspetos da fisicalidade no fado após 1945.....	654
6.9.	Gestos e as regras da sociabilidade da escuta.....	660
6.10.	A estética do fado: alma e sentimento	671
CONCLUSÃO Espiritualidades em transação, humanismos em concorrência		679
FONTES E BIBLIOGRAFIA		692
FONTES		692
	Arquivos e fundos documentais em bibliotecas	692
	Periódicos de Fado	693
	Outros periódicos	693
	Bibliografia da época.....	694
	Legislação	700
	Sítios da Internet.....	700
	Filmes e músicas	700
BIBLIOGRAFIA		701
	Livros	701
	Entradas de dicionários	713
	Artigos	716
	Capítulos de livros.....	720
	Filmes	726

Índice das Figuras

Figura 1: Desenho «Um presépio» de Alexandre Fonseca.	309
Figura 2: O teto da «sala dos destinos» por Cirilo Volkmar Machado	374
Figura 3: Gestos oculares dos e das fadistas (1926-1945).....	627
Figura 4: Gestos supraoculares dos e das fadistas (1926-1945).....	628
Figura 5: Gestos cervicais dos e das fadistas (1926-1945).....	628
Figura 6: Gestos corporais-manuais dos fadistas de ambos os sexos (1926-1945).....	629
Figura 7: Gestos corporais-manuais dos homens fadistas (1926-1945).....	630
Figura 8: Gestos corporais-manuais das mulheres fadistas (1926-1945).....	631

Índice das Tabelas

Tabela 1: Os periódicos de fado (1926-1945)	25
Tabela 2 : Pseudónimos utilizados nos jornais de fado	27
Tabela 3: Operetas noticiadas na imprensa fadista.....	40
Tabela 4: Emissões de fado ou sobre fado nos postos de Rádio referenciadas na imprensa fadista	49
Tabela 5: Parelhas de Acompanhamento Instrumental publicitadas nos anúncios	103
Tabela 6: Locais de prática de fado em Lisboa mais referidos na imprensa fadista (1926-1945).....	117
Tabela 7: Principais espaços de prática regular de fado fora da região de Lisboa (1926-1945).....	145
Tabela 8: Pertenças políticas no meio fadista.....	183
Tabela 9: Detratores e Defensores de fado (1926-1945).....	192
Tabela 10: Descerramento de retratos nos espaços de fado	343
Tabela 11: Diferenças entre as personagens Maria Severa e Conde de Vimioso.....	350
Tabela 12: Definições de «Fado» e «Fadista» em Dicionários diversos (1789 a 1899)	393
Tabela 13: Tipologia dos temas do material poético do fado (1926-1945).....	464
Tabela 14: Categorização dos tipos de performance (1926-1945).....	633
Tabela 15: Classificação dos gestos-tipo por tipos de performance (1926-1945).....	635
Tabela 16: Composições gestuais de documentos fotográficos (1926-1945)	636

Índice dos Gráficos

Gráfico 1: Textos sobre fado dentro e fora das instituições académicas (1983-2017).....	8
Gráfico 2: Evolução por área disciplinar dos textos académicos escritos sobre fado (1983-2017).....	10
Gráfico 3: Digressões de fado (1926-1945)	137
Gráfico 4: Profissões dos praticantes de fado catalogadas nos Grandes Grupos da CPP de 2010	159

Índice dos Mapas

Mapa 1: Espaços com fado ou de fado em Lisboa (1926-1945)	116
Mapa 2: Endereços dos cartões de visita publicados na <i>Guitarra de Portugal</i> - Lisboa	129
Mapa 3: Espaços com fado ou de fado no Porto (1926-1945)	146
Mapa 4: Endereços dos cartões de visita publicados na <i>Guitarra de Portugal</i> - Porto	152

Agradecimentos

Agradeço ao meu país, ao Estado Português, à Fundação para a Ciência e Tecnologia. Quando a dor de pensar assolava, esforcei-me por capitalizar em perseverança a responsabilidade por ter nascido num tempo e num espaço onde me foi possível estudar. Por isso, longe de ser o cumprimento de uma formalidade, esta gratidão, sendo institucional, é verídica. Como uma vez disse a Luísa Salgado, amiga que vi partir durante o tempo de elaboração da minha tese, «o meu maior pecado é não me sentir privilegiada».

Agradeço aos meus orientadores a generosidade no investimento de tempo e de atenção com que cuidaram deste trabalho. A António Matos Ferreira, cuja humanidade é o que de melhor levo deste percurso de investigação, a qual foi fundamentalmente um grande pretexto para contactar com a sua sabedoria. A Tiago Pires Marques, tendo sido esta tese um multiplicador do respeito intelectual que lhe tenho.

Agradeço às pessoas que tornam o Centro de Estudos de História Religiosa o sítio onde gosto de trabalhar. Ao Paulo Fontes, que o dirige, pela cordialidade com que vai acompanhando os meus trabalhos, e a todos os membros da direção. Agradeço à Isabel Costa, o meu antidepressivo natural, ao José António Rocha, que entretanto abraçou novos projetos, e ao Pedro Feliciano cujos novos projetos tenho a alegria de ver construir. Sou grata à Rita Mendonça Leite (obrigada pela amizade), ao Pedro Rei (pela alegria), ao Pedro Lage Correia (pela delicadeza), ao André de Campos Silva (pela competência), ao Paulo Alexandre Alves (pelo mérito), ao Nuno Estêvão Ferreira (pelo humor), ao Timóteo Cavaco (pela simpatia), ao Bruno Leal (pela serenidade), à Filomena (pela força), ao João Alves da Cunha (pela esperança), ao Luís Leal (pela paz), ao João Luís (pelo sorriso bondoso), ao Miguel Lourenço e à Susana Mateus (pela inteligência) e a todos os colegas do CEHR. Ao grupo que forma o Seminário de Pós-Graduação em História Religiosa: Anna Adamovicz, Margarida Rézio, Milu, Edgar Silva...

Exprimo a minha gratidão, de modo muito especial, ao Doutor Luís Salgado de Matos, cuja inteligência e amizade marcaram profundamente estes anos de construção do doutoramento.

Agradeço aos professores que tiveram a disponibilidade de conversar comigo sobre temas específicos da tese: Alfredo Teixeira, António Camões Gouveia, Helena Topa Valentim.

Agradeço a todos os professores que foram atravessando a minha vida, em particular os da Faculdade de Teologia e aqueles que encontrei ao longo do doutoramento.

Elisa muito obrigada pela ajuda. Maria João, grata pelo estímulo... Obrigada à minha linda afilhada Adelaide. Julie, Marta, Leonor, Luísa, Daniel, Roberto, Ismael, Paulo e a todos os meus «sobrinhos», obrigada! Obrigada ao Guilherme Sampaio, ao António Pedro e ao Daniel Nascimento. Recordo-me gratamente da Ana Paz, do João Silva e da Daniela Rodrigues.

A todos aqueles que constituem Mambré, em particular à Maria dos Anjos, ao Padre Josep Font e a D. Ildo Fortes, também à Aida Brito, ao José e à Aldina Ribeiro Dias, pelo estímulo sempre demonstrado.

A todos os amigos e companheiros do MAAC, ao José Carlos Antunes, seu coordenador, à Goreti, ao Padre Simões. De modo especial ao João Pedro (Judas), à Bruninha, à Mia, ao Luís, à Liliana, à Lisandra, à Sílvia, à Karin e ao Thiago, à Lenka e ao Tiago, às irmãs Júlia e Marta, Susana Costa, Manuela Leal, Ana Maria, Rute Neto e Carla Santos.

Agradeço às pessoas que tão bem asseguraram os serviços das instituições onde realizei os trabalhos de pesquisa; agradeço especialmente ao Ricardo Bóia do Museu do Fado e à Teresa Ponces de Carvalho, do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. Agradeço o amigoso interesse pelo meu trabalho de Jorge Trigo, de Nunes Forte e de Manuela Costa. Agradeço também ao Dirceu e ao Luís Bernardo pela ajuda.

Neste momento em que entrego a tese, tenho no rasto grato da memória o Vasco Morais, o António Teixeira, o Gilson Tavares (Manu), o Reginaldo Cruz, o Gelson Patrick, o Ricardo Jardim, o Vasyl Goral, a irmã Fernanda, o Padre Nuno Tavares e o maestro Vianey da Cruz. Também aqueles que vi partir durante os anos em que realizei o doutoramento: Roberto, senhor Turé, D. Nanda, D. Filomena, Nazaré, Luísa e avó Antónia.

Às crianças que enchem a minha vida de alegrias e de esperanças, e aos fadistas que escuto e que levam as angústias e as tristezas para um horizonte de superação. Agradeço ao João por todo o amparo, empenho e generosidade.

Por serem a rede que vejo quando olho abaixo e além da corda bamba, exprimo, finalmente, a minha profunda gratidão à minha família. Especialmente à minha madrinha Preciosa, ao meu afilhado Luís, à Lita e ao Filipe (obrigada pela ajuda) e, nos seus desassossegados e inspiradores 101 anos, à minha avó Maria da Encarnação. À minha irmã Andreia, pelo estímulo e exemplo de determinação, e ao Pedro Brado, pela alegria que trouxe à nossa família. Ao meu pai André pela história de sacrifício e de trabalho, e à minha mãe Maria Isabel pela ternura e enorme competência no amor.

Siglas e abreviaturas

Siglas

CPP	Classificação Portuguesa das Profissões
ENR	Emissora Nacional de Radiodifusão
GG	Grandes Grupos (da CPP)
IGT/IGE	Inspeção Geral dos Teatros / Inspeção Geral dos Espetáculos
SECTP/SPA	Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses / Sociedade Portuguesa de Autores
SNM	Sindicato Nacional dos Músicos
SPN/SNI	Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
Sub-GG	Sub-Grandes Grupos (da CPP)

Abreviaturas

Coord.	Coordenação
Dir.	Direcção
Ed.	Edição
Org.	Organização
Pseud.	Pseudónimo
p.	Página
Real.	Realização
Vol.:	Volume

INTRODUÇÃO

«Cantar também é rezar. Posso dizer que não sei se canto se rezo. O ouvinte é que recebe a minha maneira de cantar como entender.»¹

Argentina Santos

Um dos começos da história deste estudo foi a atenção dada a Argentina Santos no início da década que agora termina. «Não sei se canto se rezo» foi o título da exposição temporária que o Museu do Fado dedicou à fadista em 2010, da publicação que dessa iniciativa resultou e do documentário que Ivan Dias sobre ela realizou com estreia no ano seguinte. No ato de se reparar em Argentina Santos e na significação própria que deu ao fado, aglutinaram-se pontos de uma dimensão pouco desbravada nas aproximações reflexivas a este género musical e que tem a ver com o facto de o fado ser experimentado e nomeado como oração. Argentina capitalizava em si esta linha de abordagem altamente reveladora para a compreensão de uma determinada atitude na cultura fadista. A presente investigação não versa sobre esta fadista (apesar de analisarmos o seu repertório e a sua gestualidade nos dois momentos em que a reflexão extravasa o limite cronológico de 1945, ambos na parte III), mas quer filiar-se naquilo que foi de algum modo inaugurado pelo interesse na sua biografia e no seu substrato interpretativo: a interseção entre a espiritualidade e o fado. Pese embora o seu anacronismo em relação ao período histórico assumido e os muitos projetos que já designou, a integração das palavras de Argentina Santos no título da tese manteve-se inalterável, sobrevivendo às metamorfoses em que a tese se foi gerando.

A minha dissertação de mestrado em Teologia – que concluí nesse mesmo início de década – é, de certa forma, um afluente deste trabalho.² Nela estudei os conceitos que no texto bíblico têm como referente a voz, entendida no ponto de junção entre o corpo e a palavra, síntese expressiva singularizadora do homem e instância objetivante e

¹ Palavras de Argentina Santos no documentário «Não sei se canto se rezo» realizado por Ivan Dias, editado em 2011. (Produção de Duvideo Filmes, com guião de Célia Alves, com Carlos Mendes Pereira na direcção de fotografia, com edição de Jorge Carvalho, Motion Graphics de Pedro Vaz Bravo, duração de 56 minutos).

² Cátia Sofia Ferreira Tuna – *A voz na Bíblia: percurso do entendimento das vozes de Deus e do homem a partir dos conceitos literário-teológicos qôl e fonê*. Dissertação de Mestrado Integrado em Teologia. Lisboa: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa, 2011.

metonímica do divino. Esse estudo permitiu explorar a ampla intersecção entre a expressão musical e vocal e a oração. Esta define-se como interlocução com Deus (ou com uma entidade considerada sagrada) que inclui a deslocação imanente do homem para fora de si, na reorganização e na materialização da sua interioridade na discursividade e corporeidade em que se exprime.

O eixo de investigação deste projeto dá continuidade e amplitude a esta problemática, aplicando-a ao universo do fado. Assim, neste trabalho procuramos estudar o fado não circunscrito a si próprio como objeto, mas compreendendo-o nas interações culturais com a época em estudo. Desde o início se descortinou a dimensão do desafio epistemológico que representava realizar uma tese sobre um género musical no cruzamento da história cultural e da história religiosa. Para ir ao encontro deste horizonte de estudo, teria de se formular a aptidão para uma certa polissemia e delicadeza intelectuais que respeitasse a vincada complexidade do fado enquanto objeto de estudo.

Na aproximação a essa complexidade percebem-se várias linhas de análise. Procuramos elencar algumas delas: a própria facticidade do fado, isto é, os factos que o condicionaram e os factos que produziu ou que influenciou; a marca popular deste género musical que se dá no atravessamento das várias classes e de trajetórias pessoais estabelecidas entre elas; o conjunto de objetos que o fado gerou, em si próprios válidos pelo que substanciam na sua materialidade; o jogo de motivações dos seus agentes; a sua acessibilidade a partir de uma grande diversidade de fontes (poemas, fotografias, gravações, textos jornalísticos, peças de teatro, etc.); o esforço por realizar uma história das ideias de que o fado pode ser observatório, evitando a tentação da dedução ao possibilitar uma «metodologia do quotidiano».³

Naturalmente, o fado não é o único género musical fora do âmbito da música sacra que revela marcas de autoenunciação como oração, ou que, menos ainda, possui elementos religiosos na poética cantada, embora exista uma certa abundância, regularidade e especificidade no modo como identitariamente se vincula ao universo

³ Esta expressão foi retirada do título do workshop internacional «Para uma metodologia do quotidiano nos séculos XVI a XIX: vínculos comunitários e religiosos na invenção das sociedades», ocorrido no Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa nos dias 15 e 16 de Outubro de 2014. Esta expressão evoca o livro *L'invention du quotidien*, escrito por Michel de Certeau, Luce Giard e Pierre Mayol, constituiu um projeto em grande medida inédito com o objetivo de operar uma viragem no olhar analítico ao centrar-se no fazer, no homem comum e em temas de escala quotidiana (a vida num bairro e a cozinha). Cf. Michel de Certeau; Luce Giard; Pierre Mayol – *L'invention du quotidien*. II Habiter, cuisiner. Paris : Gallimard, 1994.

religioso. Não foi nossa pretensão tratar do estudo do seu caso como uma exceção ou considerar a temática religiosa como dominante e seu quadro de análise exclusivo.

O fado é exigente enquanto objeto de investigação por ser algo que fica «em cima do muro» comprometendo, assim, «a distinção vital entre dentro e fora» (recorrendo a uma frase de Zygmunt Bauman no seu livro *Modernidade e ambivalência*); dentro e fora – acrescentamos neste contexto – do que é historiograficamente pensável. O conceito de ambivalência foi valorizado e definido por este sociólogo polaco como «riqueza polissêmica da natureza humana», como «coexistência de muitos códigos semióticos e cenários interpretativos»,⁴ capacitando o pensamento «de poderes notavelmente amplos, incluindo até o privilégio hermenêutico de deixar perguntas figurarem como respostas».⁵ Inspirado pelo que é, no fundo, um paradigma gnosiológico novo que Bauman apresenta, o nosso estudo foi norteador pelo esforço de focar as ambivalências religiosas e culturais do fado, isto é, as valências duplas ou múltiplas em que ele subsiste como depósito onde foram coagulando em forma de expressão poética, musical e performativa, um conjunto de ideias e de imagéticas, de experiências e de convicções, de fobias e de fascínios, de referenciais de sentido e de práticas por eles espoletadas, subsistentes na sociedade portuguesa. Por conseguinte, procurámos atentar num espólio de «senso comum», de «meras crenças»... que o fado generosamente oferece:

«No reino intelectual, expurgar a ambivalência significa acima de tudo deslegitimar todos os campos de conhecimento filosoficamente descontrolados ou incontroláveis. Acima de tudo, significa execrar e invalidar o “senso comum” - sejam “meras crenças”, “preconceitos”, “superstições” ou simples manifestações de “ignorância”».⁶

Ambivalências são também os paradoxos e as conflitualidades que perpassam o universo fadista, juntamente com as perguntas que são elas próprias respostas transfiguradas.⁷ Uma abordagem ambivalente do fado, na perspetiva da religião e da cultura, corresponde, de outra parte, ao seu desdobramento em potencialidades de

⁴ Zygmunt Bauman – *Modernidade e Ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 187.

⁵ «Introduction». Em Hartmann; Budick (org.) – *Midrash and Literature*, p. xi. Citado por: Zygmunt Bauman – *Modernidade e Ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 187.

⁶ Zygmunt Bauman – *Modernidade e Ambivalência*, p. 35.

⁷ A reflexão de Paula Cristina Pereira sublinha o entendimento do «outro como paradoxo e ambivalência, ao romper com qualquer ambição de explicação, comporta uma conflitualidade e exige uma antropologia de sentido que (re)inaugura o sujeito dramático; o sujeito que resiste (sem sucumbir) no conflito, na oposição, no contraste». Paula Cristina Pereira – *Condição humana e condição urbana*, Porto: Afrontamento, 2011, p. 96.

investigação que sejam pertinentes e justas. Empregámos este último adjetivo tendo intencionalmente em mira a personalidade popular deste género musical e de um conjunto de pessoas de quem resiste apenas a memória que o fado delas substanciou. Esclarecemos esta ideia a partir de uma afirmação de Ivan Vilela; o músico e investigador, referindo-se a alguns grupos mais desfavorecidos do Brasil, declara que a música popular «é cronista desse povo que não teve a sua história registada por outras vias».⁸

O conceito de cultura adquiriu relevância no âmbito das ciências sociais porque, abrangendo aspetos desde as convenções estéticas até à problemática da «classe», mostrou-se bastante apto para estudar os comportamentos e as estruturas sociais.⁹ A definição de cultura avançada pelo realizador João Botelho parece-nos válida: «A cultura é a normalização da arte».¹⁰ Esta afirmação ancora o conceito de cultura ao de arte e pressupõe a premissa de que a arte é algo «anormal» e em bruto, sendo que a cultura será assim, ao mesmo tempo, o processo desse tratamento ou normalização.

Com esta ótica, será importante aproximarmo-nos da arte como ponto nodal no qual convergem vínculos e como realidade societária: «l'art dans la société, la société dans l'art et l'art comme société».¹¹ Privilegiamos uma perspetiva quer da arte (e da cultura) quer da religião que valorize a estrutura e a natureza de vínculos que geram. Deste modo, consideramos um entendimento da religião como «a economia das relações», definição proposta pelo historiador António Matos Ferreira.¹² Tal perspetiva ancoraria o entendimento da religião na tessitura social:

⁸ O professor e investigador da Universidade de São Paulo, que é também músico, referiu que em alguns grupos desfavorecidos do Brasil a sua história ficou fixada na música que produziram e não em material escrito, por exemplo. Ela possibilitou a própria história destas comunidades, sobretudo no período ditatorial, como ocorreu entre 1964 e 1985. A conferência na qual formulou estas afirmações denominou-se «Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira», e teve lugar na Universidade de Aveiro no dia 21 de maio de 2015 e foi organizada pelo Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa integrando um ciclo de conferências em Etnomusicologia e estudos em performance. <https://www.youtube.com/watch?v=IYN70G2rcOE> (Minuto 46:37-46:43; visto a 03.09.16, às 20:11 [hora francesa]).

⁹ «Whether it involves the convention-setting influence of art worlds, the moral authority of organizational cultures, or the facilitation of class privileges through habitus, the concept of culture is used to explain behavior and social structure from a distinct and powerful perspective.». Edgar F. Borgatta; Rhonda J. V. Montgomery (ed.) – Culture. Em *Encyclopedia of Sociology*. 2nd edition. 1st volume. New York; Detroit; San Francisco: Macmillan Reference, 2000, p. 569.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=DnLAWXag1Qg>. Entrevista a João Botelho sobre o cinema português. Minuto 7:25. Visto a 13 de agosto de 2016, 23:18.

¹¹ Sobre Jean Duvignaud: Hyacinthe Ravet – *Sociologie des arts*. Paris: Armand Coil, 2015, p. 48.

¹² Afirmação do professor António Matos Ferreira no Seminário de Pós-Graduação em História Religiosa de 1 de junho de 2017.

«[...] would it be possible to acknowledge that religion is more than subjectively “imagined” by conceding that religion’s existence has its locus beyond brains and bodies, beyond myth and performance, i.e., in something like a culture or a social system, in technologies of representation and of the self, in discourses of truth and subjectivity? I conclude by proposing the need for the study of religion to consider what it would mean to disarticulate religion from individual and group consciousness as the primary unit of analysis, to imagine instead how “religion” resides in another locus exterior to one or more subjects.»¹³

Esta tese, realizando-se no âmbito disciplinar da «História e Cultura das Religiões», tem como objetivo inquirir um objeto específico e complexo, o fado, dentro da história cultural e da história religiosa.

A história religiosa consiste numa forma de estudar a sociedade especialmente atenta ao reconhecimento das dinâmicas do religioso que nela ocorrem e que lhe dão níveis de estruturação e de sentido. A emergência da história religiosa proporcionou-se na viragem historiográfica promovida pela *École des Annales*, que remodelou a epistemologia historiográfica, especializando a história em várias perspetivas de análise e concedendo-lhe novos objetos, novos métodos e inclusivamente uma nova compreensão da sua própria identidade, essencialmente como «história das mentalidades». Este novo paradigma permitiu a transição da antiga tradição da história eclesiástica, isto é, uma história positivista das instituições religiosas, tendencialmente clericalista e hagiográfica na exposição dos seus feitos, para uma história religiosa, isto é, menos institucional, mais antropológica e superiormente atenta às subtilidades com que o religioso caldeia a realidade societal num espetro de modalidades: enquanto referencial de crenças, como dispositivo de inclusão e de exclusão, a partir das «formas de adesão», nas «dinâmicas institucionais» que transporta e pelos «níveis de enquadramento e sociabilidade» que proporciona.¹⁴

A história das mentalidades (expressão cara à geração de historiadores dos anos de 1970 que a ela se dedicou), comportou um conjunto de constrangimentos e desafios epistemológicos por um certo estilhaçamento historiográfico gerado pelo descolamento da «narrativa». O preenchimento da ausência desta, que fora por muito tempo a grande matriz do labor historiográfico, tendeu a ser feito por uma multitude de pontos de partida e de chegada na análise histórica. Com as críticas que apontavam para uma certa anarquia, relativismo ou subjetivismo derivados do acantonamento numa abordagem exclusivamente interpretativa, a história das mentalidades desdobrou-se primeiramente

¹³ Matt Waggoner – Culture and Religion. Em Peter B. Clarke (ed.) – *The Oxford Handbook of the Sociology of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 220.

¹⁴ António Matos Ferreira – Secularização. Em Carlos Moreira Azevedo (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 4.º volume (P-V). Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 197.

numa história das representações, depois numa história da memória e encontra atualmente na história cultural a sua principal herdeira.¹⁵

Neste sentido, o conceito de secularização constitui um ponto de partida importante para situarmos a perspetiva que assumimos do nosso objeto de estudo; entendemos, pois, o fado no contexto da dinâmica da secularização, e não a partir de outros conceitos como, por exemplo, o de descristianização. Para António Matos Ferreira a secularização corresponde a um conjunto de

«[...] formas de reestruturação dos universos religiosos como processos que retiram o controlo social à mediação eclesial e, em determinadas circunstâncias, ao próprio religioso. Estas dinâmicas de metamorfose são acompanhadas por deslocamentos no âmbito da sacralidade e das suas mediações – institucionais, doutrinais ou rituais –, contendo a conjugação de diversos níveis de mudança.»¹⁶

Neste «amplo processo de mutação e, sobretudo, de deslocamento do facto religioso, na sua interacção indivíduo-sociedade»,¹⁷ no qual ocorre uma «transferência material e simbólica de dimensões da realização social e individual tradicionalmente delimitadas pelo religioso»,¹⁸ entendemos que o fado se posiciona como uma instância recetora e participante deste fluxo do «facto religioso», nos seus conteúdos, nas suas simbólicas, nas suas funções, que a modernidade de algum modo provocou nas sociedades ocidentais. Dito de outro modo, o pressuposto de que partimos para a realização deste projeto de investigação é o de que o fado é um dos âmbitos para o qual se desloca ou transfere a religião. Assumimos como hipótese de trabalho o fado ser um observatório desta recomposição derivada da perda do «monopólio do cristianismo» por parte das igrejas e da consequente «pulverização de crenças», de «uma maior individualização de itinerários».¹⁹

1. Revisão bibliográfica

O fado foi desde cedo objeto de atenção das instituições científicas. Comprovamos os dois primeiros artigos científicos que abordam o fado; ambos escritos por

¹⁵ Laurence van Ypersele; Philippe Raxhon – Introduction: De l’histoire des mentalités à l’histoire culturelle. Em Laurence van Ypersele (dir.) – *Questions d’histoire contemporaine: conflits, mémoires et identités*. Paris: Quadriège - Presses Universitaires de France, 2006, pp. 11-30.

¹⁶ António Matos Ferreira – Secularização, p. 195.

¹⁷ António Matos Ferreira – Secularização, p. 197.

¹⁸ António Matos Ferreira – Secularização, p. 196.

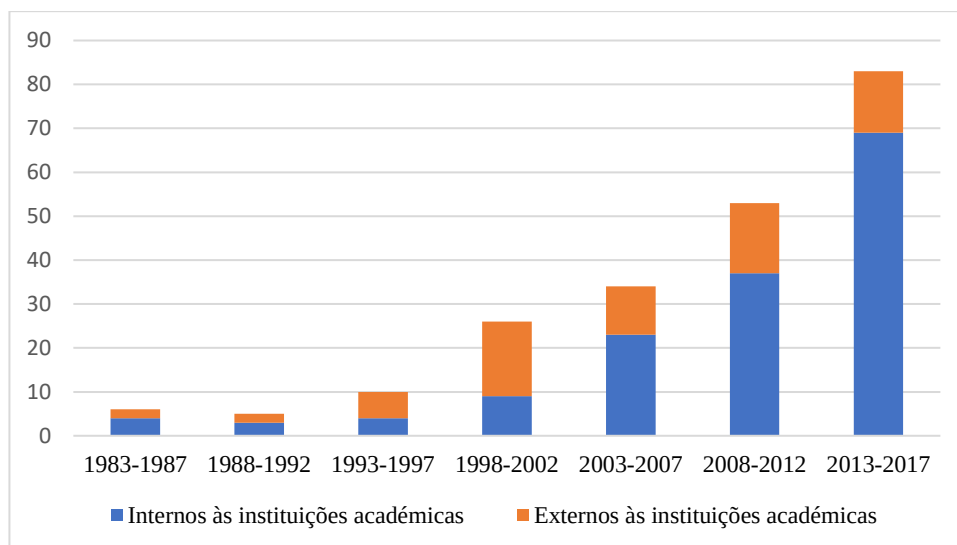
¹⁹ António Matos Ferreira – Secularização, p. 199.

estrangeiros e publicados em periódicos estrangeiros. Antes ainda das duas primeiras obras que fixaram a memória e a história do género musical de João Pinto Carvalho (Tinop) e de Alberto Pimentel – publicadas em 1903 e 1904, respetivamente – é publicado um breve artigo de Isabel Moore «Portuguese Folk-Songs» num número do *Journal of American Folklore* de 1902 considerando o fado como uma das *Folk Musics* de Portugal. Em 1933, Rodney Gallop, diplomata britânico que exercia a função de secretário da Embaixada do Reino Unido em Lisboa e etnógrafo amador, publica no *The Musical Quarterly* da Universidade de Oxford o artigo «Fado (The Portuguese Song of Fate)», o primeiro de outros textos seus sobre fado.

Podemos considerar que o conhecimento que se tem produzido sobre este género musical é amplo e pouco uniforme, existindo diversas intenções epistemológicas, temáticas e áreas de análise. Dada a fluidez desse conhecimento, optámos por realizar a revisão bibliográfica através de um levantamento o mais completo possível dos textos escritos sobre fado e de uma transposição desta recolha em dados quantitativos. Tendo como critérios cronológicos o ano inicial de 1983 e o final de 2017 (inclusivamente), o levantamento perfez cerca de 200 textos, entre monografias, capítulos, teses, antologias e artigos científicos. Este período corresponde sensível aos 35 últimos anos (a contar da data em que esta recolha foi efetuada) e assim facilita a contabilização mediante uma escala quinquenal.

Em primeiro lugar, distinguimos as obras oriundas do universo científico de outras redigidas no quadro de uma pesquisa conduzida pelo interesse pessoal dos seus autores, a qual prescinde da especificidade do método e da linguagem da academia.²⁰ A aplicação desta variável origina o Gráfico 1:

²⁰ Esta distinção não é perceptível em alguns casos, pelo que se mostra necessário explicitar que o critério que convencionámos. Considerámos como texto de natureza científica, um determinado trabalho cujo(s) autor(es) pertença(m) a uma instituição universitária. Tomámos este critério por ser objetivável, pelo que não considerámos o valor intrínseco das obras. Clarificamos a nossa opção nos casos mais dúbios: considerámos como texto de natureza científica as publicações do Museu do Fado; excluímos as de Pedro Caldeira Cabral, Jorge Trigo e as de Rúben de Carvalho, apesar da sua relevância como contributo para o estudo ou para o debate em torno do fado por essa vinculação explícita a uma instituição académica não se verificar.

Gráfico 1: Textos sobre fado dentro e fora das instituições académicas (1983-2017)

Este gráfico revela um aumento da produção bibliográfica sobre o fado que tem sido progressivo, à exceção da fase de transição da década de 80 para a de 90 do século transato. Este crescimento, que podemos considerar exponencial desde o início do milénio, verifica-se tanto nas obras publicadas no interior das instituições científicas como naquelas que não o são.

O tão significativo aumento do interesse pelo fado é proporcional ao seu crescente *status* cultural na escala nacional, assumindo-se novamente como representante especialmente legítimo da música portuguesa, e, desta forma, dentro do circuito internacional da *World Music*. Por outro lado, a própria consolidação do ensino superior português e o incremento das dinâmicas e das instituições de investigação favorece o desenvolvimento do estudo sobre fado.

É de salientar o grande número de teses e dissertações sobre fado (no total cerca de 50), um terço das quais são teses de doutoramento, na sua quase totalidade terminadas na última década, sendo a maior fatia correspondente a dissertações de mestrado. Sem alcançar a meia centena, assinalamos a grande quantidade de artigos científicos sobre fado que têm vindo a ser publicados. Note-se ainda o importante contributo do Museu do Fado e das suas publicações.

Chamamos a atenção para algumas produções bibliográficas que, não tendo sido contempladas nesta revisão do gráfico 2, são da maior importância: a edição em 2000 da Coleção «Um século de Fado», constituída por seis volumes, a produção do Museu do Fado, com uma rica publicação dos variados catálogos das suas exposições além do esforço de catalogação e preservação fonográfica, da reedição das fontes históricas contempladas no programa de inscrição do Fado a Património Imaterial da Humanidade

pela Unesco (o que ocorreu em 2011), e a edição em 2010 da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, com inúmeras entradas subordinadas a este género musical.

Dez anos depois do ensaio *Mitologia Fadista*, publicado em 1974, pelo advogado e poeta António Osório, são os sociólogos António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro que resgatam o género musical do esquecimento da academia com o seu estudo *O Trágico e o Contraste: o Fado no Bairro de Alfama*. Esta obra enceta um filão de abordagem científica caracterizado por incidir sobre o fado como prática expressiva da cidade de Lisboa e sendo marcadamente enquadrado numa etnografia urbana; porém, não teve uma continuidade imediata. Ambos os sociólogos pertenciam a um grupo que realizou o seu trabalho de campo motivados e entusiasmados por Joaquim Pais de Brito, que assim se pode considerar justamente o pioneiro no estudo antropológico do fado. Volvida mais uma década, Pais de Brito investe numa investigação antropológica do Fado com uma concretização peculiar: promove em Lisboa a exposição «Fado: vozes e sombras», no ano em que a cidade foi a capital europeia da cultura, da qual decorre a obra coletiva por si coordenada homónima à exposição.²¹ Esta teve um significativo impacto no universo académico português, até pela sua projeção internacional.

A obra resultante da exposição tem um pendor fortemente etnográfico em todos os artigos, foca-se em espaços de prática lisboeta (nos bairros, casas e associações de fado e na Grande Noite do Fado, que era então o evento congregador dos bairros, uma apoteose da vida urbana popular e plataforma de projeção dos novos fadistas) e explora também a performatividade do género musical, quer por parte dos fadistas quer dos instrumentistas. Além da inovação enquanto evento museológico, a exposição evidenciou a validade de Portugal como espaço cultural e antropológico de interesse por si próprio, sem depender de uma identidade imediatamente advinda da relação com as antigas colónias.²² Além disto, foi um projeto pioneiro no que respeita à exposição do som, chamou a atenção para a importância da preservação patrimonial da canção urbana e convocou a *expertise* do universo das Ciências Sociais ao demonstrar a sua pertinência científica. Em suma, contribuiu para a legitimação e a elevação do estatuto do fado após o período de equívocos e desencontros que se seguiu ao 25 de Abril de 1974.

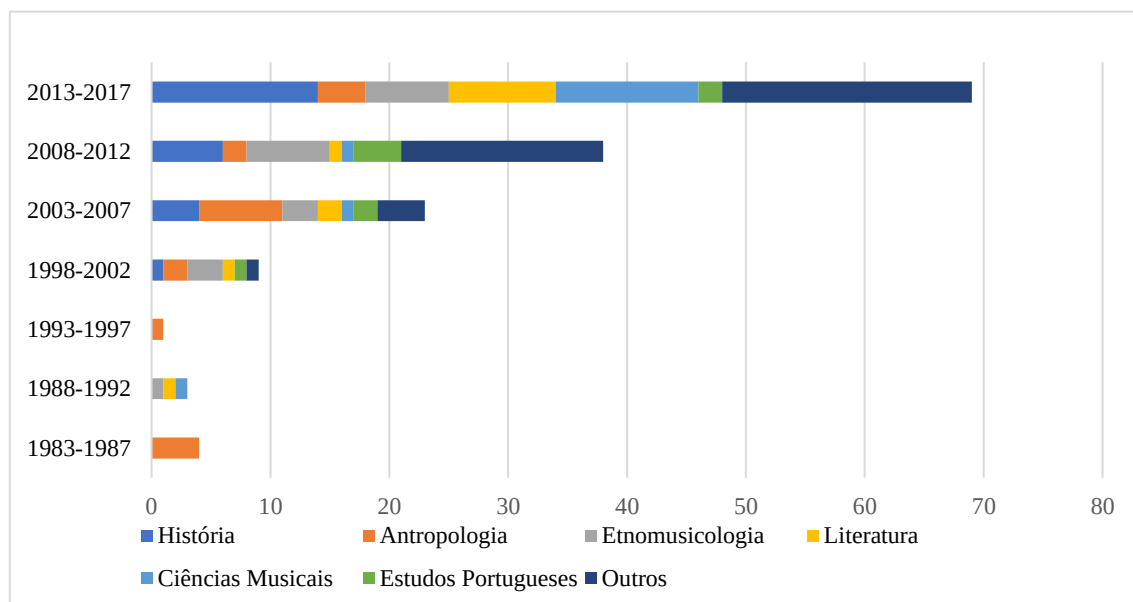
²¹ Joaquim Pais de Brito (coord.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa, 94 Capital Europeia da Cultura, 1994.

²² Kimberly DaCosta Holton – Bearing Material Witness to Musical Sound: Fado's L94 Museum Debut. *Luso Brazilian Review*. 39:2 (2002) 112.

Assinalamos quatro marcos que curiosamente distam entre si uma década: em 1974 é publicado o ensaio *A Mitologia Fadista*; em 1984 saem os estudos de Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro; em 1994 ocorre a exposição e o livro *Fado: Vozes e sombras* (como já referido) e saem dois livros importantes de Ruben de Carvalho e de José Ramos Tinhorão;²³ no ano 2004 o historiador e musicólogo Rui Vieira Nery publica o livro *Para uma História do Fado*. Esta é a primeira obra no âmbito da ciência histórica que toma o fado como objeto, respeitando a metodologia historiográfica e procurando elaborar um percurso histórico integral, desde a complexa questão da sua origem até ao período coetâneo. A relevância desta obra é ainda reforçada pelo projeto editorial ambicioso e original em que consistiu, que demonstra o cuidado de abrir o conhecimento sobre o fado à generalidade da população e de não o desenraizar da sua materialidade sonora e visual. Tratou-se de uma publicação em porções, como suplemento do jornal *Público*, tendo como complemento um CD com canções ajustadas a cada temática e contando com um aparato de ilustrações selecionadas por Sara Pereira e Maria João Ribeiro.

O gráfico 2, baseado apenas no conjunto dos textos redigidos no circuito académico, demonstra as áreas disciplinares onde aqueles se inscrevem:

Gráfico 2: Evolução por área disciplinar dos textos académicos escritos sobre fado (1983-2017)



²³ Ruben de Carvalho – *As Músicas do Fado*. Coleção «Campo da Música» 1. Porto: Campo das Letras, 1994. José Ramos Tinhorão – *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Música, 1994.

A partir deste gráfico podemos concluir que as áreas da Antropologia, da História e da Etnomusicologia se destacam na distribuição dos vários estudos.

A primeira mantém a sua importância ao longo destes anos, apesar de, a partir do início do novo século, de certa forma ceder espaço à Etnomusicologia, num processo de especialização. Com efeito, o Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa investiu bastante no fado, o que se pode verificar na sua equipa de investigadores ou nos eventos em que participou e que promoveu. Constatamos ainda que a História tem vindo crescentemente a dedicar-se ao fado, sendo de salientar duas áreas: a História da arte e História da música.

Na leitura do gráfico é importante ter em conta o lugar dos investigadores de universidades estrangeiras que desde cedo começaram a interessar-se pelo fado: a primeira tese que o estuda é de 1982 de uma estudante alemã. O âmbito dos estudos portugueses é particularmente desenvolvido nos centros de investigação norte-americanos. A literatura também resulta de uma atenção comparativa sobre o fado: procura-se contrapor a sua poesia cantada à de outros géneros musicais, nomeadamente o samba, mas também a morna e o tango. Os ulteriores trabalhos em Antropologia são em grande parte de investigadores brasileiros. Notemos ainda que a elaboração de trabalhos no âmbito das Ciências Musicais (no qual englobámos o campo da Educação Musical) multiplicou-se nos últimos cinco anos, facto que em grande medida traduz um maior interesse científico pela guitarra portuguesa. Se neste instrumento atentaram anteriormente, com duas abordagens substancialmente diferentes, Caldeira Cabral e Manuel Morais, atualmente é objeto do estudo de jovens investigadores.

Outra observação importante é a da acentuada multiplicação de áreas científicas que têm incidido no estudo do fado: a Filosofia, a Engenharia (no campo da acústica e da informática), a Psicologia, a Economia, a Geografia ou os Estudos Urbanos, a Terapia da Fala, a Gestão e Política Culturais, entre outras.

Identificamos agora os campos temáticos onde sensivelmente nos últimos vinte anos o estudo do fado se processou. Podemos reconhecer dois deles como particularmente

atrativos para a investigação: prática local de fado na cidade de Lisboa,²⁴ e a história do género musical, assumindo preponderantemente a questão da sua origem histórica como ponto de especial debate.²⁵ Se o primeiro campo temático deveu a sua vitalidade ao facto de coincidir com os recentes interesses da Etnomusicologia e Sociologia e ao período de consolidação destas duas disciplinas no contexto português, o segundo produziu bastante literatura pelo carácter de polémica que comportou, sintetizável no choque «entre a historiografia e o nacionalismo», na expressão de Kimberly Holton utilizada num artigo em que faz uma excelente sinopse da literatura sobre fado até meio da primeira década do século XXI.²⁶

A problematização de uma «psicologia social» portuguesa a partir do fado,²⁷ a análise comparativa com outras músicas urbanas,²⁸ o estudo de instrumentistas ou dos instrumentos musicais utilizados no fado, nomeadamente a guitarra portuguesa e ultimamente a viola,²⁹ são outros campos em que a investigação do fado se tem efetuado. Também as suas práticas na diáspora portuguesa,³⁰ o problema da «performance da

²⁴ António Firmino da Costa – *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Oeiras: Celta Editora, 1999. António Firmino da Costa; Maria das Dores Guerreiro – *O Trágico e o Contraste: o Fado no Bairro de Alfama*. Coleção «Portugal de Perto». Lisboa: D. Quixote, 1984. Joaquim Pais de Brito – *O Fado: Etnografia na Cidade*. Em Gilberto Velho (org.) – *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp. 24-42. Michel Colvin – *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*. Lewisbur: Bucknell University Press, 2008.

²⁵ Destacam-se aqui a generalidade dos estudos de Rui Vieira Nery e ainda as obras: Ruben de Carvalho – *As Músicas do Fado*. José Ramos Tinhorão – *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Rafael José de Menezes Bastos – *Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado*. *Antropologia em Primeira Mão*. 102 (2007) 5-15.

²⁶ Kimberly DaCosta Holton – *Fado Historiography: Old Myths and New*. *Portuguese Cultural Studies*, 0 (2006) 2.

²⁷ João Leal – *The Making of Saudade: National Identity and Ethnic Psychology in Portugal*. Em Ton Dekker, John Helsloot, and Carla Wijers (ed.) – *Roots and Rituals: The Construction of Ethnic Identities*. Amsterdam: Het Spinhuis, 2000, pp. 267-287.

²⁸ Roberta Gomes Ferreira – *A constituição dos discursos do samba e do fado nas décadas de 1930 e 1940*. Dissertação de Mestrado em Linguística da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. Penélope Patrice – *Imaginaire des bas-fonds et poétique canaille dans la chanson urbaine : Le fado et le tango, des marges au patrimoine immatériel*. Dissertação de Doutoramento em Littérature Générale et Comparée, Université Paris-Diderot, 2014.

²⁹ Múcio José Sá de Oliveira – *O papel da viola no fado de Lisboa*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

³⁰ Maria São José Côrte-Real – *Revendando cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos*. *Revista Migrações*. 7 (2010) 73-98. Catarina Machado – *Fado Tropical. O Fado na emigração portuguesa e lusodescendência no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

emoção»,³¹ e ainda, recentemente, a relação do fado com as outras artes, com destaque para o cinema e a iconografia,³² são outros temas explorados. Igualmente focadas são as estratégias político-culturais do Estado Novo na generalidade do universo musical, explorando o papel da ENR, nomeadamente em relação ao fado.³³ Outras obras há que incidem sobre a prática de fado fora de Lisboa, como no Alentejo ou na generalidade do território rural.³⁴ Apontamos finalmente outros temas residuais mas que oferecem promissores desenvolvimentos a curto prazo: a análise do fado a partir do género,³⁵ o problema da memória, da conservação e arquivística sonora das gravações de fado e o estudo de trajetórias biográficas-artísticas de fadistas.³⁶

A presente análise geral da literatura sobre o fado termina com algumas considerações advindas de uma perspetivação sinótica deste percurso de produção bibliográfica, procurando nela distinguir variações no espaço e no tempo. No que concerne ao primeiro, é de salientar que se verifica nos investigadores não pertencentes ao universo académico português uma maior tendência para operarem pesquisas menos especializadas num determinado tópico, optando por uma visão do género musical

³¹ Paulo Valverde – O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado. *Etnográfica* 3 (1999) 5-20. Luciana Mendonça – O Fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado. *Sociologia* 23 (2012) 71-86.

³² Sobre a relação entre o fado e a iconografia: Sara de Melo Barata Pereira – *Ecoss do Silêncio: para um estudo iconológico do fado*. Tese de doutoramento em História (Arte Património e Restauro). Orientação de Vítor Serrão e Rui Vieira Nery. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. Sobre a relação entre o fado e o cinema: Michel Colvin – *Perdigão Queiroga's Film, Fado, História de uma Cantadeira: Construction and Deconstruction of the Fado Novo*. *Portuguese Literary and Cultural Studies*. 18 (2011) 491-506. Sobre a relação entre o fado e as outras artes, sobretudo o teatro: Pedro Rafael Pavão dos Santos – *O fado e as artes: um século de cumplicidades e ambiguidades*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

³³ Manuel Deniz Silva – *Musique nationale et mémoire collective: le débat critique autour de l'identité du fado dans les années 30*. Em *Musique et Mémoire*. Paris: Éditions de l'Harmattan, 2003. Pedro Filipe Russo Moreira – «*Cantando espalharei por toda a parte*»: programação, produção musical e o «aportuguesamento» da «música ligeira» na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949), Tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

³⁴ Paulo Lima – *O fado operário no Alentejo: o contexto do profanista Manuel José Santinhos*. Coleção «Sons da Tradição». Vila Verde: Tradisom, 2004. José Alberto Sardinha – *A Origem do Fado*. Vila Verde: Tradisom, 2010.

³⁵ Miguel Vale de Almeida – Marialvismo: Fado, Touros e Saudade como Discursos da Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. 37 (1997) 41-66. Manuela Cook – The Woman in Portuguese Fado-singing. *International Journal of Iberian Studies*. 16 (2003) 19-32.

³⁶ Pedro Félix tem investigado e realizado textos e comunicações em torno do realizado trabalho de caráter museológico e de preservação de material discográfico que tem efetuado em torno do fado. Sobre as trajetórias biográficas-artísticas de fadistas: Ana Sofia Bicho – *Percursos de profissionalização na carreira do fadista*. Dissertação de mestrado em Antropologia Urbana, Instituto Superior das Ciências do Trabalho e Empresariais do Instituto Universitário de Lisboa, 2007.

integradora de várias questões. As obras de Paul Vernon, Richard Elliot e Ellen Gray não se cingem a um só assunto referente ao fado: tratam simultaneamente de realidades tão variadas como o caso do «fado» de Coimbra, dos instrumentos (Vernon), o «novo fado» e os seus artistas (Elliot), a aprendizagem, o género, a performance do estilar e de Amália Rodrigues (Gray).³⁷ Porém, em todos eles marca uma forte presença o fado como prática expressiva local e urbana e o problema da origem do fado (não tanto como problemática historiográfica mas como linha de análise de narrativas endémicas).

No que diz respeito à evolução cronológica, podemos afirmar que a investigação no fado primou primeiramente pela antropologia e pela sociologia, filão que até agora se mantém, favorecendo uma pesquisa etnográfica nos bairros de Lisboa (Alfama, Bica, nas Casas de Fado). Contudo, muitos antropólogos empenharam-se desde logo em fazer uma súmula histórica do referido género performativo, como Tinhorão e Joaquim Pais de Brito.³⁸ O fado assumiu num segundo momento as atenções da historiografia a partir dos trabalhos de Vieira Nery. Na segunda metade da década de 2000 começaram a surgir com mais premência estudos propriamente etnomusicológicos sobre fado, primeiramente em instituições académicas estrangeiras e sob a forma de artigos científicos, mais tarde em monografias académicas (referimo-nos aos já aludidos Michel Colvin, Richard Elliot e Lila Ellen Gray). Já na segunda década do século XXI ocorreu uma proliferação temática testemunhando um maior cruzamento com outras áreas disciplinares, das quais se destacam a História da Arte e a Linguística, devedora de trabalhos de mestrado e de doutoramento encetados na primeira década de 2000, em torno do fado, estando outros em curso. Sinalizamos nesta fase (em 2015) uma dissertação de mestrado cujo tema incide expressamente no estudo da dimensão religiosa do fado no domínio da Teoria da

³⁷ Paul Vernon – *The History of Portuguese Fado*. Surrey: Asgate, 1998. Richard Elliott – *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Serie «Ashgate Popular and Folk Music». Surrey: Ashgate, 2010. Lila Ellen Gray – *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press, 2013.

³⁸ Esta referência reporta-se ao capítulo *Fado, Vozes e Sombras*, integrante da obra homónima por ele coordenada, em que Pais de Brito apresenta uma resenha histórica no primeiro capítulo, sem uma preocupação sistematizadora mas muito bem documentada, dando especial relevância à prática de fado por cegos, mendigos, operários, cegadas e destacando o uso de instrumentos associados ao fado, sobretudo a guitarra.

Literatura, intitulado «*Quando o Fado é Confissão: “E na minha confissão / vão as rimas do meu fado”*» da autoria de João Bragança.³⁹

Em muitos estudos sobre a dita canção urbana, a problemática religiosa é aflorada mas não investida como assunto prioritário (salvo a dissertação acima indicada). Tratam-se de alusões pontuais, sem sistematização ou aprofundamento crítico. Assim, Francisco Oneto Nunes declara ser «patente a coloração devocional de muitos fados», Lila Ellen Gray afirma que alguns praticantes lhe descreveram o fado «as a faith, as a religion», Richard Elliot assume a importância do «religious world of fado texts», uma vez que o fado «has deep connections with Catholicism and many of its key tropes (fate, sin, guilt, redemption) could be traced back to religious practices».⁴⁰

Rui Vieira Nery valoriza a referência à religiosidade popular presente em algumas letras, sustentando que «[...] o Fado continua [...] a expressar maioritariamente, de forma ininterrupta, a permanência de uma religiosidade popular enraizada, que nenhum credo político, por mais tentador que porventura possa parecer no plano social e económico, poderá abalar.».⁴¹ O historiador e musicólogo reconhece «um filão de inspiração religiosa» do qual encontra «manifestações constantes desde as fases mais remotas da génese do Fado» e alude a um «reavivar intenso da religiosidade tradicional» na «lírica fadista popular» que situa na viragem para a década de 1920, contextualizando-o no que denomina como «movimento de mobilização católica antirrepublicana à escala nacional» e à divulgação das aparições de Fátima.⁴²

2. O espaço, o tempo e o modo

No que respeita ao espaço, importa esclarecer que esta tese se centra no fado de Lisboa, não tendo o objetivo de estudar o Fado de Coimbra, também designado como «Canção de Coimbra». Este género musical cruza-se com o universo fadista (lisboeta) em

³⁹ Este trabalho analisa um conjunto de letras entre 1927 e 1962 (relevando também o marco cronológico de 1830), estabelece uma diferenciação entre «género musical» e «confissão» como duas categorias diferenciadoras dos fados; foca-se bastante no filme *História de uma cantadeira* (de Perdigão Queiroga, com estreia em 1948). João Maria Lencastre de Bragança – *Quando o Fado é Confissão: «E na minha confissão / vão as rimas do meu fado»*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Lisboa: Programa em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

⁴⁰ Francisco Oneto Nunes – O fado na tertúlia Festa Brava. Em Joaquim Pais de Brito (coord.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa' 94 Capital Europeia da Cultura, 1994, p. 86. Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 8; Richard Elliott – *Fado and the Place of Longing*, p. 123.

⁴¹ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público - Corda Seca, 2004, p. 135.

⁴² Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 158.

estudo e será, quando pertinente, abordado. Partindo do fado e da cidade de Lisboa, nele e nela se cruzam múltiplas espacialidades, de forma enfática nestas duas décadas em que tem lugar uma explosão do fado em digressões de escala nacional e internacional.

No que respeita ao tempo, o fado não é alienável das demais conjunturas, inscrevendo-se numa rede de fatores socioeconómicos, jurídicos, tecnológicos e também religiosos. Consideramos igualmente que ele possui enquadramentos próprios válidos *per si*, isto é, não coincidentes nem dependentes de forma exclusiva dos contextos, em particular, dos políticos.⁴³ O fado é um campo (no aceção de Pierre Bourdieu), ou seja, um espaço simbólico no qual se codificam valores, representações e signos.⁴⁴ Sendo um poder simbólico, tem também o poder fatural de influir e de produzir realidade, não só de a espelhar (o que já explicitámos anteriormente). Criando sentidos e suas materializações, cria também os seus próprios tempos. Ao definirmos as fronteiras cronológicas desta pesquisa entre os anos de 1926 e de 1945 optámos por partir de uma periodização do fado consolidada na primeira obra de natureza historiográfica que se dedicou a estabelecê-la. Rui Vieira Nery delimita o período entre 1926 e 1945 no seu estudo *Para uma História do Fado*, denominando essa etapa de «A formalização “castiça”».

Apesar de corresponderem a dois marcos cronológicos vinculados por acontecimentos políticos impactantes, os anos de 1926 e 1945 compõem-se de um conjunto de acontecimentos no fado (os quais têm raízes ou ramificações nos anos imediatamente precedentes e procedentes) que, como um todo, lhes conferem um peso determinativo.

No ano de 1926 ocorreram dois factos editoriais importantes para o meio fadista. Logo em janeiro termina o semanário *O Fado* que representava uma linha de opinião mais conservadora na resistência a inovações formais do fado que facilitassem a sua transposição para espaços culturais externos à boémia popular, vinculando o fado mormente à tradição do Fado operário.⁴⁵ Tendo a liderá-lo Manuel Soares (Manuel «do Intendente») e José António da Silva «Bacalhau», este jornal nascera em 1923 fruto de uma cisão no grupo redatorial da *Guitarra de Portugal*, motivada pela divergência entre

⁴³ Esta reflexão foi suscitada por um comentário do professor António Camões Gouveia sobre uma apresentação que realizámos nas jornadas de estudo «Vozes e silêncios femininos na vida religiosa» sobre «A voz religiosa feminina no repertório das cantadeiras de fado (1930 - 1960)» (28 junho de 2014 na Universidade Católica Portuguesa).

⁴⁴ Pierre Bourdieu – *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 9.

⁴⁵ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 150.

aquela posição mais conservadora e outra mais aberta e valorativa da promoção social fadista que Linhares Barbosa preconizava.⁴⁶ Outro acontecimento é a publicação do livro *O Fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico* de José Maciel Ribeiro Fortes. Trata-se do primeiro livro publicado expressamente para criticar o fado, apresentando-se a si próprio como uma pesquisa de natureza intelectual ou científica. Iniciativa semelhante, mas com um impacto público em muito superior, voltaria a repetir-se mais de dez anos depois, com o livro *O Fado, canção de vencidos* de Luís Moita.

Em 1926 deu-se o movimento militar liderado pelo Marechal Manuel Gomes da Costa com que finalizariam os quinze anos e sete meses da I República, instaurando-se um novo regime político cuja visão ideológica e consequentes iniciativas legislativas determinaram significativamente o percurso do fado. Refiro-me em especial ao decreto n.º 13:564 de 6 de maio de 1927, emitido pela Inspeção Geral dos Teatros do Ministério da Instrução Pública.

Nomeamos em 1926 mais dois acontecimentos que, não obstante uma certa natureza periférica ao tema «fado», têm valor indireto na nossa pesquisa: são eles o Primeiro Congresso Nacional Abolicionista e o Concílio Plenário Português.

Em Portugal o Primeiro Congresso Nacional Abolicionista foi em 1926; mundialmente, o primeiro ocorrera em Genève no ano de 1877.⁴⁷ Em 1929 ocorrerá o segundo. Os abolicionistas rejeitavam um modelo regulamentarista que considerava que a melhor solução para a prostituição era ser uma prática legal e regulamentada; este era o sistema vigente em Portugal com o modelo do licenciamento das prostitutas e das casas «toleradas». O modelo abolicionista defendia a abolição total da prostituição, investindo na prevenção. É interessante notar que havia pontos em comum sobre o âmbito moral entre comunistas e também entre católicos e evangélicos, como o facto de considerarem negativa a taberna e a prostituição, e almejarem o término de ambas as realidades, num horizonte de libertação individual e social. Também as feministas portuguesas se situavam na defesa de uma solução regulamentarista e da rejeição e combate à prostituição.⁴⁸ A estrutura das convicções que estaria por trás disso, bem assim a proposta

⁴⁶ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 195.

⁴⁷ Charles Chauvin – *Les chrétiens et la prostitution*. Paris : Les éditions du Cerf, 1983, p. 39.

⁴⁸ O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesa esteve envolvido nos congressos, tendo as suas dirigentes apresentado teses a favor do combate à prostituição e da sua regulamentação; as feministas portuguesas alinhavam esta posição. Cf. João Esteves – Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*. 15 (2006).

de soluções, seriam, essas sim, divergentes.⁴⁹ Da parte da Igreja Católica, existiam sob sua iniciativa e responsabilidade casas de regeneração, dedicadas a receber mulheres que exerciam a prostituição, como o Instituto de Regeneração Santa Maria Madalena e de Santa Ana. Os cristãos evangélicos tinham uma Liga de Auxílio Moral a Decaídas.⁵⁰

Apesar de estar cada vez mais longe do universo fadista, até pelas iniciativas jurídicas que a tentaram circunscrever, o mundo prostibular continua a ser uma fonte mitológica permanente que estruturou identitariamente o fado. O fado, na sua génese, situava-se no universo da prostituição romântica e esteve nos seus primeiros desenvolvimentos estreitamente ligados a essa experiência, como o demonstra Maria Severa. Ao longo do tempo, quer o género musical quer a própria prostituição sofreram profundas alterações, o que se tem de ter em conta na compreensão do fado após 1926, no modo como lida com as suas origens e com os problemas sociais dos quais se coloca simultaneamente como vítima e como interveniente.

O Concílio Plenário Português teve lugar de 24 de novembro a 3 de dezembro de 1926 e representou um esforço de unificação da Igreja Católica portuguesa (até então tinham ocorrido concílios provinciais). Espelhou uma dinâmica de maior trabalho conjunto dos bispos portugueses que se unificaram na dinâmica de resistência às iniciativas concretizadoras da laicização do Estado. Também foi motivado pela necessidade de aplicar localmente o novo Código de Direito Canónico de 1917. O papa Pio XI aprovara o projeto que comportou trabalhos preparatórios iniciados um ano e meio antes do Concílio. Os participantes incluíram mais de duas dezenas de bispos e o dobro de padres. Entre os 503 decretos nele aprovados, ratificados em Roma em 1929 e em vigor desde maio de 1931, foi aprovado, por exemplo, um catecismo único para todo o país, um só programa para todos os seminários, a unificação da disciplina para as irmandades e associações pias, etc. O Concílio Plenário foi marcado pelo esforço de uniformização e também pelo reforço da diferenciação entre o clero e os fiéis. A importância deste concílio marca-se pela sua singularidade (até hoje, não foi realizado nenhum outro) e por ter representado um ponto de união da Igreja Católica em Portugal em vista a uma restauração cristã da sociedade. Esse ano de 1926 foi rico de eventos

⁴⁹ Uma letra de fado do início da segunda década do século XX (da autoria de uma mulher) afirma que a igualdade será quanto todos saírem da taverna. *Almanaque do Cantador de Fados para 1914*, p. 19.

⁵⁰ «Liga de Auxilio Moral a Decaídas», *Portugal Novo: Quinzenário – Orgão e Propriedade da «Juventude Evangélica Portuguesa»*, 1 de Março de 1934, n.º 145, ano 7, p. 3.

católicos que envolveram grande mobilização, sendo de destacar ainda o I Congresso Mariano de Braga.⁵¹

Fixemo-nos agora no final do nosso período cronológico. No ano de 1945 Amália Rodrigues vai ao Brasil pela segunda vez e aí grava os primeiros dos cerca 170 discos que lançaria na sua carreira. Nesse país encontrava-se também Ercília Costa regressando definitivamente a Portugal no ano seguinte. Pode ler-se aqui o fim do ciclo de uma vedeta e o início de outro. Também em 1945 inicia a 2.^a série do jornal *Guitarra de Portugal*, que fora interrompido em 1939, e abandona os palcos a fadista Maria do Carmo (Alta), cantadeira que constituía uma importante referência na época estudada. Importa referir que nesse ano acontece a morte precoce de várias personalidades do fado: as cantadeiras Rosa Maria (aos 42 anos) e Deolinda de Sousa (com 31 anos), os cantadores Júlio Duarte (47 anos), Henrique Baptista (25 anos), Vital de Almeida (30 anos) e o poeta popular Júlio César Valente (66 anos).⁵²

Esse ano é marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, facto que também conflui para o início de uma fase diferente do regime salazarista. Este ponto de charneira é marcado pela primeira ameaça golpista contra o regime: uma conspiração civil e militar chefiada por Norton de Matos, que mobiliza um importante número de oficiais do exército mas que não foi bem sucedida. Outro aspeto de uma viragem no percurso do regime é a criação da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) que surge como novo nome e com maiores poderes repressivos em relação à PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa de Estado) que começara a funcionar em 1933. É ainda criado o MUD (Movimento de Unidade Democrática) em substituição do MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Antifascista), que se tinha iniciado em 1943.

Neste momento, antes de apresentarmos o modo como se processou a investigação e de prosseguirmos com a apresentação das fontes, da estruturação da tese e da sua razão de ser, esclarecemos algumas indicações de natureza prática.

Seria nosso desejo disponibilizar em anexo ao corpo de texto da tese um tipo de fontes audiovisuais que consistiriam em dois excertos dos filmes *Fátima Milagrosa*, de

⁵¹ Sobre o Concílio Plenário Português baseamo-nos no texto: Paulo F. de Oliveira Fontes – O catolicismo português no século XX: da separação à democracia. Em Carlos Moreira Azevedo (dir.); Manuel Clemente; António Matos Ferreira (coord.) – *História Religiosa de Portugal*. 3.^o volume: Religião e Secularização. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 164 ss.

⁵² «No curto período de três meses, desceram ao túmulo nada menos do que cinco figuras do Fado. Simplesmente desolador!». *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, 2.^a série, p. 7.

Rino Lupo, de 1928, e *Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro, de 1940. Esta disponibilização justificar-se-ia com o facto de estes filmes não estarem acessíveis noutras plataformas da *internet*, como o *youtube*, como sucede com a maioria das produções cinematográficas que referimos ao longo da tese. No entanto, o ANIM (Arquivo Nacional Imagem em Movimento) comunicou-nos que não seria possível facultar-nos o serviço de gravação devido a falta de recursos humanos. À data da entrega desta versão da tese, esta situação manteve-se.

Optámos por não ter em anexo outros materiais áudios, designadamente os fados que venhamos a citar, dado que atualmente o Arquivo Digital do Som possibilita de forma expedita o acesso aos áudios (ou fonogramas) que assinalamos no decurso do texto; facultamos quase sempre a ligação direta para o fado referido. Note-se ainda que, se uma etapa prévia ao processo de profissionalização houve muitos fados cantados que não tiveram fixação por escrito, no período em estudo o que ocorre frequentemente é o inverso: muitas letras publicadas nos jornais de fado, em livros, etc. nunca chegaram a ser interpretadas, pelo que existe apenas o poema mas não o fado cantado.

Expomos brevemente algumas considerações sobre os conceitos utilizados. Utilizamos «género musical», por vezes «género», para designar o fado. Apesar de ser um género não só musical mas poético, musical e performativo, optámos por utilizar quase sempre o termo «género musical». O termo «fadista» pode prestar-se a alguns equívocos porque passou a usar-se o nome «cantador» e «cantadeira»? Porque «fadista» tinha uma conotação depreciativa, mas também porque significava, no geral, aqueles que eram pelo fado, que o apreciavam, escutavam e defendiam; veja-se que Linhares Barbosa, que não é um cantador, exprime-se referindo-se a si próprio como fadista.⁵³ Deste modo, utilizamos «fadista» e cantador ou cantadeira como sinónimos, e, consoante o contexto, «fadistas» pode significar a pertença ao meio.

O texto segue o acordo ortográfico de 1990. Optámos por realizar uma transcrição literal das fontes, não realizámos uma atualização da sua ortografia, nem a sua correção.⁵⁴

A bibliografia utilizada na constituição do anexo (volume 2) integra a bibliografia do volume 1.

⁵³ J. L. B. – «“Madragoa”: É um friso de teatro bairrista, mas nunca uma peça de Fado», *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1927, n.º 119, ano 5, p. 9.

⁵⁴ Optámos ainda por não utilizar a expressão *sic* para assinalar os casos de transcrição exata do texto original.

Clarificamos agora o modo como este trabalho foi realizado, explicando cada etapa, tendo em conta que estas não se processaram de modo estanque mas muitas vezes simultâneo. A primeira etapa correspondeu à revisão bibliográfica e à leitura de obras fundamentais sobre fado, dentro do interesse da História. Com esta fase possibilitou-se uma incursão geral sobre o objeto de estudo, o apuramento da sua pertinência e viabilidade assim como a percepção do estado da questão.

A segunda etapa consistiu na leitura intensiva e ativa dos periódicos de fado publicados entre 1926 e 1945 da qual resultou num conjunto significativo de transcrições e de referências, isto é, o conteúdo dos periódicos foi objeto de análise sistemática. Ilustramos concretamente o método em que se processou esta etapa com quatro exemplos: se a informação apresentada em determinado periódico concernia à vida de um praticante de fado, era remetida para a constituição do «Dicionário Biográfico»; se se tratava de uma letra de fado com elementos religiosos relevantes sinalizava-se para basear a análise do capítulo 5; o mesmo se sinalizássemos uma imagem que seria direcionada para o âmbito temático do 6.º capítulo; se determinado artigo respondia a um detrator do fado, essa indicação seria incluída na tabela que reúne os textos de crítica e de apreço pelo fado que baseia o segundo capítulo (tabela que se encontra em anexo).

Também foram lidas fontes escritas diretamente sobre fado de natureza monográfica, quantitativa ou extensivamente de menor escala em comparação com os periódicos, mas sem serem propriamente alvo deste método que explicitámos.

Na etapa seguinte teve lugar o tratamento da matéria prima decorrente deste método quase exaustivo de pesquisa sobre os periódicos de fado. Desdobrou-se em dois tipos de trabalho. O primeiro correspondeu à organização de grande parte do anexo. O segundo procurou realizar uma análise aturada desse material extraído das fontes, na confirmação das grandes linhas temáticas e no seu ajustamento. Isto requereu o alargamento do conjunto das fontes, sobressaindo o levantamento e a leitura de um número elevado de textos escritos contra e a favor do fado, sob a forma de capítulos de livros, de obras monográficas e de artigos de jornal, que foram fundamentais na elaboração do segundo capítulo. A literatura da época foi lida ou consultada consoante a necessidade de esclarecer ou enquadrar mais amplamente uma determinada questão decorrente da pesquisa. De igual modo, a incursão numa parte dos arquivos foi motivada pela pesquisa destas questões, mais ou menos específicas, mas relevantes na visão global da investigação.

A leitura da bibliografia decorreu em simultâneo com as etapas anteriores. Nela foi importante a estadia de quatro meses em Paris durante a qual pesquisámos, sobretudo na *Bibliothèque de la Sorbonne* e na *Bibliothèque de Saint Geneviève*, bibliografia que nos permitisse abordar temáticas pouco exploradas em Portugal – nomeadamente o tema da gestualidade – e que possibilitasse uma sensibilidade comparativa com casos de músicas populares europeias, em alguns tópicos específicos.

3. Fontes: permanências conflituais no meio fadista

As nossas fontes são primeiramente os periódicos de fado publicados entre 1926 e 1945, como já referimos. São também livros que se podem dividir em compilações de letras de fado e em obras monográficas escritas expressamente sobre este género musical. As primeiras equivalem a uma literatura de cordel fadista, tratando-se de opúsculos e de folhetos, que não são quantitativamente muito significativos, destacando-se o poeta Júlio Guimarães como o autor mais profícuo nesta época deste tipo de folhetos com fados, seguido de José Alves e de Alberto Vítor Machado, que dedicou ao fado uma pequena parte dos inúmeros opúsculos que publicou.⁵⁵ Os livros de prosa e de maior dimensão sobre o fado publicados durante a época em estudo são essencialmente três: *O Fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico* de Ribeiro Fortes, *Fado canção de vencidos* de Luís Moita e *Os Ídolos do Fado* de Alberto Vítor Machado. Também integram as nossas fontes textos de natureza jornalística escritos sobre o fado, bem assim as obras monográficas que ao género se reportam sem que o tomem diretamente por tema (dedicando-lhe por vezes um capítulo), publicados durante o período histórico em estudo (aproximando-nos o mais possível de um horizonte de exaustividade) e também anteriormente a ele (sem uma preocupação vincada de exaustividade).⁵⁶ No anexo (volume 2) encontra-se uma tabela intitulada «Textos de crítica ou de apoio ao fado» que elenca estes livros, capítulos e artigos de imprensa que aludem ao fado no contexto da polémica que existiu em seu torno na opinião pública (levantamento realizado no âmbito do 2.º capítulo).

⁵⁵ Publicaram livros de versos Alberto Machado Guimarães Júnior, António Pereira Marta, Bernardino H. de Sousa, Cândido Torresão, Carlos Fernandes, Domingos Serpa, Joaquim Frederico de Brito, Jaime Lúcio, João da Mata e João Inácio.

⁵⁶ O critério escolhido para distinguir as fontes da bibliografia foi temporal; antes de 1945, inclusive, é uma fonte, após esse ano consideramos bibliografia.

As fontes que trabalhámos também incluem fotografias, filmes, peças de teatro (de operetas, em particular) e um número parco de textos jurídicos. Existiram grandes dificuldades em encontrar cégadas e secundarizámos na nossa pesquisa as músicas impressas ou partituras. Recorreu-se a outras obras escritas que denominámos «Bibliografia da Época».

A investigação valeu-se da consulta de fundos documentais, quando a contextualização e a problematização histórica o requereu, bem assim a necessidade de dar seguimento ou precisão a alguma informação ou tema. As fontes periódicas foram consultadas no Centro de Documentação do Museu do Fado, na Hemeroteca Municipal de Lisboa e na Biblioteca Nacional. Nesta última foram consultadas as fontes monográficas, bem assim na Biblioteca Universitária João Paulo II na Universidade Católica Portuguesa. No que respeita à proveniência das fontes visuais, que foram particularmente significativas no último capítulo, excetuando o grande número de imagens das próprias publicações periódicas de fado, ressaltam-se o Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, o Museu Nacional do Teatro e da Dança e o Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, para os filmes que não se encontravam disponibilizados na internet.

Um fundo arquivístico relevante foi o Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, cuja consulta intensiva teve o intento de melhor perceber as redes que interconectavam várias personalidades católicas, pela participação de algumas na polémica em torno do fado, de aceder aos escritos dos dois cardeais patriarcas cujos pontificados integram o período histórico em estudo e para estudar questões mormente relacionadas com o tema do determinismo teológico. Os restantes fundos documentais mereceram uma pesquisa menos sistémica por ser incidente em questões específicas; exemplificamos com alguns casos. O Arquivo da RTP foi consultado com o intuito de encontrar entrevistas da fadista Ercília Costa; a visita ao Arquivo Histórico do Ministério da Administração Interna foi motivada pelo desejo de encontrar documentos emanados pelo Governo Civil de Lisboa; o fundo documental da *Bibliothèque Nationale de France* foi consultado tendo em vista a consulta de um periódico específico no qual se encontrava um artigo sobre fado.

Cada capítulo da tese esclarecerá, ainda que brevemente, a questão da utilização das fontes. Por agora, deter-nos-emos na caracterização das nossas fontes principais: os periódicos de fado. Considerámo-las principais porque, além de serem numericamente muito mais significativas que as fontes de natureza monográfica, representam o fortalecimento progressivo do âmbito jornalístico no meio fadista, significando a

autonomia e estatuto que o género granjeou, e também porque consistem numa estrutura de continuidade na qual várias personalidades participaram de diferentes modos.

Podemos estipular três etapas na história das publicações periódicas dedicadas ao fado, perfazendo estas no total aproximadamente 100 títulos.⁵⁷ A primeira delimita-se entre 1870 e a implantação da república, correspondendo essencialmente a folhas volantes de partituras e letras; destacando-se *A Lira do Fado*, *Fado Novo*, *A Lira do Fadinho*, entre outras. Uma parte significativa destas publicações foram promovidas por republicanos, operários envolvidos em movimentos sindicais ou associações mutualistas, publicadas em Lisboa e Setúbal, sobretudo a partir de 1890. Podemos também incluir aqui os almanaques que abundavam nestes anos.

A partir de 1910 os periódicos dedicados a este género musical são muito pouco duradouros, sendo que «na pessoa do responsável por estas publicações juntam-se vários perfis: a figura do admirador do fado, do operário, do dirigente anarcossindicalista e do jornalista, escritor e poeta.». Destacamos como exemplo os seguintes títulos: *O Fadinho*, *A Canção de Portugal: O Fado*, *O Faduncho* e *O Fado*.

Na terceira fase inscreve-se o nosso período histórico, situando-se o seu início na década de 1920. Como importante característica desta fase ressalva-se uma viragem: «O destaque inicialmente dado aos autores de letra e instrumentistas desaparece, passando, a partir da década de 30 e 40, o cantor a ter exclusivo protagonismo.»⁵⁸ Esta etapa marca-se por ser constituída por um menor número de publicações mas mais duradouras, sobressaindo a *Guitarra de Portugal* e a *Canção do Sul*, a primeira iniciada em 1922 e a segunda no ano seguinte.

Destacando-se estes dois pela quantidade de números publicados, o conjunto dos periódicos que constituem as nossas fontes primordiais correspondem a seis jornais (e outros dois tipos de publicação periódica). A tabela abaixo organiza um conjunto de dados básicos sobre eles, indicando-nos que, no total, baseámo-nos em cerca 680 números.

⁵⁷ Baseámo-nos no seguinte artigo: Pedro Félix – Periódicos de música: Fado. Em Salwa Castelo-Branco (dir.) – *Enciclopédia da música em Portugal do século XX (L-P)*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, pp. 995-996.

⁵⁸ Pedro Félix – Periódicos de música: Fado, p. 996.

Tabela 1: Os periódicos de fado (1926-1945)

Título	Anos de publicação	Números publicados (1926 a 1945)	Diretores
<i>Almanaque de Fados e Canções</i>	1933-1934	2	Júlio Guimarães
<i>Azes de Fado</i>	1936	2	João da Mata
<i>A Canção do Povo</i>	1926	2	Henrique Bruno
<i>Canção do Sul</i>	1922-1963	355	Venceslau de Oliveira (1926-1927) José Alves (1927) Francisco Viana (1930) Cândido Torrezão (1931) João Reis (1931-1945)
<i>Canção Nacional</i>	1927-1928	6	João da Mata
<i>Guitarra de Portugal</i>	1922-1939 1945-1947 (2.ª série)	288 14	João Linhares Barbosa Mário Ribeiro (2.ª série)
<i>O Fado</i>	1923 - 1926	1	Manuel Soares
<i>Trovas de Portugal</i>	1933-1934	12	José dos Santos

Estes periódicos (à exceção dos dois primeiros apresentados na tabela) são constituídos por letras de fado, entrevistas a um poeta, instrumentista, cantador ou cantadeira (como vimos, estes começam a prevalecer), artigos vários sobre o próprio género, versando sobre a sua história, a vida interna do meio, ou ainda respondendo a ataques dirigidos pelos detratores ou destacando artigos elogiosos do fado publicados noutros órgãos. Os jornais de fado detêm um papel regulador e pericial, de estipulação de normativas. A *Guitarra de Portugal* investiu desde cedo em artigos sobre o fado que procuravam balizar a sua identidade e as suas práticas; a *Canção do Sul* a partir 1937 em muito investe em «artigos doutrinários».⁵⁹

Além de um grande número de letras de fado, existem sonetos; provavelmente, alguns deles seriam recitados em sessões de fados, também naquelas transmitidas pela rádio.⁶⁰ De destacar ainda os anúncios publicitários, as notícias sobre a vida dos membros da «comunidade fadista» (nascimentos, casamentos, doenças, falecimentos...), notícias

⁵⁹ Veja-se, por exemplo: «Será isto?», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1938, n.º 198, ano 15, p. 3.

⁶⁰ Júlio d'Oliveira Antunes e Manoel Maria Silva são os que executam essa recitação: *Canção do Sul*, 18 de Outubro de 1934, n.º 125, ano 12, p. 3.

ainda sobre vários eventos de fado, nomeadamente festas de homenagem. Muitas páginas são ainda dedicadas a peças teatrais exibidas sobre fado.⁶¹

Alguns poetas ou redatores recorrem a pseudónimos; os mais recorrentes encontram-se na tabela abaixo:

⁶¹ Três curiosidades a assinalar sobre a imprensa fadista: os representantes dos jornais têm entrada livre nos cafés de fado (quando estes começaram a serem de acesso pago); tal como muitos outros jornais, os fadistas têm os seus «pobres», isto é, pessoas carenciadas a quem ajudam, sendo noticiada a contribuição monetária dos assinantes. Além dos «cafés de fado» ou «casas de fado», o sistema de difusão dos jornais da especialidade realizava-se a partir de agentes locais, geralmente donos de estabelecimentos comerciais onde aqueles eram vendidos. Uma parte do montante destinava-se ao agente; sabemos que alguns abdicavam desse dinheiro para o próprio jornal ou para as pessoas mais desfavorecidas que o jornal apoiava monetariamente.⁶¹ Estes agentes são tomados como representantes dos jornais e a sua função por vezes excede a de vendedores e propagadores do jornal pela angariação de assinantes, sendo também dinamizadores da própria vida fadista, fomentando a organização de sessões de fado e até de digressões; tais casos verificam-se sobretudo em agentes que estão fora de Portugal. O seu trabalho é bastante elogiado (por exemplo, aqueles que abdicam desse montante para a *Guitarra de Portugal* ou para os seus pobres). Contudo, sabemos também que muitos deles não faziam chegar o dinheiro à direção dos jornais, o que correspondia a uma situação que colocou por vezes em risco a sustentabilidade financeira dos próprios jornais. Note-se também que os distribuidores ou quem se apresenta em nome do jornal tem um «bilhete de identidade», para que os agentes se possam identificar (*A Canção do Sul* muda o seu e alerta os núcleos para isso). *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, p. 7. *Guitarra de Portugal*, 8 de Fevereiro de 1934, n.º 286, ano 12, p. 2. «Os nossos representantes», *Guitarra de Portugal*, 26 de Maio de 37, p. 330, ano 15, p. 4. *Canção do Sul*, 1 de Junho de 31, 46, ano 8, p. 3.

Tabela 2 : Pseudónimos utilizados nos jornais de fado

Nome	Pseudónimo	Jornal
Armando Coutinho Dias	Arcoudi	<i>Canção do Sul</i>
Artur dos Santos	Faz tudo	<i>Canção do Sul</i>
Artur Inês	Luís Vaz	<i>Guitarra de Portugal</i>
Artur Pereira Leite	Háleite	<i>Canção do Sul</i>
Artur Santos	D. Chicote	<i>Canção do Sul</i>
Celeste Inácio	Judia	<i>Canção do Sul</i>
Estevão José Machado	Cortalenha	<i>Canção do Sul</i>
Fernando José Esteves	Arranjabonita	<i>Guitarra de Portugal</i>
Fernando Valle	Fernando d'Almiro	<i>Guitarra de Portugal</i>
Guilherme de Faria Lapa e Costa	Ignotus Mefistófeles	<i>Canção do Sul</i>
Jacinto Lobo	J. Obol	<i>Canção do Sul</i>
Jaime Alves	Ponte Nova	<i>Trovas de Portugal</i>
João Reis	António Cardo	<i>Canção do Sul</i>
Joaquim José de Lima	Amil	<i>Canção do Sul</i>
José da Silva Faria	Josifa	<i>Canção do Sul</i>
José de Oliveira	Quizumba	<i>Canção do Sul</i>
José d'Amélia	José dos Santos	<i>Trovas de Portugal</i>
José Gomes de Sousa	Jogosa	<i>Canção do Sul</i>
José Marques	René	<i>Canção do Sul</i>
José Neto	Zenete	<i>Guitarra de Portugal</i>
Júlio de Oliveira Antunes	Olivertunes	<i>Canção do Sul</i>
Leitão de Figueiredo	Zéca	<i>Canção do Sul</i>
Lídia R. Lourenço	Lindinha	<i>Canção do Sul</i>
João Linhares Barbosa	Sincero [entre outros]	<i>Guitarra de Portugal</i>
Manuel de Matos	Repórter Lynce	<i>Canção do Sul</i>
Maria Angelina de Sousa	Trulu	<i>Canção do Sul</i>
Mário Domingues	Fernando d'Almiro Fernando Vale Repórter Mistério	<i>Guitarra de Portugal</i>
Reinaldo Ferreira	NéorX Repórter X	<i>Canção do Sul</i>

O raio de difusão do jornal vai-se alargando ao longo do tempo e à medida da expansão dos agentes. O jornal *A Canção do Povo*, que teve apenas dois números,

começou o seu primeiro número com agentes em Lisboa (sobretudo na zona ocidental da cidade: Pedrouços, Ajuda, Alcântara...), em focos de vida operária (Casa da Moeda, Companhia União Fabril e Arsenal de Marinha), num raio geográfico periférico à cidade (uma vez mais na zona ocidental: Barcarena, Paço d'Arcos...) ou já distante (no Bombarral, em Peniche e nas Caldas da Rainha onde ficavam os agentes mais distantes).⁶² A *Guitarra de Portugal* abriu uma agência no Brasil em 1934, mas já em 1928 tinha agentes nos Estados Unidos da América, país onde a *Canção do Sul* também tinha leitores; este jornal tinha uma dinâmica particularmente forte em Moçambique.

Uma boa forma de aferir a distribuição geográfica dos assinantes do jornal *Guitarra de Portugal* é pela sua simpática secção intitulada «Os cães da Guitarra» onde se listam os leitores que devem dinheiro pelo pagamento em atraso das assinaturas; ao serem identificados pelo seu nome, local e a quantia em dívida, percebe-se que a sua dispersão geográfica é enorme: há devedores de Olhão, Arraiolos, Paço d'Arcos, Olivais, Coruche, Belver, Alcáçovas, Viana do Castelo, Alverca, Évora, Cabeço de Montachique, Bombarral, Manteigas, etc.⁶³ Já em 1926, sabemos que há leitores da Madeira, do Algarve e do Alentejo (que querem deixar de ser assinantes).⁶⁴

A expansão geográfica dos jornais era um desiderato dos seus responsáveis, que realizavam viagens com a finalidade de angariarem agentes e difundirem o periódico. O Porto e o norte do país era um local especialmente visitado pelos diretores com esse objetivo. Sublinhamos aqui o curioso caso de um fadista que usa o velho método de propaganda do fado utilizado pelos cantadores antigos no contexto do fado operário: Manuel Maria, antigo cantador e improvisador, anda em digressão pela província a propagar a *Canção do Sul*.⁶⁵ Este jornal (tal como a *Guitarra de Portugal*, mas também outros jornais que não eram de fado, sobretudo da pequena imprensa) exorta os seus

⁶² Agentes de venda de *A Canção do Povo*: «Em Lisboa // Baltazar Rodrigues – Mouraria / Raul do Campo Grande – Companhia União Fabril / Henrique Lourenço – Comp.^a Carris de Ferro de Lisboa / António Nobre – Casa da Moeda / José Afonso – Casa da Moeda / José Magro – Arsenal da Marinha / J. Maria Laranjo – Arsenal de Marinha / José Alves – Pedrouços / António Lages – Ajuda / Manoel Pereira (Tecalão) – Alcolena / Anibal Duarte – Alcantara / Raul dos Santos – Lapa / Lourenço Guimarães – Caselas // Na província / José Bento da Silva Luta – Caldas da Rainha / José Andrade – Peniche / Alvaro Felizardo – Bombarral / Fernando Rodrigues – Cascaes / Alberto Prazeres – Paço d'Arcos / Antonio dos Santos – Linda-a-Velha / João da Rosa – Linda-a-Pastora / José Pires – Barcarena / Silverio Duarte – Portal da Ajuda». *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 26,1, ano 1, p. 7.

⁶³ *Guitarra de Portugal*, 9 de julho de 1933, n.º 277, ano 11, p. 5.

⁶⁴ Está patente, por exemplo, num recado aos assinantes que exprimiram o desejo de deixar de ser assinantes e que são oriundos das seguintes localidades: Olhão, Faro, Vidigueira, Estremoz e Funchal. *Guitarra de Portugal*, 9 de Janeiro de 1926, n.º 79, ano 4, p. 3.

⁶⁵ *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1930, n.º 34, ano 7, p. 4.

leitores a disseminarem o jornal: «Propagar a “Canção do Sul” é o dever de todos os bons, sinceros e leais amigos da canção da nossa terra, pois assim cometerão um alto benefício ao fado».⁶⁶ Pode ler-se ainda o seguinte apelo:

«Depois de ler-des “A Canção do Sul” não a deveis destruir. Se não a desejar-des colecionar, dexai-a nos comboios, nos carros electricos, restaurantes, e em toda a parte onde possa ser lida por outros. E assim cometereis um alto benefício, na máxima propaganda da canção da nossa terra».⁶⁷

Dedicamo-nos agora a descrevermos mais demoradamente cada publicação periódica exposta na Tabela 1. Como já explicado, em janeiro de 1926 termina o semanário *O Fado*, que tinha como diretor Manuel Soares (ou Manuel do Intendente), como editor José António da Silva «Bacalhau» e como secretário António Pons.⁶⁸

O quinzenário *A Canção do Povo* revelou uma grande instabilidade logo do primeiro para o segundo número com a alteração de vários nomes da sua direção. Ao que tudo indica, terá existido um conflito com Júlio Guimarães.⁶⁹ Henrique Bruno partiu na primeira semana de novembro de 1926 para uma viagem para o norte do país, tratando de assuntos referentes ao jornal que terminaria pouco tempo depois.⁷⁰

O também quinzenário *Canção Nacional* continha na sua direção alguns nomes relevantes da poesia fadista: Carlos Conde, Pedro Rodrigues, Armando Carthó, além do diretor João da Mata. Anos mais tarde, este poeta e violista procurou levar à estampa um pequeno periódico dedicado exclusivamente a contar a biografia de uma personalidade do fado (antecipando de algum modo o que Alberto Vítor Machado faria na obra *Ídolos do Fado*); porém, dos *Azes do Fado* saíram apenas dois números dedicados a Armandinho e a Maria do Carmo (Alta).

O poeta Júlio Guimarães publica aquele que é possivelmente o último almanaque de fado, nos anos de 1933 e 1934; este era um tipo de periódico por demais abundante no final do século XIX, época em que existiram uma multitude de almanaques de fados e com fados. O *Trovas de Portugal* começou a 30 de maio de 1933 e durou pouco mais de

⁶⁶ *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1933, n.º 104, ano 11, p. 3.

⁶⁷ *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1933, n.º 104, ano 11, p. 2.

⁶⁸ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 150.

⁶⁹ O poeta foi alegadamente o responsável pelo atraso do segundo número e pela saída de José Oneil Bulhões. Afirmando-se que Guimarães «praticou as maiores incorrecções». *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 1926, ano 1, p. 5. *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 1926, n.º 2, ano 1, p. 6.

⁷⁰ *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 1926, n.º 2, ano 1, p. 7.

um ano.⁷¹ Demonstrou um certo favoritismo em relação ao *Guitarra de Portugal*. Apesar da sua brevidade, este órgão da imprensa fadista chegou a ter representantes em Angola (Luanda e Moçamedes), e em Moçambique, fazendo planos de ter uma agência na Madeira.⁷² Em março de 1934 parte para Braga, Guimarães e várias terras da província um agente do jornal do Norte para propagandear o jornal. Não obstante estes esforços de disseminação, em dezembro de 1933 o jornal tinha já um deficit de dois mil escudos, que procurou colmatar com uma Festa de Homenagem ao Jornal.⁷³

Num texto que se encontra no anexo intitulado «A *Guitarra de Portugal* e a *Canção do Sul*» detivemo-nos na pormenorização das duas publicações periódicas principais do conjunto de fontes de que partimos, uma vez que são elas que balizam a perspetiva central deste estudo. Esta descrição dos dois principais periódicos de fado presta uma explicitação da conflituosidade entre personalidades, fações ou correntes que atravessava o meio fadista. No anexo encontram-se também os nomes dos membros das direções dos vários jornais e a duração dos seus mandatos; esta informação está organizada em tabelas.

4. Estrutura da tese

Esta tese tem uma organização tripartida. Cada uma das três partes é composta por dois capítulos. A primeira parte intitula-se «De maneira de morrer a maneira de viver: a grande metamorfose do fado entre 1926 e 1945».⁷⁴ Nela se procura realizar a história do fado destes vinte anos em estudo, com enfoque para o debate de natureza cultural que o fado suscitou. Desta forma, aborda-se o processo de profissionalização e de mercantilização deste género musical, nas suas causas e efeitos; incide-se por exemplo no conjunto dos seus agentes, nas suas dinâmicas organizacionais e nas suas mobilidades geográficas e sociais, entre outros aspetos. Também analisa as posições de rejeição ou de

⁷¹ O seu início é prenunciado desta forma: «Consta-nos que brevemente aparecerão em público mais dois paladinos do Fado, que veem, como nós, por meio da imprensa, pugnar pela justa causa da música e poesia populares. Um, “O Fado”, tendo à cabeça o nome do nosso colaborador Pereira Maria (Filho); outro, “Trovas de Portugal”, chefiado pelo popular poeta José dos Santos (José d’Amélia).». *Guitarra de Portugal*, 6 de Maio de 1933, n.º 274, ano 12, p. 6.

⁷² *Trovas de Portugal*, 15 de Março de 1934, n.º 11, ano 1, p. 6.

⁷³ *Trovas de Portugal*, 18 de Dezembro de 1933, n.º 9, ano 1, p. 2.

⁷⁴ O título inspirou-se na frase de um crítico do género musical: «o fado que era, antigamente, uma maneira de morrer transformou-se em maneira de viver». Encontrava-se num artigo no *Gazeta de Tôres* Que foi citado no seguinte texto: «Cobardia dos nossos detratores: como se mata um monstro, para quem todos os fadistas viviam à margem da honra.». *Guitarra de Portugal*, 31 de Agosto de 1931, n.º 235, ano 10, p. 6.

apreço que se assumiram no âmbito do debate em torno do fado, procurando efetuar uma leitura ideológica e social dos vários argumentos expostos e do modo como os atores religiosos se posicionaram nesta polémica. Com esta parte pretendemos assegurar uma base factual e facultar como pressuposto das etapas seguintes uma radiografia das ideias geradas por este género musical.

A segunda parte denomina-se: «“Aquilo que Deus destina, bom ou mau, é nosso fado”: o fado como problema antropológico, filosófico e teológico».⁷⁵ Nela são avaliadas as modalidades em que se afirma que o fado é religião ou oração e o modo como são estabelecidas comparações entre o universo fadista e o religioso. O estudo foca-se depois nos dois eixos identitários fundamentais do fado – o destino e a saudade – procurando compreender o modo como foram filosófica e teologicamente produzidos e o percurso, muitas vezes irregular, no qual o fado se assumiu como sua expressão e aqueles como seus substratos culturais.

O título da terceira parte é: «“O meu corpo feito grito”: fluxos religiosos no repertório e na performance do fado».⁷⁶ Esta dedica-se ao que o fado produz, às suas materializações que são de dois tipos: o discurso e a performance, o que corresponde, por um lado, às letras de fado e, por outro, à gestualidade. Estes dois planos, que correspondem de certo modo ao teórico e ao fenoménico, respetivamente, tendem a ser separados; considerámos importante realizar ambas as abordagens, e tanto quanto possível, cruzá-las, porque se articulam e enformam reciprocamente.⁷⁷ Tanto na análise da poética como na performance fadista recorreremos à elaboração de tipologias na procura de conferir uma sistematicidade à aproximação aos objetos da nossa análise.

A ordem interna da tese tem a ver com a natureza cumulativa do processo da investigação e da sua exposição; deste modo, e à guisa de exemplo, os textos que se escreveram sobre fado apresentados no segundo capítulo servem de base para a perceção do modo como foi identificado com elementos do âmbito da religião, no capítulo seguinte; ou os espaços de fado identificados no primeiro capítulo serão retomados sobre dois prismas diferentes no terceiro e sexto capítulos.

⁷⁵ A citação presente no título foi retirada do seguinte poema de fado: M. Desconhecido – «A minha sina», *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1933, n.º 104, ano 11, p. 1. Dedicado «á menina Sofia da Cruz Rocha».

⁷⁶ O verso «O meu corpo feito grito» foi extraído da letra do fado «Deste-me um beijo e vivi», da autoria de João Dias e do repertório de Beatriz da Conceição que o interpretou no fado cravo, de Alfredo Marceneiro.

⁷⁷ Martin Clayton; Byron Dueck; Laura Leante (ed.) – *Experience and Meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 5.

PARTE I

DE MANEIRA DE MORRER A MANEIRA DE VIVER: A GRANDE METAMORFOSE DO FADO ENTRE 1926 E 1945

1. Aproximação histórica ao fado no período de 1926 a 1945

A 27 de Maio de 1927 é assinado por Óscar Carmona e por todos os ministros do governo o decreto 13564 que reúne um conjunto de disposições legais a respeito dos espetáculos públicos.¹ Dos seus 200 artigos, importam sobretudo para o nosso estudo os que incidem sobre o enquadramento laboral dos profissionais do âmbito do espetáculo, à época delimitado praticamente à arte dramática. O artigo 101.º assim regulamenta: «Os artistas teatrais, do género dramático, lírico ou variedades, que exerçam a sua profissão em Portugal são obrigados a munir-se da respectiva licença e a possuir a carteira profissional, passada pela Inspeção Geral dos Teatros [...]».²

Para a obtenção desta carteira, que tem de ser revalidada anualmente (art. 108.º), é requerido o pagamento de uma taxa, um exame médico que certifique a aptidão física do artista e uma certidão de idade (com este decreto houve uma preocupação em vigiar o trabalho de menores), isto no caso dos artistas de variedades (art. 103.º e 107.º).³ É nesta categoria um tanto abrangente, que inclui desde bailarinos a mimos ou a cançonetistas, que os fadistas serão enquadrados para a obtenção da carteira profissional, continuando a ser possível a sua exibição em público, sobretudo no âmbito do teatro de revista. Até então era exigido apenas uma licença de artista dramático circunscrita aos profissionais diretos do teatro.

Esta obrigatoriedade da carteira profissional pode compreender-se dentro de uma certa sensibilidade corporativista que se formulava por esta altura no contexto português e que viria a materializar-se no corporativismo do Estado Novo em 1933. A carteira

¹ *Diário do Governo* n.º 92/1927, Série I de 1927-05-06, decreto 13564, pp. 689-704. Este decreto regulamenta matérias como as seguintes: distinção dos âmbitos de atividade da Inspeção Geral dos Teatros e da Polícia (e, por consequência, do Governo Civil), diversos tipos de espaços de espetáculos (higiene, procedimentos em vista à possibilidade de incêndios, etc.), criação do «Conselho Teatral», o processo de venda de bilhetes, os impostos a pagar, etc.

² *Diário do Governo* n.º 92/1927, Série I de 1927-05-06, decreto 13564, p. 697. Até então era necessária apenas a «licença de artista dramático», à qual a citação se refere. *Diário do Governo* n.º 116/1925, Série I de 1925-05-27, decreto 10798, p. 585.

³ Em 1938 seria exigido a entrega do registo criminal: A Inspeção Geral dos Espectáculos obriga a entregar o «Certificado de registo criminal e policial [...]». Os artistas de Fado, como anunciámos, são obrigados a apresentar o mencionado documento para efeito do seu cadastro artístico [...]. Os cantadores da Província fazem entrega nas devidas repartições, que funcionam nos seus concelhos. Receberão em troca um cartão que os habilitará a requisitar o certificado, documento que entregarão na já referida Inspeção Geral dos Espectáculos, ou suas secções na Província...». «Cadastro de Cantadores», *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1938, n.º 351, ano 17, p. 2.

profissional atribuída neste caso por um organismo estatal, a Inspeção Geral dos Teatros – designada Inspeção Geral dos Espetáculos a partir de 1929 (IGT/IGE), consiste num instrumento pelo qual o Estado disciplina a profissão, arrogando para si a supervisão no acesso a profissões caracterizadas por uma certa natureza independente e com expressão pública – como era o caso dos artistas. Também na mesma conjuntura de ensaio do corporativismo português, na valorização do vínculo contratual entre o patrões e trabalhadores, se enquadra o artigo 121.º: «São obrigatórios contratos escritos entre empresários e artistas [...]».⁴ A obrigatoriedade da carteira profissional e do contrato de trabalho marcará determinadamente o percurso histórico do fado.

A força peculiar do corporativismo português (bem assim outros fatores como o facto de as duas Guerras Mundiais não terem atingido diretamente o território nacional metropolitano), explica porque é que a obrigatoriedade da carteira profissional nas profissões do espetáculo foi em Portugal relativamente precoce, se compararmos, por exemplo com a França. Neste país, o cartão profissional só irá vigorar depois de 1945, apesar de Vichy, que tinha também tentado erguer a corporação da Família do Espetáculo, o ter procurado implementar com os objetivos de evitar o desemprego, de reproduzir o modelo corporativista e de garantir a exclusão dos artistas judeus. No caso francês, depois da libertação, o Estado foi bastante menos interventivo na regulamentação das profissões do espetáculo, tendo havido intervenção por parte dos sindicatos, das mutualidades ou das confederações de artistas que chegaram a ser as responsáveis pelo licenciamento do exercício profissional.⁵

Outras regulamentações do decreto 13564 de 6 de maio de 1927 terão também o seu impacto no universo fadista: ele corporiza uma minuciosa legislação relativa às excursões artísticas (as digressões), as quais têm de ser autorizadas pela IGT/IGE e assegurar os devidos contratos; confere à mesma Inspeção poder de repressão moral sobre os espetáculos; regulamenta os espetáculos de beneficência; estabelece, finalmente, um pequeno pacote de medidas protecionistas no que respeita à produção de repertório teatral,

⁴ Os contratos podiam ser «a dia» ou «a mês». Explica-se que deve constar no contrato a data de início e termo do mesmo, o ordenado e forma de pagamento, sendo assegurado no decreto o direito de indemnização no caso do incumprimento por parte dos empresários (art. 122.º) e de proibição do exercício da profissão entre 3 meses a 2 anos quando o incumprimento é por parte do artista (art. 125.º). *Diário do Governo* n.º 92/1927, Série I de 1927-05-06, decreto 13564, p. 698.

⁵ Pascale Goetschel – Pour une histoire de la protection sociale des métiers du spectacle. Em Patrick Bézier (avec la collaboration d’Henri Bignale et d’Axèle Muray) – *Les coulisses de l’Histoire : études sur la protection sociale de la presse et du spectacle au XIX et au XX siècle*. [Paris:] Éditions Jacob-Duvernet, 2009, pp. 121-131.

de filmes com paisagem portuguesa e ainda à exibição de peças teatrais e de companhias nacionais. Isto de algum modo contribuirá para a disponibilização de um espaço, no pequeno mercado português do espetáculo, para o fado e para os seus intérpretes.

Este decreto, realizado em função da realidade da arte dramática, abrangeu o fado, uma prática musical até então essencialmente amadora, enraizada numa boémia popular, que havia inclusivamente arrogado traços de uma certa clandestinidade pela sua associação a correntes ideológicas de vanguarda ou de radicalismo (por exemplo, meios operários e anarquistas). O teatro – de modo muito especial o teatro de revista, que foi o fator principal da projeção pública do fado pelo menos até ao desenvolvimento do disco e da rádio na transição da década de 20 para a de 30 – possibilitou-lhe também o acesso a um enquadramento jurídico e laboral inédito, que abrangeu os praticantes deste género musical «por tabela». O decreto exprime o reconhecimento de que o espetáculo era uma realidade social de considerável poder, o qual não se poderia negar ou combater mas antes enquadrar também na determinação de uma contenção moral e política e na vigilância. Manifesta ainda um esforço pela constituição de um mercado teatral em regime liberal e concorrencial, talvez para dar enquadramento e estímulo a um empresariado nascente neste campo e posta a insipiência do mecenato.⁶

É importante esclarecer dois aspetos: o primeiro é que a aplicação do decreto de 6 de maio de 1927 ao fado não foi imediata; demorou pouco mais de um ano até que os artistas de fado fossem por ele abrangidos. Em segundo lugar, este processo de profissionalização, tendo no decreto uma cobertura jurídica, não se iniciou com ele. Este não inaugurou uma nova realidade mas validou práticas até então não reconhecidas, como explicitam estas palavras de Manuel Soares (Manuel do Intendente) em 1933:

«Tentativas houveram, algumas para que o fado fosse a fonte de receita que tem sido ultimamente, e a prová-lo está que os malogrados fadistas e grandes poetas Antonio Rosa e Manuel da Mota, cantaram há 30 e tal anos no café do Méchas, em Alfama, onde ganhavam 200 réis por noite.»⁷

Linhares Barbosa sobre o caso de Aurélio do Nascimento mostra-nos como o Ferro de Engomar antes do decreto remunerava já um cantador (que era, inclusivamente, menor de idade) e que a profissionalização foi desejada pelo fundador da *Guitarra de*

⁶ Isabelle Barbéris e Martial Poirson situam esta fase de liberalização do mercado teatral antes da fase do intervencionismo estatal através de políticas de subvenção ao espetáculo, entendido como «serviço público». Isabelle Barbéris; Martial Poirson – *L'économie du spectacle vivant*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013, p. 17.

⁷ Manuel Soares – [título impercetível], *Trovas de Portugal*, 30 de Julho de 1933, n.º 5, ano 1, p. 2.

Portugal e por uma certa elite do fado «para pôr em ordem a anarquia reinante da gorgeta e do dolo, das situações equívocas e humilhantes que iam da nota de cem à meia económica».⁸

Embora a implementação do decreto ao universo fadista tenha sofrido revezes durante o ano que se seguiu à sua publicação, ele iria introduzir profundas alterações, as quais são de tal ordem que se poderá falar neste período de uma «refundação» do fado.⁹ Se esta refundação ocorreu no âmbito da sua prática, no campo do simbólico e das representações procurou-se que ocorresse uma regeneração – termo que encontramos com abundância nas fontes.

O decreto 13564 introduziu uma dinâmica profissionalizante quanto aos intérpretes de fado, que passaram a ser contratados, sendo os contratantes os empresários. Além desta nova figura, a do empresário, o processo de profissionalização que é necessariamente de empresariação, teve como executora e supervisora a IGT/IGE. No que aos poetas respeita, essa profissionalização foi viabilizada pela legislação sobre a propriedade intelectual, aprovada ainda durante a monarquia constitucional, e possibilitada pela mediação da então Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, atual Sociedade Portuguesa de Autores (SECTP/SPA). Esta matéria será também analisada, bem assim a tentativa de se constituir uma mediação orgânica interna aos fadistas: um grémio ou um sindicato.

Iremos clarificar numa perspetiva cronológica as consequências desta mudança legislativa, nos constrangimentos e desenvolvimentos que provocou. Não tendo sido ela um fator causal exclusivo, analisaremos primeiramente quatro factos determinantes: a já referida relação com o teatro, o impacto da presença do fado no cinema, a evolução da indústria discográfica e a expansão da Transmissão Sem Fios (TSF) ou da rádio.

⁸ «O Aurélio ficou contratado. E durante meses teve a sedutora diária de cinquenta escudos, uma fortunazinha em ponto pequeno. / E foi assim que o Aurélio durante muito tempo fez as honras da maior casa de Fado que temos tido [referia-se ao Ferro de Engomar]. Mas a legalização do profissionalismo no Fado andava eminente. Nós pugnávamos por ela para pôr em ordem a anarquia reinante da gorgeta e do dolo, das situações equívocas e humilhantes que iam da nota de cem à meia económica. Era preciso legalizar-se uma situação que traria vantagens para todos menos para o Aurélio que sendo um menor não foi abrangido pelo diploma que a Inspeção Geral dos Espectáculos forneceu aos profissionais. Mas o nosso biografado não desistiu; cresceu e apareceu ao inspector que lhe forneceu, também, o cartão que o colocou no seu devido lugar». J. L. B. – «Aurélio do Nascimento: um cantador dos mais populares», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1935, n.º 303, ano 13, p. 6.

⁹ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 201.

1.1. Uma conjuntura favorável: o teatro, o cinema, o disco e a rádio

O fado conheceu desde logo uma dinâmica de expansão motivada ou facilitada por um conjunto de fatores muito bem explanados nos trabalhos de Rui Vieira Nery.¹⁰ O musicólogo aponta a utilização do fado como veículo de propaganda ideológica no movimento operário e nas atividades sindicais e a partilha de tradições musicais locais ocorrida entre os mobilizados para a Primeira Guerra Mundial, fosse no teatro de guerra ou durante a preparação de Tancos. Refere ainda o alargamento dos circuitos de comércio entre Lisboa e o restante país.

A narração que a Irmã Lúcia faz, no primeiro livro das suas *Memórias da Irmã Lúcia*, contando que o pai lhe ensinava fados. Isto demonstra que sensivelmente na segunda década do século XX o fado estava assimilado pelo quotidiano rural (pelo menos da zona centro do país):

«[...] comigo nos joelhos, entretinha-se a contar-me histórias, e ensinar-me a cantar cânticos regionais, fados, quadras e décimas, etc. A mãe andava lá na sua lida. De vez em quando passava na nossa frente e dizia:

- Que coisas que tu ensinas à pequena! Se lhe ensinasses a doutrina!»¹¹

A expansão do fado em muito se deveu ao teatro, o seu primeiro motor de projeção. É muito estreita a relação entre o fado e o teatro de revista, ou o espetáculo musico-teatral (expressão que Pedro Félix prefere àquela devido à integração total «dos elementos musicais no desenvolvimento da narrativa e construção dos personagens que distingue este género teatral de outras formas de performance»).¹² Essa relação principiou praticamente com o início da revista em Portugal e está explanada em vários trabalhos de investigação que apresentam, por exemplo, os teatros de revista em que fadistas participaram e os fados mais emblemáticos que neles cantaram.¹³ Nos dezasseis anos da primeira república o espetáculo musico-teatral que a revista constituía catapultou o fado para o espaço público de modo articulado com a indústria fonográfica emergente: fados de grande sucesso nos palcos correspondiam a uma grande quantidade de discos

¹⁰ Cf. Rui Vieira Nery – Estudo Introdutório. Em A. Vítor. Machado – *Ídolos do Fado*. Edição Facsímilada. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012, [Ed. original: Lisboa: Tip. Gonçalves, 1937], pp. 29-30.

¹¹ Irmã Lúcia – *Memórias da Irmã Lúcia*. 6.^a edição. Composição de Luís Kondor; Joaquin M. Alonso; Luciano Cristino. Fátima: Vice-Postulação, 1990, [Ed. original: 1977], pp. 204. 210.

¹² Pedro Félix – O espetáculo músico-teatral: ensaio em dois actos com um prólogo. José Carlos Alvarez; Sara Pereira [et al.] – *O fado e o teatro*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado - Museu Nacional do Teatro, 2013, pp. 25-79.

¹³ Rui Vieira Nery – *Os sons da República*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2015, pp. 70 ss.

vendidos, como demonstra o «fado do ganga» ou o «fado do 31». Esta tendência prossegue ao longo dos anos 30. Também neste espetáculo musico-teatral o fado detinha uma instância de autoironia, existindo numerosos fados cantados na revista sobre a sua pretensão de se aburguesar.¹⁴

A revista em Portugal nunca perdeu a sua relação ao fado, ao contrário do que sucedeu no seu país de origem – a França, onde a autonomização da *chanson française* e a crescente cedência ao Music-Hall tem lugar logo na primeira década do século XX. Isto pode significar duas coisas antagónicas: que a revista portuguesa tendeu a não dirimir o nacionalismo que a caracterizava (também pelo recurso ao fado) ou que foi incapaz de se renovar.¹⁵ Das cantadeiras que mais pisaram os palcos do teatro de revista deste período, destacam-se Ercília Costa, Maria Albertina, Berta Cardoso e, de modo muito particular, aquela que foi considerada por António Pedro a melhor atriz portuguesa: Hermínia Silva.¹⁶ Para Amália Rodrigues as participações frequentes no teatro de revista nos anos 40 foram determinantes para o seu lançamento.

No âmbito profissional, existe uma circulação entre o mundo do teatro e o mundo do fado. Os empresários teatrais frequentavam as casas de fado com o intuito de observarem as suas novidades artísticas,¹⁷ até porque eram eles que agenciavam na maioria das vezes os fadistas. Se é verdade que muitas fadistas de tal modo se envolveram no teatro de revista que privilegiaram quase exclusivamente a vertente dramática na sua carreira, também é certo que há atrizes que passaram a fadistas, sendo vistas com acolhimento e, simultaneamente, com suspeita.¹⁸

Pela grande atenção dada ao teatro de revista, esta investigação atenderá com particular destaque ao género da opereta, geralmente designada «opereta popular» ou «opereta de costumes populares». Além dos teatros de revista em que o fado e os fadistas participavam, a imprensa de fado dedicava especial atenção a estas operetas porque constituíam uma produção teatral *ad intra*: os elencos eram compostos total ou maioritariamente por fadistas, as peças eram escritas por pessoas de referência do meio e

¹⁴ Veja-se a personagem da «Fadista Chique» interpretada por Ema de Oliveira em *A ramboia*, 1928. Cf. Victor Pavão dos Santos – *A Revista Portuguesa: uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições O Jornal, 1978, p. 225.

¹⁵ Simon Berjeaut – *Le Théâtre de Revista: um phénomène culturel portugais(1851-2005)*. Paris : L'Harmattan, 2006, pp. 55-56.

¹⁶ António Pedro – Quase-Elogio da Revista. Em *Mundo Literário*, n.º 5, Junho, 1946. Citado por Simon Berjeaut – *Le Théâtre de Revista*, p. 171.

¹⁷ *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1944, n.º 333, ano 22, p. 6.

¹⁸ *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1944, n.º 332, ano 22, p. 3.

dramatizavam diretamente as memórias e o mundo próprio do fado. Caracterizando-se uma parte delas por uma certa natureza amadora ou semiprofissional, houve operetas que atingiram um nível de profissionalismo equiparável ao das revistas. A Tabela 3 reúne as informações das operetas que se exibiram entre 1926 e 1945:

Tabela 3: Operetas noticiadas na imprensa fadista¹⁹

Título	Autor	Data	Local
Mouraria	Silva Tavares, Lino Ferreira e Lopo Lauer	1926 1927 1930	Apolo Éden África
Casal dos Ossos	Domingos Serpa	1927	Cinema Belém*
Bairro Alto	Avelino de Sousa com Artur Arriegas; Venceslau Pinto, Alves Coelho e Raul Portela (música)	1927 1928	São Luiz Porto
Madragoa	Francisco Viana e Venceslau de Oliveira	1929	Apolo
Redenção	Avelino de Sousa	1929	Apolo*
Gomes-Freire Avenida	Avelino de Sousa; Venceslau Pinto, Alves Coelho e Raul Portela (música)	1929	Apolo Porto
História do Fado	Avelino de Sousa e Álvaro Santos	1930	Maria Vitória
A Casa da Mimi	António Amargo e João Linhares Barbosa	1931	Apolo*
Fonte Santa	Venceslau de Oliveira e José Castelo	1932	Maria Vitória
O Rei dos Fadistas	Augusto Santos, José Cruz e Ramos de Castro	1934	Maria Vitória
Coração de Alfama	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Amadeu do Vale; Venceslau Pinto, Raul Portela e Raul Ferrão (música)	1935 1936 1938	Variedades Soci. Boa União Coliseu
Chico do Intendente	Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos; Raul Portela (música)	1936	Apolo

¹⁹ Mouraria: «Dois vultos do fado», *Guitarra de Portugal*, 8 de Outubro de 1927, n.º 125, ano 6, p. 1. A.A.C. – «Carta d’Africa», *Guitarra de Portugal*, 17 de Setembro de 1930, n.º 207, ano 9, p. 6. Casal dos Ossos: *Guitarra de Portugal*, 24 de Junho de 1927, n.º 117, ano 5, 6. Bairro Alto: *Canção do Sul*, 25 de Dezembro de 1926, n.º 11, ano 1, p. 2. J. Linhares Barbosa – «Teatro Bairrista: A nova opereta “Bairro Alto” original de Avelino de Sousa: Uma entrevista com o inspirado maestro Alves Coelho.», *Guitarra de Portugal*, 16 de Abril de 1927, n.º 112, ano 5, pp. 1-2. Foi exibida também no Porto. *Guitarra de Portugal*, 8 de Outubro de 1927, n.º 125, ano 6, p. 2. À peça *Bairro Alto* é dedicado o suplemento do n.º 112 da *Guitarra de Portugal*: *Guitarra de Portugal* (suplemento), 21 de Abril de 1927, n.º 112, ano 5. A *Canção do Sul* dedica a esta mesma peça a capa e um grande número de páginas com várias fotografias do número: *Canção do Sul*, 24 de Abril de 1927, n.º 18, ano 1. *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1928, n.º 132, ano 6, p.5. Madragoa: J. L. B. – «“Madragoa”: É um friso de teatro bairrista, mas nunca uma peça de Fado», *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1927, n.º 119, ano 5, p. 9. Redenção: *Guitarra de Portugal*, 14 de Maio de 1929, n.º 171, ano 7, p. 3. Gomes-Freire Avenida: *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1929, n.º 170, ano 7, pp. 1-2. História do Fado: «História do Fado», *Guitarra de Portugal*, 15 de Junho de 1930, n.º 199, ano 8, pp.1-2. A Casa da Mimi: *Guitarra de Portugal*, 28 de Maio de 1931, n.º 228, ano 9, pp. 1. 4. Fonte Santa: *Guitarra de Portugal*, 11 de Novembro de 1932, n.º 106, ano 11, p. 4. O Rei dos Fadistas: *Trovas de Portugal*, 4 de Fevereiro de 1934, n.º 10, p. 6. *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1934, n.º 106, ano 11, p. 4. Coração de Alfama: *Guitarra de Portugal*, 14 de Fevereiro de 1936, n.º 311, ano 14, pp. 1-2. *Guitarra de Portugal*, 9 de Março de 1936, n.º 312, ano14, p. 7. O Chico do Intendente: *Guitarra de Portugal*, 20 de Outubro de 1936, n.º 320, ano 15, p. 7. O último fado: *Canção do Sul*, 16 Janeiro de 1944, n.º 326, ano 21, p. 8. E uma guitarra falou: *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1944, n.º 340, ano 22, p. 2.

Cova Funda		1937	Voz do Operário*
O último fado	João Reis e Manuel de Matos	1944	Em escrita ²⁰
E uma guitarra falou...	Júlio Guimarães e Francisco Radamanto	1944	Em escrita

*Exibição única

Esta tabela mostra-nos que as dinâmicas de expressão dramática internas ao meio fadista foram diminuindo ao longo do tempo: metade das operetas são anteriores a 1930, inclusivamente. Regista-se a partir de 1938 um interregno de 5 anos, sendo que, relativamente às duas últimas peças, existe apenas a informação de que estão a ser redigidas. Há operetas escritas e ensaiadas para uma só exibição, sendo que três delas (*Redenção*, *A Casa da Mimi* e *Cova Funda*) foram propositadamente realizadas para as festas dos jornais, envolvendo, porém, encenadores com um certo estatuto. Como afirmado, as peças eram interpretadas em grande parte por fadistas (Maurício Gomes, Maria Albertina, Maria do Carmo Torres, Ercília Costa, Hermínia Silva, Maria Alice, Filipe Pinto, Alberto Costa, entre outros), mas também participaram atores prestigiados como Vasco Santana ou Beatriz Costa.

A peça *Bairro Alto* de Avelino de Sousa foi inicialmente idealizada em conjunto com Artur Arriegas; contudo, a morte deste último atrasou bastante a sua apresentação em palco. O impacto desta peça foi altíssimo, muito noticiada pela imprensa, com mais de quatro meses em cena e sendo também representada no Porto. O seu sucesso fez com que anos mais tarde a peça *Gomes Freire*, também da autoria de Avelino de Sousa, fosse criticada por não estar à sua altura. *Gomes Freire*, tendo muitos fados, não incidia tanto no fado como tema. A opereta *Mouraria* é bastante semelhante em termos temáticos ao *Bairro Alto* e o êxito obtido levou a que a Companhia Lina Demoel a levasse (entre outras) numa tournée por África.²¹ Outras operetas como *Cova Funda* (nome de uma taberna) procuram remontar ao tempo da Severa, situando-se o tempo narrativo daquela em 1840. As peças *Bairro Alto*, *Mouraria* e *Madragoa* formariam uma tríade, cuja sequência é patente nos títulos. Contudo, *Madragoa* recebeu críticas negativas; Linhares Barbosa considerou que ela pouco tinha a ver com fado, quando os seus autores três anos

²⁰ Foi aprovado com cortes pela Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 2492-A. Encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo: PT/TT/SNI-DGE/1/2492-A. diz-se que é de 1941. Ver: *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1944, n.º 326, ano 21, p. 8.

²¹ A.A.C. – «Carta d’Africa», *Guitarra de Portugal*, 17 de Setembro de 1930, n.º 207, ano 9, p. 6.

antes tinham censurado a opereta *Mouraria* por transmitir uma ideia errada do género musical. Por sua vez, Manuel de Matos elogia *O Rei dos Fadistas* – que também aparece indicada como farsa – ao considerar que, ao invés de outras peças anteriores, eleva o fado e não o representa associado a espaços sociais depreciativos.²²

Entre as observações críticas que Luís Moita profere em 1936, é bastante plausível a ideia de que as cégadas, num primeiro momento, as revistas, depois, e ulteriormente as operetas populares se sucederam como vetores de exteriorização do fado; ma referido estas estas últimas já como resultado de um excesso de fados nas revistas. Moita exprime a sua esperança de que os autores do teatro se possam agora, uma vez esgotado o tema da Severa, da prostituta e consequentemente do fado, escrever algo mais digno e desfaditizado.²³ Porém, a preocupação pelo distanciamento do passado oitocentista ficcionado em torno do prostíbulo e da taberna também ocorreu dentro do meio fadista e transpareceu na sua criação teatral interna. Não obstante, os círculos fadistas e não só, tenderam a acarinhar e a consumir quatro obras dramáticas redigidas no início do século e que expressam esse imaginário primeiro: *A Severa* (1901), de Júlio Dantas; *Rosa Enjeitada* (1901) de D. João da Câmara; *O Fado* (1911), de Bento Faria e João Bastos; finalmente, *O Fado* (1915), de Bento Mântua.

Do mesmo modo, o filme *A Severa*, o primeiro filme sonoro português, realizado por Leitão de Barros com estreia em 1931, visita uma vez mais a narrativa da famosa meretriz.²⁴ Os fadistas envolveram-se na elaboração do filme: Linhares Barbosa emprestou a sua guitarra que seria do tempo da Severa para a filmagem de uma cena; homenagearam Leitão de Barros ainda durante o período de rodagem;²⁵ os fadistas participaram como figurantes na multidão da tourada de Algés e na espera de Queluz. Ante as críticas dirigidas ao filme, a imprensa fadista defendeu-o, considerando-o «um trabalho que reputamos cheio de honestidade» e elogiando a figuração da Severa como cigana: «Os ciganos! As charnecas! Almas que se amparam no próprio desamparo! / Há quem queira mal aos ciganos e às charnecas.»²⁶ O único apontamento negativo registado

²² M. M. – «O rei dos Fadistas», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1934, n.º 110, ano 11, p. 2.

²³ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos: oito palestras na Emissora Nacional*. Lisboa: [Oficinas Gráficas da Empresa do Anuário Comercial], 1936, p. 150 ss.

²⁴ O filme *A Severa* foi exibido no Brasil e o jornalista Manuel de Matos diz que os fados fizeram bastante sucesso. Manoel de Matos – «Aos da “Revolução Nacional”», *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1934, n.º 118, ano 12, p. 3.

²⁵ *Guitarra de Portugal*, 22 de Novembro de 1930, n.º 213, ano 9, pp. 1-2.

²⁶ J. L. B. - «O fono-filme “A Severa” e os meninos que dizem mal de tudo», *Guitarra de Portugal*, 27 de Junho de 1931, n.º 230, ano 9, p. 3.

foi uma certa discriminação das pessoas do fado na estreia de *A Severa*, que ficaram num camarote de segunda categoria.²⁷

Antes de *A Severa*, porém, foram realizados dois filmes que em muito importam para o nosso estudo: *O Diabo em Lisboa* e *Fátima Milagrosa*, ambos estreados em 1928 e ambos do realizador italiano Rino Lupo.²⁸ O primeiro também se baseou no mito da Severa: o diabo observando o mundo cheio de guerras fica interessado em conhecer Lisboa, onde apenas avista cenas de amor com o seu telescópio. Decide até essa cidade à noite (entre a meia-noite e as três da madrugada por ser o período em que o diabo tem todo o poder supremos sobre o mundo). Quis trazer consigo três almas do inferno: Cleópatra, Messalina e Severa, que encarna em Rosa, uma fadista que nesse momento se recusava a cantar fado numa taberna da Mouraria. Ao encarnar nela, Severa canta e comove todos os clientes.²⁹

O mesmo enfoque na boémia urbana persiste em *Fátima Milagrosa*, que, ao contrário do filme anterior, obteve um êxito significativo. A personagem Antero representa a atração por essa modernidade dos espaços de diversão; desta feita, o enredo termina com uma redenção exercida simultaneamente pelo fado e pela religiosidade de Fátima. Antero frequenta um *dancing* quando entra uma fadista que interpreta um fado, de tal modo se comove que decide ir a Fátima. Ali se encontrava Maria Helena, que rezava pela cura de uma jovem paralítica que muito estimava, filha do seu antigo mordomo. Maria Helena e a mãe, com a morte do pai, haviam vivido grandes dificuldades económicas, o que as forçou a deixarem o seu solar no Minho (e, portanto, o mordomo e a sua filha) e a irem para Lisboa. Na capital Maria Helena encontrou um trabalho como criada da família de Antero, sem revelar a sua identidade aristocrata, tendo-se assim apaixonado por ele, sofrendo com a sua devassidão. Regressaremos ao conteúdo destes filmes mais tarde, porque suscitaram críticas por parte de alguns órgãos de comunicação social católicos; tal não aconteceu tanto com *O Diabo em Lisboa* porque só foi exibido uma vez para convidados, não teve estreia comercial e a receção pela crítica foi muito

²⁷ Neste artigo mostra-se desconforto porque na estreia via-se muita gente do cinema vestida com smoking e muito poucas pessoas do Fado.

²⁸ Antes de 1926 destaca-se ainda o filme *O Fado*, cuja ante estreia se realizou em Junho de 1923. Este filme realizado por Maurice Mariaud, foi baseado no texto *O Fado*, de Bento Mântua, na *A canção das Perdidas*, de Augusto Gil e no quadro *O Fado* de José Malhoa. Cf. José de Matos-Cruz – *O Cais do Olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Cinemateca Portuguesa, Museu do cinema, 1999, p. 29.

²⁹ Cf. Jorge Leitão Ramos – *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011, p. 126-127.

fraca (o negativo foi destruído pelo produtor em 1930, pelo que não existe qualquer material fílmico).³⁰

Sem igualmente ter subsistido qualquer registo, o filme *Amor de mãe* é passível de ser considerado a primeira produção cinematográfica mais próxima ao que hoje designaríamos por «videoclip». De facto, o seu realizador Carlos Ferreira inspirou-se exclusivamente no fado intitulado «Amor de Mãe» bastante popularizado por Ercília Costa. O elenco estava restrito a esta fadista que desempenharia o papel de mãe.³¹ É exibido no cinema Lyz, em março de 1932.

Os filmes produzidos depois de 1933 e até 1945 já não versarão diretamente sobre o fado ou sobre a Severa. É, contudo, patente a existência de uma ligação forte a este género musical, pois grande parte das películas têm personagens fadistas (que cantam fado ou que tocam guitarra portuguesa), têm atores fadistas ou são compostas por cenas em que o fado é interpretado. No filme *A Canção de Lisboa* (de José Cottinelli Telmo, estreado em 1933), Maria Albertina canta um fado na esplanada do Restaurante Portugália, simulando um recinto de fado. A mesma fadista canta o Bailarico Saloio no filme *Bocage*, exibido em 1936. O cantador Henrique Baptista foi convidado para participar no filme *O Trevo de quatro folhas*, de 1938, realizado por Chianca de Garcia, cantando a «Canção da Rua». ³²

No filme *Aldeia da Roupa Branca* de Chianca de Garcia (estreado no início de 1939), Hermínia Silva desempenha a personagem Maria da Luz, uma fadista, aparecendo também Maria Emília Ferreira. No filme *O Feitiço do Império* (realizado por António Lopes Ribeiro, de 1940) participam Berta Cardoso e Alfredo Marceneiro, que é filmado no Colete Encarnado.³³ Hermínia participa também em 1943 no filme *O Costa do Castelo*, realizado por Arthur Duarte, no papel de uma costureira que se torna fadista; neste filme

³⁰ Jorge Leitão Ramos – *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*, p. 151-152.

³¹ Anuncia-se para breve a exibição de «um filme sobre motivo de Fado, inspirado nuns versos – Amôr de Mãe – do repertório da cantadeira Ercília Costa, e gravados por esta.». «O Fado no cinema», *Guitarra de Portugal*, 12 de Março de 1932, n.º 250, ano 10, p. 7. «Amôr de mãi», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1932, n.º 64, ano 9, p. 3.

³² *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16, p. 14.

³³ «Berta Cardoso e Alfredo Marceneiro foram os artistas de Fado que o realizador cinematográfico sr. António Luiz Ribeiro preferiu para fazerem parte do seu novo filme “O Feitiço do Império”. Estes artistas, que filmaram, respectivamente, nas cenas tiradas no Teatro Variedades e Colête Encarnado, cantaram versos de Linhares Barbosa: Berta Cardoso a charge “Carestia da Vida” e Alfredo Marceneiro a consagrada cantiga “O Remorso”», *Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1939, n.º 362, ano 17, p. 3. «Fadistas no Teatro e no Cinema». Este filme encontra-se disponível no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, apesar de ter algumas partes da película danificadas e sem som.

aparece também a fadista Virgínia Noronha cantando um fado. Finalmente, destacamos em 1945 o filme *A Noiva do Brasil*, de Santos Mendes, no qual ocorre uma desgarrada, tendo a fadista Maria Sidónio a participar como atriz.

O cinema deu ao fado uma projeção em larguíssima escala que de algum modo prolongou aquela que o teatro há muito lhe proporcionava. Isto no campo audiovisual; no âmbito estritamente sonoro, o disco e a transmissão sem fios apresentaram desenvolvimentos tecnológicos e vulgarizaram-se progressivamente. Desses desenvolvimentos e dessa vulgarização, o fado em muito beneficiou, tal como outros géneros musicais. A tecnologia de gravação elétrica (inventada em 1925 e disponibilizada pelas empresas na transição para 1926),³⁴ deu um fôlego dinamizador à indústria e ao comércio fonográficos no mundo e também em Portugal. Ela tornou o gramofone e os discos mais acessíveis e passaram a existir lojas exclusivas para estes produtos.³⁵ O aumento da qualidade sonora da gravação elétrica operou uma mudança muito significativa na gravação dos fados, que passaram a ser gravados com a guitarra e já não com o piano.³⁶ Com efeito, antes da invenção do microfone elétrico, era difícil gravar-se o som da guitarra pelo parco volume do seu som natural.

O fado em 1928 tem já uma posição de grande destaque nos catálogos internacionais. À exceção de grandes nomes como Viana da Mota ou Guilhermina Suggia, era o fado a única música portuguesa que se exportava em discos. Nesse ano, a editora *Columbia* só tinha discos de fado na secção de música portuguesa do seu catálogo francês.³⁷ Em 1931 ocorre a fusão de três grandes empresas discográficas na *Electric and Musical Industries* (EMI).³⁸ Esta centralização da produção e comercialização dos bens fonográficos num pequeno número de «super-empresas» origina a intensificação da produção de discos mas também o encerramento de lojas. A EMI viria a ter como seu representante em Portugal a firma Valentim de Carvalho (com a qual em 1926 a *Columbia*

³⁴ Leonor Losa – *Machinas Fallantes: a música gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: Tinta da China, 2013, p. 157.

³⁵ Leonor Losa – *Machinas Fallantes*, p. 162.

³⁶ Leonor Losa – *Machinas Fallantes*, p. 172.

³⁷ Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'Etat nouveau portugais (1926-1945)*. Thèse de doctorat «Esthétique, sciences et technologie des arts». Réalisée sous la direction du Prof. Christian Corre. 2^e volume. Département Musique, Université de Paris 8, [2005], p. 378.

³⁸ As empresas que se fundiram foram a norte-americana *Columbia Gramophone Company*, a britânica *Grammophone Company* e a francesa *Pathé*. A EMI será depois obrigada a prescindir da parte norte-americana da empresa, pelo que nesta fusão entrará apenas parte europeia da *Columbia*.

tinha estabelecido um acordo de representação), dono da editora e da loja Salão Neuparth, que passa assim a ter o exclusivo do mercado.³⁹

É por intermédio de Valentim de Carvalho que no final dos anos 20 a editora *Brunswick* lança um conjunto de discos de fadistas que tiveram um forte impacto e catapultaram o fado para uma escala ampla de afirmação pública:

«Na terra passa um bando de Fados: A revoada maravilhosa dos discos BRUNSWICK, a maravilha moderna que cristaliza a nossa Saudade e tudo quanto é nosso, veículo triunfal das nossas mulheres e dos nossos artistas. O nosso folclore solidifica-se, intensifica-se, graças à moderna expressão da ciência.

- A casa “Brunswick” – diz-nos Valentim de Carvalho – vai arremessar por sobre o mundo a melodia das nossas canções, o ritmo dos nossos Fados.

E ao dizer-nos isto, o proprietário do Salão Neuparth convida-nos a ouvir alguns discos já recebidos. Numa pequena cabine, como fugidos ao mundo, preparamo-nos para ouvir os novos discos portugueses. Parecemos religiosos metidos numa cela onde os cilícios são meigos.

Ouvem Abel Negrão e Manuel de Lencastre, Ercília Costa, Mariamélia e Maria Alice.»⁴⁰

Até então haviam sido intérpretes experientes, em particular do teatro musical,⁴¹ ou os intérpretes do Fado ou Canção de Coimbra, muito em particular António Menano, os que obtiveram discos de particular sucesso.⁴² É de salientar o investimento marcado por um certo cariz visionário de Valentim de Carvalho na gravação de intérpretes femininas e do fado lisboeta, podendo falar-se de uma aposta pessoal em Maria Alice, que foi a primeira a gravar pela editora Valentim de Carvalho, por parte daquele que era o principal agente de edição discográfica deste período.⁴³ De facto, «Maria Alice foi um dos primeiros e poucos exemplos, no seu tempo, de intérpretes criadas no seio da indústria fonográfica portuguesa», o que se explica dentro da intenção de Valentim de Carvalho que queria «reformular a produção fonográfica, conferindo ao disco o papel central na criação de novas vedetas».⁴⁴

³⁹ Valentim de Carvalho compra a empresa «Salão Neupart» (um estabelecimento que vendia instrumentos musicais e partituras) fundada em 1824 pelo musicólogo alemão Eduard Neupart, e altera-lhe a designação social para Valentim de Carvalho/Salão Neupart. <http://www.valentim.pt/conteudo/quem-somos/quem-somos>. Consultado a 10.07.18 às 11:51.

⁴⁰ «A Revoada Maravilhosa dos discos “Brunswick”», *Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1929, n.º 168, ano 7, pp. 2. 8.

⁴¹ Leonor Losa – *Machinas Fallantes*, p. 180.

⁴² Além de Menano temos por exemplo Alexandre de Rezende, que grava um disco em 1929 pela marca Parlophone. *Guitarra de Portugal*, 14 de Setembro de 1929, n.º 179, ano 8, pp. 1-2.

⁴³ Leonor Losa – *Machinas Fallantes*, p. 192.

⁴⁴ Leonor Losa – *Machinas Fallantes*, p. 180. Temos dados de que Valentim de Carvalho continuaria a investir na gravação de fadistas pelo menos até 1935. No início desse ano anuncia-se que Valentim de Carvalho (conhecido comerciante) convidará algumas cantadeiras para uma gravação de discos de fado e que, para tal, alguns dos poetas serão convidados a escrever. «Discos do Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1935, n.º 301, ano 13, p. 3.

As fontes comprovam o sucesso que os discos desta fadista atingiram, destacando-se entre outras cantadeiras que na mesma época gravaram igualmente discos, como Margarida Ferreira e Justina de Magalhães.⁴⁵ Os discos de Maria Alice, a «cantadeira profana», e os de Ercília Costa, «a santa do fado», foram os que mais mereceram atenção mediática pelo êxito que tiveram. Mas se a segunda se destacou pelo desempenho performativo em palco, o que justifica o grande sucesso que os teatros de revista em que participou lhe proporcionaram, Maria Alice distingue-se talvez pelo seu repertório inédito centrado na identidade feminina e nas suas condicionantes sociais, incidindo implícita ou explicitamente em realidades socialmente pouco toleradas como a prostituição e o divórcio.⁴⁶

«Chamam-lhe a cantadeira profana... – e já que o disse, justifico-me: os discos de Maria Alice, de tanto êxito, obtiveram êsse triunfo pela voz quente e ondulante de cantadeira, mas ainda mais pelo desafogo, quasi atrevido, com que o seu poeta soube apontar as maselas da sociedade em que vivemos, que se diz honrada quando peca e diz pecar quando comete virtudes. Maria Alice, desassombradamente, foi a grande colabora do poeta. Era preciso dizer verdades, desmascarar os pais que mostram às filhas a lama das filhas dos outros para daí a pouco irem avolumar com a sua falsa moralidade os pântanos que haviam apontado. Acusam Maria Alice de desavergonhada porque os seus discos – diziam as Pires, filhas dos Vasconcelos, e as Noronhas, filhas de pais incógnitos – eram atrevidos, irreverentes. Os tratantes que fazem das conveniências campo entrincheirado para as suas manigâncias, assustaram-se com os versos gravados, enquanto os amantes das mulheres deles viam nos discos de Maria Alice uma sedutora prenda.»⁴⁷

O autor dos versos que Maria Alice gravou em disco foi Fernando Teles, tendo-se promovido uma campanha contra o poeta por ter colocado em causa os bons costumes.⁴⁸ A fadista voltará a gravar «Quando o meu filho adormece» e «Lembrança triste», sempre recomendados pela Valentim de Carvalho,⁴⁹ bem assim o famoso fado «Perseguição», em 1936. Não obstante, comparando estes últimos fados com os primeiros gravados, percebe-se uma clara neutralização da natureza emancipatória sobre a visão da mulher e da afetividade. Além dos vários discos lançados por Maria Alice, na transição

⁴⁵ *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1927, n.º 119, ano 5, p. 8. Justina de Magalhães foi a Madrid gravar um disco. *Guitarra de Portugal*, 13 de Dezembro de 1928, n.º 157, ano 7, p. 6. Margarida Ferreira gravou muitos discos para a marca Polydor. *Guitarra de Portugal*, 30 de Maio de 1930, n.º 198, ano 8, p. 2.

⁴⁶ Texto de Maria José Corte-Real. Maria Alice – *Maria Alice: 1929-1931 as primeiras gravações*. Coleção Arquivos do Fado. 2.º volume. EU: Tradisom Produções Culturais; Farol Música, 2009.

⁴⁷ «Lá vai a Maria Alice...», *Guitarra de Portugal*, 13 de Maio de 1932, n.º 253, ano 10, p. 1.

⁴⁸ «Em volta dos seus versos [de Fernando Teles] quiseram os pseudo moralistas fazer uma campanha escandalosa que negasse ao poeta o porte de bons costumes». *Guitarra de Portugal*, 27 de Setembro de 1930, n.º 208, ano 9, p. 9. Para mais informações sobre Fernando Teles ver: Daniel Gouveia; Francisco Mendes – *Poetas populares do Fado tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014, pp. 33 ss.

⁴⁹ *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1935, n.º 306, ano 13, p. 5.

da década de 20 para a de 30, outros também alcançaram grande sucesso; destaque-se o «Fado da Azenha», gravado por Vítor Daniel,⁵⁰ e «O Fado da Loucura», de Júlio Proença, gravado por Mariamélia.⁵¹

Muitos foram os fadistas que gravaram discos, por editoras diferentes, nestes anos iniciais da década de 30. A exemplificar este dinamismo de produção discográfica, temos um concurso de composições de fado promovido pela Casa *Odeon*, ou o grupo que parte para Madrid em meados de 1931 para gravarem pela mesma editora, Ou ainda o extenso leque de fadistas que a Casa Irmãos Cardoso convida para gravar.⁵²

Quando se deu o desenvolvimento algo repentino da «Transmissão sem fios» (TSF) ou da rádio pensou-se que a indústria fonográfica ficaria por ela suplantada e inviabilizada; contudo, verificou-se que a rádio estimulava o consumo de discos, porque de algum modo perpetuavam a música e o próprio artista, tornando-se estes no objeto de divulgação principal do mercado do som.⁵³

Abílio Nunes dos Santos fundou a Rádio Lisboa em 1924, que inicia as emissões regulares de rádio em Portugal, a partir dos Armazéns do Chiado. No ano seguinte funda a Rádio Portugal e em 1926 cria a Rádio Colonial, com a qual se iniciam as emissões em onda curta para as colónias portuguesas.⁵⁴

A Tabela 4 organiza as ocorrências de informação relativa à transmissão de fado que constam nos jornais da especialidade, abarcando as sessões regulares e as pontuais.

⁵⁰ *Guitarra de Portugal*, 3 de Janeiro de 1932, n.º 245, ano 10, p. 6. Joaquim F. Brito – «A Azenha». *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1930, n.º 27, ano 7, p. 1. Indica-se: «Ao creador do fado e letra Victor Daniel, oferece o autor».

⁵¹ *Canção do Sul*, 15 de Maio de 1930, n.º 23, ano 7, p. 3.

⁵² O *Notícias Ilustrado* promove um «Concurso de fados», são composições. É promovida pela Casa Odeon «que tanto tem divulgado durante os seus 20 anos de existência a Canção Nacional pelos seus discos, no intuito de estimular os nossos compositores populares profissionais e amadores a engrandecer com novas composições musicas o Fado-Popular e o Fado Canção.» No *Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, 2ª série, pp. 20-25. O grupo que parte para Madrid para gravar são: Ercília Costa, Berta Cardoso, Cecília d'Almeida e os tocadores Armandinho e Georgino de Sousa. «Gravação de discos». *Guitarra de Portugal*, 12 de Junho de 1931, n.º 229, ano 9, p. 6. A Casa Irmãos Cardoso convida Ercília Costa, Alfredo Duarte, Leonor Duarte, Joaquim Campos, Júlio Proença, Filipe Pinto, Renato Varela, Carlos Ribeiro, Armandinho, João Fernandes, Georgino de Sousa, Armando Machado, Amadeu Ramim. Também Aurora Neves e Lino Teixeira gravam pela Odeon. *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1930, n.º 216, ano 9, p. 11.

⁵³ Leonor Losa – *Machinas Fallantes*, p. 185-189.

⁵⁴ <http://media.rtp.pt/80anosradio/historia/cronologia/>. Consultado a 11.07.18, 12:12.

Tabela 4: Emissões de fado ou sobre fado nos postos de Rádio referenciadas na imprensa fadista

Posto Emissor	Descrição	Data de referência
Rádio Clube Português	Concerto: «Meia hora de Fado pela TSF». Envolve a participação dos jornais O Século e Ica Rádio ⁵⁵	31.05.1934
	O Rádio Clube Português tem emissões de fados ⁵⁶	01.05.1939
Graça	Sessão de Fados pelo grupo «Leais Fadistas» ⁵⁷	01.02.1933
	Audição pelo jornal Canção do Sul, regular mas não semanal. Aparece a integrar uma campanha de defesa do fado. ⁵⁸ 4.ª feira, 22:30*	03.10.1934 (1.ª audição)
	Emissão Inaugural do «Grupo Renovador Artístico» ⁵⁹	02.1939
	Audição de fado com recitação de poemas. Pedidos telefónicos. Organizada pela Canção do Sul. ⁶⁰ 2.ª feira, 22:45	03.01.1944 (1.ª audição)
	Transmissão direta de fados e guitarradas do Retiro dos Marialvas ⁶¹	01.01.1945
Luso	Fados, recital poético e palestra em defesa do fado (por Linhares Barbosa e Carlos Conde) ⁶²	05.08.1934
	Emissão organizada pela Guitarra de Portugal dedicada aos fadistas de há 30 anos ⁶³	17.02.1935
	Entrega dos prémios da melhor quadra alusiva à estação Rádio Luso ⁶⁴	04.01.1938
	«A ligação radiofónica [do Salão Artístico de Fados] está entregue ao popular e sempre querido posto emissor “Rádio Luso”» ⁶⁵	01.01.1938
Mayrink Veiga (Brasil)	Programa «Horas Portuguesas» de Joaquim Pimentel num posto radiofónico do Brasil ⁶⁶	A partir de 1935
Emissora Nacional	Transmissão e retransmissão do Retiro da Severa ⁶⁷	[08.12.1935]
	Domingo e 5.ª feira, 10:50	15.08.1936
	Conferência «A evolução do Fado» por Fernando Lopes, animada por vários trechos musicais ⁶⁸	16.02.1935

⁵⁵ «Num dos próximos concertos do posto emissor C. T. 1 G. L. (Rádio Club Português), de colaboração com o jornal “O Seculo” e “Ica Radio”, a “Guitarra de Portugal” apresentará, quatro famosos elementos da Canção Nacional. Esta meia hora de Fado pela T.S.F. está sendo tratada com todo o carinho no sentido de seleccionar música e poesia.». «Meia hora de Fado pela TSF», *Guitarra de Portugal*, 31 de Maio de 1934, n.º 292, ano 12, p. 7.

⁵⁶ *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 4.

⁵⁷ *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1933, n.º 86, ano 10, p. 1.

⁵⁸ «A nossa 1.ª audição radiofónica», *Canção do Sul*, 27 de Setembro de 1934, n.º 124, ano 12, p. 4. *Canção do Sul*, 18 de Outubro de 1934, n.º 125, ano 12, p. 3.

⁵⁹ *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1939, n.º 223-224, ano 16, p. 6.

⁶⁰ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1944, n.º 325, ano 21.

⁶¹ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1945, n.º 345, ano 22, p. 4.

⁶² «O Fado de Antanho e os fadistas do presente: Palestra de Carlos Conde no dia 5 do corrente pela T.S.F., no Posto Emissor CT1KM “Rádio Luso”». *Guitarra de Portugal*, 21 de Agosto de 1934, n.º 295, ano 13, p. 6.

⁶³ «O Fado e a radiotelefonía», *Guitarra de Portugal*, 28 de Fevereiro de 1935, n.º 302, ano 13, p. 6.

⁶⁴ «Actividade Radiofónica: Rádio Luso», *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1938, n.º 200, ano 16, p. 10.

⁶⁵ «Salão Artístico de Fados», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1938, n.º 194, ano 15, p. 2.

⁶⁶ «A Embaixada do Fado», *Guitarra de Portugal*, 28 de Fevereiro de 1935, 302, ano 13, 4. *Guitarra de Portugal*, 30 de Dezembro de 1935, n.º 310, ano 14, p. 10.

⁶⁷ «Emissora Nacional», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 2. *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1936, n.º 317, ano 14, p. 10.

⁶⁸ «O Fado e a radiotelefonía», *Guitarra de Portugal*, 28 de Fevereiro de 1935, n.º 302, ano 13, p. 6.

Posto Emissor	Descrição	Data de referência
	Luís Moita realiza uma crítica ao fado em oito palestras ⁶⁹	
	Programa de fado destinados às Américas do Norte e Sul ⁷⁰	16.02.1937 25.10.1938
	Toca em Paris o Armandinho. ⁷¹ 5.ª feira e domingo	01.08.1937
	Moura e Sá, crítico literário, na sua habitual crítica literária, dissertou sobre o fado e sobra a figura da Severa ⁷²	15.12.1938
	Retransmissão Cervejaria Luso. ⁷³ 4.ª feira e domingo, 22:00	10.09.1941
	Armando Vieira Pinto realiza uma crítica ao fado ⁷⁴	01.03.1942
Peninsular	Audições do Café Mondego. Duas meias-horas por cada dia. ⁷⁵ 2.ª e 6.ª feiras e domingo	Inverno de 1936
	Transmissão do Salão Rex. Retransmissão do Salão Rex com intervalos de Música Ligeira. ⁷⁶ Domingo: 20:00-24:00	16.02.1938 01.10.1938
	Fados gravados. 3.ª feira, 12:00-14:00 Fados diretos. ⁷⁷ 3.ª feira, 20:00-24:00; 6.ª feira, 20:00-22:00	01.11.1938 16.09.1938
Painpenell (Bélgica)	Emissões de fado realizadas pelo fadista Amílcar Nogueira durante três meses ⁷⁸	09.1938 12.1938
Hertz/ Continental ⁷⁹	O grupo de fados «Canção do Sul» assume o compromisso de cantar na Rádio Hertz. ⁸⁰ Domingo; 18:00-20:00	16.06.1939
	Sessões de fado promovidas pela Canção do Sul, inicialmente só para Lisboa e depois para a província, quando passou a trabalhar com duas antenas; eram duas sessões de fado diferentes). ⁸¹ Lisboa e arredores: 2ª feira, 22:00-24:00. Província: 5.ª feira, 00:00-02:00.	16.02.1939 16.08.1939

⁶⁹ «O Moita das Conferências», *Guitarra de Portugal*, 14 de Maio de 1936, n.º 314, ano 14, p. 6. «O Moita das Conferências», *Guitarra de Portugal*, 31 de Maio de 1936, n.º 315, ano 14, p.3. «O Moita das Conferências», *Guitarra de Portugal*, 27 de Junho de 1936, n.º 316, ano 14, p. 3. «O Moita das Conferências», *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1936, n.º 317, ano 14, p. 4.

⁷⁰ «Maria Emilia Ferreira e o saudosismo português», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1937, n.º 172, ano 14, pp. 1-2. «Diz-se que os fadistas recebem muitas cartas de muitas partes do mundo “isto, mercê da grande obra de propaganda do Fado que a Emissora Nacional está fazendo do Fado”. Uma carta da América». *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1938, n.º 351, ano 17, p. 3.

⁷¹ «O Fado... eterna canção: artistas que gostam do Fado», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 3.

⁷² *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1938, n.º 217, ano 16, p. 10.

⁷³ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1941, n.º 282, ano 19, p. 5. [da secção «Actividade Radiofónica»]

⁷⁴ *Canção do Sul*, 1 de Março de 1942, n.º 293, ano 19, p. 3.

⁷⁵ *Guitarra de Portugal*, 20 de Outubro de 1936, n.º 320, ano 15, p. 3. *Guitarra de Portugal*, 8 de Outubro de 1936, n.º 319, ano 14, p. 6.

⁷⁶ *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16, p. 9. «O fado além fronteiras», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1938, n.º 197, ano 15, p. 2.

⁷⁷ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1938, n.º 211, ano 16, p. 6.

⁷⁸ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1938, n.º 211, ano 16, p. 6. *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, n.º 216, ano 16, p. 6.

⁷⁹ A Rádio Hertz muda de nome para Rádio Continental em 1942. *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1942, n.º 302, ano 20, p. 5.

⁸⁰ *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1939, n.º 229, ano 17, p. 8.

⁸¹ *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1939, n.º 221, ano 16, p. 4. *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1939, n.º 233, ano 17, p. 5.

Posto Emissor	Descrição	Data de referência
	As Emissões de Fado na Rádio Hertz vão recomeçar. ⁸² «Após a suspensão obrigatória imposta pelo Governo aos postos particulares...»	01.01.1940
	Anuncia-se que as sessões da rádio Hertz voltam a estar da responsabilidade da Canção do Sul, recomeçam a 12 de setembro de 1940 ⁸³	12.09.1940
	Fados e variedades. São a título experimental. ⁸⁴ 3.ª feira, 22:30-24:00	26.10.1943
Beira (África)	Atuação de Manuel Teixeira ⁸⁵	16.03.1941
	O proprietário do Rádio Beira (África) leu integralmente um número do Canção do Sul na íntegra. ⁸⁶	01.08.1941
Condes	Sessões de fado a partir de uma das salas do Olympia-Club ⁸⁷	22.11.1937
	Emissão semanal de fados – sessão de estúdio. O contrato é fechado entre a Canção do Sul e a Rádio Condes. ⁸⁸ Sábado, 21:30-23:00	02.1935 01.1938
	Cinco emissões directas de fado	09.1937 a
Colonial	Quatro emissões directas de fado ⁸⁹	04.01.1938

A partir desta tabela verifica-se que o fado nos postos emissores tem uma especial vitalidade entre 1934 e 1939; teremos, contudo, de contar com a interrupção do jornal *Guitarra de Portugal* em 1939 para justificar um quebra na notificação da presença do fado nos postos radiofónicos, a juntar aos condicionamentos que a guerra trouxe ao funcionamento dos próprios postos. A maioria das emissões são diretas, existindo transmissões em diferido e poucas sessões com discos. Também são emitidas palestras sobre o fado, indiciando um intuito de recorrer à rádio para a sua defesa e propaganda, destacando-se aqui a Rádio Luso, ou para a sua crítica, salientando-se a ENR.⁹⁰ É muito frequente desde 1936 a transmissão a partir de casas de fado, experiência que foi inaugurada nesse ano pela ENR com o Retiro da Severa. Este tipo de programação não era inédita para o fado; a mesma Emissora efetuava igual modalidade para músicas de variedades e para o Jazz realizando transmissões diretas a partir do Hotel Borges, do Maxim's ou do Café Chave d'Ouro.⁹¹ Estas transmissões implicavam um certo

⁸² *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1940, n.º 242, ano 17, p. 7.

⁸³ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1940, n.º 258, ano 18, pp. 3. 6.

⁸⁴ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1944, n.º 325, ano 21, p. 2. *Canção do Sul*, 16 Janeiro de 1944, n.º 326, ano 21, p. 8.

⁸⁵ «O Fado em África» *Canção do Sul*, 16 de Março de 1941, n.º 270, ano 18, p. 4.

⁸⁶ *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1941, n.º 279, ano 19, p. 3.

⁸⁷ *Canção do Sul*, 22 de Novembro de 1937, n.º 191, ano 15, p. 2.

⁸⁸ «Propaganda! Propaganda! Pela Canção Nacional. As nossas audições radiofónicas.», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1935, n.º 131, ano 12, p. 1.

⁸⁹ «O Fado pela T.S.F.», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1938, n.º 194, ano 15, p. 6.

⁹⁰ A *Canção do Sul* diz que a Rádio Luso foi o primeiro posto emissor que iniciou emissões directas na propaganda do fado. *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1936, n.º 155, ano 14, p. 4.

⁹¹ Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d'une dictature*», 2º volume, p. 369.

investimento para a aquisição do material necessário pelo que os fadistas recorria para tal a angariações de fundos.⁹²

Nesta tabela também é perceptível que os postos emissores que privilegiam o fado são o Rádio Clube Português,⁹³ e sobretudo a Rádio Luso,⁹⁴ a Rádio Graça⁹⁵ e a Rádio Peninsular,⁹⁶ estas duas últimas situadas na Graça. Deste modo, Luiz Moita teria razões para afirmar numa das oito palestras que profere na ENR: «Dizem-me que há estações emissoras, em Lisboa, onde quási outra coisa se não faz além de sucessivas emissões de Fados»⁹⁷. Sendo postos emissores privados e locais, eram um tanto vulneráveis a constrangimentos jurídicos e financeiros. Fala-se, por exemplo, de uma «suspensão obrigatória imposta pelo Governo aos postos particulares»⁹⁸. Provavelmente esta interrupção terá algo a ver com o decreto 28508 de 3 de março de 1938 que impôs condições técnicas mínimas aos postos particulares de Radiodifusão, sendo definido o horário das suas emissões consoante a qualidade das mesmas e sendo natural que a transmissão de fado tenha sido penalizada.⁹⁹

Outro dado relevante é a estreita colaboração entre os postos emissores e os jornais de fado, destacando-se a *Canção do Sul* que em muito se esforçou para assegurar e alargar o lugar do fado na rádio. Em 1936 este jornal e a Rádio Luso firmam um pacto de cooperação, sendo dedicada àquela estação uma página do quinzenário.¹⁰⁰ Também Armando Neves passou a colaborar no Rádio Luso, levando a serem radiodifundidos fadistas pela organização de programas dessa estação.¹⁰¹

⁹² Festa de fados com que se pretende angariar fundos para a «montagem duma linha para o Café Mondego, com o fim de serem transmitidos fados e guitarradas – em emissões directas». «Rádio Luso», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1937, n.º 174, ano 14, p. 7.

⁹³ O Rádio Clube Português é criado em 1931, resultante da fusão do Rádio Club de Portugal e do Rádio Club da Costa do Sol. <http://media.rtp.pt/80anosradio/historia/cronologia/>. Consultado a 11.07.18, 12:10.

⁹⁴ A Rádio Luso foi inaugurada a 21 de Julho de 1932. *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 2. O fundador da Rádio Luso é João Dias Pais. *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1936, n.º 152, ano 14, p. 3. *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1936, n.º 151, ano 13, p. 3.

⁹⁵ A rádio Graça é pertença de Américo dos Santos e sua esposa. *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1933, n.º 86, ano 10, p. 1.

⁹⁶ A rádio Peninsular ficava na Travessa da Pereira. *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, n.º 216, ano 16, p. 12.

⁹⁷ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 163.

⁹⁸ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1940, n.º 242, ano 17, p. 7.

⁹⁹ *Diário do Governo* n.º 50/1938, Série I de 1938-03-03, decreto 28508, pp. 533-534.

¹⁰⁰ *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1936, n.º 152, ano 14, p. 7.

¹⁰¹ *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1936, n.º 155, ano 14, p. 3. *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1936, n.º 162, ano 14, p. 7.

Dois anos antes, João Linhares Barbosa fora convidado a exercer as funções de diretor da secção de assuntos de fado na Rádio Luso.¹⁰² João Inácio, redator da *Canção do Sul*, viria também a dirigir a secção folclórica da Rádio Hertz em fins da década de 1930.¹⁰³ Outros responsáveis pelos programas das transmissões radiofónicas de fado foram Amadeu Laranjeira,¹⁰⁴ Joel Pedro da Costa¹⁰⁵ e os fadistas António Montóia¹⁰⁶ e Maria do Carmo.¹⁰⁷ Além dos programas dedicados exclusivamente ao fado, este era integrado naturalmente na programação corrente das estações, particularmente naquelas dedicadas ao folclore.¹⁰⁸

A rádio mostrou-se crescentemente um fator relevante para o início de carreiras de fadistas, sendo graças à participação em programas radiofónicos que muitos adquirem as carteiras profissionais. A transmissão de fado na rádio permitiu também que este fosse ouvido regularmente na província e no espaço extracontinental ou internacional. A Rádio Colonial teve aqui um papel relevantíssimo dado o amplo alcance geográfico das suas emissões (Cabo Verde, Brasil, etc.), interrompido pelo seu encerramento em setembro de 1938.¹⁰⁹ É de salientar ainda os casos em que rádios estrangeiras tiveram programas de fado: aconteceu na Bélgica, com Amílcar Nogueira, e no Brasil, com Joaquim Pimentel, o qual se tornaria no próprio diretor do posto.

A ENR foi determinante na expansão internacional do fado a partir de 1937,¹¹⁰ suscitando reações sobremaneira positivas da comunidade emigrante portuguesa, particularmente da norte-americana.¹¹¹ De facto, a introdução do género musical nas

¹⁰² «O “Fado” e a Radiotelefonía», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1934, n.º 299, ano 13, p. 3.

¹⁰³ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1940, n.º 242, ano 17, p. 7.

¹⁰⁴ Na Rádio Peninsular. *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16, p. 15.

¹⁰⁵ Na Rádio Luso. *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1942, n.º 320, ano 21, p. 7.

¹⁰⁶ Na Rádio Graça. *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1936, n.º 160, ano 14, p. 4.

¹⁰⁷ Na Rádio Peninsular. *Guitarra de Portugal*, 4 de Abril de 1936, n.º 313, ano 14, p. 4.

¹⁰⁸ «Pelo pôsto emissor C. T. 1 G. O (Rádio Club Português) têm sido emitidas por todo o Mundo algumas das mais lindas páginas do nosso folclore. O Fado tem tido o seu melhor quinhão nestes programas.». «T.S.F.», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1935, n.º 301, ano 13, p. 4.

¹⁰⁹ «Reportagem de uma emissão no “Radio Colonial”», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1937, n.º 187, ano 15, p. 8. O proprietário da Rádio Colonial é Abílio Nunes dos Santos Junior. *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16, p. 9.

¹¹⁰ «[...] os nossos melhores agradecimentos a Henrique Galvão, dignissimo director artístico da Emissora Nacional, pela inserção na secção de ondas curtas C. S. W. daquela emissora, de programas de fado destinados às Américas do Norte e Sul. Essa orientação nacionalista, já assinalada pelo nosso colega “Rádio Jornal” – tem dado os melhores frutos, felizmente.». «Maria Emilia Ferreira e o saudosismo português», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1937, n.º 172, ano 14, pp. 1-2.

¹¹¹ «Uma carta da América», *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1938, n.º 351, ano 17, p. 3. Diz-se que os fadistas recebem muitas cartas de muitas partes do mundo «isto, mercê da grande obra de propaganda

transmissões radiofónicas para o continente americano foi algo que ocorreu com o mandato de Henrique Galvão. Entre os seus objetivos constavam o aumento da música ligeira na ENR e a ele se deveu a transmissão a partir do Retiro da Severa.¹¹² Pese embora o consentimento das palestras de Luiz Moita, os fadistas reconheceram em Henrique Galvão uma atitude protetora relativamente ao fado e a capacidade de fazer frente às pressões dos críticos, como está expresso na carta aberta que lhe dirige Carlos Silva:¹¹³

«Os fadistas estão-lhe muito gratos pela maneira como V. Ex.^a se tem referido publicamente ao fado e aos seus adeptos. Além disso, a certa altura duma recente campanha contra eles, V. Ex.^a não se deixou acorrentar pelos detractores do fado e não consentiu que, dos programas da Emissora Nacional, fôsse abolida a canção preferida pela maioria dos portugueses. O nosso jornal já por várias vezes tem enaltecido com palavras de justa apreço a atitude assumida por V. Ex.^a. Neste caso V. Ex.^a mostrou pelo menos ter espírito de independência: Consentiu, é certo, que o sr. Moita desse “facadas” nos fadistas por intermédio da Estação que vive sob sua guarda, mas opôs-se terminantemente a satisfazer a vontade de certa imprensa que queria que o fado deixasse de ser emitido pela Emissora Nacional.»¹¹⁴

Em 1941, porém, com a saída de Henrique Galvão e a nomeação de António Ferro, a situação inverte-se e os ouvintes da diáspora fazem chegar o seu desagrado pela ausência de fado na programação na emissora estatal portuguesa.¹¹⁵ Ferro demonstra de imediato a sua intenção de retirar o fado da programação da ENR: no discurso da tomada de posse como seu diretor, a 12 de junho de 1941, coloca os apreciadores de fado no

do Fado que a Emissora Nacional está fazendo do Fado». assinala-se que o jornal português *A Luta*, de Nova York, louva a Emissora Nacional por transmitir fados. *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1938, n.º 205, ano 16, p. 5.

¹¹² Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d'une dictature*», 2º volume, p. 350.

¹¹³ Elas são referenciadas em 1936: «Enquanto na Emissora Nacional se pretende em nome do nacionalismo dar como interdito o nosso fado [...]». «O Fado nos grandes centros», *Guitarra de Portugal*, 14 de Maio de 1936, n.º 314, ano 14, p. 6.

¹¹⁴ Carta de Carlos Silva a Henrique Galvão. Carlos Silva – «Carta aberta ao Director da Emissora Nacional», *Canção do Sul*, 10 de Dezembro de 1937, n.º 192, ano 15, p. 2.

¹¹⁵ «Continua a Emissora Nacional a não fornecer aos seus radiouvintes portugueses, da América do Norte, largos programas de fados. / Este abandono não se justifica por forma alguma, tanto mais que existem já elementos de fados, predispostos a trabalharem graciosamente para êsse fim.». *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1941, n.º 283, ano 19, p. 3. «Pessoa recentemente chegada da América do Norte comunicou-nos que, ali, onde os núcleos de portugueses são em grande número, existe um certo movimento de desagrado pelos programas que a Emissora Nacional, por intermédio da sua emissora de ondas curtas, lhes dedica. / Queixam-se os nossos compatriotas, e com razão, de que tais programas são preenchidos com tudo menos com o que precisamente lhes encheria o coração nostálgico: música portuguesa. / De facto brada aos céus que durante tais emissões sejam radiodifundidos, cremos que por muito favor, três ou quatro números de música popular portuguesa enquanto que as obras de Back (sic), de Chopin, etc., etc., são emitidas em larga escala. / Por esta razão, a Emissora Nacional deve receber, por estes tempos mais chegados, uma grande exposição, assinada por milhares de portugueses na América do Norte, pedindo-lhe simplesmente isto: - a voz da Pátria... que do resto... têm eles lá muito...» *Canção do Sul*, 16 de Março de 1941, n.º 270, ano 18, p. 3. As queixas persistem em 1942. *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1942, n.º 297, ano 10, p. 3.

mesmo grupo dos ouvintes de mau gosto, avessos à cultura e às aprendizagens sobre a Pátria:

«Há radiouvintes que gostam de ouvir o fado de manhã até à noite? Outros que só gostam de palestras humorísticas, maliciosas? Alguns que detestam a boa música de concerto? Outros ainda que alcunham a Emissora de *maçadora* quando se lhes fala da pátria? [...] Mas que consideração nos pode merecer este público? Não foi para o combater que se fez precisamente a revolução? Então para que lhe damos alento, para que lhe damos vida? Não! Escravidão, sujeição à mediocridade, nunca!»¹¹⁶.

Em 1944 a ENR fica na tutela do SPN/SNI e há indícios que a presença do fado na sua programação se dilui ainda mais.

É de salientar a ausência quase total de alusões ao programa de fados que Maria Teresa de Noronha assegura desde 1938. Na imprensa fadista fala-se da «fadista-aristocrata»¹¹⁷ de modo muito elogioso; contudo a única referência ao seu programa ocorre indiretamente aquando de um concurso organizado pelo *Vida Mundial Ilustrada* para saber o artista de rádio preferido dos seus leitores. A *Canção do Sul* exorta à votação na «distinta Maria Tereza de Noronha – interessante elemento que ao microfone da Emissora tem dignificado a nossa canção nacional».¹¹⁸ Maria Teresa de Noronha foi uma figura importante na atenuação do conflito entre os detratores e os defensores do fado, sendo ela uma pessoa com estatuto, de uma família monárquica mas não legitimista. Cunhada do radialista Dom João da Câmara, locutor na Emissora e apresentador do seu programa, a fadista foi escolhida para o programa regular «Fados e Guitarradas» que em 1941 substituiu as transmissões do Retiro da Severa integrando durante muitos anos o elenco de artistas da estação.

Finalmente, há a assinalar que a Tabela 4 mostra-nos que não se encontra registo nos jornais de fado que na Rádio Renascença, inaugurada em abril de 1937, passe esse género musical.

Podemos afirmar que os avanços da tecnologia do som ocorridos no cinema, na rádio e no disco (os quais, todos somados, quase permitem falar numa revolução da tecnologia sonora) foram determinantes na constituição de um contexto deveras favorável para o fado. Reparemos que não foi assim em todos os outros sectores do espetáculo: com

¹¹⁶ António Ferro – *Problemas da Rádio (1941-1950)*. Lisboa: Edições SNI, 1950, p. 19. “Programa sem programa”, discurso da tomada de posse no gabinete do Sr. Ministro das Obras Publicas, em 12 de Junho de 1941.

¹¹⁷ *Canção do Sul*, 1 de fevereiro de 1944, n.º 327, ano 21, p. 4.

¹¹⁸ *Canção do Sul*, 16 de Março de 1944, n.º 330, ano 21, p. 5.

o cinema sonoro, são dispensados muitos músicos de orquestra (dado que elas tocavam durante os filmes mudos); com a desmaterialização do produto musical, o emprego em locais com espetáculos diários, como os casinos ou os clubes, tenderia a diminuir.¹¹⁹ Desta forma, o fado resistirá à crise económica geral que se faz sentir na generalidade das outras artes, pela catapultação que lhe deram o teatro, o cinema, a rádio e o disco, mas também por um outro fator: porque a sua constituição como indústria ou entretenimento cultural luxuoso ou dispendioso viria a tardar, ao contrário de outras (teatro, música erudita, etc.) que já estavam à época consolidadas.

1.2. A reorganização dos vínculos pelo mercado e pelo contrato

É legítimo considerar que o fado estava, ou continuava, associado a uma certa ideia de delinquência logo no início do período histórico que estudamos. Isto ocorria no campo das representações sociais, mas também em factos que as objetivavam, tais como a notícia no começo de 1926 de um caso que envolveu fadistas e a polícia no Teatro Maria Vitória.¹²⁰ A vinculação dos fadistas à ideia de desordem pública subsistente num certo imaginário social, objetiva-se num edital que o governador civil de Lisboa publica em 1927 proibindo os trovadores de cantarem nas ruas, e equiparando-os a outros desordeiros.¹²¹

¹¹⁹ Mathieu Grégoire – Chômage et intermittence de l'emploi dans le spectacle des années 1930. Em Patrick Bézier (avec la collaboration d'Henri Bignale et d'Axèle Muray) – *Les coulisses de l'Histoire : études sur la protection sociale de la presse et du spectacle au XIX et au XX siècle*. [Paris :] Éditions Jacob-Duvernet, 2009, pp. 133-150.

¹²⁰ Artur do Intendente explica que no Teatro Maria Vitória ocorreram distúrbios de tal ordem que a polícia teve de intervir; no artigo da imprensa fadista que refere tais incidentes pode ler-se a ressalva: «olhem que a cantiga era decentezinha; era uma cantiga aos urinoes». *Guitarra de Portugal*, 10 de Fevereiro de 1926, n.º 82, ano 4, p. 1.

¹²¹ As nossas pesquisas na Secretaria Geral do Ministério da Administração Interna não nos permitiram encontrar o dito edital; averiguámos a seguinte caixa: PT/SGMAI/GCLSB/E-B/015/12542, Editais e regulamentos do Governo Civil de Lisboa (1925-1948). Temos apenas as informações que as nossas fontes nos fornecem: «Sua Ex.^a o sr. Governador Civil de Lisboa, fez afixar em lugar publicos um edital que nas suas linhas geraes pretende moralizar os costumes e manter a ordem. / Não me é permitido duvidar da sinceridade de Sua Ex.^a, [...] o que não tenho é maneira de conceber como pode Sua Ex.^a englobar no citado edital os que perturbam a ordem, os mal educados, de mistura com aqueles cujos crimes horríveis é serem trovadores. / Observando a desigualdade social que deslocam estes indivíduos, desigualdade que ressalta aos olhos do mais leigo mortal, e procurando manter aquele respeito que me merecem todos que pretendem ser uteis á coletividade, não posso deixar passar em claro, a classificação de que foram vitimas os trovadores. / Se o arruaceiro é prejudicial e o malcriado é inconveniente, o trovador, empunhando o seu instrumento predilecto e abrindo a sua garganta de prata, alegra-nos e da-nos prazer espiritual.». Oriemas [pseud.] – «O Fado fora da Ordem», *Guitarra de Portugal*, 16 de Abril de 1927, n.º 112, ano 5, p. 6. Belo

Não foi óbvia e imediata a aplicação do decreto 13564 aos fadistas uma vez que os seus destinatários diretos, como foi explicado, eram os profissionais do teatro. Pelo contrário, o poder por ele conferido à IGT/IGE mostrou-se no curto prazo prejudicial para o fado, pois cerca de um ano depois do decreto aquela entidade ordenou a proibição de exibição pública dos cantadores do género. Essa determinação teve até algum impacto público tendo sido noticiada pelos jornais de maior tiragem da época. A redação da *Guitarra de Portugal* pediu uma audiência com o Dr. Mira Mendes, secretário do Ministério do Interior.¹²² Tudo indica que estas conversações foram de grande eficácia e lograram bons frutos:

«Com as ultimas determinações da Inspeção Geral dos Teatros, os cantadores do fado são considerados de hoje em diante, não uns vulgares intrusos, mas sim verdadeiros artistas.

À primeira vista o caso dispõe-nos mal, parece que as ordens dimanadas I. G. dos Teatros é uma violência, porém considerando bem eles são a alforria para essa plêiade de trovadores que já podem dizer bem alto: “Temos direitos adquiridos ante as leis do país”.

Parece-nos que estancias superiores começam a olhar para o fado como se deve olhar, a prova está na imposição de licenças profissionais aos que cantam.

Do mal o menos.

Antes profissionais que intrusos.»¹²³

A profissionalização do fado estava, pois, legislativamente concluída. Isso não obstou a que o Governo Civil de Lisboa, por ordem do Major Luiz de Moura, governador civil entre 1926 e 1937, proibisse uma vez mais que se cantasse o fado. De facto, durante

Redondo também fala deste edital, dizendo que o governador civil era então Ferreira do Amaral. Contudo, os dados que dispomos invalidam esta informação, uma vez que nesta data estaria a exercer o cargo o Major João Luís de Moura, que foi governador civil de Lisboa entre 11 de Junho de 1926, até à data da sua morte, em 21 de Julho de 1937. Belo Redondo – «Duas palavras sobre o Fado. Conferência feita pelo distinto jornalista Belo Redondo, no Teatro da Trindade, numa festa que se realizou naquele teatro em 29 de Junho, último». *Guitarra de Portugal*, 4 de Junho de 1927, n.º 118, ano 5, p. 2.

¹²² «Disseram os jornais de grande tiragem que por ordem da Inspeção Geral dos Teatros iam ser proibidos de se exibirem em público os cantadores do fado. Procuramos imediatamente quem de direito, porém não conseguimos ser atendidos prometendo-nos sua Ex.^a o sr. Dr. Mira Mendes, secretario do Ex.mo Sr. Ministro do Interior atender-nos ainda hoje. / No próximo numero daremos aos interessados o resultado das nossas démarches». «Última hora», *Guitarra de Portugal*, 26 de Julho de 1928, n.º 146, ano 6, p. 14. Este excerto detém, contudo, algumas incongruências, posto que a Inspeção Geral dos Teatros está até 1929 sob a tutela do Ministério da Instrução Pública e não do Ministério do Interior (é quando muda de Ministério que muda de nome para «Inspeção Geral dos Espetáculos»).

¹²³ «Os cantadores de fado», *Guitarra de Portugal*, 10 de Agosto de 1928, n.º 147, ano 7, p. 9. Procurámos sinalizar estas «determinações» ou «ordens» da Inspeção Geral dos Teatros. Localizámos o espólio desta Inspeção no Arquivo Histórico do Ministério da Educação, que se encontra à data de conclusão da presente tese em processo de tratamento arquivístico. Da parte da Secretaria Geral do Ministério da Educação disponibilizou-se a única caixa catalogada referente à Inspeção Geral dos Espetáculos com o título «Ministério da Instrução Pública. Direcção Geral das Belas Artes. Inspeção Geral dos Teatros – Repartição dos Teatros. 1928.». Não conseguimos encontrar qualquer documento referente à situação profissional dos cantadores de fado. Também despistámos no Diário do Governo (1.ª série, 2.º semestre, 1928), entre os meses de Julho e Outubro desse ano e verificámos que o Ministério da Instrução Pública não emanou decretos, avisos, portarias ou retificações sobre esta matéria.

este período, o género via-se tutelado por três entidades: pelo Governo Civil da Capital, pela IGT/IGE e também pela Polícia.¹²⁴

Combinada com a conjuntura francamente abonatória dos meios de divulgação cultural anteriormente abordada, a constituição dos fadistas como artistas profissionais consumada em 1928 teve efeitos imediatos. O redimensionamento do género musical repercutiu-se na opinião pública, como o comprova um artigo do jornal *Actualidades* de 1929 que reconhecia que o fado se havia internacionalizado ao ser gravado «industrialmente em discos de fonógrafo que percorrem o mundo inteiro», que se tinha tornado «digno de ser escutado com enlevo por pessoas de certa categoria», adaptado aos seus códigos estéticos, tendo órgãos de imprensa próprios e olhando positivamente para «alguns rapazes de boa vocação que trocaram a ferramenta pelo instrumento de corda ou pela profissão de cantador». Enfim, pela organização interna e expressão pública que tinha alcançado, o fado constituía no final da década de 1920 «quási uma instituição lisboeta».¹²⁵

O ano de 1930 foi considerado o «de mais movimento no Fado». Nele se dá «a febre violenta do disco», que acelerou a expansão do género em novos espaços de sociabilidade. Neste ano prossegue a intensificação geral da sua prática com o crescimento da produção de repertório e do número de praticantes:

«Cantou-se muito, muitíssimo, tocou-se muito, escreveu-se bastante, cantadores e tocadores, ganharam bons proventos, empregários, exploradores artísticos do Fado, não foram de todo infelizes [...]. Aparecem de todos os cantos novos cantadores e cantadeiras; parece que há bôdo de cartões na inspecção dos espectáculos.»¹²⁶

É importante reconhecer que os próprios jornais de fado entram nesta conjuntura favorável multifatorial que temos vindo a descrever como elemento dinamizador francamente benigno ao serem facilitadores no estreitamento de vínculos entre os apreciadores, na sua mobilização, na divulgação de poetas e fadistas e na produção de conteúdos que robusteciam culturalmente o fado.

¹²⁴ Ao descrever uma contenda entre cantadores, a descrição do director da *Guitarra de Portugal* assinala: «Disseram inconveniências e se não chegaram às obscenidades fôra que a policia estava de atalaia.» João Linhares Barbosa – «Uma noite na travessa da Palha», *Guitarra de Portugal*, 12 de Novembro de 1928, n.º 154, ano 7, p. 3.

¹²⁵ «Hoje, se exceptuarmos Coimbra, onde assume aspectos de suave canção napolitana, elevando-se brandamente na atmosfera macia e calma das grandes noites estreladas, o Fado já não se canta pelas ruas de Lisboa porque a Polícia não deixa [...]». *Actualidades*, n.º 4, Fevereiro de 1929, transcrito em *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1929, n.º 163, ano 7, p. 5.

¹²⁶ «O curioso balanço do Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Dezembro de 1930, n.º 217, ano 9, p. 1.

O género musical foi introduzido numa lógica de mercado desdobrando-se em produtos de consumo: os discos, os espetáculos, os próprios fadistas e os próprios fados. Isto levou à necessidade de espaços de distribuição, de meios de escoamento e de divulgação: os estabelecimentos em que é explorado como espetáculo, as tournées nacionais e internacionais, a rádio, as parcerias com o cinema e o teatro, a publicidade, etc. O fado adotará nesta altura características de um processo de empresarialização. Constituir-se-á uma hierarquia de relações profissionais ao mesmo tempo que se consolida a necessidade de salvaguardar o interesse dos «trabalhadores do fado», que a si próprios se começam a denominar como classe e até a ensaiar formas de associativismo sindical.¹²⁷

A afirmação do fado como bem económico que circula num mercado é apenas timidamente assumida nas discursividades que o meio formula interna e externamente. Nelas este é mormente representado como um bem simbólico num espectro entre o cultural, o ideológico, o religioso e o emocional. Deste modo, a sua divulgação é dita como propaganda, a qualidade do produto é aferida em função do sentimento ou mesmo a uma certa capacidade mística, as relações entre pares são de algum modo vigiadas se transpuserem o limite da solidariedade própria de camaradas e não de contratados, contratantes e concorrentes. As fortes reminiscências das ideologias que o fado operário cantara permanecem nessa vigilância sobre a ancoragem da prática num conjunto de referenciais de natureza moral e também técnica, que vão balanceando entre o bem material e o bem simbólico que simultaneamente é.

Nesta viragem das décadas, quando as consequências da profissionalização impactam e abalam o meio fadista, a questão da remuneração dos praticantes gerou grandes debates e definiu posicionamentos. Linhares Barbosa, embora apoiasse a dignificação e a promoção do estatuto social do fado, era zeloso das características que considerava serem dele estruturantes.¹²⁸ Entre elas figurava inelutavelmente o espírito solidário entre os seus membros, princípio conforme aos seus ideais «de esquerda», o que implicava o prejuízo do interesse monetário pessoal. Deste modo, a prioridade dada às

¹²⁷ Raul Álvaro (pai) – «Uma ideia genial», *Canção do Sul*, 10 de Janeiro de 1928, n.º 20, ano 1, p. 1. «[...] é dia de festa para toda uma classe que, na infância ainda, já hoje se apresenta formidavelmente aposta a prosseguir um caminho de longos horizontes [...]». «Matinée organizada no Teatro Apolo pela Guitarra de Portugal», *Guitarra de Portugal*, 28 de Maio de 1931, n.º 228, ano 9, pp. 1. 4-5.

¹²⁸ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 194.

atuações pagas em detrimento das gratuitas realizadas nas festas de caridade foi energicamente criticada pelo poeta popular.

Em 1928 promove um «libelo acusatório» no seu jornal, um quadro onde registaria «todos os cantadores e guitarristas que faltem às festas de beneficência para as quais dessem a sua adesão e se prove que essa falta foi motivada pela circunstância de irem cantar a soldo.»¹²⁹ Esta iniciativa suscitou muitos comentários e o próprio Linhares chegou a ser ameaçado de morte, sendo que ocorreu numa resposta sua ao jornalista Aprígio Mafra que atacara o fado apontando como um dos argumentos exatamente este: a propensão dos fadistas para cantarem de forma remunerada faltando às suas obrigações morais.¹³⁰ Isto explica a natureza perentória da atitude do diretor daquele jornal de fado:¹³¹

«Defendemos sempre o profissionalismo no Fado, é verdade. Mas nunca defendemos um profissionalismo egoísta, e tão egoísta, tão miserável que faz dum cantador um ser insensível.

Se ao cantador que sobe à bonita situação de gravar discos e de cantar em restaurantes, cafés, e cervejarias, essa situação lhe tira o que tinha de humano e solidário para com o necessitado ou homenageado, então... bolas para o Fado, acabemos com êle e vamos todos deitar o coração à lama dos chiqueiros, vendamos coração e honra e venham notas, muitas notas, porque isto de Tristesa, Saudade, é tudo letra morte, e dêmos o braço aos detratores do Fado, porque são eles ainda os que veem os fadistas, salvo raras excepções, com olhos de ver... [...]

Não deixemos andar os nossos créditos pelas mãos dos outros, não demos aso a que nos tomem por vendilhões do templo, para que não sejamos merecedores do chicote dos justos. O Fado, não é só cantá-lo com lágrimas na voz, tendo o coração e a alma empedernidos. É preciso dar-lhe sentimento, mas sincero. Nada de fingimentos, nada de comédias. De contrário seremos nós, êste jornal, quem irá junto dos poderes públicos para que sejam cassados todos os cartões de artistas de variedades e pedir a quem de direito que se não cante o Fado apenas por negócio, por balcão!... Haja moralidade, senhores fadistas!!»¹³²

Rapidamente surgiram vozes em defesa da justiça do pagamento aos fadistas. Um dos argumentos favoráveis afiança que quase sempre os fadistas foram pagos por cantarem o fado, mas de um modo mais ou menos humilhante.¹³³ O profissionalismo fazia desaparecer as disparidades existentes antes do pagamento regulamentado e contratualizado, em que uns recebiam uma «sopa, outros um envelope que dava para um mês de pensão», e aqueles que cantavam nas casas de senhores ricos eram pagos em

¹²⁹ *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1928, n.º 140, ano 6, p. 6.

¹³⁰ «Ameaças?!», *Guitarra de Portugal*, 24 de Maio de 1928, n.º 142, ano 6, p. 3.

¹³¹ João Linhares Barbosa – «Oh! Fado que já não és... Reparos a um artigo que Aprígio Mafra escreveu e o “Diário de Notícias” publicou», *Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1928, n.º 138, ano 6, p. 1-2. Este texto é uma resposta a um artigo do Aprígio Mafra de 25 de Março de 1928.

¹³² «Coisas lamentáveis», *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1929, n.º 173, ano 7, p. 2.

¹³³ «Profissionalismo no fado: falar alto... falar claro...», *Guitarra de Portugal*, 15 de Março de 1930, n.º 192, ano 8, p. 3.

jantares, em prendas ou em empregos.¹³⁴ Neste sentido é expressivo o longo título de outro artigo: «Antes profissionais que mendigos! Antes o Fado como profissão, ofício ou arte, do que como bordão de mendigos ou agência de jantares e empregos!».¹³⁵ Interrogado diretamente sobre este assunto, Georgino de Sousa questiona: se as pessoas que ouvem fado são endinheiradas, porque não devem contribuir?¹³⁶ Avelino de Sousa apresenta a mesma opinião:

«Seria mesmo imoral, nos tempos que vão correndo que os donos dos estabelecimentos onde o Fado se canta se locupletassem com todos os lucros à custa do trabalho alheio, como sucedia no meu tempo. Pois se é o Fado que serve de atractivo e de chamariz á clientela dos cafés, bars, cervejarias, etc. porque motivo se não há-de pagar aos artistas que o cantam e tocam? [...] Desejaria, no entanto, que os actuais cantadores de ambos os sexos, não vivessem – se é que alguns vivem, não o sei bem – exclusivamente do Fado. Acho que não deveriam abandonar as suas ocupações diurnas, visto que o profissionalismo se exerce geralmente de noite, porquanto se me afigura em extremos escassos os honorários que recebem para poderem manter-se».¹³⁷

As fases consideradas de «crise» porão em evidência a conflituosidade interna que a inserção do fado na lei da oferta e da procura do mercado comportou, descortinando posicionamentos diferentes sobre a sua recente condição profissional: um mais liberal, outro mais mutualista. Aqueles concordantes com o profissionalismo sugeriram diferentes condições. Como vimos na citação anterior de Avelino de Sousa, era favorável desde que não se abandonasse o ofício; vimos que para Linhares Barbosa a condição era não preferirem os espetáculos pagos aos de beneficência. O poeta, atento à capitalização do fado e à designada crise que se fez sentir em 1931, faz eclodir um conflito entre si e os guitarristas do Café Luso a partir de uma proposta que dirige aos seus proprietários, e que tanto eles como os instrumentistas repudiam:

«Linhares, movido pela razão de vários tocadores profissionais se encontrarem a braços com sérias dificuldades económicas, devido á crise de trabalho em que dia a dia mais se vem acentuando no meio fadista, procurou um dos proprietários do café citado [Luso] e apresentou-lhe a idéa da redução de dias de trabalho da sua parelha de tocadores para, assim, suavisar a situação difícil de alguns desempregados, acimentando esta idéa na indiscutível razão de todos terem a sua cota parte à mesa do Fado.»¹³⁸

Evocando a divisão de trabalhos e de lucros no argumentário com que fundamenta a proposta, os quais revelam a sua visão anti-capitalista, Linhares faz uma «luta tenaz

¹³⁴ «Linguagem da verdade», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1930, n.º 193, ano 8, p. 2.

¹³⁵ *Guitarra de Portugal*, 15 de Março de 1930, n.º 192, ano 8, p. 3.

¹³⁶ João da Mata – «Georgino de Sousa concedendo-nos uma entrevista, diz fazê-lo por gentileza á “Canção Nacional”», *Canção Nacional*, 9 de Fevereiro de 1928, n.º 3, ano 1, p. 2.

¹³⁷ Reporter Lynce – «Avelino de Sousa: Uma rápida palestra com o modesto mas insigne escritor e dramaturgo», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1932, n.º 65, ano 9, p. 1.

¹³⁸ «Fado sem fadistas», *Guitarra de Portugal*, 24 de Outubro de 1931, n.º 238, ano 10, p. 2.

para a organização do profissionalismo [...] em defesa de uma classe que desejaria ver completada pelas mais rudimentares leis do mutualismo». Contudo, com a rápida institucionalização do mercado musical no meio fadista, este assunto da legitimidade da remuneração dos fadistas que levantara tanta polémica deixará praticamente de ser uma questão. Isto ocorreu também porque outras problemáticas se sobrepuseram pela entrada em cena de novos agentes e mediações, entre eles o empresário de fado.

O fado, ao se autonomizar como espetáculo do teatro de revista e ao granjear uma popularidade repentina e de amplíssima escala, acaba por fazer concorrência ao próprio teatro. Muitos atores irão atribuir-lhe a culpa da grave crise que o setor teatral atravessa no início da década de 30. Arguem que os espetáculos de fado desviam o seu público e responsabilizam-no pelo desemprego em que muitos se encontram, sendo certo, no entanto, que o cinema e os *dancings* justificarão também a quebra de audiência então verificada. Em meados de 1931 uma comissão de profissionais do teatro encarregada de tentar resolver esta crise entrega ao inspetor geral dos espetáculos uma exposição na qual consta, entre outras, a seguinte proposição: «Que seja proibida a formação de grupos para exhibições públicas exclusivas de Fados; e que sejam imediatamente cassadas as licenças de Artistas de Variedades a tôdas as pessoas que não vivam exclusivamente de Teatro.»¹³⁹

O inspetor não dará seguimento a esta proposta realizada pela comissão, o que merecerá uma reação muito elogiosa por parte da comunidade fadista:

«Os fadistas fazem parte do grande corpo social a que vós pertenceis; o Alberto Costa e outros que teem cartões de artistas, não vivem do Teatro, nem teem a culpa que as instâncias superiores os classifiquem de artistas, essa culpa cabe a vós outros que, em tempos pedistes ao Ex.mo Sr. Inspector que fornecesse tais licenças e diplomas. E sois sós que vindes agora pedir a anulação dos ditos documentos! [...]

Não. O sr. Inspector dos Espectáculos não vai tomar a sério a representação que lhe foi entregue. Irá como homem de talento que é, ser o mais razoável possível. Vai decerto procurar beneficiar todos os que merecem, e isto alivia-nos. Sabemos que o Fado lhe é simpático; sabemos igualmente que há muitos artistas que não veem no Fado um inimigo da sua arte. Criou-se esta diversão que leva aos cofres públicos uma razoável verba porque o Estado cobra vistos, licenças, contribuições, etc... e criou-se com o aplauso do público que nestas cousas é quem ajuíza, porque é quem consome e paga.»¹⁴⁰

Nesta citação, imputa-se ao mundo do teatro o enquadramento formal que o fado obteve e que atrás explicámos. Contudo, o género musical que se constituiu como mercado usufruindo do percurso legislativo construído em função do teatro, parece agora

¹³⁹ «Crise no Teatro ou Teatro na Crise?!...: Pede-se o extermínio do fado como espectáculo público.», *Guitarra de Portugal*, 12 de Junho de 1931, n.º 229, ano 9, p. 3.

¹⁴⁰ «Crise no Teatro ou Teatro na Crise?!...: Pede-se o extermínio do fado como espectáculo público.», *Guitarra de Portugal*, 12 de Junho de 1931, n.º 229, ano 9, p. 3.

dispensá-lo ao realizar espetáculos exclusivos. Este constituía um entretenimento mais acessível que a arte dramática, por ser mais barato e por ser exequível em qualquer espaço, como os cafés, cervejarias e clubes. Neste conflito os fadistas defendem-se com os seguintes argumentos: a crise do teatro explica-se porque algumas das suas estrelas auferem grandes ordenados, ao passo que os cantadores na sua maioria têm de exercer outra profissão para sobreviverem;¹⁴¹ a classe teatral dificilmente vive sem o fado pois é ele que muitas vezes salva as peças;¹⁴² as famílias preferem as sessões de fado para fugir à «pornografia que infesta o teatro de revista»;¹⁴³ os profissionais da arte dramática são incapazes de fazer uma caixa de beneficência;¹⁴⁴ o teatro deveria desejar que as sessões de fado fossem pagas e caras para que compensasse mais ir ao teatro, ao invés de o querer interditar.¹⁴⁵

Tendo em conta uma necessária desdramatização das discursividades da «crise» no âmbito do espetáculo, o qual se caracteriza por uma certa constância neste tema dada a sistemática precariedade da sua condição profissional,¹⁴⁶ certo é que este tópico da crise existiu também no fado nesse ano de 1931. Reflete-se, por exemplo, na própria *Guitarra de Portugal* que comunica aos seus leitores a necessidade de pedir um empréstimo.¹⁴⁷ Pese embora a sinalização desta «crise», a verdade é que em 1931 o fado continua

¹⁴¹ Opinião de Carlos Dubini. «Crise no Teatro ou Teatro na Crise?!...: Pede-se o extermínio do fado como espectáculo público.», *Guitarra de Portugal*, 12 de Junho de 1931, n.º 229, ano 9, p. 7.

¹⁴² Opinião de Maria do Carmo. Leitão de Figueiredo – «Maria do Carmo», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1931, n.º 48, ano 8, p. 1.

¹⁴³ Opinião de Francisco dos Santos. Leitão de Figueiredo – «Francisco dos Santos», *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1931, n.º 51, ano 8, p. 1.

¹⁴⁴ Opinião de H. Jordão. H. Jordão – «Contra o Fado», *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1931, n.º 51, ano 8, p. 3.

¹⁴⁵ Opinião de Manuel Portugal. «Em prol do Fado: o popular e querido cantador Manuel Portugal diz, à “Canção do Sul”, o que sente e pensa do Fado.». *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1931, n.º 56, ano 8, p. 3. Além daqueles aqui expostos, Maria Alice refere que uma vez fez uma tournée organizada por pessoas do meio teatral e que não lhe deram qualquer remuneração (nem a si nem às actrizes). Refere ainda que as receitas da peça *História do Fado* no Maria Victória resolveu a situação financeira de uma empresa endividada. Alfredo Marceneiro afirma: «Se lhes fazemos mal cantando nos nossos tablados, troquem os seus lugares pelos nossos.». «Crise no Teatro ou Teatro na Crise?!...: Pede-se o extermínio do fado como espectáculo público.», *Guitarra de Portugal*, 12 de Junho de 1931, n.º 229, ano 9, p. 7.

¹⁴⁶ «[...] le monde du spectacle se caractérise par la dénonciation persistante de la “crise”». Cf. Pascale Goetschel – Pour une histoire de la protection sociale des métiers du spectacle, pp. 121.131.

¹⁴⁷ Parece que não é só esta questão em que se nota a crise, porque a *Guitarra de Portugal*, diz que terá de pedir um empréstimo: «Para suavisar a crise por que estamos passando, reflexo da crise que geralmente assoberba a vida portuguesa, pensa este jornal iniciar desde já um empréstimo material, para o qual contamos com os nossos amigos mais dedicados. [...]»

A amortização dêsse empréstimo será feita com o produto de algumas festas que vamos organizar.». «Aos amigos do nosso jornal», *Guitarra de Portugal*, 24 de Setembro de 1931, n.º 237, ano 10, p. 7.

próspero e os fadistas mais cientes dos seus direitos face aos empresários.¹⁴⁸ Aliás, o dinamismo de mercantilização e profissionalização do fado extravasa a capital, existindo no Porto artistas de fado interessados na obtenção da carteira profissional.¹⁴⁹ Linhares e a sua redação primam por uma relação cordial com a IGT/IGE. Em 1936 «negoceiam» com esse organismo estatal algumas importantes questões, tendo destaque a facilitação da aquisição de carteira profissional por parte dos cantadores portuenses; de facto, mesmo até ao final do período histórico que estudamos, mostra-se um tanto dificultosa a gestão das carteiras profissionais fora de Lisboa, sobretudo na Invicta.¹⁵⁰

Em 1933 o mercado do fado continua em franca consolidação, pese embora a profissionalização continuar a não ser aceite em alguns setores da comunidade fadista. Linhares Barbosa persiste em mostrar os efeitos benignos da mesma: a equiparação em termos de estatuto cultural ao teatro, a incorporação na SECTP/SPA, a expansão à província e ao estrangeiro.¹⁵¹ É notório em todo este processo o papel determinante do

¹⁴⁸ «Em 32 os “bars” abundam. O chamariz é o fado. Não batia certo que os proprietários se enchessem à custa dos fadistas que a pouco e pouco enrouquecem esfalfando-se.». *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1932, n.º 76, ano 10, p. 4.

¹⁴⁹ «A Guitarra de Portugal está trabalhando, junto da Inspeção Geral dos Espectáculos, para que sejam concedidos os respectivos cartões de cantadores a alguns dos artistas de Fado no Porto». «O Fado no Porto» *Guitarra de Portugal*, 17 de Dezembro de 1932, 266, ano 11.

¹⁵⁰ «Com o Il.^{mo} Sr. Inspector dos Teatros conferenciou, há dias, o nosso director, à cerca da recente proibição feita aos cantadores do Fado na cidade do Porto, de cantarem sem a documentação que era exigida aos de Lisboa. Foi tratada na mesma conferência a maneira de controlar os serviços de censura ao Fado com os serviços de censura aos jornais da especialidade». «Inspeção Geral dos Espectáculos», *Guitarra de Portugal*, 19 de Novembro de 1936, n.º 322, ano 15, p. 2.

«No dia 18 do corrente, o nosso director, foi agradecer ao Ex.^{mo} Sr. Inspector Geral dos Teatros a facilidade que sua Ex.^a tem posto em cadastrar alguns cantadores portuenses, pedido que anunciámos há tempos, foi feito a êste alto funcionário. / Novamente foi ventilada a questão às letras do Fado, ficando o sr. Inspector de estudar o caso com toda a brevidade e interesse. / Também pelo nosso director foi pedida licença para que os componentes dos “Grupos do Fado” existentes possam actuar nas festas de beneficência». «Inspeção Geral dos Teatros», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1936, n.º 324-325, ano 15, p. 20.

¹⁵¹ «Pensámos no profissionalismo que tão combatido, tão vaiado tem sido por parte daqueles cujas qualidades se não impõem à consideração do público que gosta de pagar. Mas o profissionalismo fez-se e mantêm-se, e o Fado, que outrora era uma simples curiosidade, fez-se uma arte como as outras, com as suas vitórias e as suas crises. O Teatro deu-lhe a mão, e os fadistas, sob a alçada da lei, vão cantar junto dos actores sem aquele “decor” de intrusos ou excêntricos alquimistas de drogas. Os versos para o Fado tiveram a honra da mecânica. Os discos com fado e letra populares correm mundo. A Sociedade dos Autores viu a necessidade de fazer incorporar na sua população associativa os nomes que andavam perdidos. Fomos ainda nós que conseguimos esta grande odisseia: os pequenos direitos aos administrados. À Província chegou o éco dos nossos triunfos e a Província fez-se um grande mercado. Bares, cervejarias, cafés, verbenas e esplanadas, tudo consumia o Fado, e é justo afirmarmos: o Fado subiu, para, como tudo na vida, entrar no declínio, e é neste declínio que nós vamos ampará-lo. Como?» João Linhares Barbosa – «No limiar do XII ano», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 2.

fundador da *Guitarra de Portugal*,¹⁵² que almejava uma organização profissional do fado que lhe desse o máximo de afirmação pública consagrando-o como «canção nacional», mas que não cedesse ao individualismo capitalista, promovendo, como já explicado, a lógica distributiva das possibilidades remuneratórias que o fado passou a oferecer.

Durante a década de 30 o sistema de contratualização de fadistas foi-se apurando, testando-se diferentes modelos que foram debatidos entre os empresários e os cantadores.¹⁵³ A partir de 1937 impõe-se a prática de contratos de exclusividade entre as casas e os cantadores, o que os impossibilita de cantarem noutros locais e o que faz com que possam ser ouvidos apenas por quem tem poder de compra. O vínculo contratual dos fadistas tenderá progressivamente a ser com o empresário ou o proprietário de um estabelecimento comercial, e de longa duração, em detrimento de serem contratados «a vulso», em função de um determinado espetáculo.

O Retiro da Severa foi nisto pioneiro quando o seu empresário, Jorge Soriano, firma um contrato coletivo exclusivo com um grupo de fadistas.¹⁵⁴ A reação a esta nova

¹⁵² «Quem mais trabalhou e lutou pelo Fado, quem mais contribuiu para o dignificar e para o fazer ascender até ao ponto onde se encontra, quem mais labutou para que a remuneração aos fadistas – que em algum tempo oscilava entre “a nota de cem e a tijela de económica” – fôsse condigna, quem impôs que aos poetas populares fôsem atribuídos direitos de autor, êsse, não haja confusões de nomes, - chama-se: João Linhares Barbosa.». Francisco Radamanto – «Variações», *Guitarra de Portugal*, 1 de Dezembro de 1945, n.º 12, ano 24, 2.ª série, p. 2.

¹⁵³ «Para elaboração dum novo sistema de contratos de trabalho reuniram-se no dia 18 do corrente, nos escritórios do Retiro da Severa, os empregatários de Fado, conjuntamente com alguns cantadores a quem o novo sistema interessava. Foram discutidos os prós e contras da modalidade apresentada mas não se chegou a um acôrdo entre as duas partes.». «Uma reunião», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1936, n.º 324-325, ano 15, p. 20.

¹⁵⁴ «Não foi sem um determinado movimento de repulsa, por parte dos não contratados, o contracto colectivo firmado pelo conhecido empresário do “Retiro da Severa”, sr. José Jorge Soriano, e uma escassa dúzia de artistas de fado. / Ainda nos recordamos bem dêsse movimento de reacção. Não nos manifestamos, não dissemos nada sobre o assunto, porque o contracto de per si, ia de encontro a uma ideia nossa, muito nossa, explanada aqui há anos, e nós somos modestos para embandeirmos sobre as nossas ideias. / O facto é que se assistia, com esse contracto, a um novo período de ordem no fado. Valorisava se, incontestavelmente, a Canção Nacional. Não havia grémio, de facto e direito, que englobasse todos os artistas de fado – o nosso supremo desejo – mas havia em principio uma orientação contratual, feita sob a rigidez do papel selado – que, sem dúvida seria de vantagem enorme para todos os fadistas com cartão legal para exercerem a sua arte e, porque não? – o seu mister. / Essa vantagem já deu os seus lucros positivos. Bem pagos, os fadistas do “Retiro da Severa” – só se deslocam pelos preços que valem. Não são eles que orientam – todo o artista é mau empresário – é o empresário. / Seria bom que todos os fadistas e empregatários de fado se compenetrassem de que da união resulta a força. Seria optimo que no exemplo lúcido e inteligente de Jorge Soriano – buscassem a ordem e a razão directa do seu próprio valor. / Desunidos – não conseguem nada de transcendente. Unidos – valem tudo. / [...] Sabemos, e toda a gente sabe que, cá fora, sem peias contractuais, existem artistas tão bons ou superiores aos contractados e alguns destes nossos grandes amigos, por sinal. / No entanto o facto é que estão isolados, impondo-se pelo seu próprio valor, nunca submissos a uma remuneração adequada e forte, e justa, e obrigatória. / Bem hajam Jorge Soriano, e Alfredo

modalidade de contratação foi ambígua. De uma parte, foi apreciada por representar um esforço de união, de ordem e ainda de proteção aos fadistas, que assim têm uma remuneração maior e estável, evitando a possibilidade de os empresários os explorarem. De outra parte, reconhece-se que os cantadores que ficam de fora desses contratos são prejudicados. A contratualização coletiva aproximava as empresas das casas de fado ao modelo das agências artísticas e iria resultar no aumento da concorrência entre os espaços de exploração do espetáculo de fado e proporcionalmente na pressão para a exclusividade dos artistas. O Retiro da Severa nesse ano também passa a ter poetas privativos (três poetas contratados, no total), contudo alegadamente a experiência não teve sucesso uma vez que o público se enfadava de ouvir o mesmo repertório. Também no Rialto, em Alcântara, se cantavam apenas versos de um poeta.¹⁵⁵

A complexa transição em que o fado passa de uma atividade de ócio para uma atividade de negócio conhece outro ponto alto quando entre 1937 e 1938 começa o pagamento das entradas nas casas de fado ou a imposição do consumo obrigatório.¹⁵⁶ Todas elas, à exceção do Rex, optam por esta cobrança: o Solar da Alegria, o Café Mondego, o Colete Encarnado e o Retiro da Severa. O Salão Rex encontra-se numa situação desvantajosa, para a qual veementemente alerta a imprensa fadista, por não se poderem exibir ali os fadistas que eram exclusivos das outras casas.¹⁵⁷ Este espaço era

Meca, pela ideia em princípio de unir os fadistas. Bem hajam todos os empregados, presentes ou futuros, bem hajam todos os fadistas profissionais, em valorisarem o fado como parte integrante da nossa vida artística e nacional – unindo-se, impondo-se, marcando uma força colectiva que, aqui para nós, ficaria com igual ou maior força do que a do próprio teatro.». «Os cantadores do “Retiro da Severa”», *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1937, n.º 184, ano 15, p. 3.

¹⁵⁵ Carlos Silva – «Poetas privativos», *Canção do Sul*, 20 de Dezembro de 1937, n.º 193, ano 15, p. 3.

¹⁵⁶ As fontes indicam-nos que o Solar da Alegria e o Retiro da Severa exigem em determinados dias da semana o pagamento de um bilhete por pessoa no valor de um escudo. Além disso, existem «os costumados papelinhos de consumo obrigatório num mínimo de vinte e cinco tostões». *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1939, n.º 220, ano 16, p. 3.

¹⁵⁷ «Os proprietários dos cafés continuam a exercer pressão sobre os cantadores de Fado proibindo-os de cantarem nas casas congêneres – especialmente no Salão de Festas do cinema “Rex”. Em Lisboa, conhecidas e com portas abertas ao público fadista, só cinco casas existem. “Mondêgo, Colête Encarnado, Severa, Solar da Alegria e o Rex”. Infêre-se destas palavras que, em guerra aberta com o “Rex” estão portanto quatro casas; prejudicando-a na sua vida comercial, por impedirem que outros elementos de categoria se exibam no seu tablado, indivíduos que não são privativos nem contractados e lesando o Estado numa contribuição que lhe pertence, pois pode acontecer o ela não bastar-se para manter as suas portas abertas ao público. [...] / Os proprietários de café não podem estabelecer leis que saiam fóra do âmbito da sua vida interna exercendo coações para as quais ninguém lhes passou alforria. [...] / É preciso que o público saiba, quanto sofrimento moral suporta um homem que canta, ou mulher, quando sobe a um estrado a dizer versos cujo maior lucro material reverte para a bolsa de quem há pouco lhe insinuou ao ouvido: – A tua arte é para mim, a tua emoção pertence ao meu lucro e as tuas lágrimas ainda aproveitarei para lavar as canecas da cerveja. [...] / Moralísá-lo – o Fado – é nosso intuito; ajude-nos V. Ex.ª Senhor Inspector Geral dos Espectáculos, nesta crusada». «Severa, Solar, Mondego & C.ª (Com vista ao Ex.º Senhor Inspector Geral dos Espectáculos)», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1938, n.º 215, ano 16, p. 8.

ainda prejudicado por transmitir pela Rádio Peninsular as suas sessões de fado, pelo que os hipotéticos clientes prescindiam de ir até lá ouvir o fado presencialmente. Estas circunstâncias chegaram a motivar uma solicitação ao inspetor geral dos espetáculos para que ele interviesse em vista a evitar o encerramento do Rex.

O encarecimento dos espetáculos de fado leva a que o povo fique privado dele. Os empresários das casas que o exploram comercialmente são os alvos das críticas da *Canção do Sul*, que os acusa de desconsideração pelo povo e de realizarem um monopólio dos fadistas.¹⁵⁸ Enquanto este jornal investe no que poderíamos designar de «Caso Rex», a *Guitarra de Portugal* foca-se num ponto bastante sensível para o seu diretor: as festas de beneficência. Entre 1938 e 1939 ocorre um esvaziamento dos cafés e dos salões de fado. Duas ordens de razão são apontadas para que tal suceda: de um lado a ausência de uma renovação das letras, das músicas e de fadistas e, por outro lado, a rádio que, sendo tida como o motor principal da divulgação e do desenvolvimento do género musical nesta época, evita também que o público o vá escutar *in loco*.¹⁵⁹

Em 1939 assume-se que o fado atravessa «uma crise deveras grave», cuja responsabilidade é atribuída «aos que fizeram dele a exclusiva fonte das suas receitas!»¹⁶⁰ A exigência de pagamento de entrada e consumo obrigatório nos estabelecimentos ou a exclusividade do elenco de fadistas e instrumentistas é vista como uma das causas da crise, quando, ao invés, também pode ser entendida como uma forma de procurar sobreviver à mesma. Com efeito, a conjuntura económica piorou significativamente com

¹⁵⁸ «Observe-se que de alguns anos a esta parte, o fado começa a ser orientado e dirigido, não pela imprensa, não pelos fadistas, mas... pelos empregários de salões, retiros, esplanadas, etc. Quer dizer: o Fado tende a cair nas mãos dos comerciantes de café, cerveja, vinho, etc. Tais cavalheiros preocupados apenas com o lucro, manobrando hábilmente com a publicidade nos jornais diários, e inserindo as condições mais arbitrarias nos seus contractos poderão num futuro bem próximo construir e destruir reputações de fadistas, transformar uma arte num negócio. O público ouvirá então sómente certos fadistas e certos fados, segundo o critério do negociante; e, de mistura com o fado, terá de suportar modinhas, imitações, variedades e câis amestrados. Consumo obrigatório pela bôca, pelos olhos e pelos ouvidos; impossibilidade de beber cerveja de tal marca, e de ouvir a voz de tal fadista. / Urge que os fadistas elaborem, e proponham á aprovação da I. G. dos E., um regulamento que os defenda e que defenda o publico dos abusos dos negociantes de comidas e bebidas. Abusos possíveis, ameaçadores, mas fáceis de prever. De prever e de evitar por uma decisão inteligente e oportuna». «Notas de reportagem: a “Severa” de “Colete Encarnado”, sem a assistência do “Rex”, visitou as margens do “Mondego” para lançar a primeira pedra dum novo “Solar da Alegria”». *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1938, n.º 214, ano 16, p. 11.

¹⁵⁹ A *Canção do Sul* realizou um inquérito entre os números 195 e 199 no qual foram ouvidas várias opiniões sobre se o fado estava ou não em crise e porquê. «Um inquérito oportuno: Carlos Correia fala como espectador», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1938, n.º 199, ano 15, p. 2. «Um inquérito oportuno: Manuel Cascais dis-nos que o fado não está em crise!», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1938, n.º 195, ano 15, p. 8.

¹⁶⁰ *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1939, n.º 218-219, ano 16, p. 3.

a II Guerra Mundial que começou nesse ano. É também em 1939 que termina o jornal *Guitarra de Portugal* e acabam por encerrar algumas casas de fado. Desta vez, já não é na rádio que se encontram as razões da crise mas na progressiva expansão do cinema e mesmo do futebol.¹⁶¹ Esta crise no fado chega a ser de natureza identitária. O jornal *Canção do Sul* nos seus números a partir de 1941 é muito permeável ao *music hall*, ao cinema e ao teatro, dedicando bastante espaço à informação da programação e das vedetas destes espetáculos. Parece existir um certo esvaziamento do fado como objeto, deixando de ser o único assunto do jornal, cujas capas são muitas vezes de atrizes ou de fadistas em contexto de teatro de revista. Ocorreu, de facto, uma modificação nos hábitos de sociabilidade urbana.

Em 1941 é notada uma corrida aos ordenados altos no fado,¹⁶² existindo a tendência de circunscrição das regalias da profissionalização a um número restrito de fadistas. O caso de Alfredo Marceneiro explanado de seguida é bastante expressivo da situação de um cantador com muitas ofertas, mas condicionado pelo vínculo exclusivo à casa onde trabalha, testificando ainda a permanência de uma ambivalência entre a frustração e a conformação perante a mercantilização do fado:

«O cantador da velha guarda Alfredo Marceneiro, foi convidado pelo agente Carlos Dubini para ir ao Pôrto; pelo agente Alfredo Matos, para ir à Figueira da Foz; pelo animador José Rocha, para a “Voz do Operário”; pela Empresa do Luso, para ali actuar.

Alfredo Marceneiro não aceitou qualquer contracto, não só por se encontrar de luto como também por não lhe permitir tomar qualquer compromisso os contínuos serões na casa onde trabalha. [...]. E como é sincero – procura no fado o “ambiente” antigo. Não o encontra e neurasteniza-se. Alfredo não suporta a prisão dos contractos. Quere liberdade de acção, canta quando lhe apetece cantar, nunca por obrigatoriedade. Êle sabe que o fado, assim, nunca pode ser fado. O mercantilismo destronou uma das belas canções portuguesas.»¹⁶³

Assiste-se nos anos 40 a uma propensão para um jogo de contratos, isto é, ao cancelamento de um contrato sucede-se um contrato com uma casa da concorrência.¹⁶⁴ Registam-se vários despedimentos, demissões, conflitos entre os empresários e os fadistas exatamente pela desobediência às cláusulas de exclusividade dos contratos; aqueles

¹⁶¹ Gastão de Aboim [pseud.] – «O fado e a sua crise: Às nossas cantadeiras, cantadores e ao Público em geral», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1940, n.º 277, ano 19, p. 5.

¹⁶² «As empresas que negociam com espectáculos de fado estão a braços com dificuldades motivadas pela esfalfante corrida aos ordenados altos. / Já afirmámos aqui o perigo de tal sistema. O teatro já o viu e actualmente está estudando a uniformidade de vencimentos. [...] há quem pague 1000 escudos pela exibição de certa cantadeira...». *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1941, n.º 281, ano 19, p. 3.

¹⁶³ «Alfredo Marceneiro», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1943, n.º 324, ano 21, p. 3.

¹⁶⁴ Veja-se, por exemplo: «Eu sei tudo», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1945, n.º 363, ano 23, p. 10.

apresentam queixa na IGT/IGE, castigam ou despedem os artistas.¹⁶⁵ Estes conflitos intensificam-se talvez por causa do aumento de digressões pela província, em detrimento da procura de fado na capital; trata-se de um efeito da rádio, que ao mesmo tempo que difunde o fado pelo interior e na capital tende o torná-lo um bem de consumo doméstico.

O encarecimento do acesso à escuta presencial de fado motivou a necessidade de criar eventos em que este possa ser assistido de modo livre, no regresso a um ambiente menos artificial. Os contratos privativos originam também uma retração dos fadistas em seguirem as tendências do mercado musical porque o vêm como um obstáculo aos seus gostos pessoais de prática. A crispação gerada entre os fadistas e os empresários em virtude da exclusividade leva a que os contratos sejam vistos crescentemente como «focos de indisciplina que não dão interêsse a ninguém».¹⁶⁶ Contrariando os esforços pretéritos de coletivização dos contratos, conclui-se que a liberdade contratual representa a melhor solução e dá-se um passo atrás.¹⁶⁷

No contexto de uma afirmação no mercado e na opinião pública, ocorreu uma tendência para a seletividade nos cantadores, para a exigência que tivessem «boa voz e bom ouvido». Foi criticada a falta de conhecimentos gramaticais de alguns deles, instigava-se a sua boa dicção e também foi promovida a boa metrificação das produções poéticas. Estas admoestações em vista a uma qualificação dos artistas de fado não eram novas, começaram com o surgimento das críticas ao género musical, procurando provar que as acusações de natureza estética dirigidas ao fado eram infundadas. Existiu também um certo escrutínio, tanto nos intérpretes, visível pelo aumento do número de concursos,

¹⁶⁵ Em 1943 há a informação de que a empresa José Miguel apresentou uma queixa na Inspeção Geral dos Espectáculos contra as artistas Quinita Gomes e Margarida Pereira, por estas terem desobedecido a uma das cláusulas dos contractos firmados (*Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1943, n.º 321, ano 21, p. 3). A empresa «Monumental» castiga o cantador Júlio Vieitas, por ter sido apanhado em flagrante «a cantar numa festa, o mesmo acontecendo a Francelina Reis (miúda da Mouraria), que foi despedida.». Houve um conflito com a mesma empresa, devido, ao que parece, à exclusividade contratual obrigatória ou à incompatibilidade com as diretivas do empresário, noticiando-se o caso de uma cantadeira que perdeu um contrato para cantar no Montijo, tendo gerado muito desagrado no público por não poder comparecer. O jornal adianta ainda: «Sabemos também que outros artistas usaram de vários estratagemas, iludindo as mesmas instruções, afim de comparecer a espectáculos que lhes estavam vedados. E, por fim, assistimos à renuncia de contrato do cantador Manuel dos Santos, que querendo manter-se solidário com o seu colega, não teve dúvidas em abandonar a empresa de onde era contratado há mais de seis anos.» «Eu sei tudo», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1945, n.º 362, ano 23, p. 6.

¹⁶⁶ *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1943, n.º 321, ano 21, p. 3.

¹⁶⁷ «[...] o empresário José Miguel, na sua última reunião com os seus artistas contratados, resolveu conceder-lhes plena liberdade de acção, permitindo que os mesmos artistas exerçam a sua profissão onde entenderem, facilitando, até mesmo, que os mesmos se organizem em conjuntos artísticos para digressões à província.». *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1944, n.º 335, ano 22, p. 6.

por exemplo, como no público que, pagando a entrada nos estabelecimentos de fado, teria de ter um poder de compra mínimo.

A tentativa de qualificação e de regeneração originou na opinião de alguns, muitos dos quais apreciadores do género musical, uma espécie de nova decadência, desta vez estética. Júlio Dantas aponta este decréscimo na qualidade,¹⁶⁸ outros apontam a perda de autenticidade e da emoção, como Gastão d’Aboim que refere o fraco nível dos espetáculos e a desvinculação ao fado antigo, em particular ao fado corrido.¹⁶⁹ Também vozes externas ao meio fadista lamentam a perda da natureza espontânea do fado no processo de empoderamento, de intelectualização e de artificialização que sofreu:

«Todo o fado que não é espontâneo e “sentido” embora muito estudado e “pensado” – e por isto mesmo – é uma convenção ou artifício sentimental. Sôa a falso! [...]

E, quanto aos “cultivadores” do fado, prefiro à cantatriz, que, por convite ou contrato, se faz ouvir, a horas certas, em salões ou teatros, a cantadeira de lugares menos cerimoniais e bem iluminados, que o então quando, como e onde calha, para chorar um amor perdido, soluçar uma tristeza ou uma desdita, desafogar um ciúme ou uma saúde...»¹⁷⁰

A descaracterização identitária e a degradação estética foram riscos surgidos com a introdução do género musical numa lógica de mercado. Entre o desiderato de melhoria das condições do fado e dos fadistas, assim como a sua dignificação sociocultural, e o receio da perda dos referenciais éticos e estéticos do «fado antigo», deu-se uma reorganização dos vínculos mas também de uma parte da matriz identitária do género. Porque «o fado que era, antigamente, uma maneira de morrer transformou-se em maneira de viver».¹⁷¹

1.3. Quatro novas mediações, uma falhada

Uma das consequências do decreto de 6 de maio de 1927 é a entrada de instâncias de mediação de diferentes naturezas, as quais, não tendo diretamente a ver com a sua prática, exercem uma função de tipo tutelar. São elas a IGT/IGE, os empresários que detêm agências artísticas ou que são proprietários de casas de fado, e ainda a SECTP/SPA (muitas vezes denominada nas fontes como, simplesmente, «Sociedade dos Autores»).

¹⁶⁸ Júlio Dantas – «A velha canção lisboeta», *Comércio do Porto*, 4 de abril de 1937, n.º 91, ano 82, p. 1.

¹⁶⁹ Gastão d’Aboim – «O fado e a sua crise», *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1941, n.º 282, ano 19, p. 5.

¹⁷⁰ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 11. [Texto de Alfredo da Cunha].

¹⁷¹ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 11. [Texto de Alfredo da Cunha]

São instituições de natureza estatal, privada e cooperativa, respetivamente. Do lado dos fadistas, o projeto de constituição de um sindicato que dialogasse com aqueles três organismos nunca se concretizou. Analisaremos de seguida estas três entidades de controlo.

1.3.1. Inspeção Geral dos Teatros (até 1929) / Inspeção Geral dos Espetáculos (IGT/IGE)

No decreto de 6 de maio de 1927 a então IGT/IGE (organismo que fora criado em 1836 por proposta de Almeida Garrett, então denominada «Inspeção-Geral dos Teatros Nacionais»),¹⁷² é confirmada na sua autoridade para exercer as seguintes funções:¹⁷³ fiscalização do cumprimento das determinações regulamentares, aplicação de penalizações, autorização ou não dos espetáculos e licenciamento de empresas, associações e de espaços, atribuição de subsídios, concessão e cassação de carteiras profissionais, etc.¹⁷⁴ A IGT/IGE tinha igualmente, segundo a alínea 11 do artigo n.º 4 do decreto 13564, a competência de «Fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes»,¹⁷⁵ que também abrangeu a censura aos filmes (artigo n.º 135). Esta legislação representou um passo atrás pelo menos no âmbito jurídico, possivelmente não tanto na prática, posto que a Comissão de Censura Teatral – que fora instituída por decreto a 29 de março de 1890 – tinha sido extinta em 1924. O substrato dessa Comissão transitou pois para a competência da IGT/IGE.¹⁷⁶

O capitão de artilharia Óscar Netto de Freitas é o primeiro inspector geral da IGT/IGE, desde 1929, quando muda a sua designação e passa da alçada do Ministério do Interior para o Ministério da Instrução Pública.¹⁷⁷ Ele teria muita longevidade nos cargos de direcção da instituição e seria bastante estimado pelos fadistas, que lhe oferecem

¹⁷² A Inspeção-Geral dos Teatros Nacionais integrou desde 28 de Novembro de 1927 o Ministério do Interior, transitando em 1944 para o SPN/SNI.

¹⁷³ Desde 1924 até 6 de Maio de 1927 era a Inspeção Geral de Belas Artes que exercia a inspecção superior de todos os teatros e espectáculos públicos. O decreto 9584 de 9 de Setembro de 1924 assim o havia determinado.

¹⁷⁴ *Diário do Governo* n.º 92/1927, Série I de 1927-05-06, decreto 13564, pp. 689-704.

¹⁷⁵ *Diário do Governo* n.º 92/1927, Série I de 1927-05-06, decreto 13564, p. 690.

¹⁷⁶ *Diário do Governo* n.º 78/1924, Série I de 1924-04-09, decreto 9584, artigo 7.º, p. 516.

¹⁷⁷ Ana Cabrera – Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea. Em Ana Cabrera (coord.) – *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia, 2013, pp. 20-21.

inclusivamente «um significativo objecto de Arte, a título de gratidão pelo interesse sempre manifestado por aquêlê sr. a favor da sua classe.»¹⁷⁸ Nas fontes encontram-se vestígios de que as relações com os funcionários da instituição eram amistosas: refere-se que Aníbal Martins, funcionário superior da IGT/IGE, gosta muito de fado e é felicitado por ter sido promovido a funcionário superior da Inspeção e, um ano mais tarde, por ter passado no exame que lhe possibilitou ser chefe de polícia;¹⁷⁹ noticia-se também o internamento da esposa de um outro funcionário da IGT/IGE, Raul Maurício.¹⁸⁰

Por outro lado, a IGT/IGE deteve, em circunstâncias pontuais, um certo papel protetor ao garantir uma possibilidade de defesa aos ataques dirigidos ao fado.¹⁸¹ No cômputo geral, o meio fadista via com significativa consideração a Inspeção por nela reconhecer um instrumento crucial da moralização do fado, quer do repertório cantado quer dos comportamentos da «classe». Este comentário do cantador Manuel Cascais é disso revelador, indicando inclusivamente o que considerava serem os efeitos benéficos da censura: «agora que o fado està superiormente dirigido pela criteriosa e ilustre Inspeção Geral dos Espectaculos, onde està o cadastro dos fadistas, e que as letras podem ser ouvidas por menores e por quem quere que tenha gosto e saiba sentir.»¹⁸²

Ainda em 1927 a opereta *Mouraria* parece ter-se escapado da censura realizada pela IGT/IGE talvez pelo limbo legislativo em que o fado se encontrava.¹⁸³ Depois da sua regularização em julho de 1928, o fado passa a sentir os efeitos da censura. O Governo Civil chegou a proibir o canto do fado nas casas onde este se tornou habitual, por constar «às autoridades que ultimamente se vinha cantado ao Fado, versos de um certo espírito

¹⁷⁸ «Inspector Geral dos Teatros», *Guitarra de Portugal*, 31 de Maio de 1936, n.º 315, ano 14, p. 7.

¹⁷⁹ «Um grande amigo do fado», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1944, n.º 337, ano 22, pp. 4-5. «Um grande amigo do fado», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1945, n.º 352, ano 23, p. 4.

¹⁸⁰ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1945, n.º 362, ano 23, p. 6.

¹⁸¹ Júlio Proença realizou um protesto junto da IGT/IGE, criticando uma sátira aos cantadores de fado realizada numa determinada revista. O Inspector fez retirar essa sátira. «Um protesto justo», *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 5.

¹⁸² Manoel Cascais – «Uma carta», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1937, n.º 170, ano 14, p. 8. Outro exemplo: «Os serviços de censura da Inspeção Geral dos Espectáculos estão revendo as letras dos artistas de fado. Achamos bem. O fado, sendo uma arte bonita na sua singeleza, mais bonita se torna se utilizar versos bem feitos, com sensibilidade e sintaxe.». *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1942, n.º 305, ano 20, p. 3.

¹⁸³ «Na grande Festa do Fado, no Eden, Carlos Freire soube manter-se à altura do seu nome, desmentindo o rifão que diz que quem tem capa, sempre escapa. Sem capa escapou ao sussurro da censura, o que não aconteceu a alguns que levaram capa.». «Dois vultos do fado», *Guitarra de Portugal*, 8 de Outubro de 1927, n.º 125, ano 6, p. 1. Refere-se à apresentação da opereta *Mouraria* em homenagem à *Guitarra de Portugal*.

politico (versos [...] alguns visados pela Comissão de Censura aos jornais [...])». Esta interdição não foi, porém, muito duradoura.¹⁸⁴

Em 1933 constituem-se as Comissões de Censura e a Direcção-Geral dos Serviços de Censura. Esta circunscreve-se à imprensa (tal como afirmava o artigo 108.º da Constituição de 1933) e alarga-se à rádio.¹⁸⁵ Não obstante o facto de em 1932 já se aludir na *Canção do Sul* ao «lápiz azul que há ali para os lados do Carmo»,¹⁸⁶ só é noticiada uma determinação explícita de censura total às produções fadistas em finais de 1936.¹⁸⁷ Mais, é identificada uma justaposição de três dispositivos de censura ao fado, a qual originou uma situação descrita pela seguinte transcrição:

«O Fado é – cremos – a única modalidade de espectáculo que está sujeita a três censuras. A primeira é feita à imprensa, nas cantigas que os jornais da especialidade publicam; a segunda, a que é feita na Inspeção Geral dos Espectáculos; a terceira, na Emissora Nacional. Ora, ousamos apresentar uma sugestão que talvez não seja para desprezar pelas instancias respectivas. Não se tornaria mais fácil que as Comissões de Censura, qualquer delas subordinada ao critério e princípios do Estado Novo, dispensassem a censura dos versos que tivessem sido publicados na imprensa e que, por consequência, já teriam sido visados pela Comissão de Censura destinada a essa especialidade? Evitar-se-ia assim trabalho às duas restantes Comissões e os cantadores também lucrariam com isso, visto que teriam em seu poder, sem muita demora, parte do seu repertório – na maioria – já publicado.»¹⁸⁸

¹⁸⁴ «Nada de novo na Frente... do Fado». *Guitarra de Portugal*, 12 de Novembro de 1931, 240, ano 10, 2-3. Nas nossas pesquisas no Arquivo do Ministério da Administração Interna, não foi encontrado qualquer documento referente a esta proibição. PT/SGMAI/GCLSB/E-B/015/3796, Coleção de editais (1925-1939); PT/SGMAI/GCLSB/E-B/015/12542, Editais e regulamentos do Governo Civil de Lisboa (1925-1948).

¹⁸⁵ Ana Cabrera – «Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea». Em Ana Cabrera (coord.) – *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia, 2013, p. 17.

¹⁸⁶ Vejam-se as observações realizadas a um poema que José Gomes de Sousa enviou para ser publicado no jornal *Canção do Sul* e que foi alvo de censura: «Somos-lhe muito gratos pela sua dedicação ao nosso modesto jornal. As suas produções são sempre bem-vindas. A produção “Divagando” sofreu as horribéis torturas do lápis azul.» «Correio de “A Canção”», *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1932, 75, ano 10, 3. «José Gomes de Sousa (Jogosa) – As torturas do lápis azul de que lhe falámos, não nos diz respeito, mas sim a um lápis azul que há ali para os lados do Carmo – compreendeu agora?». «Correio de “A Canção”», *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1932, 76, ano 10, p. 3. Mesmo em 1931 de fala de «versos [...] alguns visados pela Comissão de Censura aos jornais». «Nada de novo na Frente... do Fado», *Guitarra de Portugal*, 12 de Novembro de 1931, 240, ano 10, p. 2.

¹⁸⁷ «Por determinação da censura teatral que funciona na Inspeção Geral dos Teatros, estão d’ora-avante sujeitos a censura todos os trabalhos que se cantarem ao Fado. / Esta deliberação veio uma certa estranheza no meio fadista, embora a citada deliberação se harmonize com o que está sucedendo no Teatro, no Cinema, etc.. Vamos a ver agora por onde é que nos pegam os detractores do Fado que se não fartavam de dizer que nós vivíamos à margem das leis estabelecidas para todas as artes.» «A censura do Fado» *Guitarra de Portugal*, 6 de Novembro de 1936, 321, ano 15, 2.

¹⁸⁸ «O Fado dos fadistas» *Guitarra de Portugal*, 19 de Novembro de 1936, 322, ano 15, 6.

Em 1944 são reunidos num só organismo estes serviços de censura, que passa a depender diretamente do Conselho de Ministros,¹⁸⁹ e no ano seguinte são criadas as Comissões de Censura ao Cinema e Teatro. É apenas a partir deste ano que «os procedimentos censórios ao teatro e ao cinema passam a ter outra organização, mais regras explícitas e um quadro orgânico dispendo de mais funcionários».¹⁹⁰ Com efeito, no final do período histórico que favorecemos no nosso estudo, percebe-se que o crisol da censura se estreita, sendo particularmente zeloso relativamente a matérias como a II Guerra Mundial, o que leva Afonso de Matos a questionar:

«- Porque não havemos nós – os que escrevemos para os fadistas – de ser beneficiados com a complacência que existe por parte da Censura da I. G. E. para o teatro de revista? Porque não há-de, por exemplo, ser-nos permitido exaltar em verso os benefícios incontestáveis que resultaram do fim das hostilidades no mundo?»¹⁹¹

O Governo Civil de Lisboa manifesta também uma ação muito ativa relativamente ao fado. Já tivemos oportunidade de verificar um grande afinco na vigilância e coação que exercia no início do período histórico em estudo, tendo havido diretrizes proibitivas e uma ação policial incisiva quando a prática de fado decorria em espaços e em tempos interditos, a rua e a noite, respetivamente. Contudo, volvidas quase duas décadas o quadro inverte-se: é clara uma aproximação testificada pelo facto de, em 1945, o governador civil Dr. Manuel de Carvalho ter envolvido a *Guitarra de Portugal* na organização de um espetáculo a favor da Casa dos Rapazes, o que possibilitou que os fadistas representassem uma revista num dos principais teatros da cidade.¹⁹²

¹⁸⁹ O ato jurídico que o instituiu é o Decreto-lei n.º 33545 de 23 de Fevereiro de 1944. Cf. Ana Cabrera – Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea, p. 29.

¹⁹⁰ Ana Cabrera – Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea, p. 17.

¹⁹¹ J. Afonso de Matos – «Responda quem souber...», *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, p. 7.

¹⁹² «Sua Excelência o Ex.mo Senhor Dr. Manuel de Carvalho, adjunto do Senhor Governador Civil de Lisboa e Presidente da simpática e altruísta instituição “A Casa dos Rapazes”, convidou a “Guitarra de Portugal” a patrocinar tão feliz e arrojado empreendimento, que constitui a maior honra para o Fado. [...] / Agora, pôr os fadistas, sòmente fadistas a desempenhar uma peça de grande espectáculo, escrita por poetas do Fado, uma revista de grande montagem, com todos os requisitos das peças do género e levá-la à cena num teatro de categoria, é um acontecimento inédito, que só a visão, a audácia de um homem como o senhor Dr. Manuel de Carvalho, ilustre adjunto do senhor Governador Civil de Lisboa, poderia conceber. / Ao seu espirito fogoso e empreendedor, ao seu coração de homem de bem, amante das obras onde impera a solidariedade humana e o amparo aos desprotegidos da sorte, se deve a criação e a manutenção da já famosa “Casa dos Rapazes”, que o Govêrno Civil protege nas medidas do possível, mas cujo acréscimo de despesas, motivado pela avalanche de pobres rapazes da rua que diariamente são recolhidos nos seus muros, carece dum auxílio exterior, para que essa obra tome ainda maior vulto e chegue, – sabe-se lá – a solucionar o grave problema dos “sem eira nem beira”.». «A favor da Casa dos Rapazes da Cidade os fadistas vão representar uma revista num dos principais Teatros de Lisboa», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1945, n.º 7, ano 24, 2.ª série, 2.

1.3.2. Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (até 1970) / Sociedade Portuguesa de Autores (SECTP/SPA)

Nesta metamorfose teve um papel inalienável a SECTP/SPA. Do mesmo modo que a IGT/IGE na sua forma original partiu de uma iniciativa de Almeida Garrett, é a este político e escritor português que se deve a primeira legislação protetora dos direitos autorais, tendo sido ele o autor do projeto-de-lei da propriedade intelectual.¹⁹³

A SECTP/SPA foi fundada em 1925 por um conjunto de pessoas da área da dramaturgia e da música. Júlio Dantas foi o seu presidente até 1928, ano em que Félix Bermudes passa a assumir a liderança, iniciando um longuíssimo mandato. Em 1970 os estatutos são revistos e passa designar-se «Sociedade Portuguesa de Autores». Nos primeiros anos, esta «sociedade cooperativa de responsabilidade limitada»¹⁹⁴ deparou-se com muitos desafios porque o desenvolvimento da TSF e do disco levantaram problemas no campo dos direitos autorais,¹⁹⁵ aos quais se juntaram as dificuldades inerente à censura, instância contra a qual a SECTP/SPA tomou posição.¹⁹⁶

No grupo que protagonizou o começo da SECTP/SPA contam-se pessoas de referência na elite artística, com uma atividade proeminente de criação literária, musical, dramática e jornalística, entre elas algumas diretamente ligadas ao meio fadista. Eram os compositores de fados para teatro ou cinema e simpatizantes de fado, dos quais

¹⁹³ Este foi apresentado às Cortes a 18 de Março de 1839, aprovado em 1841, mas apenas convertido em lei dez anos depois, em 1851. Na Assembleia Nacional Francesa tinha sido aprovada em Janeiro de 1791. A ideia da constituição de um grupo remonta a 1870. Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores: uma casa de memórias*. Revisão de Eulália Pyrrait. Lisboa: Dom Quixote, 2006, p. 43.

¹⁹⁴ Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*, p. 27.

¹⁹⁵ Num artigo dedicado à questão do problema que o desenvolvimento da rádio impôs aos direitos de autor, a *Guitarra de Portugal* expõe um conjunto de entrevistas que realizou. Pedro Bandeira, integrante do Conselho de Direção da SECTP/SPA e autor teatral, explica que Abílio Nunes dos Santos (responsável por um posto emissor) avançou com a quantia, ele e outro indivíduo foram os primeiros a avançar com o pagamento de uma quantia pelos direitos de autor e fizeram-no de livre vontade. Explicou também que estava em estudo ou em preparação um decreto que obrigasse os postos a pagar uma avença mensal ou semestral que seria proporcionalmente dividida entre autores e compositores. Acrescenta ainda: «Alegam os mantenedores de postos públicos de T. S. F. que é gratuita a entrada nos seus estabelecimentos», mas não referem que é uma promoção e atracção para o seu negócio». Fala de «classe dos autores e compositores». Outros entrevistados foram Luís Cardoso e Valentim de Carvalho, proprietários das casas que negociam com a impressão (ou gravação) e venda de discos. Luís Cardoso considera que os responsáveis por postos emissores da T. S. F. teriam de pedir licença nas lojas de discos e pagar uma quantia que revertia para os autores e compositores, até porque assim se evita o desgaste dos discos e o estar sempre o mesmo a dar. Valentim de Carvalho defende a proibição de que a T. S. F. use discos, pois estes deveriam ser só para as grafonolas. Afiança: «A T. S. F. deve transmitir concertos, conferencias, etc.». «Com vista ao sr. Inspector Geral dos Espectáculos: Os Fadistas são prejudicados pela T.S.F.», *Guitarra de Portugal*, 18 de Julho de 1931, n.º 231, ano 10, pp. 4.7.10.

¹⁹⁶ Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*, p. 29.

destacamos Frederico de Freitas e Raul Ferrão, ambos membros da direção e considerados sócios fundadores. Raul Ferrão integrou a direção poucos dias depois da SECTP/SPA ter sido fundada, juntamente com outro músico, Ruy Coelho: este para «os grandes direitos das orquestras sinfónicas» e Raul Ferrão para os «pequenos direitos».¹⁹⁷ Várias personalidades envolvidas na SECTP/SPA entrarão na polémica de crítica e defesa do fado, pelo que retomaremos essa matéria no segundo capítulo da primeira parte.

Tal como os cantadores e instrumentistas passaram a ser pagos pela sua atividade artística, sendo a IGT/IGE a entidade reguladora do licenciamento profissional, também os poetas passaram a ser remunerados com base na ideia recente de «propriedade intelectual», sendo a SECTP/SPA a entidade que monitorizava o processo de pagamento dos direitos autorais. Sendo esta uma cooperativa e passando por ela de forma direta o procedimento remuneratório, a participação dos poetas populares dos diretores dos jornais da especialidade era muito ativa. Aquilo que observámos para os cantadores podemos igualmente aplicar aos poetas: mesmo antes da criação da SECTP/SPA os poetas vendiam os seus poemas em folhetos, prática que continuou até pelo menos à década de 1940.¹⁹⁸ Do mesmo modo, embora em menor escala, também a legitimidade do pagamento aos poetas foi posta em causa.¹⁹⁹ Isto sucedeu sobretudo no início do período histórico em estudo. Em 1928, João Maria dos Anjos denunciava a venda das letras de fado afirmando: «nunca vendi as minhas cantigas, como imbecilmente o tenho visto fazer».²⁰⁰ Como sucedeu com os fadistas, houve uma progressiva aceitação do direito à remuneração e assim, em 1945, é consensual a ideia exprimida pelo poeta popular Carlos Conde: «Já que o fado se tornou profissão, é justo que os artistas recebam pelo seu trabalho e paguem a matéria prima que, neste caso, são os versos que cantam».²⁰¹

¹⁹⁷ Acta da 1.ª reunião da SECTP a 25 de Maio de 1925 transcrita em: Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*, p. 25.

¹⁹⁸ «Nuns folhetos que uns cantadores ambulantes vendem pelas ruas [...]». «A “Maria do Céu” enxertada», *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1942, n.º 304, ano 20, p. 5.

¹⁹⁹ A título de exemplo, tal está subjacente à questão colocada nesta entrevista: «— Diga-nos, Maria Emília, se concorda em que os poetas recebam dinheiro pelas suas produções, quando as entregam aos fadistas profissionais. / — Plenamente. O sangue do fado está na letra e o seu grande depósito no cérebro do poeta [...]». Entrevista de António Cardo (J. R.) António Cardo J. R. – «Maria Emília Ferreira: a insigne fadista concede algumas palavras à “A Canção do Sul”», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1935, n.º 129, ano 12, p. 1.

²⁰⁰ C. Conde – «Uma entrevista», *Canção Nacional*, 15 de Janeiro de 1928, n.º 2, ano 1, pp. 1-2. A entrevista foi realizada a João Maria dos Anjos.

²⁰¹ Manuel de Matos – «Uma entrevista sensacional: Carlos Conde», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1945, n.º 363, ano 23, p. 2.

No âmbito do fado é determinante a SECTP/SPA passar a ser intermediária das receitas a auferir pelos poetas populares e compositores do Fado pelos direitos de autor dos seus trabalhos (facto que, como veremos, encontrará alguns críticos).²⁰² Por conseguinte, também no âmbito das produções escritas e musicais o fado vai aproveitar as estruturas jurídicas e administrativas criadas para teatro, para possuir um enquadramento profissional das suas atividades e um organismo mediador (pelo decreto de 6 de maio de 1927 e à tutela do fado pela IGT/IGE).

Em julho de 1928 o Governador Civil nomeia João Linhares Barbosa inspetor dos assuntos relacionados com o fado na SECTP/SPA, mas a experiência não será próspera.²⁰³ O diretor da *Guitarra de Portugal* não era remunerado pelo seu trabalho, despendia muito tempo e dinheiro para ir vigiar o cumprimento dos procedimentos necessários aos estabelecimentos e aos espetáculos (cuja entrada tinha de pagar do seu bolso), estava impossibilitado de entrar no coliseu ou nos cinemas, a própria SECTP não atendia as notificações de incumprimento que Linhares comunicava, a somar à animosidade com que era recebido e à incompreensão do seu papel por parte dos poetas populares e dos empresários de fado, tendo chegado a ser ofendido.²⁰⁴ A gota de água terá sido a acusação de falsificar os boletins que partiu de Lino Ferreira.²⁰⁵ Linhares Barbosa irá demitir-se.

O sistema de administração dos produtos de trabalho intelectual que a SECTP/SPA introduziu funcionava com base no preenchimento de boletins.²⁰⁶ Competia aos proprietários e, na prática, fundamentalmente aos cantadores, que os preenchessem devidamente com os nomes dos autores dos versos e da música que cantavam. Os responsáveis dos estabelecimentos deveriam entregar à cooperativa (às suas agências) o programa das apresentações musicais e o pagamento da taxa correspondente aos

²⁰² «Os poetas populares vão receber direitos de autor», *Guitarra de Portugal*, 26 de Julho de 1928, n.º 146, ano 6, p. 14. «Direitos de autor», *Guitarra de Portugal*, 10 de Agosto de 1928, n.º 147, ano 7, p. 9.

²⁰³ A função de João Linhares Barbosa é designada por vezes de inspetor, de sub-inspetor (aquele que substituiria o inspetor quando necessário) ou ainda delegado da SECTP.

²⁰⁴ «A Sociedade de Autores e João Linhares Barbosa ou o Auto das Quatro Datas», *Guitarra de Portugal*, 30 de Novembro de 1928, n.º 156, ano 7, p. 6.

²⁰⁵ «João Linhares Barbosa: Falso Sub-Inspector da Sociedade de Autores? Uma carta enviada pelo nosso director á S.E.C.T.P.», *Guitarra de Portugal*, 29 de Outubro de 1928, n.º 153, ano 7, p. 6.

²⁰⁶ «[...] todos os centros de recreio e diversões são obrigados a esportular uma propriedade literária ou musical. Há para isto, agências da dita Sociedade em tôdas as cidades, vilas e aldeias. A distribuição dêsse dinheiro faz-se segundo uns “boletins” fornecidos antecipadamente às casas onde realizam os espectáculos. Pelo que esses “boletins” registam faz a Sociedade fê e, assim, de trimestre em trimestre realiza-se o dividendo.». «“Direitos” que andam tortos», *Guitarra de Portugal*, 10 de Novembro de 1938, n.º 352, ano 17, p. 6.

direitos.²⁰⁷ Durante o período histórico estudado irão registar-se nos jornais de fado problemas atinentes ao preenchimento destes boletins, por parte dos cantadores que neles colocam os autores errados ou os seus próprios nomes, o que resulta em prejuízo para os autores, nomeadamente para os letristas. Estas queixas são especialmente frequentes a partir de 1940.²⁰⁸

Outras dificuldades são denunciadas, como situações em que o poeta vende um poema para mais de um fadista, ou em que um fadista canta músicas e/ou letras que não comprou.²⁰⁹ Além disto, em 1931 a expansão da rádio acarretou problemas no que concerne aos direitos de autor e estuda-se uma solução jurídica.²¹⁰ Há ainda casos de plágio,²¹¹ e registam-se dificuldades no controlo dos direitos das produções executadas

²⁰⁷ «Todos os cantadores devem anunciar aos encarregados ou chefes de orquestra, das casas onde cantam o fado, como restaurantes, bars, cervejarias, etc. os nomes dos autores das produções que cantam». «Direitos de autor», *Guitarra de Portugal*, 10 de Agosto de 1928, n.º 147, ano 7, p. 9.

²⁰⁸ Os autores alegam que as fichas são mal preenchidas, colocando-se nomes errados como autores das produções poéticas ou musicais. A *Canção do Sul* sugere que seja a Comissão de Censura da IGT/IGE a realizar dossiers para cada artista. *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1942, n.º 295, ano 20, p. 3. Novas queixas de os cantadores se colocarem como autores dos poemas nos cartões que seguem para a Sociedade de Autores. *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1943, n.º 321, ano 21, p. 3. Carlos Conde numa entrevista em Novembro de 1945 ainda continua a falar de irregularidades no preenchimento de boletins, o que significa que o problema persiste no final do nosso período histórico: «Uma entrevista sensacional: Carlos Conde» [entrevista feita por Manuel de Matos], *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1945, n.º 363, ano 23, p. 14.

²⁰⁹ A *Guitarra de Portugal* dá nota de que existem muitas queixas pelo facto de os poetas venderem os seus versos a mais de um fadista. «Abusos», *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16, p. 5. «Alguns artistas de Fado, nomeadamente Frutuoso França, vieram junto de nós protestar contra alguns cantadores encartados e também amadores, que, sem escrúpulo nenhum, lhes andam cantando cantigas do seu repertório, para desta maneira obter as boas graças do público e ao mesmo tempo se furtarem a gastar dinheiro em bagagem literária. Quási sempre, dizem os lesados, os audaciosos, escolhem o que de melhor esses reportórios incluem, e esses números passam a ter uma vulgaridade excessiva. Também muitas vezes as exhibições dos desabusados, quando pela rádio, dão motivo a confusões pouco agradáveis para os autênticos detentores dos supracitados versos, que, além de tudo isto, na sua maior parte encomendaram e pagaram aos seus poetas preferidos.». «Protestos justos», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1938, n.º 347, ano 17, p. 2.

²¹⁰ Valentim de Carvalho defende que os discos deveriam ser apenas destinados para as grafonolas. Deste modo, deveria existir a proibição de os postos da T. S. F. os utilizarem; estes poderiam somente transmitir concertos, conferencias, etc. «Com vista ao sr. Inspector Geral dos Espectáculos: Os Fadistas são prejudicados pela T.S.F.», *Guitarra de Portugal*, 18 de Julho de 1931, n.º 231, ano 10, pp. 4.7.10.

²¹¹ Um dos casos mais complicados de plágio é o de António Montóia, que foi acusado dessa infração em 1938, pela *Guitarra de Portugal*; também a *Canção do Sul* viria a publicar cartas de assinantes que o acusavam. *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1938, n.º 214, ano 16, p. 4. Finalmente, foi o dactilógrafo Luiz Filipe que assumiu a exclusiva responsabilidade no «caso Montóia». *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1938, n.º 215, ano 16, p. 13.

na província.²¹² Deparado com estes constrangimentos, o meio fadista irá expressar várias vezes a necessidade de um fiscal para os assuntos de fado.²¹³

Apesar das críticas dirigidas em fases pontuais à SECTP/SPA, sobretudo pelo incorreto preenchimento dos boletins e pela falta de fiscalização, graças à transparência e à abertura da cooperativa, elas tenderam a ser dirimidas. Veja-se que no primeiro semestre de 1944 a *Canção do Sul* faz uma referência implícita à existência de uma certa injustiça no funcionamento da administração dos direitos instigando a que o mesmo fosse repensado. Este pequeno atrito desemboca numa reportagem detalhada à sede da SECTP/SPA e numa entrevista a Félix Bermudes, seu presidente, de enorme cordialidade, cujo discurso tem um travo às ideologias de vanguarda às quais o fado fora especialmente atreito:

«A história da nossa Sociedade é a de todas as revoltas do homem explorado pelo homem. O egoísmo colectivo ainda hoje em relutância em reconhecer que o criador da obra intelectual é o seu legítimo proprietário e que ninguém tem o direito de utilizar a seu talante o património alheio.»²¹⁴

A SECTP/SPA sempre se mostrou muito transparente nas suas contas; sabe-se, por exemplo, que foi atribuída a importância a «pequenos direitos» e distribuída a autores de letra e de música para Fado no valor total de 19.055\$35, cobrada respetivamente em Lisboa 16.906\$00 e no «continente» 2.149\$35, no que respeita ao ano de 1938.²¹⁵

1.3.3. As empresas

A empresarialização do fado desenvolveu-se entre dois tipos de empresa: as agências artísticas e as casas de fado. As agências que geriam os atores alargaram o seu campo de trabalho a artistas de vários âmbitos e, naturalmente, também aos fadistas; isto

²¹² «[...] deveria ser obrigatória na província a apresentação às autoridades, dos Mapas de Registo dos Programas, fornecido pela Sociedade dos Autores. [...] Sem a apresentação do referido mapa devidamente preenchido e assinado pelos artistas responsáveis, não seria concedido o “Visto” para o espectáculo.». *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1944, n.º 341, ano 22, p. 3. *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1944, n.º 338, ano 22, p. 4.

²¹³ António Cardo – «Pancadas de Molière», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1933, n.º 97, ano 11, p. 2.: «Só um fiscal, repetimos, acabará com o ludíbrio que para aí multiplica-se em alta escala. [...] Um fiscal ou um sindicato.» Nota-se um problema com a autoria das letras. A 20 de Maio de 1933 a redação da *Guitarra de Portugal* reuniu com a direcção da Sociedade de Autores, sob a direcção de Félix Bermudes. Ficou assente que «a Sociedade de Autores nomeie imediatamente um fiscal para fazer cumprir honestamente a questão das pautas distribuídas pelas casas onde o Fado se exhibe como espectáculo público.». *Guitarra de Portugal*, 24 de Junho de 1933, n.º 276, ano 12, p. 7.

²¹⁴ *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1944, n.º 334, ano 22, p. 5.

²¹⁵ «Sociedade de Escritores e Compositores Musicais», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, n.º 354-355, ano 17, p. 2.

provocou uma expansão da sua carreira mas também a necessidade de repartição dos rendimentos pelas comissões. Damos o exemplo de uma companhia de teatro estrangeira co-gerida por Carlos Dubini, de quem citamos um texto dirigido a João Linhares Barbosa por ser bastante elucidativo sobre a forma de funcionar de uma agência:

«Ora como sabes eu tenho com meu sócio, Lopez, uma Agência artística à semelhança das que existem em todo o mundo e das quais sou correspondente bem como das principais revistas de variedades estrangeiras, como sejam: Voz del Arte e Variedades, de Madrid, Illustraciones e Existo, de Valência, Royal Artistic, de Barcelona, Nouvelliste des Concerts, de Paris e outras para as quais sempre mando uns artigos com o movimento artístico em Portugal, sem nunca esquecer os fadistas portugueses e mal sabem alguns que, pelo menos, de nome, muitos são conhecidos no estrangeiro. Tenho dado centenas de escudos a ganhar a muita gente do fado, podendo citar entre outros, Ercília Costa, Hermínia Silva, Maria Albertina, Guida Fernandes, Deonilde Gouveia, Carlos de Oliveira, etc., etc., e muitos guitarristas e violas, cujos nomes agora não interessam. Mas parece que a maior parte deles crêem que eu tenho a Agência para luxo e como em todo o Mundo, eu recebo 10% dos contratos que dou a qualquer artista porque a lei me permite visto que a minha Agência é legalmente registada na Inspeção Geral dos Espectáculos. Além disso os meus negócios são geralmente feitos por telegrama ou telefonemas que ninguém paga e sim eu dos magros 10% que recebo, aparte outras despesas, e que são muitas como deves calcular que tem um escritório montado como eu tenho. Agora a época para eles é um São Martinho, mas que não se esqueçam que no inverno não há esplanadas e que talvez os meus serviços lhes sejam muito úteis.»²¹⁶

Nesta transcrição é também evidente a dificuldade de os fadistas entenderem a engrenagem financeira destas empresas de gestão artística, bem assim o papel muito benigno que elas tiveram na internacionalização do fado. Além de Carlos Dubini, destacamos Emília Candeias, atriz que dirige uma agência artística que consegue contratos para alguns fadistas,²¹⁷ ou a Vitória Express, que publicita: «Esta agência encarrega-se de organizar espectáculos de Teatros, Variedades, Fados e Desportos para todos os pontos da Península, Europa e America do Norte e Sul.»²¹⁸ Os fadistas integravam, portanto, as empresas artísticas que agenciavam todos os tipos de entretenimento.

Os proprietários das casas de fado eram empresários de fado por inerência: ao possuírem um estabelecimento em que se explora comercialmente este género musical contratavam os artistas para aí cantarem e tocarem. Entre eles destacamos o empresário José Miguel, que tinha com o seu irmão Francisco Manuel da Costa a empresa «José Miguel & Irmão» e que era empresário do Casablanca, do Café Mondego (depois Retiro dos Marialvas), e de teatro. A atividade artística de José Miguel é também de uma escala

²¹⁶ Carlos Dubini [– «Uma carta»], *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 6.

²¹⁷ *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1945, n.º 8, ano 24, 2.ª série, p. 7.

²¹⁸ *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1945, n.º 13-14, ano 24, 2.ª série, 14. Esta empresa artística tem a sede em Lisboa, na Rua da Barroca, 122 a 126; tem também representantes em Barcelona e Madrid.

ibérica, como verificámos com as agências apresentadas. Em maio de 1944, Inácio da Conceição publica na *Canção do Sul* uma sextilha que fala sobre o Retiro dos Marialvas e o papel do empresário José Miguel na revitalização do grupo de profissionais do fado:

«Por já ter de toda a parte
Miudos fadistas com arte,
Uma empresa de “cartel”;
A certa casa de fados
Já chamam muitos tarados
“A creche do Zé Miguel».²¹⁹

De facto, os empresários tinham um papel importante na construção dos percursos artísticos dos fadistas. São também muito relevantes os empresários Jorge Soriano e José Lopes Ferreira. Soriano foi, como vimos, o proprietário do Retiro da Severa desde o seu início e o primeiro a realizar contratos coletivos de trabalho; foi também inovador ao realizar digressões artísticas pela província com o seu elenco de fadistas e acompanhadores contratados. A empresa «Lopes Ferreira» foi muito ativa e deteve primeiramente o Café Luso. Lopes Ferreira foi sócio-gerente da Esplanada Severa, em 1941, e da empresa do Monumental em 1945.²²⁰ Com uma atividade empresarial mais intermitente salienta-se Alberto Costa, que geriu o Ferro de Engomar, por um breve período de tempo,²²¹ foi proprietário do Penedo da Saudade e um dos gerentes artísticos do Retiro da Severa.²²²

Os gerentes artísticos são figuras que surgem neste período, sendo responsáveis pela organização do programa das sessões de fado, podendo determinar a escolha do elenco, conduzindo as sessões, apresentando os fadistas mas também indicando os lugares da sala para o público se sentar.²²³ Nesta função destaca-se Filipe Pinto, gerente artístico do Luso, Afonso José Maximiano, do Café Mondego, e Alfredo Meca, do Retiro da Severa.²²⁴ A função dos diretores artísticos pode confundir-se um pouco com os próprios proprietários. Quando se trata de um estabelecimento gerido por uma família, a separação dos papéis tende a desaparecer, como sucede com Armando Machado e a esposa, que detêm a Adega Machado. A Tabela 6, na página 117, sintetiza a informação sobre os proprietários e os gerentes artísticos das casas de fado mais relevantes.

²¹⁹ Inácio da Conceição – «As aldrabices», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1944, n.º 334, ano 22, p. 3.

²²⁰ *Guitarra de Portugal*, 1 de Dezembro de 1945, n.º 12, ano 24, 2.ª série, p. 8.

²²¹ J. L. B. – «Aurélio do Nascimento: um cantador dos mais populares», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1935, n.º 303, ano 13, p. 6.

²²² *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1935, n.º 134, ano 13, p. 1.

²²³ J. M. – «Filipe Pinto», *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, p. 3.

²²⁴ No ano de 1937. *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1937, n.º 175, ano 14, p. 3.

Ainda nesta função de organizador e gerente artístico destacamos José Rocha que geriu a esplanada da Voz do Operário e os espetáculos no Casablanca, além de se dedicar a organizar espetáculos de fado ou variedades em festas e locais fora de Lisboa.²²⁵ No final de 1945 percebe-se que José Rocha amplia a sua atividade, apresentando-se como «Artista Régisseur» que «organiza Espectáculos, Fados, Variedades, Cinema, etc. Artistas, Nacionais e Estrangeiros».²²⁶ O cantador Tavares da Silva foi um organizador de espetáculos de Fado na Província assim como Leopoldo Silva, que incidiu mais na capital e seus arredores, não estando ligados a nenhuma casa de fados, tal como os agentes artísticos Alfredo Matos Júnior e Arnaldo Valério.²²⁷

1.3.4. O grémio, a casa ou o sindicato dos fadistas

O facto de os fadistas nunca se terem conseguido organizar num sindicato evidencia uma conflituosidade interna latente. Um certo planeamento do profissionalismo no fado e a defesa concertada dos seus interesses acabou por ser realizada pelos jornais da especialidade que fizeram de interlocutores com a IGT/IGE, com o SECTP/SPA e com os empresários. Foi para a mão destes últimos que acabaram por ser passadas as rédeas do processo de profissionalização.

Desde cedo existe a preocupação pelas circunstâncias de fragilidade monetária dos cultivadores que terminam a sua vida numa situação de miséria ou cujos funerais não tinham meios de pagamento:

«[...] Caetano Calcinhas a quem Augusto de Sousa chamou com propriedade, o reformador do fado superior ao fado de há sessenta anos, morreu desgraçado num azilo! Carlos Harrington, o Bocage do fado, Manuel da Mota, Manuel Serrão; Luis Ataide, Jorge Caldeireiro, Izidoro Pataquinho e tantos outros que agora não me ocorrem, tem sido necessario recorrer á esmola para lhes pagar os enterros, Antonio Rosa e João Maria França se morreram sem que nada lhes faltasse, foi por que alguns amigos num sublime exemplo de solidariedade humana, preferiram valer-lhes enquanto vivos com uma cotisação expontanea, do que sentirem o remorso de terem de dizer no cemitério: “- Morreram com fome! -”».²²⁸

²²⁵ Baseado no artigo: «Entrevistas relâmpago: os empregários de Fado disseram-nos que...», *Guitarra de Portugal*, 10 de Fevereiro de 1939, n.º 358, ano 17, p. 6.

²²⁶ *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1945, n.º 13-14, ano 24, 2.ª série, p. 19.

²²⁷ *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1945, n.º 2, ano 24, 2.ª série, p. 8. *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1945, n.º 5, ano 24, 2.ª série, p. 7. Arnaldo Valério no *Guitarra de Portugal* diz que mudou a sua morada. Ele é «Agente Artístico» e «espera as ordens dos seus clientes». *Guitarra de Portugal*, 25 de Junho de 1938, n.º 343, ano 16, p. 2.

²²⁸ Manuel Soares – «O Escudo do Fadista. Uma Obra a realizar! A solidariedade é apanágio dos que têm um – espirito forte e uma alma bem formada.», *Trovas de Portugal*, 10 de Julho de 1933, n.º 4, ano 1, p. 2.

Até 1945 (registando-se, porém, um decréscimo), são de quando em vez noticiados casos de fadistas ou poetas com graves dificuldades financeiras na fase final da sua vida, quase sempre deparados com doenças: o fadista Ricardo Porfírio, o poeta Henrique Bruno, etc. Percebe-se neste excerto que a comunidade se organiza genuinamente para responder a estas situações de carência, através de um sistema de quotas mas também pela promoção de festas de fado que visassem a angariação de fundos – muitas vezes designadas por «benefícios». Aos poucos, estas práticas informais concitam a necessidade de criação de uma estrutura mais formal. No início de 1928 regista-se a ideia de «uma Associação de Classe que defendesse os interesses dos pobres cultivadores», garantindo «o socorro mutuo» entre eles «tanto na doença como na inabilidade», com estatutos e alvará.²²⁹

Em 1933 tem lugar um debate acerca desta matéria. Está em causa a premência de uma forma concertada de proteção social mútua mas também, com a consolidação do processo de profissionalização, uma defesa dos interesses dos intérpretes e da sua proteção no desemprego, na flutuação do valor das remunerações e da procura de profissionais, pela sazonalidade que caracteriza a profissão. Manuel Soares (conhecido por Manuel do Intendente) propõe a criação de uma Casa dos Fadistas ou Arcádia do Fado, que centralizasse numa sede todas as festas de benefício, de modo a que as receitas revertam para o fundo social destinado à doença, às famílias dos falecidos, aos funerais, etc. Afirma também que nos estatutos «se deve consignar que os direitos de autores de fados, devem passar a ser administrados pelo mesmo, posto que não faz sentido que os fadistas continuem a ser administrados por estranhos».²³⁰

Manuel do Intendente preocupava-se especialmente com esta questão por ser poeta popular e discordar com a mediação da SECTP/SPA na gestão das suas receitas. Sugeriu a criação de uma comissão que procurasse fundos para o edifício da sede, que a Casa ou Arcádia dos Fadistas tivesse comissões provinciais em todo o país e que criasse o Dia do Fado ou o Dia do Fadista numa data a ser aprovada em Assembleia Geral.²³¹

²²⁹ Raul Álvaro (pai) – «Uma ideia genial», *Canção do Sul*, 10 de Janeiro de 1928, n.º 20, ano 1, p. 1.

²³⁰ Manuel Soares – «O Escudo do Fadista (continuação do numero anterior)», *Trovas de Portugal*, 20 de Setembro de 1933, n.º 7, ano 1, p. 2.

²³¹ Manuel Soares – [título impercetível], *Trovas de Portugal*, 30 de Julho de 1933, n.º 5, ano 1, p. 2.

Este projeto não teria muito de original: seria uma aplicação ao fado do modelo da Casa dos Artistas Teatrais.²³²

Por outro lado, ele enraizava-se num historial de diferentes horizontes de realização desejados para o fado que se corporizou a certa altura em duas fações. Manuel do Intendente foi um dos fundadores do Grupo de Solidariedade Propagadores do Fado, integrado por José António da Silva «Bacalhau», que era de algum modo concorrente com o Grémio Artístico Amigos do Fado. Este teve Alberto Costa como um dos seus fundadores e da sua sensibilidade era próximo João Linhares Barbosa. Cada grupo representava uma corrente de opinião e o desacordo entre eles motivou em 1923 a cisão na equipa editorial da *Guitarra de Portugal*, cisão esta que deu lugar ao jornal *O Fado* que teve uma duração fugaz, tal como explicámos na introdução. O primeiro grupo preconizava que o fado deveria entrar nos espaços de espetáculo e de sociabilidade burguesa em nome de uma valorização social e cultural do género musical. O grémio de Manuel do Intendente e de José «Bacalhau» defendia que o fado deveria permanecer fiel a esta matriz popular para educar cívica e moralmente esses meios, como a taberna, onde a instrução e a consciência política não chegavam.²³³

Possivelmente, este projeto de Manuel do Intendente procuraria o ressurgimento do que esse Grémio tinha sido ou do que ele tinha projetado para o fado. Todavia, Manuel Soares não escapou à situação nefasta dos seus amigos fadistas que pugnou por resolver: no final da sua vida encontrou-se na miséria e a *Guitarra de Portugal* abriu uma subscrição para o ajudar.²³⁴

Manuel do Intendente foi acusado por Fernandes Sampaio de se apropriar da ideia que este tinha exposto noutro jornal: a da criação de um sindicato de fadistas. Contudo, Manuel Soares explanou os argumentos que o faziam discordar com um sindicato: este não teria razão de existência nem forma de sustentabilidade uma vez que os fadistas profissionais, isto é, reconhecidos pela IGT/IGE, seriam então pouco mais que vinte. Argumenta também que estava em causa a capacidade de os fadistas se organizarem num esforço comum para demonstrarem uma diferenciação com os fadistas do passado e se

²³² «[...] Manuel Soares tomou a seu cargo a iniciativa da propaganda da Casa dos Fadistas como imagem da “Casa dos Artistas Teatraes”». «João da Mata: poeta e guitarrista», *Trovas de Portugal*, 10 de Julho de 1933, n.º 4, ano 1, pp. 1-2.

²³³ Esta contenda está devidamente explicada em Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 194.

²³⁴ *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1945, n.º 2, ano 24, 2.ª série, p. 8.

afirmarem; ora a função de um sindicato não contemplaria este projeto holístico de regeneração.²³⁵

Noticia-se, entretanto, a formação de uma Comissão para angariar donativos para os fadistas doentes mais necessitados.²³⁶ Mas também o próprio desemprego no fado, favorecido pela sazonalidade das ofertas de trabalho, começa a ser ponderado como problema e a ser alvo de iniciativas de obtenção de fundos.²³⁷ Todas estas iniciativas apresentam uma vertente de natureza mutualística.

Enquanto o problema de um sindicato de fadistas se tornou inconclusivo, até porque no início de 1934 terminariam os sindicatos livres, os instrumentistas foram integrados no Sindicato Nacional dos Músicos (SNM). Contudo, eles queixam-se em 1936 ao inspector geral dos espetáculos porque o SNM lhes exigiu um pagamento anual para poderem exercer a sua profissão que era superior ao montante requerido aos outros músicos, embora não tivessem acesso a direitos alguns, dado que os estatutos do SNM não os consideravam sócios.²³⁸ Armandinho critica nesta ocasião o controlo a que este sindicato sujeita os instrumentistas de fado, apoiando convictamente a ideia da criação de um sindicato de fadistas.²³⁹ Entretanto, por esta altura é criada a Liga de Propaganda e Defesa do Fado que teria como objetivo «dar ao Fado uma maior amplitude; tornando-o não só um dos melhores espetáculos populares, bem como criar escolas para uma ampla cultura e um grémio para defeza dos artistas da especialidade.»²⁴⁰ Apesar de mobilizar à partida muitos filiados, esta Liga não teve uma atividade impactante e duradoura. No final

²³⁵ Manuel Soares – «O Sindicato Fadista: esclarecendo», *Trovas de Portugal*, 26 de Agosto de 1933, n.º 6, ano 1, p. 2.

²³⁶ Esta era constituída por: Júlio Proença, Alberto Costa, Joaquim Campos, António Garcia, Sabino Isidro dos Santos, Henrique Silva, Rosa Maria e Maria do Carmo Torres. *Trovas de Portugal*, 26 de Agosto de 1933, n.º 6, ano 1, p. 8.

²³⁷ «A exemplo do que estão fazendo algumas classes, especialmente a dos artistas de teatro, estamos à espera que os cantadores e tocadores profissionais curem de olhar para a sua situação perante a crise que o próximo inverno mais há-de aumentar, debelando-a com a organização de festas em vários bairros de Lisboa, cujo produto reverte a favor dos artistas que menos contractos tenham. Estamos certos que serão bem sucedidos e podem contar com o nosso auxílio. «O desemprego no Fado», *Guitarra de Portugal*, 30 de Dezembro de 1935, n.º 310, ano 14, p. 6.

²³⁸ «Uma reclamação», *Guitarra de Portugal*, 14 de Fevereiro de 1936, n.º 311, ano 14, p. 6.

²³⁹ «Déve-se revolucionar o fado?... Armandinho responde-nos: – Sim!», *Azes do Fado*, 15 de Fevereiro de 1936, n.º 2, ano 1, [s. p.].

²⁴⁰ «Liga de Propaganda do Fado», *Guitarra de Portugal*, 14 de Fevereiro de 1936, n.º 311, ano 14, p. 6.

da década de 30 surge no horizonte a possibilidade de os fadistas integrarem o «Sindicato Nacional dos Artistas de Teatro».²⁴¹

J. Afonso de Matos, um pouco na linha dos projetos que Manuel do Intendente havia explanado anos antes no *Trovas de Portugal*, elaborou o projeto (redigindo inclusivamente os seus estatutos) de um Clube ou Casa que poderia ser denominado por «Casa dos Fadistas», «Clube Marialva», «Severa Clube», etc.²⁴² Esta associação teria um carácter solidário e recreativo e seria um espaço onde se realizariam conferências, serões de arte e seria constituída uma biblioteca e salas de ensaio. Existiria um «Conselho Cultural e Artístico», uma «“Bolsa de contratos”, por intermédio da qual se regulariam materialmente as suas actuações artísticas» e ainda um Fundo de Beneficência para amparar fadistas necessitados e valer aos que forçadamente se viam sem emprego.²⁴³

Poetas, instrumentistas e fadistas exprimem o desejo de gerirem os seus próprios interesses profissionais, mostram uma certa resistência à mediação de sindicatos de artistas de outras áreas e dos organismos do Estado, mas na verdade nunca chegam a ser consequentes: até 1945 nunca haverá a constituição da Casa dos Fadistas e muito menos do Sindicato dos fadistas. O modelo de «grémio» foi mais propenso, como agremiação espontânea e não tanto na identidade que assumiu de organismo corporativo das entidades patronais. O associativismo é muito vivo no meio fadista mas produz grupos de pequena dimensão, tendencialmente locais ou faccionados em correntes de opinião. Sem se erguer uma estrutura orgânica que institua uma dinâmica mutualista organizada entre os fadistas, mutualismo pelo qual Linhares Barbosa em termos genéricos se bateu como verificámos atrás, persistem os casos de fadistas em situação de grande vulnerabilidade, ainda na década de 1940: Reinaldo Varela,²⁴⁴ o cantador Vital de Almeida que ficou fatalmente doente, e o já referido Manuel do Intendente. Mesmo sem essa entidade estruturada e

²⁴¹ «O que irá passar-se?», *Guitarra de Portugal*, 25 de Setembro de 1938, n.º 349, ano 17, p. 3. «Alguns fadistas tendo na vanguarda Filipe Pinto vão iniciar trabalhos para a fundação do Sindicato de Cantadores de Fado ou procurar integrar a sua classe no Sindicato dos Artistas Teatrais.». «Em defesa da classe», *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 8.

²⁴² J. Afonso de Matos – «Solidariedade e recreio», *Guitarra de Portugal*, 1 de Agosto de 1938, n.º 4, ano 24, 2.ª série, p. 3.

²⁴³ J. Afonso de Matos – «Solidariedade e recreio», *Guitarra de Portugal*, 1 de Agosto de 1938, n.º 4, ano 24, 2.ª série, p. 3.

²⁴⁴ «Dos antigos fadistas – tocadores e cantadores e poetas – muitos estão a braços com grandes necessidades económicas.» É exposto o caso de Reinaldo Varela: «Ainda não há muito tempo foi tornado público o caso de Reinaldo Varela – velho, indigente e desiludido – que tocou para príncipes e hoje é vassalo da miséria». *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1940, n.º 256, ano 18, p. 3.

centralizada do meio fadista, tiveram lugar esforços para ser prestado auxílio aos fadistas em causa. Sobre o caso de Vital de Almeida, patenteia-se que...

«[...] nunca foi abandonado: dos seus colegas recebia diàriamente auxílio monetário e de várias entidades, entre elas os “Grupo Marialvas da Graça”, de “S. Cristovão” e Casa da Guarda, etc. auferiu alguns benefícios. Igualmente lhe foram dedicadas festas em seu auxílio, sendo a última realizada no Retiro dos Marialvas, nos fins de Julho.»²⁴⁵

Por isso, os grupos de fadistas e os próprios órgãos de comunicação social «de fado» assumiram sempre e de modo bastante persistente esta função de apoio aos fadistas em situação precária.

Todavia, mesmo no limite final do período cronológico que baliza este estudo, organiza-se finalmente uma «Comissão Organizadora da Casa dos Fadistas», constituída no verão de 1945.²⁴⁶ Reconhece-se o contributo de J. Afonso de Matos para a iniciativa, o qual é convidado a integrar a Comissão. Com razão dizia Radamanto na carta dirigida a João da Mata que noticia a relevante iniciativa: «Vamos procurar transformar em realidade o que durante 20 anos, e através de várias tentativas, não passou de sonho...».²⁴⁷

No final de 1945 parece dar-se por garantido que essa Casa dos Fadistas vai mesmo acontecer.²⁴⁸ Ainda neste ano se percebe que o conflito entre os instrumentistas de Fado e o SNM não teria sido resolvido: aqueles continuam a não serem considerados sócios efetivos e são classificados como «auxiliares de orquestra», não obstante serem solistas no contexto de um espetáculo de fado, protestando que «haja uma entidade dentro dêsse mesmo Estado que nos obrigue a pagar determinada importância sem nos oferecer, em retribuição, a mais pequena regalia» (por exemplo, no que respeita à assistência em situação de desemprego, doença, etc.), sublinhando ainda que o valor pago anualmente pelos sócios é menos de metade que o montante pago pelos «auxiliares».²⁴⁹

Finalmente, abordado o caso dos cantadores e dos músicos de fado, detemo-nos numa iniciativa ocorrida no final de 1930 no seio dos poetas de fado. Ocorre a ideia,

²⁴⁵ *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 7.

²⁴⁶ Ela é composta por Júlio Proença, Joaquim Campos, Carlos Ramos, Filipe Pinto, Casimiro Ramos, João da Mata e Francisco Radamanto. Radamanto – «A casa dos fadistas», *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1945, n.º 5, ano 24, 2.ª série, p. 3. Ver também: *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1945, n.º 8, ano 24, 2.ª série, p. 7.

²⁴⁷ F. Radamanto – «A casa dos fadistas», *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1945, n.º 5, ano 24, 2.ª série, p. 3.

²⁴⁸ «Um Fadista! Joaquim Campos e a sua festa de consagração», *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, p. 8.

²⁴⁹ J. M. – «O Fado e o momento político», *Guitarra de Portugal*, 15 de Novembro de 1945, n.º 11, ano 24, 2.ª série, pp. 1.6. Entrevista a Casimiro Ramos.

lançada por António Amargo e apoiada por Carlos Conde na *Guitarra de Portugal*, de se criar o «Núcleo de Poetas Populares do Fado».²⁵⁰ Este «constituir-se-ia com um máximo de dez poetas que se dediquem a fazer versos para o Fado, que tenham nome criado e dêem provas provadas da sua competência gramatical e poética». Um fadista compraria as letras que quisesse, sendo 80% do montante por ele pago entregue ao poeta e o restante para o Núcleo. A contestação deste projeto não tardou pela pena de Lopes Correia. Este último mostrou-se contra «o monopólio dos versos para o Fado a conceder a uma “sociedade por quotas” composta por dez sócios» e que constituiria «mais um passo decisivo – para a completa industrialização ou comercialização do Fado».²⁵¹ Em 1944, por causa de divergências com a SECTP/SPA, numa tertúlia de «aficionados» falou-se uma vez mais em fazer uma Sociedade onde se defendessem os interesses dos autores dos versos e das músicas para o Fado.²⁵²

1.4. Reconfigurações das sociabilidades e da presença no espaço público

Neste período histórico assistimos ao esgotamento de algumas modalidades de prática de fado que está correlacionado com a redefinição do seu lugar no espaço público. As veladas sociais, por exemplo, começaram por ser «sessões de fados ao ar livre em que, à maneira de comícios, se lançavam apóstrofes contra a prostituição, o militarismo, etc...»²⁵³ mas viriam a desaparecer pela progressiva coação a que foram sujeitas pelos sucessivos regimes as atividades de foro ideológico de vanguarda. O fado subsistia enquanto cultura expressiva no ritmo dos eventos de sociabilidade da capital. Estes podiam ser de ciclo semanal (como a Feira da Ladra onde se cantava o fado com uma certa regularidade e tradição, sendo também um local onde se vendiam guitarras),²⁵⁴ anual (as festividades do Santo António em junho e o carnaval que era a época privilegiada das cégadas) ou de ocasiões de ritmo mais aleatório, como as esperas de gado, na Calçada de Carriche, e as festas de beneficência já referidas.

²⁵⁰ António Amargo – «A semente de uma idéia», *Guitarra de Portugal*, 14 de Novembro de 1930, n.º 212, ano 9, p. 2.

²⁵¹ Lopes Correia – «A semente de uma idéia», *Guitarra de Portugal*, 22 de Novembro de 1930, n.º 213, ano 9, p. 2. Mereceu uma resposta em verso na *Canção do Sul*: Alfredo «Faz-tudo» – «Não pega», *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1930, n.º 35, ano 7, p. 2.

²⁵² «A sociedade dos autores e nós», *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1944, n.º 331, ano n.º 22, p. 4.

²⁵³ *ABC*, 30 de Julho de 1931, n.º 572, ano 12, p. 7. Depoimento de Alfredo Marceneiro na reportagem de Herculano Pereira.

²⁵⁴ *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1933, n.º 272, ano 12, p. 1.

Seja pelo processo de profissionalização, seja pela vigilância política exercida sobre estas atividades, o fado tenderá ao longo do nosso período histórico a abandonar a informalidade do quotidiano da capital e dos seus arredores para se acantonar gradualmente no formato de espetáculo. Transita também da festa para o concerto: na primeira o povo é o ator e o destinatário; no segundo, mais acessível às elites, o povo passa a ser apenas um destinatário. Analisaremos de seguida a mutação das formas de prática fadista no modo como resistiram ou sucumbiram aos novos enquadramentos políticos do país e socio-financeiros do fado durante os 20 anos em estudo.

Começamos pelas festas de caridade, já assinaladas neste estudo. Segundo a *Canção do Sul*, o seu iniciador foi Guilherme Coração e a primeira foi realizada a favor do velho cantador Machado.²⁵⁵ Segundo a *Guitarra de Portugal*, o primeiro certame de fado foi em 1905 na Ajuda.²⁵⁶ Não conseguimos confirmar se se referem ao mesmo «benefício». A motivação primeira destas festas de solidariedade é a angariação de dinheiro para socorrer um pobre, de modo especial um fadista, tocador ou poeta caído na miséria. Estes certames beneméritos foram muito importantes no próprio desenvolvimento musical do género musical; Armando Barata asseverava que neles «o fado tomou novas modalidades».²⁵⁷

As faltas permanentes de cantadores e tocadores em festas com fins caritativos promovidas por associações em virtude da exclusividade do seus contractos, causam um grande descontentamento no público. Soma-se a denominação indevida de «beneficência» a eventos com fins comerciais, e ainda a forma pouco correta com que os fiscais da IGT/IGE são recebidos. Este conjunto de factos leva a que esta instituição proíba que se cante o fado nas Sociedades de Recreio. A direção da *Guitarra de Portugal* reúne com o inspector geral, mas este afiança que «A Inspeção Geral dos Espectáculos, não pode consentir que os artistas sejam anunciados em mais duma casa exploradora do

²⁵⁵ Henrique Rêgo – «Guilherme Coração», *Guitarra de Portugal*, 31 de Agosto de 1928, n.º 140, ano 7, p. 2.

²⁵⁶ O segundo foi promovido pelo Raul de Oliveira e pelo Manuel Ginasta, no pateo do Carrasco, e o terceiro foi nos Sapadores, promovido pela Sociedade dos Caminhos de Ferro. Transcrição de um artigo de Manuel Soares sobre Manuel Pianista, do jornal *O Fado*. *Guitarra de Portugal*, 31 de Agosto de 1928, n.º 149, ano 7, p. 3.

²⁵⁷ «Armando Barata», *O Fado*, 3 de Janeiro de 1926, n.º 22, ano 3, 3.ª série, p. 1.

Fado, porque isso é tudo quanto há de menos lógico.»²⁵⁸ A impossibilidade dos fadistas atuarem fora das empresas contratantes de que resultou esta proibição das festas de fado para fins de beneficência, provoca um decréscimo das mesmas, sobretudo a partir de 1939, apesar de se fazerem algumas coletividades de fadistas com objetivos solidários.²⁵⁹

O Estado procurava que o âmbito da assistência tivesse o mais possível dentro da sua tutela. Isto expressa-se pelo controlo que o Governo Civil faz das subscrições públicas, chegando a proibi-las,²⁶⁰ também pela interdição de se cantar fado nas festas promovidas pelas Sociedades de Recreio ou de Desporto que a IGT/IGE impôs no final de 1938 e sobre a qual já discurremos. Mas o caso de uma festa de fados realizada a 30 de julho de 1939 na sede do Clube Desportivo dos Olivais em benefício de Armando Ferreira de Carvalho, que estava com tuberculose, atesta outra ordem de razões para esta proibição. Armando Ferreira de Carvalho foi condenado por assuntos políticos em 1933, por ser comunista; a realização de uma festa de fado e de um baile para o ajudar motivou o encerramento da sede do Clube.²⁶¹ A participação do fado neste tipo de eventos de apoio a presos políticos já vinha de trás.²⁶²

Com o início dos jornais de fado começa a haver subscrições (que não eram exclusivas dos periódicos de fado, sendo uma prática comum a alguns órgãos da imprensa) a favor daqueles que se vêm numa situação de pobreza ou de doença. Entre os destinatários das «quetes» de 1926 encontramos Mário Leitão de Sá,²⁶³ António Rosa,²⁶⁴ João Maria França e Domingos Serpa.²⁶⁵

²⁵⁸ Afirma ainda que «Os programas das festas artísticas ou de beneficência onde artistas contratados noutras casas figurem terão de publicar a nota de que esses artistas colaboram durante os intervalos dos espectáculos onde estão contratados ou depois de finalizarem estes espectáculos». «O Fado e a Inspeção Geral dos Teatros», *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1938, n.º 353, ano 17, p. 3.

²⁵⁹ «Eu sei tudo», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1945, n.º 363, ano 23, p. 10.

²⁶⁰ No final de 1933 há uma circular na qual o Governo Civil proíbe as subscrições para fazer quetes, recolha de dinheiro para ajudar alguém, não falando especificamente dos jornais, referindo apenas «subscrições publicas». *Guitarra de Portugal*, 22 de Dezembro de 1933, n.º 284, ano 12, p. 6.

²⁶¹ Arquivo do Ministério da Administração Interna, Secretaria-Geral. Fundo do Governo Civil de Lisboa, caixa 28, «Clube Desportivo Olivais e Moscavide».

²⁶² Refere-se uma festa em que cantou fado, «que se realizou no Sindicato dos Padeiros, em benefício duns colegas destes, deportados». *Guitarra de Portugal*, 13 de Fevereiro de 1933, n.º 269, ano 5, p. 6. «É perigoso. Fui há tempo convidado para a festa dum prêso político. Ia sendo engatado porque, dizem eles, quem vai a festas de galegos, mais galego é...». João Linhares Barbosa – «O Espanta d'Alcantara», *Guitarra de Portugal*, 10 de Fevereiro de 1929, n.º 162, ano 7, p. 1.

²⁶³ «Fadistas na Miseria. Mário Leitão de Sá», *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1926, n.º 87, ano 4, p. 6.

²⁶⁴ Veja-se a notícia do levantamento dos ossos do fadista António Rosa. Houve uma comissão para o fazer: *Guitarra de Portugal*, 20 de Junho de 1928, n.º 174, ano 7, p. 6.

²⁶⁵ *Guitarra de Portugal*, 30 de Maio de 1926, n.º 89, ano 4, p. 2.

Entretanto, em paralelo com os benefícios, surgiram as homenagens. As festas de fado, de homenagem ou de benefício são organizadas por uma comissão de amigos, têm como espaço uma casa de fado, um outro restaurante, por vezes em teatros e até em clubs ou dancings; muitas são em sedes de associações, designadamente no Centro Magalhães Lima. Nelas é geralmente apresentada uma pleiade de fadistas e inclui amiúde actuações de troupes de jazz, actos de variedades, declamações de poemas, discursos, variações à guitarra ou actuações de bailarinos. O debate sobre a legitimidade de os fadistas serem pagos colocou em causa estas homenagens: os fadistas homenageados lucram com elas ao invés de socorrerem os fadistas mais carenciados. Diz-se ainda que se tratam mormente da «homenagem mútua» ou da «auto-homenagem»,²⁶⁶ ou que os necessitados passam a chamar «homenagens» aos benefícios para mascararem a sua necessidade.²⁶⁷

Com efeito, o processo de profissionalização do fado, quando assume contornos legais, tende, ainda que só nominalmente, a substituir a festa de beneficência pelas de homenagem, as quais aumentam bastante, pelo menos numa primeira fase. Em janeiro de 1930 realizaram-se «18 festas de beneficência, tôdas mascaradas com o carácter de “homenagem”, apenas uma se chamou de benefício» e em fevereiro «realizam-se 10 festas de “homenagem”». ²⁶⁸ Alguns dirigentes de festas de fado passam nesse ano a exigir à organização que uma percentagem das receitas fosse para os pobres da *Guitarra de Portugal*,²⁶⁹ e chegam a haver fadistas que se recusam a participar nas festas de fado (seja um benefício seja uma homenagem),²⁷⁰ e há ainda o registo de algumas festas de homenagem darem prejuízo.²⁷¹ Finalmente, começam a haver atuações de fadistas em eventos de beneficência promovidos pela elite; neste campo pode falar-se num trânsito da mutualidade como reminiscência do tipo de vinculação operária (que de um modo

²⁶⁶ «O curioso balanço do Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Dezembro de 1930, n.º 217, ano 9, p. 6.

²⁶⁷ *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1928, n.º 140, ano 6, p. 6.

²⁶⁸ «O curioso balanço do Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Dezembro de 1930, n.º 217, ano 9, p. 1.

²⁶⁹ «Entendo que os interessados (e aqui é que estão os tais motivos íntimos de que lhe falei na minha carta de Junho) devem concorrer, embora com uma pequena percentagem, para minorar as agruras do que, sofrendo tanto ou mais do que eles, não têm, sequer, probabilidades de conseguir uma festa em seu benefício.». António Garcia – «Uma carta», *Guitarra de Portugal*, 22 de Novembro de 1930, n.º 213, ano 9, p. 4.

²⁷⁰ Fernando Teles pede a Linhares Barbosa para publicar uma carta em que afirma: «[...] declaro, terminantemente, que não tomarei parte oficialmente em mais festa alguma de Fado, quer esta tenha carácter beneficente, quer tenha carácter de pseudo-homenagem». «Uma carta de Fernando Teles», *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1929, n.º 173, ano 7, p. 2.

²⁷¹ *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1931, n.º 226, ano 9, p. 3.

geral é de igual para igual), para a caridade (em que há uma relação desigual).²⁷² As festas de beneficência e as festas de homenagem, não desaparecendo totalmente, acabariam por sofrer ao longo dos anos 30 sofreram uma franca diminuição.

Outra forma de prática que foi desaparecendo ao longo do período histórico em análise foram as cégadas. Estas eram pequenos teatros de rua, de natureza sarcástica e popular, que continham uma parte musical da qual o fado era a base. Surgiram em torno do carnaval e terminavam com os atores a pedirem dinheiro imitando os ceguinhos, o que explica a sua designação. Estes «pequenos autos dos bairros»²⁷³ tiveram várias fases. Começando no final do século XIX, centravam-se em personagens-tipo (o polícia, o galego, a mulher perdida, etc.), utilizavam o travestismo, constituíam quadros caricaturais e o fado cantado seria o corrido. Possivelmente assumidos por correntes ideológicas de radicalismo político, foram progressivamente adquirindo um pendor erudito e uma utilidade instrutiva. Fixaram-se nos temas da mitologia e da história da pátria (Lenda das Rosas, Inês de Castro, etc.), nos feitos notáveis dos portugueses, mesmo na história e na mitologia dos outros países. Detinham também uma componente crítica. Neste período (sensivelmente no início do século XX) muitas cégadas houve que censuravam a família real e exaltavam o Republicanismo, de tal modo que se considera que «a propaganda da República teve nas cégadas um dos seus valiosos baluartes.»²⁷⁴ Os fados, mais sentimentais e dramáticos, intercalavam-se com falas declamadas e os trajes eram apurados. A cégada cómica deu assim lugar à cégada histórica que derivou na cégada ideológica.

Com efeito, dada a experiência da Grande Guerra criticada nas «cégadas ao expedicionário», o abandono a que a República vetava os seus combatentes e as situações de doença, orfandade e miséria que gerou, a cégada adquiriu um carácter ideológico mais acutilante. Os fados passaram a incorporar assuntos de carácter social (os fados sociais ou políticos), que exprimiam revolta contra as instituições políticas mas também religiosas, contra as injustiças sociais, a opressão das classes dominantes, corporizando os protestos do povo e querendo incutir ideais como os de Marx, Nordou, Kropotkine e mais tarde

²⁷² «A convite de uma comissão de senhoras da nossa primeira sociedade, foram convidados a emprestar o brilho das suas gargantas numa simpática “matinée” para o Instituto do Cancro e Escolas Pobres as graciosas e gentis cantadeiras Maria albertina e Hermínia Silva, que na supracitada “matinée” que se realizou no elegante cinema Tivoli, foram delirantemente aplaudidas pela selecta assistência, na sua maior parte, senhoras». «Fado generoso», *Guitarra de Portugal*, 12 de Junho de 1931, n.º 229, ano 9, p. 2.

²⁷³ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 134.

²⁷⁴ «Cégadas e cégantes», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 1.

Tolstoi e Gorki. Também, censuravam comportamentos como o alcoolismo ou a prostituição, e existiam ainda cégadas com produções mais filosóficas, cantando-se os chamados «fados filosóficos». A cégada aperfeiçoou-se abandonando o seu amadorismo, e, tendo sido perseguida e originado detenções desde o seu início, passou a exhibir-se sobretudo em casas particulares ou em estabelecimentos de restauração, para os seus atores e promotores se protegerem das autoridades.²⁷⁵

A propensão para as cégadas serem vistas como focos de perturbação pública e a repressão a que foram sujeitas durante o Estado Novo fez com que entrassem em crise. Apesar desta decadência das cégadas ser muitas vezes assinalada no suceder dos anos, realizavam-se anualmente concursos pelo entrudo, quase sempre com contendidas motivadas pelos júris e suas decisões. Os originais a concurso tinham de ser visados pela Comissão de Censura,²⁷⁶ o que explica um esgotamento da cégada no campo temático que se torna explícito no final do nosso período histórico.²⁷⁷ Não tendo as antigas dinâmicas de sociabilidade bairrista a suportá-las, percebe-se uma certa propensão para que as cégadas fossem substituídas por outras formas de entretenimento (por exemplo, os bailes de máscaras).²⁷⁸

No final dos anos 30 o Governo Civil do distrito de Lisboa, no edital sobre os festejos de entrudo que todos os anos faz afixar, é interdito «mascararem-se homens com trajos femininos» (artigo 3.º, alínea d)) e fala-se explicitamente nas cégadas, autorizando-as (assim como qualquer grupo carnavalesco, musical ou de danças acrobáticas) sob a condição de uma inscrição atempada e desde que «os versos que êsses grupos apresentam

²⁷⁵ Avelino de Sousa – «A cegada através dos tempos», *Guitarra de Portugal*, 27 de Fevereiro de 1927, n.º 108, ano 5, pp. 1-2.

²⁷⁶ «Todos os grupos devem apresentar os originais visados pela Comissão de Censura». *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, n.º 338, ano 16, p. 3. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo existem várias cégadas que foram sujeitas à Censura; algumas foram proibidas ao passo que a outras foram impostos cortes.

²⁷⁷ «Este ano o Carnaval não é fértil em cègadas. O assunto, de multiplicado e exagerado nos anos anteriores, parece que escasseia, e o ineditismo anda tam arredado dos cérebros criadores – que parece ser ponto assente que já não há nada de novo sôbre a terra.». *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1945, n.º 347, ano 22, p. 3.

²⁷⁸ Isto está patente na informação sobre o que vai acontecer durante a quinzena seguinte, numa espécie de agenda fadista que os jornais disponibilizavam, mas também pelos comentários feitos às cégadas: «O carnaval, aquele carnaval da graça e do espírito popular, sardónico e irreverente, das cégadas e da “charge” de costumes, desapareceu definitivamente, para dar lugar a um carnaval, onde a miséria anda mascarada de “clown”, um pouco de alvaiade na face e uma esmola nas mãos». D.C. – «Carnaval lisboeta», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1939, n.º 222, ano 16, p. 5.

haja sido visados pela Inspeção Geral dos Espectáculos [...]» (Artigo 5.º).²⁷⁹ Em 1943 o mesmo Governo Civil proíbe «os folguedos de entrudo» em virtude de «o momento internacional» não se harmonizar «com públicas manifestações de alegria».²⁸⁰ As «noites do Riso», uma iniciativa que teve lugar em esplanadas e cinemas da capital no ano de 1944, especialmente pela altura do carnaval, dão mostras de como o humor produzido nos circuitos do fado se reconfigurou e, de algum modo, se neutralizou.²⁸¹

Ao contrário das festas de beneficência e das cégadas, a ligação do fado às touradas manteve-se ao longo do nosso período histórico, e até foi de certa forma incrementada. O fado cantado nas esperas de touros pertencia ao passado. Estas, antes da abertura da Praça de Touros do Campo Pequeno em 1892, percorriam as ruas do Campo Pequeno até à Praça de Sant’Ana, cantando-se o fado também nos retiros situados ao longo desse percurso, como o Retiro da Videira.²⁸² Depois da inauguração do Campo Pequeno, transitavam até ele na calçada de Carriche e no Campo Grande, que mais uma vez constituía um corredor particularmente abundante de tabernas onde o fado se praticava.²⁸³ A ligação entre o fado e as touradas existe, pois, praticamente desde o seu início havendo quem considerasse este género musical «irmão gémeo das Toiradas».²⁸⁴

Percebe-se pela leitura das obras de João Pinto de Carvalho (Tinop) ou de Alberto Pimentel que antes das touradas, nas esperas de toiros, e depois delas, o fado se cantava e tocava já no tempo da Severa, estando Conde de Vimioso muito ligado à vida tauromáquica.²⁸⁵ No período histórico que estudamos, a relação entre fado e tauromaquia de algum modo formalizou-se pelas regulamentações a que ambas as atividades tiveram de se submeter. Há fadistas que tinham contratos para atuar nas touradas; é o caso de

²⁷⁹ Edital do Governo Civil de Lisboa de 25 de Janeiro de 1939. Arquivo do Ministério da Administração Interna. PT/SGMAI/GCLSB/E-B/015/12542, Caixa «Editais e regulamentos do Governo Civil de Lisboa (1925-1948)».

²⁸⁰ Edital do Governo Civil de Lisboa sobre os folguedos do Entrudo 13 de Fevereiro de 1943. Ministério do Interior, Direcção Geral da Administração Política e Civil, processo O-1/13, NT 1891 (Inc. 2002). PT/TT/MI-DGAPC/E/3/238/9.

²⁸¹ Nelas colaboravam Francisco dos Santos, o Rei do Riso; João Cardona, o Rei da Gargalhada; António dos Santos; o Príncipe da Risota, e Inácio da Conceição, «o Pamplinas do Fado». Fez 14 espetáculos no carnaval de 1944 nos Cinemas Europa e Cine-Arte. *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1944, n.º 334, ano 22, p. 3.

²⁸² «O Fado antigo e o Fado moderno: o que sobre um e outro nos diz o velho fadista sr. António Eduardo Vieira Da Silva», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1932, n.º 60, ano 9, p. 1.

²⁸³ Rafael Ferreira – «As guitarras e dos toiros», *Guitarra de Portugal*, 14 de Agosto de 1935, n.º 307, ano 14, p. 3.

²⁸⁴ Expressão de Paco Gorráez, toureiro espanhol. *Guitarra de Portugal*, 10 de Setembro de 1938, n.º 348, ano 17, p. 3.

²⁸⁵ Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*. 5.ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, pp. 46-47 [Ed. original: 1903].

Maria do Carmo (Alta) que cantou «durante trez anos em quase todas as praças de touros de Portugal, acompanhada por banda de musica», e, já nos anos 40, Maria da Saudade e Albina Pereira.²⁸⁶

Outra instância que demonstrou bastante resiliência ao processo profissionalizante e mercantilizante do fado, foi o movimento associativo que este gerou e que foi particularmente profícuo no início do século XX, altura em que existiam sociedades fadistas como os «Lepes», os «Quinzenistas», os «Carecas» ou os «Magrizelas».²⁸⁷ O levantamento que realizámos das associações existentes entre 1926 e 1945 (e que se encontra no anexo) permitiu-nos sinalizar 58.²⁸⁸ Verifica-se uma particular pululância destas associações nos primeiros cinco anos do nosso período histórico, mas o associativismo fadista nunca estancará até 1945. Pelo contrário, na década de 1940 há vários grupos, três dos quais bastante ativos: os Marialvas da Graça, os Marialvas de São Cristóvão e os Marialvas do Bairro Alto.

Este movimento associativo diretamente concitado pelo fado, visando congregar os seus «aficionados», contrapõe-se de alguma maneira à modalidade organizativa das casas de fado. Estas satisfazem o requisito de reunião dos apreciadores e de promoção da prática do género musical, mas têm um nível diferente de institucionalidade, possuem fins lucrativos predispondo-se a encarecer, o que as torna progressivamente um tanto inacessíveis e impermeáveis à vitalidade popular do fado.

Os objetivos destas associações são vários, a começar pela solidariedade, entre fadistas e para com as pessoas exteriores ao meio. Muitas organizações têm o propósito de ajudar os mais carenciados através do fado, seja por via de uma ação solidária que envolva bens essenciais, ou, em menor medida, por via da instrução ou alfabetização. Vimos já que por meio de algumas associações socorrem-se fadistas que se encontram em situações particularmente precárias. Outro objetivo que se destaca é a propaganda do fado, a sua divulgação sobretudo em territórios onde ele não está tão implementado; refira-se, neste campo, o Grupo Recreativo Amadores do Fado, que apresenta a intenção

²⁸⁶ Maria do Carmo «Foi convidada para inaugurar o grupo de toureiros excêntricos “Charlot, Max e D. José”». Cf. João da Mata – «Maria do Carmo - Relíquia do Fado: A gloriosa biografia duma fadista gloriosa». *Azes do Fado*, 1 de Fevereiro de 1936, n.º 1, ano 1. Maria da Saudade teve contratos para cantar nas touradas. *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1942, n.º 307, ano 20, p. 4. Albina Pereira em 1945 cantou como fadista realizando a época das touradas... «Eu sei tudo», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1945, n.º 363, ano 23, p. 10.

²⁸⁷ Reporter Lynce – «Raul d’Oliveira: este poeta, cantador, guitarrista e fadista de raça evoca-nos algumas efemérides da sua vida boémia», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1932, n.º 73, ano 10, p. 1.

²⁸⁸ Ver no Volume 2 desta tese o documento «Associações de Fado».

de propagar o fado no Ribatejo, que era uma região considerada de difícil penetração deste género musical. Muitos grupos constituem-se como verdadeiros agrupamentos amadores de fado (cantadores e concertistas de viola e guitarra), sem fins lucrativos, atuando informalmente e tendo em vista um dos dois objetivos agora enunciados: a propaganda ou a beneficência.

Em alguns casos, a associação inclui uma intenção pedagógica de transmissão do fado como um saber-fazer, visando a educação das novas gerações. Outras destas agremiações incidem sobre o lazer; de modo particular têm como horizonte a fruição gastronómica e a organização de excursões. Tratam-se dos grupos excursionistas e de grupos gastronómicos. Há associações que são expressamente gastronómicas tendo como atividade principal a visita a restaurantes, e, não sendo diretamente ligados ao fado, os seus membros apreciam-no e cantam-no, pelo que aparecem por vezes mencionados nos periódicos; são eles «os ursos» (os mais frequentemente referidos), «os gastrólatras», «os pinguins», «os provadores», etc.²⁸⁹ Por outro lado há uma minoria de grupos que conjugam o associativismo fadista com a arte dramática (o Grupo Dramático Amadores de Fado e o «Talma e Fado») ou com futebol, como o demonstra o Grupo Amigos do Fado Marvilense (núcleo organizado no interior do grupo de sócios do Marvilense Foot Ball Club), ou o Grupo Desportivo «Guitarra de Portugal».

Algumas das associações registaram uma considerável durabilidade e desempenharam um papel deveras importante no meio fadista. Destacamos o Grupo Instrutivo e Familiar «Os Trovadores», pelo seu impacto sobretudo na zona da Graça. Este era liderado por uma figura importante que, a partir desta associação e não só, suscitou uma vitalização da comunidade fadista, bastante alicerçada nas suas preocupações beneméritas, manifestas na organização de várias festas de caridade, nomeadamente a «Festa dos Pobresinhos». Falamos de José Alves, cognominado «poeta dos pobrezinhos».²⁹⁰ Este poeta profícuo, que teve uma passagem fugaz pelo cargo de diretor da *Canção do Sul*, também estimulou uma cooperação existente com outras organizações da sociedade civil.²⁹¹ Além do Grémio Instrutivo e Familiar «Os

²⁸⁹ *Trovas de Portugal*, 15 de Maio de 1934, n.º 12, ano 1, p. 2.

²⁹⁰ Exemplo: *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1930, n.º 27, ano 7, p. 3.

²⁹¹ Por exemplo, com associações desportivas: damos como exemplo a «Festa dos Pobrezinhos» ocorrida na sede do Operário Foot-Ball Club, na rua do Cardal da Graça, número 10, no dia 10 de Agosto de 1933, às 21:00 que incluía uma sessão de fados promovida por José Alves, poeta «que à causa de beneficência tem dado o melhor do seu esforço e carinho.». *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1933, n.º 278, ano 11, p. 12.

Trovadores», na Graça também foram fundados numa fase anterior outros dois grémios de grande dimensão: o Grémio Artístico «Amigos do Fado» e o Grémio Literário «Amadores do Fado». Por outro lado, naquele bairro também tinham a sua sede dois jornais de fado: o *Alma de Portugal* e *Trovas de Portugal*.²⁹² A existência de um associativismo sobremaneira dinamizador e estruturado na Graça de algum modo substituiu ou compensou a ausência de casas que exibam espetáculos de fado.

Os Trovadores, ao se constituírem como uma escola de fado, que era algo relativamente inédito, oferece um espaço raro de pedagogia formal. Fadistas houve que construíram o seu percurso artístico tendo como rampa de lançamento esta escola. Algo semelhante e numa escala menor encontramos no Grupo Recreativo «A Voz do Fado», no Porto.

Antes do início do período histórico em estudo, a componente instrutiva e até moralizadora do fado foi o móbil de criação das suas mais importantes agremiações. Neste campo, destacou-se outrora o Grémio Artístico de Fado que se notabilizou pela «tentativa a êsse tempo revolucionária de se pretender arrancar o Fado à taberna, o que, aliás, foi em parte conseguido [...]».²⁹³ Estas associações pretendiam assim disponibilizar uma alternativa como espaço de prática de fado à taberna enquanto local representativo por excelência do vício e da degradação moral do indivíduo. Ainda no início do período em estudo está patente este desejo de uma elevação comportamental de tipo moralizador e intelectual do meio fadista através do seu associativismo:

«Os fadistas que dantes procuravam expandir a sua dor, na taberna e nas alfurjas, buscam hoje o meio associativo, comungando idéas e pensamentos, reunindo famílias em conjunto, discutem com calma os assuntos do dia, procuram nos livros a sua distracção espiritual».²⁹⁴

Este excerto fala concretamente do Grémio Artístico Amigos do Fado que se localizava em Sacavém e que consistia num grupo de amigos que se reunia à noite e que queriam angariar alguns livros para constituírem a sua biblioteca. Note-se ainda que podemos reconhecer uma cobertura pelo associativismo de um território sem uma grande oferta de espaços comerciais de fado – fenómeno que verificámos no bairro da Graça – em relação a zonas como Sacavém ou Marvila mas em muito menor proporção.

²⁹² J. A. – «A Graça: fulcro de poetas e de fadistas», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1938, n.º 215, ano 16, p. 5.

²⁹³ «Dois dedos de conversa com os vates...», *Guitarra de Portugal*, 15 de Julho de 1938, n.º 3, ano 24, 2.ª série, p. 4.

²⁹⁴ «O Fado educa-se», *Guitarra de Portugal*, 3 de Março de 1928, n.º 135, ano 6, p. 6.

Frequentemente estas associações são criadas numa certa periferia. Apurámos algumas formadas em redor da cidade de Lisboa (Queluz, Paço de Arcos, Sacavém ou Setúbal). Registamos a informação da existência em Luanda da «Casa de Lisboa»; não tendo diretamente a ver com fado, o género musical acaba por ser importante na sua dinâmica. Foi por ela organizada uma excursão na qual houve fados e cujos lucros foram destinados aos lisboetas pobres residentes naquela cidade africana.²⁹⁵

Este reduto gradualmente menos vigoroso que constituiu o associativismo fadista, não evitou uma profunda alteração na expressão pública do fado. Como já atrás afluímos, esta consistiu numa deslocação do quotidiano recreativo e celebrativo da cidade de Lisboa e seus arredores para uma certa privatização no palco, nos produtos portáteis e descorporizados, os discos e a rádio, para um aquartelamento no consumo doméstico e no espetáculo. Devido em parte a isso e aos ataques que foram sendo dirigidos ao género musical, a comunidade de aficionados passou a agir numa lógica de propaganda. Esta exprimiu-se desde logo em iniciativas internas ao meio fadista, entre as quais destacamos, pelo impacto que teve e pela grande organização e mobilização dos fadistas que implicou, a Grande Serenata do Fado.

Esta ocorreu na noite do dia 29 de junho de 1935 e consistiu numa romagem noturna que partiu dos Sapadores à meia noite e teve como ponto de chegada a sede da *Guitarra de Portugal*, no bairro da Ajuda, onde se deu uma desgarrada. Os fadistas realizaram-na dentro dos cerca de 15 carros a eles destinados, tendo cada um uma caixa luminosa com versos. Os cantadores cantavam quadras dedicadas aos bairros por onde passaram, que eram os mais acentuadamente fadistas: Graça, Alfama, Mouraria, Bairro Alto, Campo d'Ourique, Madragoa, Alcântara e Ajuda. O cortejo ia cumprimentando as sedes dos órgãos de imprensa que se encontravam até ao destino. À frente seguia a camioneta da Comissão devidamente enfeitada com uma guitarra portuguesa, na qual estava o altifalante que ia dando instruções, seguida do carro do jornal *Guitarra de Portugal*. Envolveu uma grande comissão organizadora (Júlio Proença, Filipe Pinto, Júlio Duarte, José Miguel, etc.). Armando Machado compôs um fado-marcha, com letra de Linhares

²⁹⁵ *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1937, n.º 335, ano 19, p. 5.

Barbosa para o qual houve ensaios. O almoço foi no Café Mondego, onde se havia realizado uma matiné para angariar receitas para suportar os custos.²⁹⁶

Este evento não foi isolado. Já em 1932 um grupo de fadistas fizera uma serenata à noite, pelo bairro da Ajuda, tendo ido cumprimentar a sede o mesmo órgão da imprensa liderado por Linhares Barbosa.²⁹⁷ Na noite do dia 23 para o dia 24 de junho de 1933 teve lugar a Serenata Trovas de Portugal, promovida pelo jornal homónimo. Consistiu num desfile em que se tocava e cantava fado, enchendo o largo da redação do jornal na Graça, estando à janela os elementos da sua direção.²⁹⁸

A consciência da necessidade de expansão do fado, da sua divulgação e afirmação no espaço público manifestou-se, pois, de várias formas e desde cedo. A realização de audições gratuitas de fado nas escolas e asilos em 1927, uma iniciativa do jornal *Canção do Sul*, é disto expressiva, apesar de não se poder confirmar a continuidade que teve.²⁹⁹ A publicação em vários tomos da obra *Alma de Fadista* de Venceslau de Oliveira teve a intenção de causar impacto na opinião pública mas acabou por ficar aquém das expectativas.³⁰⁰ O autor pretendia dar a conhecer sob a forma de romance os prosélitos do fado desde 1900; o autor pediu aos fadistas que lhe enviassem dados biográficos e fotografias. Cinco anos depois, em 1936, sai uma publicação periódica da autoria de João da Mata com uma natureza semelhante: visou apresentar a biografia dos *Azes do Fado*, expressão que intitula a obra. Saíram apenas dois números; um sobre Armandinho, outro sobre Maria do Carmo (Alta). Seguindo igualmente o modelo da biografia, no ano seguinte é publicada a obra de Alberto Víctor Machado, *Ídolos do Fado*. Esta alcançou uma grande notoriedade, talvez por incidir nos artistas de fado coevos e mais

²⁹⁶ *Guitarra de Portugal*, 8 de Junho de 1935, n.º 304, ano 13, p. 8. «Grande Serenata de Fadistas de homenagem aos bairros e “Guitarra de Portugal”». *Guitarra de Portugal*, 26 de Junho de 1935, n.º 305, ano 13, p. 2. «A grande serenata dos fadistas deixou nas ruas de Lisboa um rasto luminosos». *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1935, n.º 306, ano 13, p. 10.

²⁹⁷ Foi promovida por António Loureiro e Manuel Pinho e foi apresentada por António Garcia. «A Grande serenata que cumprimentou a “Guitarra de Portugal”». *Guitarra de Portugal*, 4 de Julho de 1932, n.º 256, ano 10, p. 7.

²⁹⁸ Eram eles José dos Santos, Marçal Osório e Artur Rocha. *Trovas de Portugal*, 10 de Julho de 1933, n.º 4, ano 1, p. 2. *Trovas de Portugal*, 30 de Julho de 1933, n.º 5, ano 1, p. 2.

²⁹⁹ «O Fado nas escolas e nos asilos», *Canção do Sul*, 19 de Fevereiro de 1927, n.º 14, ano 1, p. 1. Armando Dias, da redação da *Canção do Sul*, foi de quem partiu esta ideia. Francisco Viana e Alberto Costa disponibilizaram-se para participar nestas audições, que implicaram o envio de circulares às direções das escolas e asilos. Devido à instabilidade da *Canção do Sul* nesta fase e dos longos intervalos de tempo sem a publicação de números, não nos é possível determinar se esta iniciativa foi de facto realizada. Exige-se aos participantes «apresentação de produções que dignifiquem o fado e a nossa raça» e «correção e boa apresentação».

³⁰⁰ *Guitarra de Portugal*, 12 de Setembro de 1931, n.º 236, ano 10, pp. 1.3.6. O primeiro tomo sai de 25 a 30 de Setembro de 1931. Cf. Venceslau d'Oliveira – *Alma de Fadista*. [Lisboa]: Minerva, 1931.

mediatizados e também por nessa altura estar ao rubro o debate em torno do género musical, uma vez que pouco antes haviam ocorrido as palestras de Luís Moita na ENR e a sua publicação em livro.

A catapulta pública do fado foi também motivada por iniciativas do poder político, revelando um reconhecimento no fado de uma representatividade da cultura portuguesa; isto é particularmente patente nas exposições internacionais. O fado esteve representado na Exposição Ibero-Americana de 1929 em Sevilha, onde foi cantado fado castiço.³⁰¹ Ercília Costa atua na Exposição Universal de 1937, em Paris, contratada pelo SPN/SNI no Théâtre des Champs Elysées. O sucesso da sua prestação resultou em elogios por parte da imprensa parisiense e em convites para cantar em rádios mesmo noutros países.³⁰² Também Maria Albertina representou Portugal nesta Exposição, representando o folclore português. Ercília Costa atua no Pavilhão Português da Feira Mundial de Nova York, mais uma vez a convite do SPN/SNI, a 12 de junho de 1939.³⁰³ O fado também foi mostrado em circunstâncias diplomáticas; por exemplo, o poeta José Alves cantou para os ministros dos Estados Unidos da América e da Argentina e suas famílias.³⁰⁴ Depois de Ercília Costa, inicia-se com Amália uma nova fase da projeção do género musical além-fronteiras. Em 1943 o embaixador de Portugal em Madrid, Pedro Teotónio Pereira, convida Amália para se apresentar ao público espanhol. Em 1944 irá ao Brasil, juntamente com sua irmã Celeste Rodrigues, sendo o início de uma carreira internacional continuada.³⁰⁵

A expressão pública do fado também se deu por motivos menos positivos, uma vez que alguns dos conflitos internos que se deram entre personalidades do meio fadista acabaram por ser noticiados na imprensa fadista, ou mesmo nos jornais de maior tiragem. Em 1928 deram-se duas contendendas; a primeira consistiu numa troca de críticas entre Pedro Rodrigues e Henrique Rêgo publicadas no jornal *Guitarra de Portugal*. O primeiro escreveu um fado em que alegadamente criticava os fadistas por deixarem de trabalhar

³⁰¹ *Guitarra de Portugal*, 22 de Abril de 1929, n.º 169, ano 7, p. 6.

³⁰² «Ercília conquistou Paris», *Canção do Sul*, 22 de Outubro de 1937, n.º 189, ano 15, p. 8. «Além da sua exibição no Théâtre des Champs Elysées onde a levava o contracto do S. P. N. apresentou-se no Radio Parisien e no aristocrático Romance-Club.». «A Rainha do Fado», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1937, n.º 190, ano 15, p. 2.

³⁰³ «Ercília Costa: embaixatriz do Fado na América do Norte», *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1939, n.º 364, ano 17, p. 1.

³⁰⁴ *Guitarra de Portugal*, 16 de Julho de 1933, n.º 97, ano 11, pp. 1-2.

³⁰⁵ Rui Vieira Nery – *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland, 2010, p. 58. *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1945, n.º 7, ano 24, 2.ª série, p. 7.

para se dedicarem exclusivamente à atividade de cantador; o segundo escreve outro poema no número seguinte defendendo quem foi ofendido. Entretanto envolveram-se neste assunto Artur do Intendente e João Linhares Barbosa.³⁰⁶ O segundo conflito é físico e passa-se na Cervejaria Boémia entre Francisco Santos, Manuel Maria e Raul do Campo Grande. João Linhares Barbosa, que assistiu ao sucedido, censura esta contenda energicamente, explicando que a profissionalização não é má mas a dimensão comportamental e a índole dos fadistas deve acompanhar a evolução do fado.³⁰⁷ O diretor da *Guitarra de Portugal* e o guitarrista do Luso, Júlio Correia, quase chegam a agredir-se por motivos anteriormente explicados, decorrentes da proposta do poeta e jornalista de uma reorganização nos contratos naquele estabelecimento.³⁰⁸

Em 1934 ocorre uma cena de violência que envolveu a polícia entre Linhares e o guitarrista Armandinho, porque o primeiro publicou no jornal por si dirigido uma situação em que o músico teria sido incorreto na tournée em África.³⁰⁹ Três anos depois o poeta volta a envolver-se num contencioso que atingiu uma grande dimensão, desta feita com outro poeta, Armando Neves. A tensão havia começado com um concurso de poemas em que Armando Neves tinha participado sem ter ganho; Linhares Barbosa escreve no jornal uma crítica à sua incapacidade de aceitar os resultados. Ambos se agridem na Avenida da Liberdade.³¹⁰ A *República* e outros jornais da grande imprensa noticiam a cena entre Barbosa e Neves; este último escreve uma carta à *República* demarcando-se e criticando o Fado. A *Guitarra de Portugal* responde que o Armando Neves ganhou muito dinheiro com a «canção nacional». Armando Neves coloca um processo em tribunal; depois de correr muita tinta, Linhares anuncia que a *Guitarra de Portugal* será defendida em tribunal por Ramada Curto e Leopoldo do Vale, defesa que lhes foi oferecida gratuitamente.³¹¹ O processo passa por todos os trâmites da investigação criminal, havendo fadistas que testemunham a favor de um e de outro. O caso foi arquivado.³¹²

³⁰⁶ *Guitarra de Portugal*, 4 de Outubro de 1928, n.º 151, ano 7, p. 3. Artur do Intendente responde-lhe no número seguinte. *Guitarra de Portugal*, 18 de Outubro de 1928, n.º 152, ano 7, p. 4.

[Artur do Intendente] – «Uma carta de Artur do Intendente», *Guitarra de Portugal*, 18 de Outubro de 1928, n.º 152, ano 7, p. 4.

³⁰⁷ João Linhares Barbosa – «Uma noite na travessa da Palha», *Guitarra de Portugal*, 12 de Novembro de 1928, n.º 154, ano 7, p. 3.

³⁰⁸ *Guitarra de Portugal*, 24 de Outubro de 1931, n.º 238, ano 10, p. 2.

³⁰⁹ «Última hora», *Guitarra de Portugal*, 7 de Julho de 1934, n.º 293, ano 12, p. 7.

³¹⁰ Ocorreu no dia 11 de Setembro de 1937. Fernando Teles – «O Fado d'ontem e d'hoje: Palestra», *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16, p. 10.

³¹¹ *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1937, pp. 331-332, ano 15, p. 15.

³¹² «Nós e Armando Neves». *Guitarra de Portugal*, 27 de Dezembro de 1937, pp. 336-337, ano 16, p. 5.

Outro episódio de conflituosidade interna deu-se pouco tempo antes da morte do poeta Henrique Bruno em 1933 por causa de alegadamente se aproveitar da sua doença para beneficiar da generosidade de alguns dos seus pares.³¹³ Henrique Bruno já tinha suscitado animosidades em 1929, concitando as críticas de Linhares Barbosa. Em 1938, José Prieto, marido de Maria Albertina, foi violentamente agredido pelo toureiro Manuel Casimiro, irmão de Mirita Casimiro, no Parque Mayer numa disputa em que estavam em causa as duas atrizes. Este foi preso e Prieto foi para o hospital em estado grave, tendo alta semanas depois.³¹⁴

1.5. O processo de criação e de execução musicais

Com a profissionalização consolidaram-se ou aceleraram-se processos de transformação no modo como os fados são gerados musicalmente. Modificadas substancialmente as dinâmicas de socialização em que o fado acontecia, alteram-se na mesma proporção os métodos de acompanhamento instrumental e de criação de fados. Trabalhos de natureza musicológica já foram realizados sobre esta matéria e para eles remetemos.³¹⁵

Não poderemos elencar aqui a totalidade dos instrumentistas ativos durante os 20 anos em estudo. Optamos por apresentar na Tabela 5 as «parelhas» de guitarristas e violistas publicitadas nos cartões de visita com que os artistas de fado se faziam anunciar na *Guitarra de Portugal* por altura do Natal e do Ano Novo.

³¹³ «O nosso amigo Estevão José Machado “Cortalenha” depois de reconhecer que aquele senhor não é digno de merecer solidariedade, resolveu que os seus 5 escudos fossem entregues aos pobres de “A Canção do Sul”, resolvendo também o corpo redactorial fazer o mesmo». «Henrique Bruno», *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1933, n.º 104, ano 11, p. 3. João Linhares Barbosa é muito crítico para Henrique Bruno. «O sr. Bruno seria uma criatura muito conveniente se se reduzisse á sua insignificância e se não tivesse aparecido como “az” do Fado que se julga ser.» «Vai retirar-se do Fado? Mas quo tem isso?! Muito longe de ser um desgosto é uma felicidade... Quem diria a semelhante pateta que a sua falta se faria sentir?». «Henrique Bruno», *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1929, n.º 170, ano 7, p. 6.

³¹⁴ «Nos bastidores e na vida», *Guitarra de Portugal*, 25 de Setembro de 1938, n.º 349, ano 17, p. 2.

³¹⁵ Veja-se particularmente Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, pp. 208 ss. Também Eduardo Sucena e Daniel Gouveia dão contributos para a questão da constituição do corpus de fados. Eduardo Sucena – *Lisboa, o Fado, e os Fadistas*. 3ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2008. Daniel Gouveia – *Ao fado tudo se canta?* Linda-a-Velha: DG Edições, 2010.

Tabela 5: Parelhas de Acompanhamento Instrumental publicitadas nos anúncios

Guitarrista	Violista
Júlio Correia	António Sobral
Fernando Freitas	Armando Machado
Casimiro Ramos	Miguel Ramos (1930) Armando Silva (1935) Martinho da Assunção (1936)
Armandinho	Georgino de Sousa
Georgino de Sousa ³¹⁶	Gonçalo de Sousa
Izabel de Sousa	Georgina de Sousa
José Pais da Silva ³¹⁷	Francisco Carvalhinho
Jaime dos Santos	Miguel Ramos
Raul Nery	Fernando Reis

É mais expressiva nos instrumentistas do que nos cantadores a transmissão familiar: Georgino de Sousa toca com o seu neto Gonçalo, o filho de Martinho da Assunção (Martinho da Assunção Júnior) é também «concertista de viola». É interessante verificar a existência de mulheres executantes e também de crianças: Georgina de Sousa (violista) e, além desta, Flaviana Ferreira (guitarrista) começaram precocemente a tocar em público, entre os 12 e os 13 anos. As duas guitarristas mais relevantes deste período, Isabel de Sousa (mãe de Georgina e com quem toca em duo, tal como aparece na tabela) e Virgínia Peres, têm em comum várias características: foram ambas alunas de figuras de referência da execução da guitarra (Luís Petrolino e Carmo Dias, respetivamente), ambas têm pais que as acompanham à viola e ambas dão aulas de guitarra. Um dado sobremaneira curioso é que, tal como as cantadeiras, as mulheres instrumentistas também envergam o xaile.³¹⁸

Os guitarristas Carmo Dias e Borges de Sousa são dois casos em que a generalidade do círculo fadista reconhece um certo estatuto ou erudição. Terão à partida começado a tocar em Coimbra, aquando a sua formação universitária,³¹⁹ mas mantêm depois uma relação próxima e até ativa com o meio fadista lisboeta. Os guitarristas de Coimbra eram de uma tradição diferente, além de deterem outras profissões de alta

³¹⁶ Georgino de Sousa tocava guitarra e viola.

³¹⁷ Parelha de tocadores do Porto.

³¹⁸ Conferir na fotografia de Georgina e sua mãe, Isabel de Sousa (guitarrista), que ilustra a reportagem sobre a Embaixada do Fado do Retiro da Severa, da qual fizeram parte. *Guitarra de Portugal*, 27 de Agosto de 1937, n.º 333, ano 16.

³¹⁹ Esta informação é certa para o Dr. Borges de Sousa mas não a conseguimos confirmar para Carmo Dias.

qualificação, não sendo por norma instrumentistas profissionais.³²⁰ Talvez devido ao seu poder económico, tinham sido os primeiros a gravar discos.

A guitarra portuguesa é o objeto musical identitário deste género musical. O fado oitocentista terá comportado uma certa percussão corporal, o bater do fado, e da penetração nos meios mais aristocráticos e nos seus gostos estéticos derivaram os fados ao piano, o que foi reforçado pela qualidade da gravação em disco que proporcionavam.

No início da década de 1940 parece juntar-se à guitarra e à viola um novo instrumento: o «violão baixo». De facto, em 1941 encontra-se a primeira referência àquele instrumento na notícia da constituição do grupo artístico «Os Marialvas», dirigido por Armandinho e composto por Domingos Camarinha, Raúl Nery e Guilherme Dias Pires na guitarra portuguesa, Alfredo Costa na viola, e António Freitas da Silva no que designam de «violão baixo».³²¹ Nos discos de Joaquim Pimentel e de Manuel Monteiro, ambos cantadores que se fixaram no Brasil, país onde a gravação foi realizada, existe a referência ao «violão», mas será a forma de se designar usualmente «viola» no português do Brasil.³²² A presença da viola baixo no acompanhamento musical dos fadistas será consolidada com Joel Pina que toca aquele instrumento no Quarteto Típico de Guitarras de Martinho da Assunção, integrando-o em 1949.³²³

No que à viola respeita (note-se que nesta época não se fala ainda de «viola de fado») as fontes informam que Georgino de Sousa, compositor e grande companheiro de Armandinho, elaborou um «sistema que revolucionou o Fado» que foi considerado «o que mais auxiliava o ritmo musical, e, conseqüentemente, os próprios intérpretes, sistema que fez escola e a que todos chamavam o “sistema pêndula”, pela maneira sêca e equilibrada como era feita a sua execução».³²⁴

³²⁰ Como exemplos dos guitarristas de Coimbra, num período anterior ao estudado: «No capítulo dos tocadores, em Coimbra, havia bons guitarristas, durante a minha mocidade: Dr. Cochoel – médico – Dr. Manuel Joaquim Correia – hoje desembargador – Dr. Girão, Dr. Manoel Manilha, Dr. Antonio Victorino Ildefonso da Silva Coelho e Dr. Manuel Alegre. Em Lisboa, Matos Moreira, Thomaz Ribeiro, Julio Silva, Carmo Dias e muitos outros.». Manuel de Matos – «O glorioso guitarrista Dr. Borges de Sousa fala-nos sobre o Fado e seus fadistas», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1935, n.º 130, ano 12, p. 2.

³²¹ «Novo grupo musical», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1941, n.º 284, ano 19, p. 7.

³²² Ver.: <http://arquivosonoro.museudofado.pt/>. (consultado a 16.12.2018, 17:27). Por exemplo: «A Praga», letra de Frederico Brito, Música de João Fernandes. Joaquim Pimentel com acompanhamento de guitarra e violão por António Rodrigues e Gonçalves Dias. Columbia. 8360-B. 3615. «A morte da ceguinha» (J. G. Fernandes – L. Marques), Manuel Monteiro. Guitarras: J. B. Fernandes – A. F. Rodrigues. Violão: H. Xavier. 11104.

³²³ <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=428>. (Consultado a 09.06.2019, 14:35).

³²⁴ F. Teles – «Georgino de Sousa», *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 7.

Uma nova geração de tocadores, para quem o acompanhamento instrumental do fado era a atividade profissional exclusiva, contribuíram bastante para a saída de um acompanhamento de certa forma raso e padronizado. Esta alteração está bastante clara nestas declarações de Avelino de Sousa:

«A chamada evolução do Fado, porém, nota-se mais talvez na música, que deixou de ser o acompanhamento puro e simples, como se fazia antigamente para se revestir de floreios que o tornam certamente mais artístico... E assim, o Fado é hoje mais uma canção bordada de artísticos trinos, que põem à prova a perícia da execução por parte dos guitarristas, do que o genuíno Fado propriamente dito que outrora de usava.»³²⁵

Emerge uma noção de virtuosismo técnico nos instrumentistas, o que faz com que nos programas das casas se destaquem frequentemente os solos dos tocadores.

A tendência de uma maior estruturação ou sofisticação do género musical começou ainda no século XIX pela formalização que adquiriu ao entrar nos círculos mais aristocratas e pelo «acancionamento» que lhe imprimiu o teatro. Também os próprios fados de Coimbra, que circulavam bastante pelo número de discos que foram gravados numa primeira fase, imprimiram no fado lisboeta nuances de balada; talvez por isso Luís Moita fale em «desmenanizar» o fado.³²⁶ Somam-se a influência de culturas musicais extra-nacionais, especialmente o tango, o samba e o jazz, proporcionadas pelo cinema e por aquilo que poderíamos designar como o início da globalização do som, ou seja, com os desenvolvimentos determinantes da rádio e do disco explicados no início do capítulo. Existiu uma polémica por causa do tango, na qual várias vezes se levantam contra a conformidade dos fados cantados ao género musical argentino.³²⁷ Muitos fadistas passaram a incluir tangos no seu repertório e a existir um «fado tango».³²⁸

A pressão advinda do mercado e da necessidade de legitimação social conduz a um ímpeto de modernização, por um lado, e de salvaguarda identitária, por outro. Nesta dialética emerge uma hierarquização de tipos de fado. Fala-se de fados canção, fados-tango ou de fados-balada, em contraposição com o fado antigo, rigoroso ou castiço. Com este contraste identifica-se uma «trindade dos fados verdadeiramente populares», ou os

³²⁵ «Dois dedos de conversa com os vates: Avelino de Sousa», *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, p. 7.

³²⁶ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. [15]

³²⁷ Por exemplo: Altinino Gonçalves – «Tango... Não!», *Trovas de Portugal*, 4 de Fevereiro de 1934, n.º 10, p. 4.

³²⁸ Berta Cardoso na tournée realizada por África levou um repertório de sambas e tangos. *Guitarra de Portugal*, 9 de Julho de 1933, n.º 277, ano 12, p. 5.

três fados rigorosos, que são o Corrido, o Mouraria e o Choradinho.³²⁹ Frequentemente, o primeiro funciona como uma espécie de metonímia do fado antigo. É importante considerar, no entanto, que estas formas de organização que pontuam os discursos dos fadistas não corresponde à evolução histórica das formas musicais do género musical.

A estrutura do «fado clássico» é a quadra glosada em quatro décimas; esse glosamento comportava um padrão rítmico próprio. Os fados então mais recentes tinham um *modus faciendi* bastante diferente. A sua estrutura variava, e alguns, geralmente aqueles cantados na revista, nas operetas ou compostos com base nesse modelo, reproduziam a da canção, sendo constituídos por estrofe e refrão, porque a interação com o público em contexto teatral prestava-se à existência de um estribilho, para ser por ele cantado. Mais conotado com um tempo de outrora era o canto marcado pelo improviso e pela irrepetibilidade, até porque o tipo de criação poética do fado essencialmente oral não se prestava a uma fixação grafada. Por outro lado, também se realizava o exercício de glosar uma quadra por escrito, cuidando as regras de versificação e de rima, podendo esse texto ser ou não cantado. Os almanaques no século XIX e depois a imprensa fadista disponibilizaram um espaço de publicação desses poemas que consistiam em motes glosados.

Ainda após a viragem para a década de 1930 há marcas de continuidade deste fado «a atirar», com um tipo de conteúdo humanístico (assuntos filosóficos, históricos, etc.) e com o método já explicado: baseado em quadras-tese que eram «discutidas» em glosas respeitando a métrica e a rima. Estas eram criadas e cantadas de improviso, individualmente ou ao desafio. Neste caso, detinham uma natureza competitiva procurando-se glosar durante o maior tempo possível. Veja-se um duelo entre Manuel Maria e Joaquim de Brito, ganho pelo primeiro que glosou durante 25 minutos (Brito conseguiu 20 minutos);³³⁰ a viúva de Júlio Janota asseverou que o marido conseguiu fazer centenas de glosas de uma quadra cantando durante 48 horas a fio.³³¹

³²⁹ Cf. Manuel de Matos – «O glorioso guitarrista Dr. Borges de Sousa fala-nos sobre o Fado e seus fadistas», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1935, n.º 130, ano 12, p. 2. Encontrámos num disco da Júlia Mendes um dado curioso: um «fado corrido menor». Editora Odeon. Referências: X410, K, OD, A80506B2, 80506b. <http://arquivosonoro.museudofado.pt/#>. (consultado a 17 de Dezembro de 2018, 19:32).

³³⁰ Foi no dia 7 de Abril de 1927, o mote foi glosado em verso alexandrino. *Guitarra de Portugal*, 16 de Abril de 1927, n.º 112, ano 5, p. 3. Ver também: *Guitarra de Portugal*, 15 de Março de 1930, n.º 192, ano 8, p. 4.

³³¹ João Linhares Barbosa – «Mataram o Julio Janota? O famoso cantador levou para a sepultura duas mil das suas mais recentes cantigas», *Guitarra de Portugal*, 24 de Setembro de 1931, n.º 237, ano 10, p. 6.

Podemos afirmar que ocorre uma espécie de revisionismo, uma reportagem às memórias quase fixista estipulando-se um «fado de antigamente». Nele existem implicitamente posicionamentos diferentes que vão desde os que sustentam que o fado antigo era musicalmente uma realidade una (ou, como vimos, tripartida), e aqueles que defendem que desde o início existiu um grande número de fados e que a multiplicação a que então se assistia era apenas a continuação de um processo. Nesta perspetiva se inscreve, uma vez mais, Avelino de Sousa:

«Não podíamos ficar eternamente agarrados ao velho fado corrido, cantado em tom maior ou menor. [...] De resto, a transformação do velho fado para fado-canção, começou a operar-se já no meu tempo. Pois que eram o fado-duplo, o triplicado e o alexandrino, senão canções, ou antes, variantes do fado antigo? Já vê...»³³²

Terá sido o próprio Avelino de Sousa a introduzir o verso alexandrino, o qual é por muitos reconhecido como a primeira grande inovação formal do fado.³³³ Mário Domingues é outra personalidade que se coloca nesta visão que valoriza a complexificação musical do fado como algo quase genético. Transcrevemos aqui parte de uma palestra por ele proferida no Retiro da Severa em 1937, que é bastante útil para identificar cronologicamente os fados que o jornalista e escritor enumera:

«Há aproximadamente 40 anos – e é dessa época que eu posso falar com conhecimento de causa – cantavam-se 20 ou 25 fados, falando só do fado Lisboeta, pois é sobre êste, única e exclusivamente que incide esta minha oração. Nêsse tempo havia, juntamente com outros mais que me não ocorrem, os seguintes fados: Fado do marinheiro – julgo que o mais antigo – Fado Corrido, Fado da Mouraria, Fado Menor, Fado da Severa, Fado Anadia, Fado da Cesária, Fado José “Um”, Fado Serrano – sendo êste uma derivante do fado corrido, mas nunca o mesmo fado – Fado Magioly, Fado Black, Fado João da Josefa, Fado Rosa – a que mais tarde se chamou Fado Maria Vitória – Fado José Maior, Fado Vianinha, Fado Lopes, Fado da Saudade, Fado Silva, Fado da Paixão, Fado dois Tons, Fados dos Esqueletos – fado por sinal muito bonito mas que pelo nome não prima – Fado D. Inez, Fado do Porto, Fado do Manuel Pianista, Fado Triplicado e, até mesmo, minhas senhoras e meus senhores, há 40 anos já se cantava do fado Alexandrino!»³³⁴

A gravação dos discos terá, ainda que ligeiramente, contribuído para a fixação dos fados de um modo quase catalogal; da mesma forma, também a própria padronização das sessões de fado, que incluía o hábito de se pedir um determinado fado com a tonalidade pretendida: «O “Bacalhau”, ó Gomes, em lá...».³³⁵ Curiosamente, o fado Bacalhau é um

³³² Reporter Lynce – «Avelino de Sousa: Uma rápida palestra com o modesto mas insigne escritor e dramaturgo», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1932, n.º 65, ano 9, p. 1.

³³³ *Canção do Sul*, 25 de Dezembro de 1926, n.º 11, ano 1, p. 2.

³³⁴ Fernando Teles – «O Fado d’ontem e d’hoje: palestra», *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16, p. 3.

³³⁵ É assim que uma cantadeira solicita ao acompanhador o que pretende interpretar. «Ditos com Graça», *Guitarra de Portugal*, 24 de Setembro de 1931, n.º 237, ano 10, p. 1.

exemplo expressivo da dialética entre tradição e modernidade. Este fado que, como muitos, viria a tornar-se num clássico ou tradicional, nesta fase de transição é censurado por «muitos velhos» como um «Fado intruso, sem qualidades de maior». Quintinhas Bombeiro insurge-se defendendo que esses «que só querem o fado-corrido» deveriam, então, «andar de calça de bôca de sino e cinta.»³³⁶

Além do fado Bacalhau, outros são mencionados de uma forma que pressupõe que estavam já instituídos na época em estudo, como o «fado velho com complemento de versículo»,³³⁷ o fado Isabel (um fado canção, com refrão) que foi criado por João Vitória para a sua esposa Isabel Vitória, quando se casaram em 1906,³³⁸ o fado da Idanha desde 1928, (a Idanha ficava na localidade de Penedo, perto de Sintra, e parece ser uma criação de Leonor Marques, que ali viveria),³³⁹ o Fado Cravo e o fado de Pedro Rodrigues (os preferidos do cantador Arlindo Monteco),³⁴⁰ a marcha de Alfredo Marceneiro, cuja apresentação é recordada pelo próprio³⁴¹ e ainda o «Fado Menor (estilo do Porto)».³⁴²

Também se deram equívocos com as autorias dos fados. Isto aconteceu com o fado «sem pernas» de Estevão José Machado,³⁴³ com o fado «Manuel Soares», que Raul Oliveira assevera ser seu,³⁴⁴ com o fado Lopes e os fados de Pedro Rodrigues, apelando-se a que se coloquem corretamente os dados nos boletins da SECTP/SPA.³⁴⁵

³³⁶ «Cento e quatro anos de Fado... Duas bodas de oiro», *Guitarra de Portugal*, 12 de Abril de 1930, n.º 194, ano 8, p. 6.

³³⁷ Indicação que surge em dois fados.

³³⁸ *Guitarra de Portugal*, 31 de Agosto de 1931, n.º 235, ano 10, p. 7. Apresenta-se a partitura e a letra.

³³⁹ *Guitarra de Portugal*, 28 de Fevereiro de 1931, n.º 249, ano 10, p. 1.

³⁴⁰ «Arlindo Monteco», *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1932, n.º 70, ano 10, p. 1.

³⁴¹ *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1943, n.º 324, ano 21, p. 3.

³⁴² *Guitarra de Portugal*, 15 de Julho de 1945, n.º 3, ano 24, 2.ª série, p. 6.

³⁴³ A informação da autoria advém-nos da transcrição de uma carta do próprio, enviada à redação da *Canção do Sul*: «Aproveito a ocasião para pedir a V. a fineza de, quando houver um cantinho no vosso jornal, declarar, que o Fado com o nome “Sem Pernas”, que tem sido cantado e gravado por diversos, é de minha autoria, e que o tenho registado na Conservatoria de Lisboa, sob o n.º 1. Peço esta declaração, pelo facto de haverem discos com o nome do nosso velho e presado amigo Guilherme Coração, o que é falso, como o comprova a declaração feita espontaneamente por este nosso amigo, que surprezamente tinha visto o seu nome nos referidos discos, onde também declara que o seu autor, é o signatário da presente carta.». «Duma carta», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1930, n.º 33, ano 7, p. 2.

³⁴⁴ Há ameaças de irem para a Sociedade Portuguesa de Autores. *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1931, n.º 232, ano 10, p. 3.

³⁴⁵ «Chamamos a atenção dos artistas que cantam êste fado, que não se esqueçam de o averbar nos boletins da Sociedade de Autores, porquanto o seu autor, o velho guitarrista e cantador José Lopes, ainda é, felizmente, vivo e a sua situação económica não é tão desafogada (muito longe disso!!!) que possa dispensar os míseros escudos que de justiça lhe compete receber. / Igual apêlo fazemos em referência aos fados do nosso colaborador Pedro Rodrigues, que sendo cantados tôdas as noites por variadíssimos artistas, o nome do seu autor mal passa pelas linhas dos tais boletins.». *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1945, n.º 8, ano 24, 2.ª série, p. 7.

Já aqui referimos que em 1930 saíram em disco dois novos fados que obtiveram um impactante sucesso: o fado Loucura (intitulado exatamente «É loucura, que eu bem sei»), de Júlio Proença,³⁴⁶ e o fado da Azenha, de Joaquim Frederico de Brito, interpretado por Vítor Daniel.³⁴⁷ O seu impacto suscitou desde logo a redação de letras diferentes para serem neles cantadas, o que corresponde a uma realidade com alguma tradição. Os fados de revista com grande sucesso prestavam-se a este desdobramento noutras letras (por exemplo, o fado do Ganga da segunda década do século XX).

Tendo como base o Arquivo Sonoro Digital, a nossa pesquisa tentou averiguar quais os mais salutareos autores de músicas de fado, independentemente do repertório criado se substanciar ou não no que se viria a chamar de «fado tradicional». De facto, houve fados compostos nesta altura que não integram o elenco atual de fados tradicionais tendo caído no esquecimento, como o fado Fernandinha e o fado Olga.

Uma geração anterior havia criado um repertório significativo: João Maria dos Anjos, de José Franklin Gomes Godinho, Francisco Viana, Alfredo Correeiro, Pedro Rodrigues ou João David. Os fados que criaram continuavam a ser interpretados no período em estudo. Da nova geração há a destacar como compositores particularmente profícuos os já referidos Joaquim Frederico de Brito e Júlio Proença que tiveram uma produção muito abundante, com fados com o seu nome – o fado Britinho e o Fado Júlio Proença, que foi gravado por Maria Emília Ferreira. O guitarrista José Marques (que tocou em muitas casas e ensaiou várias cantadeiras apoiando-as no início do seu percurso artístico) é autor de um número considerável de fados, bem assim o também guitarrista Carlos Augusto da Maia, que compôs para os célebres discos de Maria Alice de 1930 e o violista Armando Machado, que viria a ser o proprietário da Adega Machado. Armandinho e Alfredo Duarte (Marceneiro) compuseram ou criaram, igualmente, uma grande quantidade de fados.

Um pouco menor foi a produção musical de António Pedro Machado, Alfredo dos Santos, João Fernandes, Guilherme Coração, Petrolino, Joaquim Campos, Jaime Santos,

³⁴⁶ Gravado por Mariamélia. *Canção do Sul*, 15 de Maio de 1930, n.º 23, ano 7, p. 3. Aparecem novas letras para o fado loucura. *Guitarra de Portugal*, 18 de Julho de 1931, n.º 231, ano 10, p. 8.

³⁴⁷ João Vitória escreveu-a para bandolim. *Guitarra de Portugal*, 15 de Janeiro de 1931, n.º 218, ano 9, p. 1. Como exemplo de uma outra letra para o mesmo fado: «A Azenha» [Ao creador do fado e letra Victor Daniel, oferece o autor]. *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1930, n.º 27, ano 7, p. 1. Dois anos depois o fado do Armistício, letra de João Pereira e música de Joao Pombo, foi também um grande sucesso, mas não vingou como aquilo a que designamos «fado tradicional». *Guitarra de Portugal*, 11 de Novembro de 1932, n.º 264, ano 11, p. 7.

Estevão José Machado (Machadinho), Georgino de Sousa, Miguel e Casimiro Ramos. Verificamos, pois, que os compositores são na sua esmagadora maioria endêmicos aos círculos fadistas: são guitarristas, violistas ou cantadores, existindo menos casos de compositores que eram poetas. Compositores há que provêm do meio teatral, destacando-se neste período Silva Tavares, Amadeu do Vale e Raul Ferrão. Também existiram mulheres que compuseram fados: Natália dos Anjos, Alcídia Rodrigues (o fado Horácio, dedicado ao esposo Horácio Gameiro, o fado da Bica, o Bailarico de Santo António, o fado Tradição que mais tarde seria imortalizado como «Fado do Embuçado»), Ercília Costa (com o fado intitulado «O meu filhinho»), Maria do Carmo compôs e gravou um fado intitulado «Ais».³⁴⁸ Já mencionámos Leonor Marques e é de salientar a guitarrista Isabel de Sousa, cujas músicas gravadas em disco são, ao que parece, da sua autoria.

Além da categorização de fados em termos mais formais – o velho fado e o fado-canção (valendo-nos dos conceitos utilizados por Avelino de Sousa numa citação transata) – estabelece-se também dois géneros diferentes de fado: o jocoso e o sentimental. Subentende-se que de alguma forma decorrem, respetivamente, do corrido e do seu «rival por excelência», o choradinho.³⁴⁹ A divisão entre estas duas categorias institui-se, existindo cantadores especialistas num ou noutro género. Uma das consequências do processo de profissionalização e da legitimação moral do fado foi a sua sentimentalização em detrimento da satirização. Era tolerado um determinado tipo de jocoso, por exemplo, o de Lino Teixeira e o de Manuel Cascais. Deu-se uma certa pressão para que o fado jocoso fosse paulatinamente limitado, talvez porque o género sentimental era mais controlável em termos de impacto social imediato e mais condizente com as noções de gosto às quais o meio fadista desejava alocar-se:

«Impedir que nas sessões fadistas seja aceite o mau jocoso, dito ou cantado, é o dever de todos aqueles que vêm no Fado a expressão mais característica da alma portuguesa.

Aos autênticos cantadores e cantadeiras compete recusar-se a colaborar com aqueles “inimigos” do Fado, sem sessões de programas organizados sem o mínimo gosto artístico, promovendo um isolamento em volta dos cultivadores do jocoso.

Ao público apreciador do Fado compete também combater o jocoso, criando-lhe um ambiente desfavorável, para que êle seja eliminado das sessões fadistas.

³⁴⁸ Intervenientes: Adriano dos Reis, Maria do Carmo, Júlio Correia, Abel Negrão. Editora: Columbia. Referências: P664, W, 48576, WP664, DL31. <http://arquivosonoro.museudofado.pt/#> (consultado a 17 de Dezembro de 2018, 20:22).

³⁴⁹ Jorge Boaventura – «Ao Fado Corrido», *Guitarra de Portugal*, 30 de Agosto de 1932, 260, ano 11, 4.

Liberto o Fado de uma das causas que mais contribuem para o seu aviltamento, facilitando os ataques que lhe são feitos será possível ouvi-lo em tôda a sua pureza e nostálgica evocação.»³⁵⁰

O fado antigo, porventura pelo jogo de palavras e de construção frásica instantânea a que induzia, prestava-se a transmitir e também a agilizar com criatividade e de forma participada um teor ideológico e uma crítica social e política. Esta é uma das razões que explicam o seu apagamento no contexto da emergência do Estado Novo. Outro motivo consiste na uniformização da prática de fado que o processo de profissionalização impôs. Um fado sem horários, com duração indefinida e feito de improviso já não cabia na necessidade de uma duração fixa, devido à gravação em disco e a uma standartização dos espetáculos nos palcos ou nas casas de fado, nas quais se estabeleceu, por exemplo o «trisar», ou seja, a incumbência de cada artista cantar três fados. A modificação das sociabilidades leva a uma alteração profunda do uso da palavra e da sua enformação musical, que, por sua vez, resulta numa mudança na produção do repertório e na sua interpretação. A recomposição dessas modalidades societárias que o fado gera e nas quais é gerado tem porventura o seu ponto de estabilização na constituição de espaços especializados: as casas de fado.

1.6. Implosão e explosão geográficas: as casas de fado e as digressões

1.6.1. O fado em Lisboa

Na década de 1920, o fado era praticado habitualmente em estabelecimentos de comércio de bebidas, nomeadamente do «vinho de pasto» vendido a copo, e de comidas, sobretudo petiscos. Na cidade de Lisboa estes espaços denominados tabernas, tascas, baiucas... dos quais pudemos comprovar a existência de uma prática de fado após 1926, eram, a título de exemplo: a casa de Manuel dos Santos (Saloio) e de Agostinho Costa, ambos na zona da Mouraria; o Tacão, o Barrel, a Gruta, a Pérola e a Carolina no Bairro Alto; em Alcântara destacava-se a taberna de José Bacalhau.

Outros estabelecimentos nos arrabaldes da zona urbana ficavam frequentemente na reta inicial das estradas que nessa época iam da capital para a região saloia (a qual incluía a zona de Sintra, por exemplo, considerada então um «burgo saloio»³⁵¹). Vendiam

³⁵⁰ AM – «Retoques: III O Fado e as Canções Jocosas», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1938, n.º 198, ano 15, p. 2.

³⁵¹ *Canção do Sul*, 1 de Março de 1944, n.º 329, ano 21, p. 5.

tendencialmente comida de cultura própria, contendo vários destes estabelecimentos uma horta, quinta ou quintal próprios ou comercializando produtos hortícolas advindos da atividade agrícola dessa zona do antigo termo de Lisboa, bem assim do seu gado. Nessas casas de pasto, hortas, retiros... os vinhos eram igualmente da casa (boa parte destes espaços são ou decorrem de adegas ou pipas sob telheiros), da produção vinícola do Oeste (Arruda dos Vinhos, Alenquer, Torres Vedras, etc.) ou da Margem Sul.

Do lado oriental da cidade temos a Estrela do Norte na Estrada de Chelas, o Papagaio (depois chamado de Águia Roxa, sito na Estrada de Sacavém que ia do Largo de Arroios à Portela), assim como o Perna de Pau (Estrada de Sacavém ao Areeiro). Também o Matias da Montanha, o Zé dos Pacatos, o Manuel dos Passarinhos, que ficavam na zona de Arroios ou do Alto do Pina. A Nordeste da cidade situava-se o Ferro de Engomar e o Charquinho que se localizavam na Estrada de Benfica, o Calça, na Estrada dos Salgados, e ainda o Pedralvas junto às antigas Portas de Benfica. A Nordeste temos o João das Velhas (mais tarde designado Flor das Velhas, situado na Rua da Conceição da Glória), o Colete Encarnado (primeiramente no Campo Grande e depois na Azinhaga da Torre), o Quebra Bilhas (na saída pelo Lumiar da Estrada Real) e o Madrugada (na Calçada de Carriche). Na zona de Campolide existe ainda o João da Ermida, que ficava na zona dos Prazeres.³⁵² Também se sabe que se cantaria o fado em quase todas as tabernas e estabelecimentos similares da margem esquerda do Tejo (Cacilhas e Almada).³⁵³

Não é fácil aferir quais destas casas situadas nos arredores da zona urbana teriam efetivamente fado durante o período histórico que estudamos; os locais que estão no documento «Espaços de Prática de Fado (1926-1945)» que se encontra no volume 2 da tese, e também no **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** (página **Erro! Marcador não definido.** deste volume), correspondem àqueles cuja prática após 1926 conseguimos depreender a partir de algum registo da mesma nos periódicos da

³⁵² Vários destes espaços não se encontram em atividade já no início do nosso período de estudo, outros teriam entretanto encerrado. Aqueles dos quais existe na imprensa fadista registo de prática de fado após 1926 constam no elenco que se encontra em anexo intitulado «Espaços de prática de fado (1926-1945)». A Águia Roxa, o Calça e o Quebra Bilhas, por exemplo, já não estariam em atividade. Sobre este tema ver: Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, pp. 125-126. Eduardo Sucena – *Lisboa, o Fado, e os Fadistas*, pp. 51-57.

³⁵³ «Velha Guarda: António Garcia fala-nos dos seus tempos», *Guitarra de Portugal*, 10 de Dezembro de 1931, n.º 243, ano 10, p. 1.

especialidade. De qualquer modo, sabemos que no início da década de 1930 é significativa a quantidade de festas de fado realizadas «nos quintais».³⁵⁴

Tendo a localização destas tabernas, retiros, etc. essencialmente a ver com o trânsito entre o termo e a capital, de pessoas e de produtos, valerá a pena realizar um pequeno *excursus* sobre o facto de várias destas casas ficarem nas imediações dos cemitérios de Benfica, do Alto de São João, do Lumiar e dos Prazeres. Um caso curioso é o da taberna do João da Ermida, que se localizava no edifício da antiga ermida de Nossa Senhora dos Prazeres onde outrora se celebravam os rituais fúnebres.³⁵⁵ A deslocação de pessoas aos funerais e a sociabilidade que estes geravam naturalmente disponibilizava a procura de um serviço de restauração e de espaço de convivialidade que ofereciam até uma experiência compensatória do luto. Com efeito, António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro, no estudo antropológico que elaboraram sobre o fado alfamista na década de 1990, assinalam as narrativas sobre funerais presentes nas letras cantadas. Estas exprimem uma solidariedade e união entre os pares, seja pela comparência na celebração das exéquias, seja pela angariação de verbas que cobrissem as despesas dos funerais dos defuntos sem família ou com famílias pobres. Os antropólogos mencionaram a existência de histórias que circulavam ainda na comunidade e que contavam que se convivia, comia e cantava por ocasião das cerimónias fúnebres nos retiros de fado existentes perto do cemitério do Alto de São João.³⁵⁶

A clientela dos espaços até agora elencados era preponderantemente popular. A julgar pelos indícios que as fontes nos dão, os fidalgos que residiam nas quintas e palácios nos arredores da cidade frequentavam os retiros vizinhos, assistindo ou participando na prática de fado que ali informalmente tinha lugar. O decreto 13564 incutiu, como vimos, uma modalidade de atividade fadista regulada pelo contrato e pela necessidade de licenciamento; alguns estabelecimentos retrocedem em face destas novas obrigações e o fado progressivamente desaparece destes espaços.³⁵⁷ A este motivo intransponível soma-se a profunda modificação na aristocracia tradicional que a implantação da República

³⁵⁴ «Consta... [...] que devido à chuva acabam as quinhentas festas de fado aos Domingos nos quintais». *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1933, n.º 103, ano 11, p. 3.

³⁵⁵ O João da Ermida ficaria, segundo Norberto de Araújo, na antiga Ermida de Nossa Senhora dos Prazeres onde se realizaram durante bastante tempo os ritos fúnebres do Cemitério dos Prazeres, mas foi encerrada em 1873 e reaberta após restauro em 1887. Contudo, já no século XX acabou por ser adquirida para passar a ser a Taberna do João da Ermida. <https://toponimialisboa.wordpress.com/2017/03/10/a-estrada-e-a-travessa-da-senhora-dos-prazeres-da-fonte-santa>. Consultado a 05.12.18, 17:50.

³⁵⁶ António Firmino da Costa; Maria das Dores Guerreiro – *O Trágico e o Contraste*, pp. 84-85.

³⁵⁷ Cf. Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 197.

motivou, a afirmação da sociabilidade burguesa, das suas convenções estéticas e da natureza de modelos de convivialidade entre classes, a juntar ainda à evolução nos meios de mobilidade (das tipoias para os automóveis). Isto poderá ter contribuído para uma progressiva descaracterização de alguns destes espaços. É na descrição que em 1930 o velho cantador Carlos Augusto Proença (Bife) faz da Perna de Pau que baseamos esta análise:

«Mas quem lá entrasse já não conhecia aquilo. Á porta não se viam senão automóveis, táxis, ou como diabo se diz agora... Os chauffeurs, todos janotas, vinham beber copinhos ao balcão por conta deles. Não tinham ordem de se misturar com os patrões, como os cocheiros da velha-guarda, que abancavam à mesa dos fidalgos. O «Lagarto» (cocheiro muito conhecido que faleceu há pouco tempo) se fosse vivo, é que poderia dizer o que era a gente fina de há anos... [...] Sabe o que eu ouvi agora na «Perna de Pau»? Imagine lá o que havia de ser... Ópera, meu amigo, estava um tipo a cantar ópera! Deu-me ganas, sei lá de quê?... De corrê-lo a pontapé. Lembrei-me do meu fado, dos bons fadistas, ma minha Zuca, coitada, que se ouvisse aquilo até lhes largava uma das dela... Depois, depois... tive vontade de chorar.»³⁵⁸

Se estes locais eram de cariz popular e próximos a uma sociabilidade rural, com uma atividade comercial bastante centrada na venda do vinho, assistir-se-á nas décadas iniciais do século XX ao surgimento de espaços inscritos já numa sociabilidade urbana que comercializam uma bebida tida como estrangeira: a cerveja (em contraposição à qual o vinho é tido como bebida nacional). Antes das cervejarias e da venda de bebidas refrigeradas, existiu o café que, derivado do botequim oitocentista, tendia a ser um local de debate e de encontro de círculos sociais mormente eruditos. Surgiram também, sobretudo durante os loucos anos 20, os clubes e *dancings* pela capital. O fado introduzir-se-á nestas novas espacialidades de lazer marcadas pelo cosmopolitismo e pela circulação de uma certa intelectualidade, numa tensão entre um desejo de modernidade e a conservação de uma vinculação ao povo e mesmo a uma rusticidade. Mais tarde, o fado mostra-se nos casinos fora de Lisboa; a contiguidade do fado ao jogo, contudo, não se confina a estes, dado que é comum encontrar nos anúncios de estabelecimentos com fado a existência de «jogos de vasa».³⁵⁹

Essa inscrição do fado nos novos locais de convivialidade urbana será realizada num quadro já de exploração comercial, numa moldura contratual, passando a ser um produto cultural de consumo como qualquer outro espetáculo de entretenimento. Nas

³⁵⁸ Mário Domingues – «Figuras excêntricas da nossa terra: O Custódio da Severa», *Guitarra de Portugal*, 15 de Março de 1930, n.º 197, ano 8, p. 2. A «Zuca» era a alcunha de Margarida, a mulher do cantador, entretanto falecida.

³⁵⁹ Por exemplo, anunciam-se «Jogos de vasa em salas especialmente adaptadas» na Arcádia Bairrista, gerida por João da Mata. *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 16.

intermitências entre a publicação do decreto de 6 de maio de 1927 e a efetivação da sua aplicação aos artistas de fado (processo que, como vimos, não demorou menos que um ano) tendem a desaparecer os estabelecimentos onde o fado era cantado e tocado amadoramente, com uma periodicidade casuística mas frequente, de certa forma como um suplemento do serviço de restauração que a casa prestava e um atrativo do padrão de clientela que serviam. O fado era ali cantado e tocado no contexto de confraternizações ou de festas (de homenagens, de beneficência ou celebrativas de alguma efeméride), de uma regularidade mais ou menos excecional, até porque a autorização nestes trâmites seria mais simplificada ou mesmo dispensada.

Postas as circunstâncias, surge um novo modelo de espaço de prática fadista: um estabelecimento expressamente destinado ao fado que o assumia como elemento identificador até do ponto de vista comercial. Foi progressivamente nomeado com um novo conceito: a casa de fado. No início da década de 1930 encontramos as designações «cafés de fado» ou «da especialidade», «salões de fado»,³⁶⁰ ou expressões como «“boite”, para canto de fados».³⁶¹ É por volta de 1936 que se dão as primeiras ocorrências da expressão «casas de fado»,³⁶² destacando-se uma rubrica que a *Guitarra de Portugal* passa a ter por esta altura intitulada exatamente «Casas do Fado». Porém, o processo de institucionalização deste conceito é lento e nem mesmo nos anos finais do período histórico em estudo a expressão «casa de fado» é uma denominação única: em 1944 e 1945 continuam a coexistir as expressões: «salão de fados»,³⁶³ «café de fados»,³⁶⁴ «casas de fado»,³⁶⁵ «casa de fados»³⁶⁶ ou «casa da especialidade».³⁶⁷

Note-se que a expressão «casa de fado» (ou similares) existia já no século XIX. O seu significado original, a descontinuidade e continuidade semânticas nos novos espaços

³⁶⁰ «Ditos com Graça», *Guitarra de Portugal*, 24 de Setembro de 1931, n.º 237, ano 10, p. 1.

³⁶¹ Alusão ao Café Portugal em Lisboa. *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano , 12, p. [7].

³⁶² Veja-se: «Uma reclamação», *Guitarra de Portugal*, 14 de Fevereiro de 1936, n.º 311, ano 14, p. 6. Surge novamente esta expressão «casas de Fado» na frase: «O público frequentador das casas de Fado conhece bem o cantador Joaquim Pimentel [...]». «Joaquim Pimentel: O grande cantador fala à “Guitarra de Portugal”», *Guitarra de Portugal*, 9 de Março de 1936, n.º 312, ano 14, p. 2.

³⁶³ *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1944, n.º 335, ano 22, p. 6.

³⁶⁴ *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1945, n.º 358, ano 23, p. 3.

³⁶⁵ *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1945, n.º 358, ano 23, p. 3.

³⁶⁶ *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1945, n.º 359, ano 23, p. 3.

³⁶⁷ J.M. – «Os novos firmam personalidade! Gabino Ferreira», *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 2.

da década de 30 vai ser desenvolvida no capítulo 3 por nos cingirmos agora a uma abordagem mais descritiva.

Na sequência da nossa análise e, particularmente, do levantamento dos estabelecimentos de prática de fado a que já aludimos, distinguimos, pois, três tipos de espaços de prática regular de fado:

- TIPO 1: estabelecimento de restauração, bebidas ou misto enquadrado numa sociabilidade de cariz rústico geralmente focada no comércio de vinho (taberna, casa de pasto, adega, retiro, etc.), por vezes qualificado de «antigo» ou «velho», onde se canta o fado tendencialmente de forma casual, informal e não remunerada (porque anterior à implementação do decreto 13564).
- TIPO 2: estabelecimento de restauração, bebidas, entretenimento ou misto enquadrado numa sociabilidade de natureza cosmopolita ou urbana (cafetaria, cervejaria, *music-hall*, bar, etc.) onde se pratica fado no quadro de uma exploração comercial, respondendo a alguns dos seguintes critérios: ter fado todas as noites, pagamento de entrada, músicos e/ou fadistas contratados, um gerente artístico.
- TIPO 3: estabelecimento de restauração, bebidas, entretenimento ou misto que é exclusivamente de fado e que foi aberto ou reaberto com esse propósito. Designado como casa, salão ou café «da especialidade», «de fado» ou «de fados».

Tendo em conta esta tipologia, o **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** mostra a localização dos espaços onde segundo as nossas fontes existiu fado de forma regular na cidade de Lisboa, e dos quais foi possível aferir a morada.

Mapa 1: Espaços com fado ou de fado em Lisboa (1926-1945)

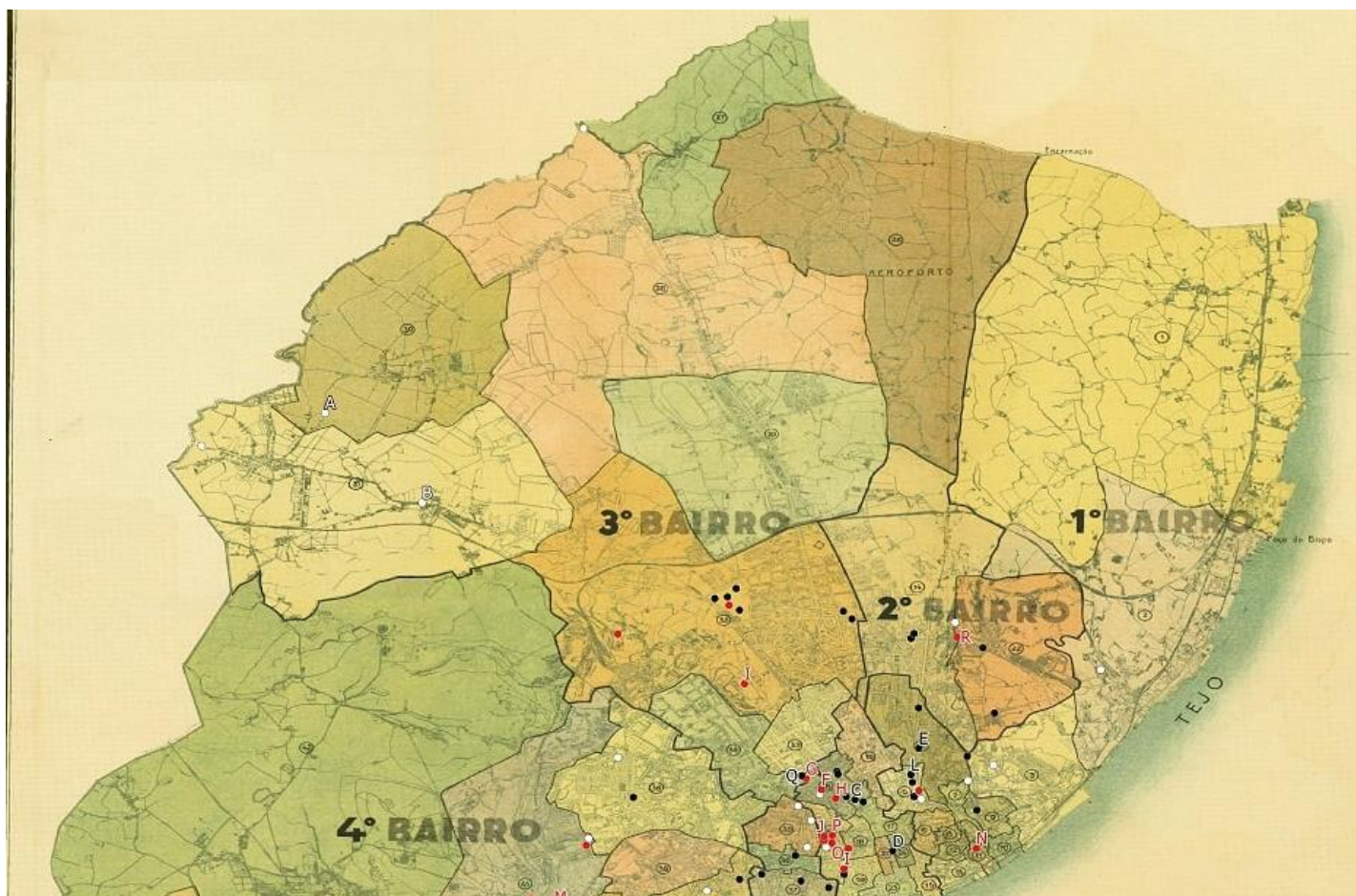


Tabela 6: Locais de prática de fado em Lisboa mais referidos na imprensa fadista (1926-1945)

	Nome	Propriedade e/ou gestão comercial	Direção artística	Ano	Local
A	Charquinhos	Paco			Estrada do Poço do Chão
B	Ferro de Engomar	Tia Iria, Maria do Carmo (Alta), Alberto Costa	Carlos da Maia		Benfica
C	Olímpia			1926-1937	Rua dos Condes
D	Cervejaria Boémia	Artur do Intendente		1926	Rua dos Correeiros (Travessa da Palha)
E	Cervejaria / Café dos Anjos	Rufino Ribeiro, Manuel Pina, Luiz Pina		1927-1931	Avenida Almirante Reis Rua dos Anjos
F	Solar da Alegria	José Gonçalves, Manuel Marques de Oliveira, Manuel Curraz Taboada, Rodrigues Monastério	Alfredo de Almeida, Alberto Costa, Filipe Pinto	1928-1941	Praça da Alegria
G	Salão Artístico de Fados	Armandinho, Georgino de Sousa	António Pereira	1930-1931	Parque Mayer
H	Café Luso	Pedro Ramalho, José Lopes Ferreira		1931-1940	Avenida da Liberdade
I	Retiro da Severa	Jorge Soriano	Alberto Costa Alfredo Meca	1933-1940	Parque Eduardo VII, Rua António Maria Cardoso
J	Café Mondego / Retiro dos Marialvas	José Miguel, Francisco da Costa, Afonso José Maximiano	Camilo Pires Varela	1934-	Rua da Barroca
L	Rex (Salão do Cinema Rex)	Jorge Soriano, Rodrigues Laranjeira	Joaquim Pedro, Valentim da Cunha	1937-1939	Rua da Palma
M	Rialto		António Botto, Casimiro Ramos, Georgino de Sousa	1937-1942	Rua D. António Prior do Crato
N	Colete Encarnado	Jorge Soriano Joaquim Pedro	Joaquim Pedro	1938-1939	
O	Adega Machado	Armando Machado e Maria de Lourdes Machado		1939-	Rua do Norte
P	Cervejaria Luso	José Coelho Lopes Ferreira	Filipe Pinto	1941-	Travessa da Queimada
Q	Casablanca	José Miguel Alfredo Matos Junior	José Rocha	1944-1945	Parque Mayer
R	Cervejaria Monumental	Lopes Ferreira	Filipe Pinto J. Linhares Barbosa	1945	Rua Carvalho de Araújo

Por este mapa se confirma que, no período que estudamos, os espaços de fado de tipo 1 localizados na parte limítrofe da cidade têm uma forte tendência para diminuir. Deste modo, a territorialização do fado na cidade passa por um processo de centralização, isto é, pela aproximação ao centro da cidade. O Bairro Alto sobressai como zona onde a prática de fado se concentra, com o fenómeno particular de existir um número elevado de locais do primeiro e do terceiro tipos, e nenhum registo de locais do segundo tipo, o que aponta para uma passagem direta de uma sociabilidade mais antiga do fado para «as casas de fado», sem mediações de espaços que operam uma simbiose entre o fado e outros entretenimentos urbanos.

As duas principais vias que vão do centro da capital para norte, a Avenida da Liberdade e a Avenida Almirante Reis, constituem eixos de intensa concentração de sítios com fado ou de fado, sobretudo na primeira metade dos troços. Corresponde esta segunda avenida ao limite do bairro da Mouraria, de grande tradição fadista. Salienta-se uma forte convergência em dois espaços concebidos para serem recintos de recreio da cidade, amplos e delimitados, inaugurados durante o período histórico que aqui estudamos. Falamos do Parque Mayer orientado para espetáculos teatrais (com os edifícios inaugurados entre 1922 a 1926) e da Feira Popular, inicialmente denominada Luna Parque, o Parque de diversões da cidade inaugurado em 1932 no parque Eduardo VII, que em 1943 transita para Palhavã e nos anos 50 para Entrecampos.

O vale de Alcântara é outro território a destacar com bastante proeminência de sítios de prática, bem assim a zona de Arroios e Penha de França. Os espaços de tipo 2 estão situados mais no centro da cidade, de maior movimentação noturna, ao passo que a abertura de espaços destinados ao fado (tipo 3) é realizada numa lógica de centralização mas também de cobertura de zonas onde o fado não seja acessível. Percebem-se assim três intenções: a de inscrever o fado na vida cosmopolita da cidade, a de reforçar espaços de fado «por excelência», como o Bairro Alto, e a de realizar uma marcação aos sítios mais distantes do centro.

O objetivo é o de servir os aficionados numa lógica de acessibilidade, o que ocorre a partir do final da década de 30. Isto fica expresso, por exemplo, na abertura em Campolide de «um Café de Fados digno das suas tradições»: é dito que os seus habitantes podem gozar de «algumas horas de prazer espiritual, ouvindo bons fados sem ser

necessária a massada da deslocação à Baixa para tal fim...». ³⁶⁸ Observações do mesmo registo ocorrem na abertura do Rialto em Alcântara ou na intenção do Rex se destinar às pessoas do Bairro da Graça. É também neste sentido de cobertura territorial que se comenta por esta altura: «Com desgosto notamos que no típico bairro da Mouraria não existe um café que seja o que o Mondêgo é para o Bairro Alto.» ³⁶⁹

Com base na recorrência com que são referidos nos jornais da especialidade os espaços onde o fado é explorado comercialmente, elaborámos a Tabela 6.

Verificamos que o Charquinhos e o Ferro de Engomar são os dois retiros de uma certa ancestralidade que continuam a ter grande atividade fadista; ambos estão localizados na zona de Benfica. Contudo, o Ferro de Engomar é aquele que tem destaque, interna e externamente ao meio. A persistência e dinamismo do Ferro de Engomar teve a ver com a sua capacidade de reinvenção dentro da nova lógica contratual que a profissionalização impunha, estipulando um grupo de músicos contratados. ³⁷⁰ Isto é indicado no boato registado na imprensa fadista em 1936 de que esse restaurante e um outro na Estrada de Chelas pretendiam «explorar fado». ³⁷¹

É no Olímpia que o fado começa a ser cantado e tocado pela primeira vez num *dancing* (pelo menos de forma continuada). O clube Olímpia tem uma cave onde existe uma «taberna elegante», um espaço resguardado e distinto da pista de dança, onde o fado tem lugar. Naturalmente que o género musical ali colocado não pode ser imune ao contacto com espetáculos tão variados, versáteis e ao cruzamento de públicos. Do mesmo modo, todo o afã de diversão cosmopolita que o fado assumiu de certo modo como «caldo», sem abdicar de um resguardo identitário, teve naturalmente consequências formais. Neste processo, em que a presença no Clube Olímpia foi pioneira, existiram outras experiências similares de sucesso, como no Casablanca (quase duas décadas depois) e nos casinos. Tendo sido defendida pela imprensa fadista, ao que parece esta iniciativa do Clube Olímpia integrar o fado no seu espaço e na sua programação foi criticada por pessoas internas e externas ao género musical. Entre elas salientamos Fernando de Sousa, diretor do jornal *A Voz*, figura católica que participará no debate

³⁶⁸ «Novo café de fados», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1937, n.º 182, ano 15, p. 3.

³⁶⁹ *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 3.

³⁷⁰ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 197.

³⁷¹ «Consta-nos que vão explorar fado, o antigo restaurant “Ferro de Engomar”, na Estrada de Bemfica e a Esplanada “Estrêla do Norte” na Estrada de Chelas.». *Guitarra de Portugal*, 31 de Maio de 1936, n.º 315, ano 14, p. 6.

cultural que o fado gerou (e de quem falaremos no próximo capítulo). Entretanto, a cervejaria Boémia e sobretudo a Cervejaria dos Anjos representam uma agilização do fado no acompanhamento de novos hábitos de consumo, ao misturar a cerveja com o fado.

A revista *Actualidades*, recém-fundada, mostra-se então bastante elogiosa aos novos espaços onde o fado se passa a inscrever:

«Alguns clubs de Lisboa, como o Olímpia, a par do jazz-band ruidoso, moderno, trepidante, mantêm uma coorte escolhida de tocadores e cantadores de Fado, que se recolhem a um “caveau” cheio de penumbra propensa ao recolhimento que a melodiosa canção requer. Já tem sucedido o cabaret buliçoso esvaziar-se da multidão alegre que se precipita, anciosa, no “caveu” (espécie de taberna elegante, onde se bebe de luvas), ali se acomodando em silêncio, para ouvir uma voz dolorida de mulher como a de Emília Ferreira, ou um guitarrista de renome, como Carmo Dias, que ainda há bem pouco tempo ali deu uma audição magistral.

O Fado vai reconquistando a cidade. Em Benfica, no antigo restaurante “Ferro de Engomar”, tôdas as noites se arrancam lágrimas sentimentais a inúmeros ouvintes que religiosamente o escutam.

De dia para dia, o Fado, que é o desabafo lírico dos que choram e sofrem, vai assinalando novos triunfos. O último, o mais nítido e, sem dúvida, o mais empolgante, é o do antigo “Solar da Alegria”, onde Alberto Costa, o animador dêste estabelecimento de diversão, o canta com voz maviosa e emocionante, acompanhado por dois artistas exímios: Armandinho, guitarrista de inexcedível virtuosidade, e Georgino de Sousa, cuja viola sabe sublinhar com gravidade profunda e envolvente as modalidades emotivas da canção.»³⁷²

O Solar da Alegria constitui de facto um ponto de viragem, sendo a primeira de um conjunto de casas de fado que partilham as seguintes características: uma significativa durabilidade, a promoção de um certo nível de qualidade do fado enquanto entretenimento e a liderança de empresários com autoridade no meio de fadista, pela sua pertença ao mesmo. Neste conjunto de casas (de tipo C) integramos o Solar da Alegria, o Retiro da Severa, o Café Luso, o Café Mondego e o Colete Encarnado.

Todas estas casas são marcadas por muitos encerramentos e reaberturas, a maioria dos quais com a finalidade de levar a cabo obras de remodelação do espaço, ampliando-o e modernizando a decoração, por vezes mudando mesmo de local. Isto compreende-se pela sazonalidade dos espetáculos de fado: houve épocas bem definidas de inverno, de verão ou outono, nas quais o elenco dos músicos ou os programas se podiam alterar, pelo que as casas fecham e reabrem em consonância com este ritmo. No verão, por exemplo, privilegiam-se as esplanadas havendo uma propensão para que as casas que detenham apenas um sítio fechado reabram somente na época de outono. Se a sucessão de aberturas e reaberturas pode revelar uma capacidade económica que permite investir nas condições

³⁷² *Actualidades*, n.º 4, Fevereiro de 1929, transcrito em: «O Fado Revive: A antiga e sentimental canção invadiu Lisboa e arredores. Canta-se durante a noite nas melhores casas de diversões», *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1929, n.º 163, ano 7, p. 5.

e na ornamentação das instalações, noutras casas mais pequenas e menos duradouras representa uma certa fragilidade do próprio negócio.

A década de 1930 corresponde a uma fase de grande vigor da atividade das casas de fado, marcado pelas inaugurações mas também por reaberturas das mais importantes. As reaberturas correspondem a um relançamento do espaço em si e do próprio fado na esfera pública, pelo destaque que a imprensa lhes dedica. Em 1933 inaugura-se o Retiro da Severa e ocorre uma profunda remodelação no Café Luso, cujo evento da reabertura lhe dá bastante projeção. No ano seguinte é inaugurado o Café Mondego. O Retiro da Severa reabre nas instalações da antiga Cervejaria Jansen em 1935. O Solar da Alegria retoma no fim de 1937 com grandes mudanças na sua decoração, e poucos meses depois, em 1938, volta a abrir em novas instalações na Rua da Alegria. No ano seguinte, o Café Luso situado na Avenida da Liberdade reabre entretanto num local na mesma avenida, ligeiramente acima.

Este dinamismo das casas foi antecedido por uma experiência pioneira que teve lugar logo no início desta próspera década, embora fugaz e um tanto precária na sua gestão. Referimo-nos ao Salão Artístico de Fados que consistiu numa espécie de «barraca de fados na feira do “Parque Mayer”», na qual a «entrada era rigorosamente selecionada e a maioria dos frequentadores constituída por “gente da alta”». ³⁷³ Foi «uma das primeiras casas no género a que se destina – a exploração de espectáculos de Fado». ³⁷⁴

O surgimento destas «casas de fado» pode entender-se como solução de compromisso entre o fascínio pela modernidade existente nos espaços de diversão noturna e um certo receio de esbatimento identitário. Terá lugar uma negociação entre a salvaguarda da matriz popular e a acessibilidade à comunidade comum de fadistas, por um lado, e, por outro, o consentimento de um arrojo social que atraia uma clientela endinheirada e apresente o fado como social e culturalmente apto, por razões de legitimação do próprio género musical. Aqui se entende, por exemplo, a diferença entre o Café Mondego e o Café Luso. O primeiro primou em resguardar-se de um certo elitismo e acolher as iniciativas de fado que genuinamente surgiam sendo considerado «o Café popular» ou o «O Café do povo» ³⁷⁵. O segundo investiu em clientes de grupos sociais

³⁷³ Carlos Silva – «O Fado... eterna canção: uma actriz fadista», *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1937, n.º 179, ano 15, p. 2.

³⁷⁴ «Salão Artístico de Fado», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1930, n.º 193, ano 8, p. 6.

³⁷⁵ *Guitarra de Portugal*, 14 de Fevereiro de 1936, n.º 311, ano 14, p. 8.

mais abastados e de turistas, tendo sido contemplado nos anúncios das agências de viagens internacionais de renome (Thomas Cook e Carlson Wagonlit).³⁷⁶

Nessa tensão também se concretiza o desiderato de o fado ser um ponto de confluência das diferentes classes, pelo que é bastante mencionada a referência a uma coexistência nestes espaços de pessoas pertencentes a diversos estratos sociais. Fernando Teles afirma que «[...] ao Retiro da Severa donde estou falando, têm vindo pessoas da mais alta categoria social que se fosse há 40 anos e quisessem ouvir o fado teriam de levar os cantadores a sua casa.»³⁷⁷ Isto pretende manifestar uma mudança na modalidade de interação interclassista dentro do próprio meio fadista ou remeter até para uma inversão na correspondência entre espaços e classes. No mesmo sentido se entende o que é dito quanto ao Solar da Alegria:

«O Solar d'Alegria / é na opinião dos mais autorizados fadistas o único templo do Fado / [...] tem-se verificado nestas últimas noites uma desusada concorrência de pessoas de tôdas as categorias sociais. Artistas do nosso teatro, músicos dos mais selectos, fidalgos da mais elevada estirpe têm vindo a honrar com a sua assistência, as lindas noites do Solar d'Alegria. Tem sido digna de registo a afluência de famílias estrangeiras.»³⁷⁸

Talvez por representarem uma força fundacional, o Solar da Alegria (a primeira casa de fado, propriamente, em Lisboa) e o Café Portugal (a primeira no Porto) prestam-se a denominações religiosas: o primeiro «é o maior templo do Fado», como afirmado acima, e o Café Portugal é «a Catedral do Fado».³⁷⁹ Também o Café Luso se apresenta como a «autêntica catedral do Fado», expressão que descortina uma concorrência.³⁸⁰

Este vazamento do fado para novas espacialidades de fasquia socio-financeira necessariamente mais elevada, devido à exigência da remuneração dos artistas e ao licenciamento dos espaços, empurrou-o para os códigos estéticos e comportamentais do

³⁷⁶ «Café Luso», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 4. João da Mata – «Secção de Critica: Cervejaria Luso sessão de 22 de agosto», *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 6. Este contraste entre o Luso e o Retiro dos Marialvas está patente nesta observação: «Fomos propositadamente à Cervejaria Luso ouvir Manuel dos Santos, já que à sua estreia, ocorrida há aproximadamente um mês, não nos foi possível assistir. / Iamos de ante-mão preparados para confrontar a recepção que ele teria nesta casa de “público selecionado” com a que o “público popular” do Retiro dos Marialvas, onde o artista actuou durante seis anos consecutivos, ferverosamente lhe dispensava.»

³⁷⁷ Fernando Teles – «O Fado d'ontem e d'hoje: Palestra», *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16, p. 5.

³⁷⁸ *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1931, n.º 224, ano 9, p. 7.

³⁷⁹ João Linhares Barbosa – «A Catedral do Fado», *Guitarra de Portugal*, 15 de Outubro de 1932, n.º 262, ano 11, p. 2.

³⁸⁰ *Guitarra de Portugal*, 29 de Novembro de 1933, n.º 283, ano 12, p. 7.

universo burguês. Esta circunstância cedo motivou o alerta para os sinais de desgaste do género musical:

«O Fado que, em Lisboa, após uma recente época brilhantíssima de celebridade e amanhada juventude, limpo, são e escorreito, atravessando, brioso, as ruas da popularidade com sapatos à “papo-sêco” e até de sobrecasaca, atingiu no presente momento, com forçada galhardia, um mixto de aprumo e de cançasso, por excessivo galope, sente-se um pouco desemparedado não só pelo público cosmopolita como até pelos seus fanáticos, que já se esquivam, sorrateiramente, às suas audições, eternamente moldadas no mesmo cenário, nos mesmos artistas, nas mesmas peças, semelhante aos fanáticos dos cultos religiosos, que se enfastiam do mesmo padre, dos mesmos sermões, do mesmo templo.»³⁸¹

Estas palavras de João da Mata (escritas logo em 1929) mostram um desajuste entre a cosmopolitização, a espetacularização, a promoção social do fado e o fadista comum. Trata-se de um desencontro que permanecerá como problema interno na comunidade de praticantes, sempre latente e compensado pela afirmação cultural que proporcionava. Desde logo, nos anúncios das casas com atuações de fadistas surgem indicações como «rigorosa selecção de entradas» ou «admissão reservada». Há um esforço de patentear que os espaços são próprios para famílias, fazendo corresponder o tipo de clientela ao paradigma da «boa família». Sendo estas referências muito fáceis de encontrar em qualquer anúncio da época, exemplificamos com este: «Assistir a uma audição de Fados no Café dos Anjos é ter bom gosto e prazer em ouvir Fado num ambiente familiar, sem o receio de convivências duvidosas».³⁸²

Mais tarde, as entradas começam a ser pagas (inicialmente são cobradas apenas as matinés, estendendo-se depois à generalidade das sessões de fado). Disto decorre que os estabelecimentos onde o fado é exibido se mostrem crescentemente blindados à presença de um público fora das elites artísticas e económicas. Isto foi reforçado com os contratos privativos de fadistas que já tivemos oportunidade de descrever. Acompanha este processo um esforço de moralização da generalidade dos espaços de convívio e de espetáculos, que certos sectores do meio fadista interiorizam e procuram inculcar, através da imprensa:

³⁸¹ João da Mata – «O Fado nos arredores de Lisboa», *Guitarra de Portugal*, 27 de Julho de 1929, n.º 176, ano 7, p. 3.

³⁸² *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1930, n.º 216, ano 9, p. 8.

«Que por determinação superior são proibidas produções contra os bons costumes, e tanto assim que num determinado salão está afixado um letreiro nesse sentido. Porque rasão se permite aos elementos humoristas certas liberdades poéticas... que ferem o ouvido e fazem córar... Se há quem se perca a gargalhar, também há muitas famílias que receiam levar as suas filhas às casas de fado, temendo qualquer surpresa desagradável. Chamamos a atenção para êste facto dos senhores empregários.»³⁸³

Ocorreu igualmente um aumento do disciplinamento e da vigilância da rua e das movimentações populares durante o Estado Novo. Existiu assim a pressão para o fado se confinar a um espaço cada vez mais circunscrito, privado e formal, desancorando-se da informalidade da rua e ainda dos eventos sociais (como analisado anteriormente): as cégadas, os descantes ao relento e noturnos, as feiras, as esperas de touros e as romarias. Com a profissionalização, o género musical tendeu a centralizar-se e a perder uma certa capilaridade territorial, que, não obstante, foi amplamente compensada pela transmissão radiofónica e, fora da capital, pelas digressões (as quais abordaremos mais adiante).

Relembremos que foi exatamente a rádio que substitui a audição presencial de fado nos estabelecimentos que o disponibilizavam, dado que se as pessoas ouviam fado gratuitamente em casa não necessitavam de se deslocar até a um espaço pago.³⁸⁴ Esta circunstância de alguma forma contrapesou a pouca acessibilidade dos espaços de fado que anteriormente explicámos e contribui para uma crise que se acelerou com a conjuntura financeiramente negativa na qual o país se precipitou com o início da Segunda Guerra Mundial e o consequente encarecimento dos produtos. Naturalmente, não foi apenas uma crise das casas de fado, que viram o seu público a diminuir, mas uma crise geral que atingiu o género musical: em 1939 a *Guitarra de Portugal* termina a sua publicação num interregno que duraria 5 anos, observámos também no início deste capítulo que nesse ano terminam muitas transmissões radiofónicas de fado.

Verificámos anteriormente que os anos 1931 e os de 1938-1939 correspondem a fases em que a categoria «crise» surge nas discursividades, por diferentes motivos. Em 1940 o tópico da crise continua e ganha um novo vigor, desta feita justificado pelo encerramento das casas. Nesse ano a *Canção do Sul* inicia mesmo uma secção no seu jornal intitulada «O Fado e a sua crise», na qual entrevista algumas personalidades de

³⁸³ *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1944, n.º 342, ano 22, p. 4.

³⁸⁴ Há referências explícitas a este fenómeno; veja-se esta observação sobre o Café Mondego: «O referido estabelecimento iniciou depois disto o seu programa que foi brilhante e transmitido pela T. S. F. por intermédio de “Rádio Peninsular”, o que de resto acontecerá tôdas as 3.ª e 6.ª feiras e Domingos futuros, em períodos de duas meias horas, por cada um destes dias; achamos muito para prejuízo da própria casa, atendendo que, de futuro, no inverno, a clientela preferirá ficar junto do receptor a ir beber café ao “Mondego”». *Guitarra de Portugal*, 20 de Outubro de 1936, n.º 320, ano 15, p. 3.

referência com a finalidade de darem a sua opinião sobre as razões da mesma.³⁸⁵ O balanço é deveras negativo: «na vida artística do fado 1940 foi um ano cheio de crise. Falta de trabalho, casas fechadas, retraimento do público, enfim, dificuldades mil que só prejudicaram tudo e todos.»³⁸⁶ De facto, nesse ano encerraram o Retiro da Severa e o Café Luso. No ano seguinte, 14 anos após o seu início, o Solar da Alegria termina, sendo transformado num cabaré.³⁸⁷ Entretanto, na viragem entre as duas décadas, o salão do cinema Rex e o Colete Encarnado fecham também as portas. Em 1942, é a vez do Rialto terminar.

Todavia, podemos averiguar uma lenta revitalização destes espaços, com muito menos intensidade do que a que ocorrera dez anos antes e, neste sentido, poderemos falar de uma segunda geração de casas de fado. O café Mondego consegue reinventar-se, passando a chamar-se Retiro dos Marialvas. Ele será juntamente com a Cervejaria Luso, cuja abertura em 1941 concentrou as expetativas da comunidade fadista, os dois principais centros de fado em funcionamento nestes primeiros anos da década de 1940. Ambos ficam no Bairro Alto, que assim persiste como zona de fortíssima convergência de espaços fadistas. Neste bairro outras casas continuam a funcionar sem grande alarido da imprensa, designadamente a Adega Machado. À Cervejaria Luso e ao Retiro dos Marialvas juntam-se mais tarde o Casablanca e o Monumental (em 1944 e em 1945, respetivamente).

Acompanha estes desenvolvimentos o desiderato de o fado fugir «do ambiente de luxo para se entregar nos braços do seu amor: o povo»,³⁸⁸ quase no sentido de reparação do dinamismo de elevação social que se verificara nos anos anteriores com uma cosmopolitização do género e um gradual afastamento dos aficionados populares. Deriva disto a persistência da preocupação em cobrir espacialmente os espaços de fado sobretudo «nos bairros mais tipicamente fadistas: Alfama, Mouraria e Madragôa».³⁸⁹

A crise do início da década de 40 justifica-se também pela intensificação da concorrência de novas formas de entretenimento, que desviam o público das casas de fado; nomeadamente o cinema e o futebol que, numa escala superior ao fado, se haviam

³⁸⁵ Esta secção inicia no seguinte número: *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1940, n.º 277, ano 19, p. 5.

³⁸⁶ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1941, n.º 265, ano 18, p. 3.

³⁸⁷ *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1941, n.º 288, ano 19, p. 3.

³⁸⁸ *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1941, n.º 288, ano 19, p. 3.

³⁸⁹ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1945, n.º 361, ano 23, p. 3.

massificado. Algumas pessoas do meio chegam a apelar a um espírito de militância no fado para a solução do esvaziamento das casas onde era exibido:

«[...] a crise fadista [...] afigura-se-me, ainda assim, de fácil solução: experimente, por exemplo, o público a frequentar menos certas diversões que são tanto da sua predilecção, tais como o cinema (passatempo, aliás, nada barato) e a ocupar também menos as suas matinées em campos de futebol, fazendo concorrer, portanto, mais as suas atenções e desvelos em proveito do Fado e veremos se a tal crise fadista é ou não em breve, pronto e radicalmente debelada!»³⁹⁰

Em 1945 não há uma alteração significativa na paisagem territorial do fado na capital, o que confirma que se seguiu à profícua década de 1930 um período entre a estabilização e a estagnação.³⁹¹ Até esta altura, as casas melhor sucedidas haviam sido geridas ou detidas por empresários que, pertencendo ao meio fadista e tendo com ele uma forte vinculação, não eram fadistas e cuja ação teve como horizonte a expansão do negócio com a abertura de novas casas ou promovendo digressões com os seus artistas privativos. Referimo-nos essencialmente a José Miguel, Lopes Ferreira e Jorge Soriano. Nos anos seguintes a 1945, verificaremos uma alteração: tem lugar um fenómeno de abertura de casas de fado lideradas quase sempre por mulheres, todas elas fadistas, no quadro de um negócio familiar (várias têm a propriedade ou a gerência com o marido). Sucedem outras duas modificações: assiste-se a um apagamento da coexistência com outros espetáculos, à exceção do folclore, e são todas elas restaurantes e já não bares, cervejarias, cafés ou *dancings*. A passagem do modelo de «casas com fado» para o de «casas de fado» consuma-se, pois, nos anos que se seguem a 1945.

É com este paradigma que em 1947 abre a Adega da Lucília na Rua da Barroca dirigida por Lucília do Carmo (e que mais tarde se chamará «Faia»); também no Bairro Alto, na Rua do Norte, o Tipóia é inaugurado em 1950 tendo como proprietária Adelina Ramos. Em 1952 no Largo Chafariz de Dentro, tendo à frente Argentina Santos e Alberto Rodrigues, abre a Parreirinha de Alfama. Inicia-se, entretanto, a casa Márcia Condessa, na Praça da Alegria, dirigida pela fadista que lhe dá nome.³⁹² A Viela, localizada na rua

³⁹⁰ Gastão de Aboim [pseud.] – «O fado e a sua crise: Às nossas cantadeiras, cantadores e ao Público em geral», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1940, n.º 277, ano 19, p. 5.

³⁹¹ «Lisboa tem no seu activo apenas cinco casas de fado. Pois essas cinco casas, tirando os sábados, Domingos e um ou outro dia festivo – não enchem diàriamente. / É um castigo arranjar-se público compensador para as despesas diárias dessas casas. / Porquê? Se se nota em Lisboa teatros de menos, se se observa dia após dia uma carência absoluta de cinemas – porque razão no fado não se vê o mesmo fenómeno, filho directo do aumento populacional de Lisboa?». *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1945, n.º 364, ano 23, p. 3.

³⁹² Não foi possível apurar o ano correto da abertura desta casa; sabemos que em 1954 já estaria em funcionamento.

das Taipas, foi inaugurada em 1957 quando se tornara propriedade de Celeste Rodrigues. O Solar da Hermínia, situado no Largo Trindade Coelho, foi um espaço dirigido por Hermínia Silva aberto em 1958. No ano seguinte surge A Toca, na Travessa dos Fiéis de Deus, uma iniciativa do guitarrista e fadista Carlos Ramos. Na década de 1960 destacamos a abertura da casa de fado Lisboa à Noite, na Rua das Gáveas, em 1964, tendo à frente a cantadeira Fernanda Maria, e a Taverna do Embuçado, de João Ferreira Rosa, situada no Beco dos Costumes, inaugurada em 1966.

O **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** cartografa os locais de residência dos fadistas e instrumentistas, aqueles que se fizeram anunciar pelo Natal e Ano Novo na *Guitarra de Portugal*, publicando aí os seus cartões de visita. A amostra constituída a partir desta fonte é caracterizada por ter uma atividade profissional ativa, uma vez que, à partida, só quem a tivesse colocaria os referidos cartões. Engloba os cantadores e os instrumentistas e exclui os poetas, porque não publicitam os seus cartões, e os gerentes artísticos que, sendo residuais, optámos por não considerar no mapa. Os endereços recolhidos estão disponíveis no anexo da tese, no documento «Endereços dos cartões publicitários» (encontra-se no segundo volume da tese). Nessa listagem averigua-se um número considerável de mudanças de casa.

O Bairro Alto (antiga freguesia da Encarnação), em primeiro lugar, e a Mouraria (antiga freguesia do Socorro), em segundo, correspondem a zonas de altíssima concentração de residências de artistas de fado, assim como as áreas imediatamente à volta (São Roque e Pena, respetivamente). Se compararmos o **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** com o **Erro! A origem da referência não foi encontrada.**, concluiremos que estes dois bairros, coincidem com os sítios onde mais espaços de prática profissional se abriram. Na zona do Alto do Pina há uma pontilhação significativa mas dispersa de locais de residência; o **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** mostra-nos que aí foi garantida uma oferta de fado profissional.

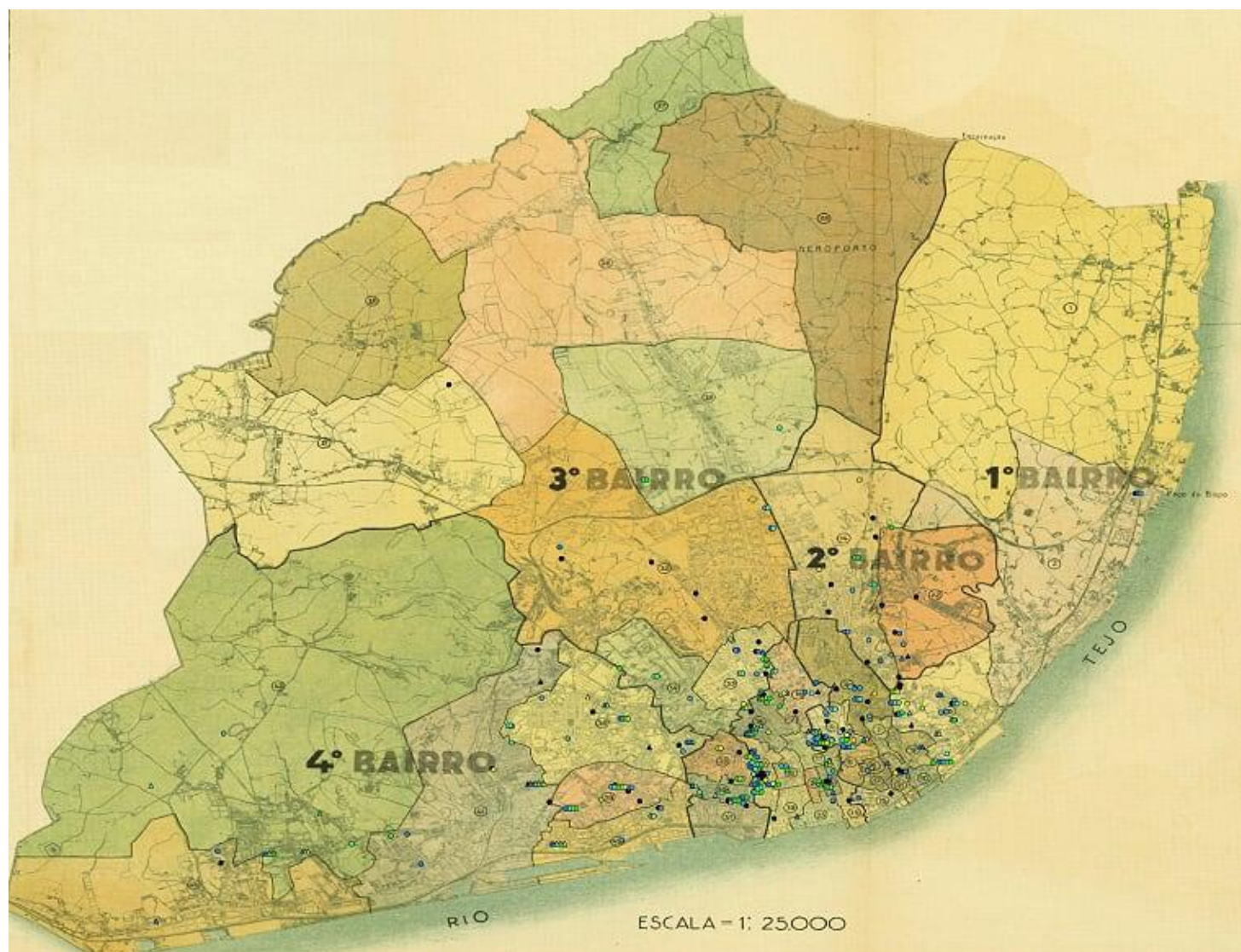
A antiga freguesia de São João (na faixa entre Alfama, a Penha de França e o Beato) regista também algumas moradas e com pontos tendencialmente mais claros (ou seja, mais antigos). Existem alguns pontos pretos (portanto, os mais recentes), espalhados e isolados na freguesia de São Sebastião da Pedreira, o que indicia que alguns fadistas da nova geração passaram a residir nas novas zonas de habitação da cidade. Os locais de residência espalham-se mais para a ponta junto ao Tejo ocidental da cidade (Santos, Ajuda, Belém...) do que para a Oriental (Marvila, Beato, Olivais). Ali se registam alguns casos bastante regulares, de artistas que colocaram quase todos os anos o seu anúncio e

que não mudaram de casa. Nesta faixa que vai de Santos a Belém não há muitos pontos negros, existe dispersão e um número considerável de instrumentistas.

Há três bairros que não apresentam valores significativos: Alfama, Madragoa e Graça. Estes dois últimos eram considerados na época tipicamente fadistas. Os baixos resultados que exprimem não significam que ali não existisse fado, mas que os seus praticantes não enveredaram pelo profissionalismo. Veja-se (uma vez mais) o caso da Graça, local onde também não há muitas casas de fado mas que se marcou por uma grande vitalidade associativa fadista. A Graça foi o berço de uma geração anterior de fadistas, de figuras referenciais então falecidos (António Rosa, Sebastião Eugénio, Miguel Caraminholas, Eduardo Aguiar (Batata), seu irmão Clarimundo Aguiar, Manuel Mota, José Morgado, Eduardo Vieira (Besugo) e Manuel Jorge) ou à época já idosos (João Black, João David, Guilherme Simões, Raul Pinto, Eduardo de Almeida...). Ao longo dos 20 anos em estudo, ali surgiram três relevantes Grémios: além do grupo «Trovadores», o Grémio Artístico «Amigos do Fado» e o Grémio Literário «Amadores do Fado», e também foram fundados dois jornais de fado: o *Alma de Portugal* e *Trovas de Portugal*.³⁹³

³⁹³ J. A. – «A Graça: fulcro de poetas e de fadistas», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1938, n.º 215, ano 16, p. 5.

Mapa 2: Endereços dos cartões de visita publicados na *Guitarra de Portugal* - Lisboa



Legenda: 1931, 1933, 1935, 1936 ○ - fadistas △ - instrumentistas

1.6.2. O fado fora de Lisboa

As primeiras formas de expansão do fado para fora de Lisboa processaram-se nos trânsitos de músicos ambulantes que percorriam as várias terras, feiras e romarias. Esta itinerância marcou alguns dos fadistas da geração da viragem do século: Manuel Maria, Raul de Oliveira ou Júlio Janota, constituindo ao que parece uma experiência

tendencialmente solitária que extravasou o território circunvizinho da capital.³⁹⁴ Igualmente Joaquim da Enguia, «era um desses peregrinos tocadores de guitarra», e introduziu a sua filha Ermelinda Vitória na mesma atividade, que casou com um cantor itinerante.³⁹⁵ Além de se exibirem nas festividades populares, os fadistas eram convidados para atuarem em bailes e festas particulares fora da capital, como que levando «o fado ao domicílio».³⁹⁶ Finalmente, o género musical participou na «rede de agitação e propaganda posta em acção pelo movimento operário» que extravasava Portugal.³⁹⁷ Dessa participação é demonstrativo o fenómeno do fado operário no Alentejo que nos diz que o seu impacto não foi despiciendo.³⁹⁸ A ilustrar este fenómeno temos a viagem de João Black e de Júlio Janota, que palmilharam o Alentejo cantando mensagens de justiça social e de crítica à monarquia.³⁹⁹

O fado foi para o estrangeiro primeiramente «à boleia» das companhias de teatro sendo cantado em palco por atores; referimo-nos sobretudo ao Brasil. Com a sua autonomização enquanto âmbito artístico, o fado começou a afirmar-se na sua especificidade dentro da própria revista. É o que parece indicar o facto de em 1932, quando a Companhia teatral de Maria das Neves e Lopo Lauer realizam uma digressão a África levando consigo Berta Cardoso, Santos Moreira e João Fernandes e o poeta Silva Tavares, ele não ser interpretado de forma teatral e acansionada:

³⁹⁴ O fadista Manuel Maria «dedicou-se a propagar o fado pelo continente, apenas com a sua guitarra, ia de terra em terra.». *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1933 n.º 99, ano 11, p. 1. Em 1932 Raul d'Oliveira afirma: «Corri quasi que por todas as terras do paiz.». Reporter Lynce – «Raul d'Oliveira: este poeta, cantador, guitarrista e fadista de raça evoca-nos algumas efemérides da sua vida boémia», *Canção do Sul*, 18 de Julho de 1932, n.º 73, ano 10, p. 1. «A sua fama de poço sem fundo correu voga de norte a sul do país, e, então, o poeta transpunha vilas, aldeias e povoados, sempre temido e admirado, pela livraria.». João Linhares Barbosa – «Mataram o Julio Janota? O famoso cantador levou para a sepultura duas mil das suas mais recentes cantigas», *Guitarra de Portugal*, 24 de Setembro de 1931, n.º 237, ano 10, p. 1.6.

³⁹⁵ *Guitarra de Portugal*, 26 de Outubro de 1929, n.º 182, ano 8.

³⁹⁶ Eduardo Sucena usa a expressão «cantigas ao domicílio». Eduardo Sucena – *Lisboa, o Fado, e os Fadistas*, p. 64. Veja-se a informação de um baile numa casa particular em Alenquer, no dia 8 de Fevereiro de 1917. Juta – «A “Canção” na Província», *A Canção de Portugal*, 25 de Fevereiro de 1917, n.º 48, ano 2, p. 3.

³⁹⁷ Cf. Paulo Lima – A metrificação no canto do fado nas vésperas da implantação da República. Em, Sara Pereira (ed.) – *Fado 1910*. Lisboa: EGEAC - EEM - Museu do Fado, 2010.

³⁹⁸ Cf. Paulo Lima – O fado operário no Alentejo...

³⁹⁹ Maria Guinot; Ruben Carvalho; José Osório – *Histórias do Fado*. [s. l.]: Ediclube, 1999, p. 323. Citado por: Sofia Bicho – *Vozes do Fado no período da República*, p. 106.

«O facto torna-se digno de registo em virtude de ser a primeira vez que um empresário achou digno de encaixilhar no seu teatro, nas suas peças, o Fado, tal qual êle é cantado e tocado em Portugal. Até aqui, os homens de teatro limitavam-se a apresentar o Fado, vestindo-o, calçando-o, pintando-o, enfim, mascarando-o, e fornecê-lo assim, envergando ouropéis simplesmente cénicos, e desta forma o Fado aparecia envernizado, estilizado mas sem verdade».⁴⁰⁰

A internacionalização deu-se também através dos grupos musicais que, não sendo de fado, incluíam fados no seu repertório constituído por canções de âmbitos musicais diversos. Destaca-se aqui a afamada Troupe Gounoud, composta por vários instrumentos de corda e integrada pelo guitarrista Luís Petrolino. Este guitarrista foi assim atuar à Rússia por volta de 1914, numa viagem que é tomada como aquela que, graças a Petrolino, levou «pela primeira vez a voz do Fado a longínquas paragens do Mundo».⁴⁰¹ Outra viagem que representa um facto de algum modo inaugural, foi a ida a Espanha e a Inglaterra de Armandinho e João da Mata Gonçalves, anunciada no final de 1922.⁴⁰² Terá sido uma das primeiras digressões fora do território nacional, mas ainda só com instrumentistas de fado. Ambos os músicos voltariam a realizar uma tournée em 1927, chamando-se agora «Duo “Guitarra de Portugal”». Foram acompanhar D. Fernanda Coutinho na gravação de discos que esta fadista de Coimbra realizou em Paris, depois foram até à Argélia e Brasil, numa viagem que durou aproximadamente seis meses.⁴⁰³ Talvez esta viagem esteja por trás do «Fado de Paris» que foi interpretado na revista Cabaz de Morangos em 1926, e cujo refrão é o seguinte:

«“Oui” cachopa,
“Le fadô” botou figura!
Isto agora é outra roupa,
E “moi” não quer mistura
“Je t’aime plus”
Que “la vie” que Deus me deu,
Ora agora viras tu,
Ora agora viro eu.»⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ «Do sol do Tejo ao luar do Guanabara», *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1932, n.º 252, ano 10, p. 1.

⁴⁰¹ «Guitarra de Crepes: Luiz Petrolino», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1934, n.º 299, ano 13, p. 6. Sobre esta viagem ver também: João Linhares Barbosa – «Luís Petrolino:... os seus dedos dão-nos a impressão de ceguinhos que conhecem o caminho, não porque o vejam, mas porque o sentem...», *Guitarra de Portugal*, 29 de Março de 1928, n.º 137, ano 6, p. 2.

⁴⁰² Cf. *Guitarra de Portugal* 24 de Novembro de 1922, n.º 10, ano 1.

⁴⁰³ «O duo “Guitarra de Portugal”», *Guitarra de Portugal*, 13 de Junho de 1927, n.º 116, ano 5, pp. 1-2.

⁴⁰⁴ Victor Pavão dos Santos – *A Revista Portuguesa*, p. 225.

A presença do fado em Paris tinha já alguma ancestralidade, pois só assim se explica o caso inédito da dança do «Fado Lulu», que faz sucesso logo na segunda década do século XX, coetâneo do período da I Guerra Mundial.⁴⁰⁵

O fado de Coimbra foi aquele que teve mais condições de se internacionalizar, devido provavelmente à maior capacidade económica dos seus executantes. As viagens que a gravação de discos implicava foram um pretexto para darem concertos fora de Portugal. Em suma, os instrumentistas e os músicos do universo musical coimbrão foram os primeiros a ir para fora, a circulação dos discos – especialmente os sucessos dos fados de revista – teve um papel de preparação do terreno para o reconhecimento e acolhimento do fado no exterior; veja-se, por exemplo, o impacto dos fados de revista em Espanha, e em particular do fado do 31.⁴⁰⁶

O primeiro raio da dinâmica mais intensiva da expansão do fado que se seguiu à obrigatoriedade do licenciamento da atividade fadista, foi naturalmente ao redor da cidade de Lisboa, num efeito de extravaso decorrente do desenvolvimento repentino do género e da necessidade de escoamento do produto. Em 1929, João da Mata sustenta que o fado cantado na capital atingiu um ponto de saturação numa «ameaça de decadência do fado» e que os arredores e as províncias são «uma tábua de salvação e de remissão, onde alguns, [...] se agarram com uma admirável confiança». O músico salienta o entusiasmo pelo fado existente desde a região de Setúbal às aldeias que circundam a cidade bem assim a continuidade com a tradição dos cantadores antigos.⁴⁰⁷ Esta descoberta da «província» como território a explorar induzirá à formação de vários grupos de fados que partem em tournée num fenómeno que conhece assim um momento exponencial no arranque da década de 30.⁴⁰⁸ Isto significa um robustecimento organizacional dos fadistas, não sendo porém uma realidade sua específica, uma vez que o modelo das troupes, grupos musicais ou artísticos e suas digressões já ocorriam com os artistas de jazz e de outros géneros.

⁴⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=D1pgAs8JnUs>

⁴⁰⁶ A percepção deste impacto é deduzível pela consulta ao site da Biblioteca Nacional de Espanha, no qual muito facilmente se encontram gravações e partituras deste tipo de fados, desde o fado do ganga ao fado do 31. <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>. (consultado a 05.09.2019, 13:29).

⁴⁰⁷ «Apreciando a resolução dos fadistas, quanto ao seu deslocamento aos arredores de Lisboa, achamo-la tão justa como necessária. Realmente as povoações adjacentes, que se celebrizaram outrora pelo apreço que votaram aos velhos cantadores Harrington, França, Patusquinho, Júlio Janota e outros, necessitavam, forçosamente, de comunicarem-se com os novos fadistas, para, de mais perto, seguirem e apreciarem as evoluções do Fado [...]». João da Mata – «O Fado nos arredores de Lisboa», *Guitarra de Portugal*, 27 de Julho de 1929, n.º 176, ano 7, p. 3.

⁴⁰⁸ «O curioso balanço do Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Dezembro de 1930, n.º 217, ano 9, p. 6.

No anexo encontra-se um documento intitulado «Digressões de Fado (1926-1945)» que corresponde à listagem das tournées noticiadas na imprensa fadista entre 1926 e 1945, inclusivamente (consultar no volume 2). Com base nesse elenco, aduzimos que desde 1929 dirigem-se ao Porto várias digressões; também nesse ano o fado foi cantado na Exposição Ibero-Americana em Sevilha.⁴⁰⁹ Depois dos casos pontuais que assinalámos anteriormente, o estrangeiro ou o espaço colonial impõe-se como destino das troupes ou embaixadas de fado a partir de 1932. Nesse ano, vai uma embaixada do fado ao Brasil, sendo a primeira digressão fora do continente português sem ser em contexto de teatro ou composta exclusivamente por instrumentistas; também nesse ano foram realizadas as primeiras deslocações aos arquipélagos dos Açores e da Madeira.

Em 1933 o fado vai pela primeira vez às colónias africanas pelo Grupo Artístico de Fados e no ano seguinte vai novamente uma embaixada do fado ao Brasil e a vários países da América do Sul. Estas duas últimas digressões, sendo marcos importantíssimos pela escala que alcançaram, comportaram alguns constrangimentos: na primeira estes foram de ordem relacional, na segunda foram de natureza financeira. A digressão a África foi marcada pelo casamento de João da Mata e de Madalena de Melo, mas pelo lado negativo houve um conflito que terá motivado um desmembramento do grupo: primeiramente regressou o casal e Martinho da Assunção (em abril de 1934) e mais tarde Berta Cardoso e Armandinho.⁴¹⁰

Por outro lado, na Embaixada do Fado que percorreu a América do Sul (que partiu pouco tempo depois da chegada do extinto Grupo Artístico de Fados) falou-se mesmo de falência e de insucessos artísticos.⁴¹¹ Assim o testemunha Armandinho, que participou nas digressões internacionais mais marcantes deste período, e inclusivamente nestas duas que estamos a analisar:

«Ora, se na “tournée” de Africa houve muita sorte e má camaradagem, na da América do Sul houve muita camaradagem e pouca sorte. [...]

⁴⁰⁹ *Guitarra de Portugal*, 22 de Abril de 1929, n.º 169, ano 7, p. 6.

⁴¹⁰ *Guitarra de Portugal*, 22 de Dezembro de 1933, n.º 284, ano 12, p. 4. *Guitarra de Portugal*, 21 de Abril de 1934, n.º 290, ano 12, p. 6.

⁴¹¹ «Ecos do Brasil», *Guitarra de Portugal*, 14 de Novembro de 1934, n.º 298, ano, 13, p. 8. «A embaixada do Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1935, n.º 301, ano 13, p. 4.

Pouca sorte na America do Sul porque não contamos com a psicologia do publico na organização do repertório: fomos dar injeções de Fado, que se tornavam monótonos, a assistências que esperavam de nós coisas bem diferentes. Quebrava a monotonia dos espectaculos o trabalho coreográfico de Eugenio Salvador e Lina Duval. [...] quando fomos à Argentina e ao Uruguai emendamos a mão, variámos os programas, movimentamos as cenas, e o publico gostou».⁴¹²

No caso da Embaixada do Fado à América do Sul (a de 1934) foi organizada por um empresário brasileiro que se deslocou a Lisboa para formar uma grande troupe, formação essa que foi marcada por desistências e por dificuldades em encontrar fadistas disponíveis.⁴¹³ O objetivo era o de atuarem nos principais teatros brasileiros realizando a propaganda do fado mas incluindo outras canções e modinhas regionais. Também se investiu numa componente cénica e teatral: a troupe era inicialmente dirigida por Alberto Reis, ator e cantor e integrava-a uma atriz cançonetista (Adelaide Santos), uma bailarina (Lina Duval), e um ator e dançarino (Eugénio Salvador); os restantes elementos do grupo eram todos ligados ao fado: Maria do Carmo (Alta) e Maria do Carmo Torres, Filipe Pinto, Joaquim Pimentel, Armandinho, na guitarra, e Santos Moreira à viola.

Esta digressão teve duas partes: a primeira foi a embaixada, propriamente, e a segunda seguiu-se à dissolução da empresa contratante numa «sociedade artística» que percorre a Argentina e o Uruguai, regressando depois a Lisboa. Desta segunda, Maria do Carmo Torres e Joaquim Pimentel não participam; este último ficaria a residir definitivamente no Brasil. Apesar de ter preponderado aparentemente o insucesso nesta embaixada, como demonstra a pouca cobertura da imprensa portuguesa, ela teve uma componente institucional importante, verificável pela presença do presidente da República do Brasil, de vários ministros, embaixadores e do cônsul de Portugal num dos espetáculos que deu.⁴¹⁴

As digressões fora do atual território português eram promovidas por empresários estrangeiros, por empresários ou figuras de liderança do meio fadista e, mais tarde, pelo próprio SPN/SNI, que foi o responsável pelas idas de Ercília Costa e de Maria Albertina

⁴¹² Mário Domingues – «Armandinho», *Azes do Fado*, 15 de Fevereiro de 1936, n.º 2, ano 1, [s. p.].

⁴¹³ Sobre esta embaixada do fado: *Guitarra de Portugal*, 7 de Julho de 1934, n.º 293, ano 12, p. 8. «Uma embaixada de Fado», *Guitarra de Portugal*, 30 de Julho de 1934, 294, ano 13, p. 5. «Uma embaixada de fado», *Guitarra de Portugal*, 21 de Agosto de 1934, n.º 295, ano 13, p. 6 (trata-se de uma transcrição do jornal brasileiro *República*). «A “embaixada do Fado”», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1935, n.º 303, ano 13, p. 3. «A “Embaixada” na Argentina», *Guitarra de Portugal*, 8 de Junho de 1935, n.º 304, ano 13, p. 1-2. «A Embaixada do Fado», *Guitarra de Portugal*, 26 de Junho de 1935, n.º 305, ano 13, p. 1. «Maria do Carmo, embaixatriz do Fado no Brasil», *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1935, n.º 306, ano 13, p. 6.

⁴¹⁴ *Guitarra de Portugal*, 14 de Novembro de 1934, n.º 298, ano 13, p. 6.

ao estrangeiro. Frequentemente não era apenas fado que era cantado, mas canções de outros géneros musicais, como tangos, ou ainda canções regionais portuguesas.

Talvez pelas dificuldades de sustentabilidade e de convivialidade, nos anos seguintes as digressões internacionais que ocorrem já não são organizadas em troupes mas por um fadista individualmente e respetivos acompanhadores, destacando-se as viagens de Maria Albertina, Berta Cardoso e de, com muito particular impacto, Ercília Costa. Esta cantadeira, de facto, foi aquela que teve neste período uma grande projeção internacional, arrogando até um certo estatuto de representatividade, não só do fado mas do próprio país.

Em paralelo com as digressões internacionais, sensivelmente no último terço da década de 1930 ocorre uma intensificação das digressões internas.⁴¹⁵ Elas efetuam-se agora de um modo diferente, pois as próprias casas de fado de Lisboa começam a promover com os seus elencos idas a vários pontos do país. Pode ler-se num cartaz do Retiro da Severa: «O Retiro da Severa encontra-se habilitado a enviar os seus cantadores a todos os pontos de Portugal / Todo o expediente referente a estas negociações deve ser enviado ao Retiro da Severa». Também o Solar da Alegria anuncia: «O Solar da Alegria encontra-se habilitado a enviar a tôda a parte do País os seus artistas».⁴¹⁶

A transmissão radiofónica está na origem deste fenómeno por dois motivos. Em primeiro lugar, como já várias vezes aludido, como o público escuta o fado através da rádio dispensa-se de se deslocar até às casas de fado; em segundo lugar, o facto de a rádio levar o fado com uma capilaridade e com um raio de alcance inauditos, faz com que por todo o continente exista uma maior procura, tendo lugar a disponibilização de um novo mercado de espetáculos. Por conseguinte, as tournées respondiam simultaneamente a um problema e a uma oportunidade, ambos suscitados pela transmissão sem fios: a crise de afluência de público às casas e o interesse do público fora da capital. Uma vez mais, esta iniciativa não era isolada, porque também os artistas dos clubes e cabarés se deslocavam para atuarem em diversas localidades fora da capital.⁴¹⁷ Além dos empresários das casas

⁴¹⁵ Ver por exemplo, no final da década: «Bastantes fadistas constituídos em grupos artísticos, têm deixado Lisboa nestes últimos dias para percorrerem o país em tournées mais ou menos longas.». «Tournées», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1939, n.º 237, ano 17, p. 8.

⁴¹⁶ *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1938, n.º 351, ano 17, p. 8.

⁴¹⁷ Sabemos que os artistas que trabalhavam no Casablanca foram atuar a Setúbal e depois ao Algarve. *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1944, n.º 334, ano 22, p. 7. No Verão, grande parte dos artistas estrangeiros deixava os cabarets e ia trabalhar para as praias e as termas. *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1944, n.º 335, ano 22, p. 3.

de fado, há cantadores que têm a iniciativa de organizar espetáculos e elencos de fadistas para as províncias, como Carlos de Oliveira, Tavares da Silva e José Rocha, um agente artístico bastante ativo neste período e cuja importância já destacámos:

«José Rocha e Alberto Ribeiro, cantadores de Fado, participam a todos os Emprezares da Capital e Províncias, e a todas as Direcções de Sociedade de Recreio, que se encarregam da organização de qualquer elenco artistico de Fado.»⁴¹⁸

Importa dizer, finalmente, que existe uma tendência crescente de que os grupos artísticos alarguem o seu âmbito de atuação para fora do fado, sendo que eles começam a ser cada vez mais de variedades e cada vez menos exclusivos de fado.

Se atendermos às troupes de fado que se organizaram neste período, e que estão enumeradas num dos documentos que compõem o anexo intitulado «Troupes de Fado (1926-1945)» (ver no segundo volume), verificaremos uma grande vitalidade manifesta até na pouca estabilidade dos grupos, ocorrendo muitas substituições de elementos. Excetuando os grupos artísticos que correspondem aos elencos das casas de fado ou em que existem laços familiares, tende a registar-se uma pouca duração e frequentes substituições de elementos. Verificamos também que as troupes e as tournées tornam-se progressivamente mais organizadas, funcionando num modelo de agenciamento bastante consolidado e tendo por vezes um diretor artístico. Há fadistas que fazem das digressões internas ou ibéricas a modalidade principal da sua carreira; veja-se o caso de Aurora Silva e o seu esposo Mário José ou de Manuel Cascais e da sua esposa e enteado (Dolita e Delfim Lisboa). Correspondem, assim, a uma espécie de cantadores satélite à comunidade fadista da capital.

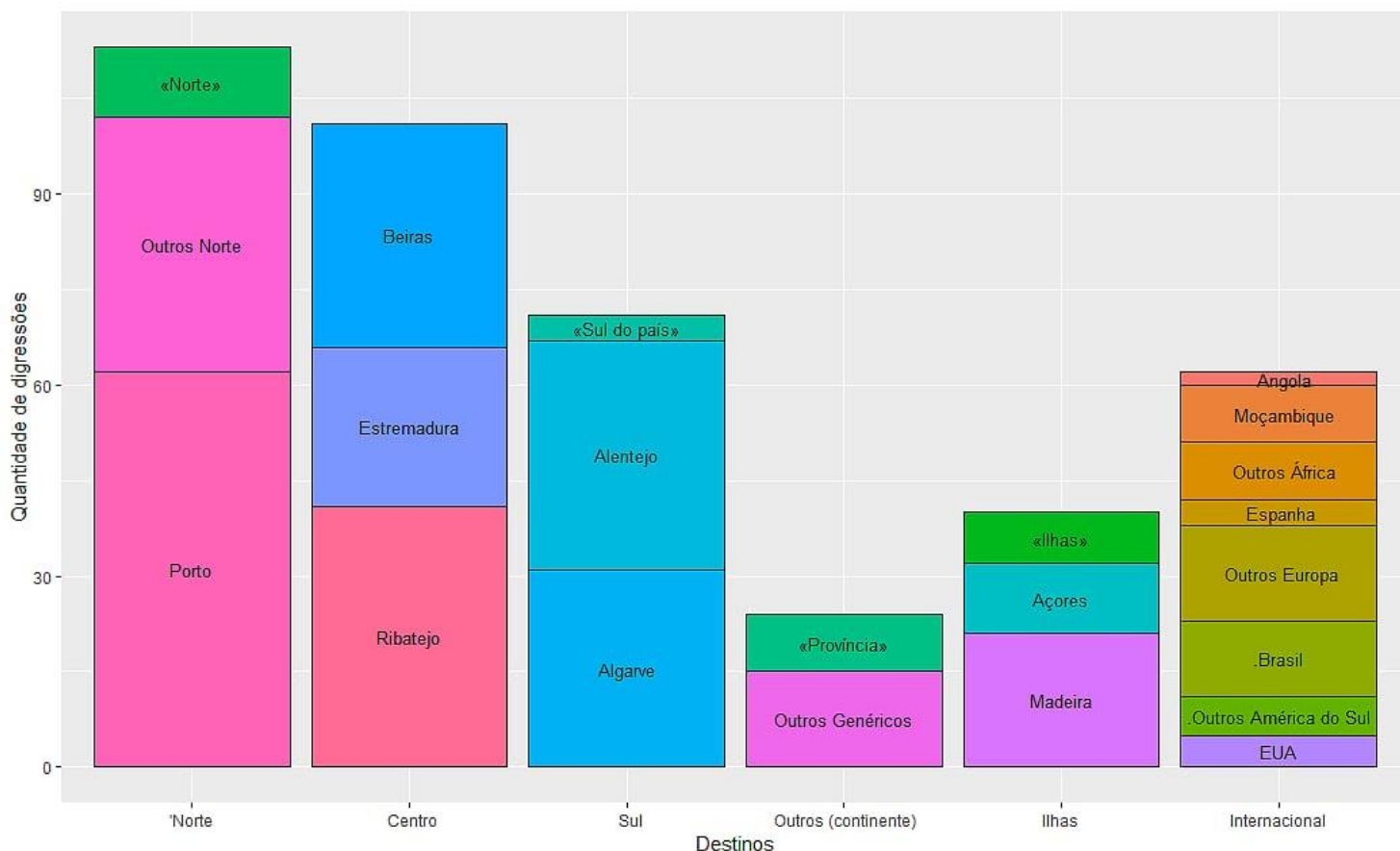
Os nomes dos grupos revelam a importância e um certo apadrinhamento dos jornais de fado. De facto, são eles os responsáveis pela iniciativa de alguns espetáculos e detêm o poder de os divulgar a larga escala. É, por isso, de ter em conta que o investimento dos jornais nas digressões é também justificado pela angariação de agentes dos jornais e

⁴¹⁸ *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1938, n.º 196, ano 15, p. 4. Esta atividade de José Rocha persiste pelo menos até 1945: «O organizador José Rocha, que trata dos seus assuntos na Avenida da Liberdade, 145 Tel. 26095 – continua a organizar espectáculos na província, os quais têm sido recebidos com agrado. / Ultimamente José Rocha organizou vários espectáculos em Sintra, Almada e Montijo, e todos eles foram de molde a agradar em cheio.». «Eu sei tudo», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1945, n.º 363, ano 23, p. 10.

de assinantes, quase sempre com uma visão estratégica de cobertura territorial, sendo possível que a informação destas mesmas digressões seja seletiva.⁴¹⁹

Com base no documento «Digressões de Fado (1926-1945)» (disponível no anexo) realizámos o Gráfico 3: Digressões de fado (1926-1945); para uma leitura correta do mesmo, remetemos para o texto introdutório daquele documento:

Gráfico 3: Digressões de fado (1926-1945)



As informações sobre as tournées, tal como surgem nas fontes, impossibilitam uma cartografia dos dados, porque muitos se encontram com imprecisão (utilizam-se as expressões «norte», «província», etc. como o gráfico demonstra). Procurámos monitorizar os dados de modo a ajustar à margem de imprecisão que as fontes contêm, mas tentando também agrupar nas unidades regionais mais convencionais. Justamente

⁴¹⁹ Veja-se o caso de Manuel Cascais: «Na sua qualidade de representante da “Canção do Sul”, Manoel Cascais leva credenciais que o habilitam a tratar de quaisquer assuntos que se relacionam com o nosso jornal [...]». «Grupo Luso-Brasileiro», *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1940, n.º 249, ano 17, p. 3. O valor crescente das províncias reflete-se também na intenção de os jornais lhe dedicarem mais espaço: «A “Canção do Sul” que vai criar umas páginas regionalistas do Fado pelas províncias [...]». *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16, p. 2.

por isso não foi viável realizar uma análise relativa dos dados, em proporção com o número de habitantes de cada região. Contudo, se este fator for ponderado, verificaremos que o Algarve, por exemplo, tendo um número de digressões muito próximas ao Alentejo, é populacional e territorialmente mais pequeno e mais distante de Lisboa, o que faz com que em termos relativos tenha maior relevância que o Alentejo. O mesmo se poderia dizer do Ribatejo em contraposição com o território das Beiras, muito mais amplo. Por outro lado, é importante perceber a dinâmica própria das digressões, uma vez que a organização de uma tournée ao Algarve à partida seria mais rentável se se aproveitasse o investimento da viagem para atuar nas localidades do Alentejo; esta mesma lógica é aplicável noutras regiões.

Salientamos que neste gráfico não foram consideradas como digressões as deslocações realizadas aos arredores da capital, ou seja, o equivalente à atual área metropolitana de Lisboa (a península de Setúbal e os concelhos a norte da cidade, inclusivamente Mafra, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira). De facto, muitas das digressões a este território ao redor da cidade de Lisboa correspondem à participação em festas de fado, sendo deslocações que geralmente se efetuam em menos de 24 horas. Por outro lado, a imprensa fadista nem sempre se presta a considerar estas exhibições relevantes o suficiente para serem noticiadas, pelo que a sua ocorrência nos jornais se torna quase casuística. Importa bastante referir que as localidades costeiras da margem sul do Tejo registam muita prática de fado, nomeadamente Cacilhas, Alcochete e o Barreiro, localidade onde se promovem um número elevado de festas de fado com forte índole associativa.⁴²⁰ Deste modo, o que aqui entendemos por «Estremadura» corresponde à parte norte da delimitação da província segundo a reforma administrativa de 1936.⁴²¹

⁴²⁰ No documento do anexo intitulado «Moradas dos “cartões de visita” dos artistas de fado» encontram-se dois fadistas do Barreiro. O grémio Instrutivo e Familiar «Os Trovadores» fez uma matiné de fados no Barreiro. *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1930, n.º 34, ano 7, p. 4. Também no Barreiro se realiza uma festa de fado para ajudar a *Guitarra de Portugal*. *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 5.

⁴²¹ A região norte incluiu os distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto, Vila Real, Bragança e Aveiro. Na região «Centro», as Beiras englobam os distritos da Guarda, Viseu, Coimbra e Castelo Branco, a somar aos conselhos do atual distrito de Leiria que em 1936 não pertenciam à Estremadura: Ansião, Pombal, Alvaiázere, Castanheira de Pera, Figueiró dos Vinhos e Pedrogão Grande. O Ribatejo coincide com o distrito de Santarém (não sendo integrado pelo conselho de Porte de Sor). A Estremadura contempla os concelhos de Alenquer, Arruda dos Vinhos, Sobral de Monte Agraço, Torres Vedras, Lourinhã, Bombarral,

Este gráfico contemplou apenas as digressões que tiveram Lisboa como ponto de partida. Excluiu, portanto, aquelas que partiram do Porto, constituídas por fadistas de lá e sobre as quais falaremos mais à frente. É de salientar, como aliás aludimos quando abordámos as troupes artísticas, que há casos de fadistas que realizam estas digressões de uma forma bastante independente ao restante meio fadista, pelo que os órgãos de comunicação não cobrem totalmente a sua atividade.

O gráfico permite-nos perceber que as tournées de fado foram no geral quantitativamente muito expressivas, tanto no território continental e insular, como no espaço internacional. A lista cronológica das digressões mostra-nos que essa vitalidade teve lugar a partir sobretudo do ano de 1931. É bastante patente a forte incidência das tournées no norte do país e, muito em particular, na cidade do Porto. Tendo em conta o maior investimento monetário e de tempo na deslocação de barco, bem assim a proporção territorial e populacional, poderíamos também concluir que os valores que as ilhas dos Açores e da Madeira apresentam são elevados. No âmbito internacional, os destinos mais frequentes são o Brasil e Moçambique.

O Ribatejo tem valores altos, o que se justifica pela proximidade geográfica e pela cultura tauromáquica que favorecia o apreço por um certo tipo de fado. Porém, há indícios da existência de um investimento de propaganda fadista na região por ser considerada uma terra pouco afeita ao fado, como patenteia estas afirmações de Augusto Correia:

«O Fado é pouco conhecido em Santarém. As embaixadas fadistas não teem aqui o acolhimento que outras terras – mais pequenas e menos importantes – lhe dão. Porém, há por cá meia dúzia de fadistas que amam o fado, que o adoram como a uma pequena muito linda... E esses fadistas gostam de o ouvir – uma vez por outra – na sua terra...»⁴²²

Esta ideia é confirmada pela já referida fundação do Grupo Recreativo «Amadores de Fado», com a finalidade expressa de levar de vez em quando o fado ao Ribatejo.⁴²³

O Alentejo contou com as digressões de alguns grupos, destacando-se aqui o papel de João da Mata que promoveu várias digressões nesta zona, tendo sido contratado como

Cadaval, Peniche, Óbidos, Leiria, Ourém, Porto de Mós, Alcobaça, Caldas da Rainha, Nazaré, Marinha Grande e Batalha. Quanto à região «Sul», o Alentejo abarca os distritos de Portalegre, Beja, Évora e os concelhos que pertencem ao atual distrito de Setúbal: Alcácer do Sal, Grândola, Santiago do Cacém. O Algarve equivale ao atual distrito de Faro. Não considerámos os conselhos seguintes: Sintra, Mafra, Amadora, Odivelas, Loures, Lisboa e Vila Franca de Xira (na margem norte do Tejo) e Almada, Seixal, Sesimbra, Barreiro, Setúbal, Moita, Alcochete, Montijo e Palmela (na margem sul do Tejo).

⁴²² Augusto Correia – «O Fado em Santarém», *Guitarra de Portugal*, 6 de Maio de 1933, n.º 274, ano 12, p. 6.

⁴²³ Consultar a descrição deste grupo no documento «Associações de Fado (1926-1945)» disponível no segundo volume da tese.

guitarrista em Évora, não sendo explícito em que circunstâncias isto sucedeu.⁴²⁴ O Algarve pautou-se por um vigor muito significativo devido em grande medida a José de Cristo Castanheira e a Francisco Masquete que dinamizaram o fado no sotavento algarvio, (o primeiro sobretudo em Vila Real de Santo António e o segundo em Olhão). Existiram ali grupos de fado locais, que realizavam pequenas digressões na zona e promoviam muitas festas; chegaram também a abrir-se estabelecimentos com sessões regulares de fado. O Algarve é, portanto, um território a destacar pela capacidade de desenvolver uma prática de fado própria e ativa; tal como o Porto, chegou a «exportar» fadistas que viriam a fixar-se na capital.

Esta aquisição de vida própria na prática de fado ocorreu igualmente nos arquipélagos dos Açores e da Madeira. Também é a João da Mata que se atribui a ida do fado até às ilhas, o que aconteceu por sua iniciativa, como vimos, em 1932. Este guitarrista e poeta teve ali uma atividade importante no âmbito pedagógico que foi bastante frutífera. Quando em 1936 regressou aos Açores e à Madeira com Maria Virgínia (fadista que foi variadas vezes às ilhas) «constatou êste caso singular: encontrára já feitos bons guitarristas e bons cantadores numerosos rapazes que foram seus discípulos durante a sua estadia anterior nessas paragens.»⁴²⁵

Em 1945 os Açores demonstram já ter uma vida autosubsistente no âmbito de fado, com um guitarrista das Furnas, bastante popular, Manuel Garrafa, bem assim os cantadores José Ferreira e Maria Angélica.⁴²⁶ O gráfico demonstra que na Madeira há registo de um maior número de digressões do que nos Açores. Sabemos que nessa ilha ocorreram espetáculos de grande sucesso e da existência de guitarristas locais com reconhecida qualidade. Bastante dinamizador foi o Grupo Guitarrístico «Lira Portuguesa», fundado no Funchal em agosto de 1942 que registou alguma longevidade e que integrou bastantes membros (cantadores e instrumentistas), entre eles o então alfaiate e futuro cantor Max (Maximiano de Sousa).⁴²⁷ É de realçar a importância de Élmano

⁴²⁴ *Guitarra de Portugal*, 4 de Abril de 1936, n.º 313, ano 14, p. 5.

⁴²⁵ «João da Mata: poeta – guitarrista – violista – organizador, cabe ao nosso biografado, com justiça, a designação de: - o fadista mais completo.», *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 2.

⁴²⁶ *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 3. *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 3. *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 3.

⁴²⁷ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1944, n.º 325, ano 21, p. 2. *Guitarra de Portugal*, 15 de Julho de 1945, n.º 3, ano 24, 2.ª série, p. 6. Consultar o documento do Anexo sobre os Grupos Artísticos.

Alves, diretor de um jornal madeirense que estabelece uma mediação com os jornais de fado sediados em Lisboa.

No que respeita ao fado nos territórios estrangeiros (o que abrange as então províncias ultramarinas), destaca-se o Brasil. Muitos fadistas acabaram por permanecer lá durante longas temporadas e alguns ali se fixaram definitivamente: Joaquim Pimentel, Aurélio do Nascimento, Manuel Cascais, José Lemos e Esmeralda Ferreira.⁴²⁸ A presença do fado encontra-se nas cidades principais mas igualmente em Rio Grande do Sul.⁴²⁹ Também na Argentina o fado marca presença.⁴³⁰ Nos Estados Unidos da América existe uma figura de referência, bastante dinamizadora: Badia (Valeriano Domingues), amigo de Alfredo Marceneiro que promove bastante a *Guitarra de Portugal*. Ele é o ensaiador de um grupo de teatro que cultiva o fado nas horas livres, existindo um grupo de fadistas ativos na comunidade portuguesa.⁴³¹ A tournée de Ercília Costa a convite do SPN/SNI foi um marco importante, percorrendo 22 estados durante 10 meses.

Em África o fado atinge um grande dinamismo, especialmente em Moçambique, na sua capital:

«Em Lourenço Marques, por exemplo, nessa linda cidade de Moçambique [...] as guitarras e as violas multiplicam-se, suavizando assim a nostalgia dos longes... Ali, até já está formado um grupo de lisboetas, cantadores, tocadores e apreciadores do fado, que tem realizado festas com grande brilhantismo».⁴³²

O fado nas então colónias africanas era uma tradição levada pela população da metrópole na altura da sua migração; veja-se o «sr. Fagulha, que habita em Lourenço Marques há meio século, e ainda não se esquece da canção lusitana».⁴³³ O fado desenvolveu-se aqui também como forma de ir ao encontro desse mesmo público e espoletou a criação do Grupo «Amigos do Fado» que organizavam festas e espetáculos

⁴²⁸ Sobre o fado no Brasil ver: «Portugueses no Brasil», *Guitarra de Portugal*, 13 de Março de 1937, n.º 328, ano 15, p. 4.

⁴²⁹ «[...] em Caxias, Rio Grande do Sul, minha terra natal o fado está desenvolvidíssimo. Deve-se isto à expansão da rádio, pela voz do José Lemos, do Pimentel e do Manoel Monteiro.». «Gualdino Corrêa de Abreu: sob a bandeira auri-verde tocou o fado nas horas de hócio na campanha de Itália», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1945, n.º 362, ano 23, p. 17.

⁴³⁰ João Silva, correspondente na Argentina, refere que nas comemorações do 5 de Outubro ouviu-se fado através de discos numa sala de hotel. Também se dá nota que uma orquestra argentina de senhoras composta por 50 figuras e dirigidas pelo português Joaquim Clemente gravaram um fado musicado e o hino nacional. «O Fado na Argentina», *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1938, n.º 353, ano 17, p. 2.

⁴³¹ «Portugueses na América», *Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1939, n.º 362, ano 17, p. 4.

⁴³² «O Fado em África», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1941, n.º 270, ano 18, p. 4.

⁴³³ «O Fado em África», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1941, n.º 270, ano 18, p. 4.

de fado e tinham no horizonte a realização de pequenas tournées.⁴³⁴ Se em Moçambique o fadista que se dedica a dinamizar o fado é Manuel Teixeira, também na margem africana do Atlântico, em Luanda, destaca-se Salvador Freire na comunidade ativa de fadistas que promoviam festas.⁴³⁵

Os locais onde se realizavam o que hoje poderíamos designar por «concertos» de fado (não obstante este termo não se usar na época, mas antes «sessões», «espetáculos» ou «exibições» de fado) são variados: muitos realizam-se em cafés onde já habitualmente existia fado e os teatros são, do mesmo modo, um local frequente. Isto explica que o Porto seja um destino apetecível, porque tem uma rede desenvolvida de espaços de oferta cultural (como os teatros) e porque tem cafés de fados. Casinos, esplanadas de clubes desportivos ou de praças de touros, estâncias termais e balneares (praias), circos, verbenas, associações locais... são outros dos espaços onde as exposições têm lugar.⁴³⁶

Estas tournées são perspectivadas como propaganda ao fado, sendo inclusivamente nomeadas de «cruzadas». Trata-se da «intenção sublime de propagandear o nosso modesto arauto do fado, avivando ainda mais no coração dos provincianos de que a canção dos portugueses revive como revive o nosso querido Portugal».⁴³⁷ Tal como se demonstrou na embaixada do fado que cantou no Brasil, as digressões são bastante suscetíveis a constrangimentos financeiros, porque envolvem um investimento substancial e estão à mercê de contratempos vários no que respeita à estadia e aos próprios contratos. O próximo artigo retrata bem esta realidade:

«De quando em vez, vão de abalada, para longiquas terras, cantadores e cantadeiras de Fado, guitarras e violas, quási sempre acompanhados por um individuo idóneo, quási sempre o director artístico do agrupamento.

⁴³⁴ «Está em organização, aqui, um grupo fadista, que terá por título “Grupo Amigos do Fado”. A sua missão, puramente nacionalista, é percorrer alguns pontos da província e deliciar com canções genuinamente lusitanas, cantadas pessoalmente, todos aqueles portugueses que vivem no mato, isolados do mundo exterior. / Este grupo já está em negociações para uma tournée ao Transwal, com o intuito de levar aos muitos portugueses ali residentes, a voz do fado.». «O Fado em Lourenço Marques», *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1941, n.º 281, ano 19, p. 6.

⁴³⁵ Descreve-se uma noite de fados em Luanda, em Janeiro de 1933 com o Trio Guitarra de Portugal, constituído por Alberto Serra e Artur Serra, guitarristas, e Salvador Freire, violista. Cantam-se muitos fados de Coimbra pelos fadistas Fernando Antunes e Abreu Couceiro. Cf. Augusto José de Mendonça – «O fado em África», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 3.

⁴³⁶ Alguns exemplos: Tivoli de Coimbra (*Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1938, n.º 351, ano 17, p. 7); esplanada da praça de touros (*Guitarra de Portugal*, 15 de Outubro de 1945, n.º 9, ano 24, 2.ª série, p. 7); Embaixada de Fado: no Circo Mariano em Setúbal a 7 de Agosto de 1945; O Fado é cantado em praias e estâncias termais (*Guitarra de Portugal*, 28 de Maio de 1933, n.º 275, ano 11, p. 8. *Guitarra de Portugal*, 17 de Agosto de 1937, n.º 333, ano 16, p. 5); na esplanada de um clube desportivo (*Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1939, n.º 234, ano 17, p. 3).

⁴³⁷ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1933, n.º 103, ano 11, p. 1.

Por lá andam, cantando aqui, chorando acolá, deficientemente organizados, aos repelões do destino, benévolo hoje, padrasto amanhã, ao Deus dará, ao acaso, sofrendo as mais duras contingências e os piores percalços.

Seria de facto louvável o intuito, que juntando o útil ao agradável, usufruíssem fartos, ou mesmo medíocres proventos monetários, modelando, simultaneamente, entre a gente portuguesa, o amor e a estima pelo Fado.

Infelizmente, tem-se verificado, por falta de defesa em contractos de antemão tratados e firmados, a falência absoluta de tais digressões artísticas. Saem de Lisboa com um sorriso nos lábios e voltam, meio caminho andado, de lágrimas nos olhos.»⁴³⁸

Também existem dificuldades no que respeita à própria execução, o que gerou pontualmente algumas críticas atinentes à qualidade com que o fado era cantado na província.⁴³⁹

Por vezes, há poetas que integram os grupos em digressão, principalmente naquelas de maior dimensão, como aconteceu com António Boto e Linhares Barbosa; nas exposições estes leem poemas e realizam até conferências.⁴⁴⁰ Há figuras que tiveram um papel importante na expansão do fado. Destacamos Armandinho, pela sua participação nas primeiras tournées que se realizaram, nomeadamente ao estrangeiro, integrando os principais grupos artísticos. Também Ercília Costa que a partir de certa altura (e também favorecida pelos condicionamentos familiares de Berta Cardoso, a retirada de Maria Alice que se seguiu ao seu grande sucesso no início da década de 30 e a fobia a aviões de Hermínia Silva) quase se especializou em tournées pelo estrangeiro, estabelecendo laços muito fortes com o Brasil, onde chegou inclusivamente a construir uma casa.⁴⁴¹ Ercília, foi de facto, antes de Amália Rodrigues, a vedeta do fado com maior alcance internacional.

⁴³⁸ «As digressões artísticas do Fado», *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1939, n.º 225, ano 17, p. 2.

⁴³⁹ «A minha vida comercial tem-me proporcionado assistir em varias terras da provincia a algumas festas organisadas por diferentes grupos de cantadores e cantadeiras, que percorrem Norte e Sul do país. [...] / Em algumas festas a que tenho assistido tanto em Lisboa, como lá fóra, muitas vezes a opinião geral é desfavorável a tais espectáculos pelo abuso ou inconsciência com que muitos cantadores procedem, cantando os fados com letra que parece não ter fim, isto com a agravante da repetição do mesmo estilo, versos estafados, e alguns indignos de publico decente. / Dos guitarristas, santo Deus, esses, como os seus parcos recursos artísticos não vão mais além do rame-rame dos acompanhamentos, é vulgar ouvir-se dizer lá por fóra, em qualquer terra medíocre, que em Lisboa os guitarristas só sabem esfolar a guitarra a tocar e acompanhar fados. Que lhes sirva isto de estímulo para estudarem um pouco mais.». Joaquim Debrisco Landeiro – [«Uma carta»], *Canção do Sul*, 25 de Janeiro de 1931, n.º 37, ano 8, p. 6. Numa outra ocasião surgiu o alerta de uma fadista impostora que cantava fado acompanhando-se com a guitarra nas Caldas da Rainha, cantando temas que não são seus e falando mal do fado nos espetáculos que dava. Esta falsa fadista chama-se Amélia Borges ou Olga Moris. A própria diz que não tem cartão profissional, pelo que se alerta que seja castigada pela situação ilegal em que se encontra, e que mesmo que o tenha lhe deve ser retirado.». João Ferreira da Silva – «Uma fadista detractôra do Fado», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1936, n.º 324-325, ano 15, p. 19.

⁴⁴⁰ Linhares Barbosa vai numa tournée, lê poemas e faz conferências, no âmbito do «Grupo Artístico de Fados “Guitarra de Portugal”». *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 8.

⁴⁴¹ Cf. Jorge Trigo – *O Fado e Ercília Costa no Brasil*. Jundiaí: Editora in House, 2019.

Finalmente, destaca-se a ação de João da Mata pelo desiderato expansionista e mobilizador que teve; as iniciativas que tomou imprimiram uma dinamização notável ao género musical ampliando-o a outras coordenadas.⁴⁴² Chamamos a atenção, finalmente, para uma figura desconhecida, mas que assumiu uma enorme proficuidade numa itinerância que alcançou uma dimensão intercontinental: Manuel Teixeira, fadista transmontano que se mudou para Moçambique, que exercia a profissão de cozinheiro. Ele percorreu África, América do Norte e do Sul, gravando discos de enorme sucesso, cultivando uma participação radiofónica bastante ativa e tendo particular adesão entre os emigrantes portugueses.⁴⁴³

Verifica-se uma espécie de ciclo na expansão do fado: primeiramente ocorrem digressões, que como vimos, sucederam antes da obrigatoriedade do licenciamento profissional. Delas decorre uma tendência para o surgimento de cantadores e acompanhadores nas localidades; isto faz com que alguns fadistas que se deslocam desde Lisboa, prescindam de levar instrumentistas.⁴⁴⁴ Esta prática amadora local pode levar à constituição de pequenos grupos organizados de cantadores e acompanhadores que por si próprios atuam num raio regional, e, finalmente, pode resultar na criação de estabelecimentos com fado ou de fado.

Com base no levantamento efetuado dos espaços onde o fado teve lugar dentro da prática profissional e com uma natureza regular mínima (que se encontra no anexo no documento «Espaços de prática de fado (1926-1945)»), verificamos que cerca de 29% dos estabelecimentos com exibições de fado sinalizados ficam fora de Lisboa, sendo que destes 29% cerca de 4% se situam na zona em redor da capital: Cacilhas, Queluz, Alcoitão

⁴⁴² A importância de João da Mata é testificada neste artigo da *Guitarra de Portugal*: «João da Mata: poeta – guitarrista – violista – organizador, cabe ao nosso biografado, com justiça, a designação de: - o fadista mais completo.», *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 2. Transcrevemos um excerto sobre o seu arrojo em levar o fado a contextos geográficos inéditos: «Nesta digressão [João da Mata] conseguiu duas performances, que só êle conseguiria: exhibir o seu grupo no Teatro Scala, de Lourenço Marques – o melhor teatro português – em espectáculo de gala, e penetrar na colónia inglesa do Rodésia, apresentando pela primeira vez aos estrangeiros em terra estrangeira uma das mais lindas facetas do folclore português: o Fado».

⁴⁴³ Consultar no documento do anexo «Dicionário biográfico» a entrada «Manuel Teixeira».

⁴⁴⁴ Muitas vezes, a qualidade de interpretação dos mesmos não é avaliada positivamente: «Sempre sustentámos a opinião de que os nossos artistas do Fado não devem deslocar-se para a provincia sem se fazerem acompanhar dos seus guitarristas [...]. / A provincia, salvo uma ou outra localidade – e neste caso apontamos o Porto e o Funchal, por serem das poucas terras do país onde há guitarristas-fadistas de boa categoria – não possui acompanhadores que estejam integrados no movimento musical do Fado.». José Leirias Gonçalves – «A “Guitarra” em Alcochetes», *Guitarra de Portugal*, 15 de Julho de 1945, n.º 3, ano 24, 2.ª série, p. 2.

ou Setúbal. A Tabela 7 apresenta por ordem cronológica os espaços de fado fora da cidade de Lisboa que são mais frequentemente referenciados nos jornais.

Tabela 7: Principais espaços de prática regular de fado fora da região de Lisboa (1926-1945)

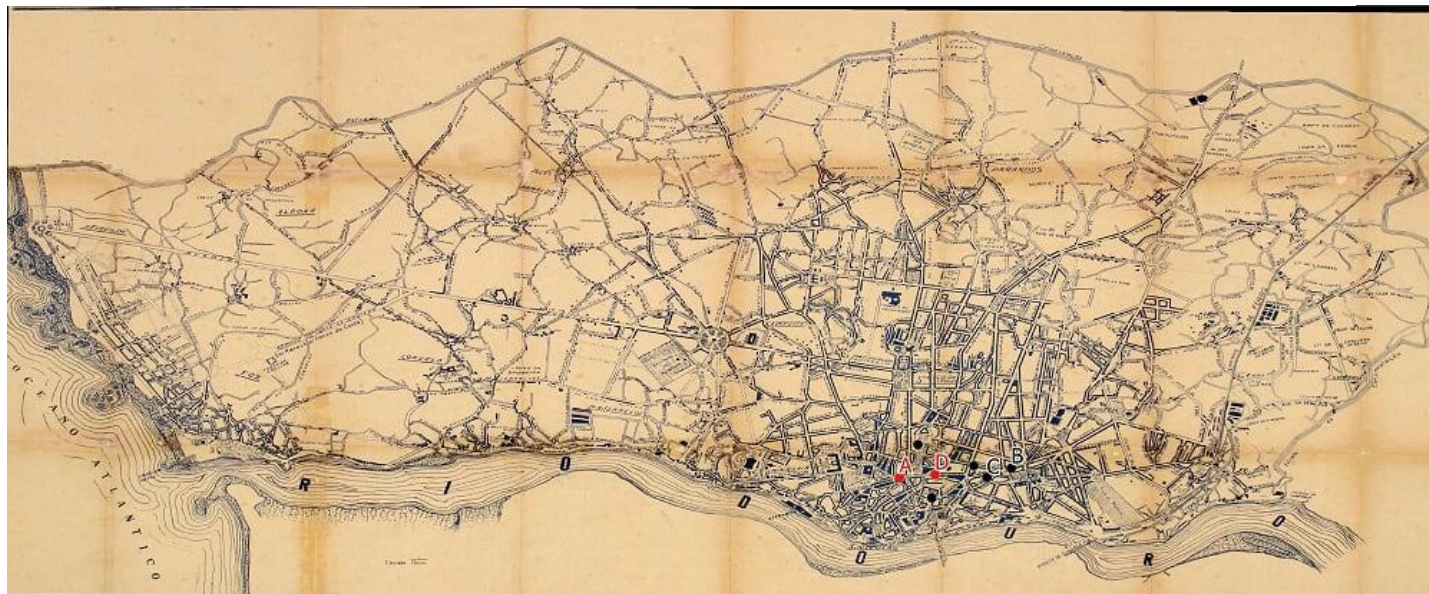
	Nome	Propriedade e/ou gestão comercial	Local	Anos
A	Café Portugal	Miguel da Encarnação	Porto (Rua de Trás)	1930-1938
B	Floresta		Porto (Rua Santo Ildefonso)	1930
	Invicta		Porto	1932 1933
	Café Monumental		Porto (Avenida dos Aliados)	1933
C	London Bar Restaurante		Porto (Rua Entreparedes)	1933 1938
D	Café Mundial	José Cepêda	Porto (Rua da Madeira)	1936-1939
	O Retiro	J. de Sousa, Joaquim Branquinho ⁴⁴⁵	Vila Real de Santo António	1937
	Cervejaria Manuel d'Azoia	Manuel d'Azoia	Santarém	1937 1939
	Retiro do Hilário	Joaquim Olaio, António Temido	Coimbra (Rua do Moreno)	1938
	São Domingos	José M. Lemos	Aveiro	1938
	Academia		Porto	1938
	Solar Fadista	Maria José Costa	Olhão	1939

Esta tabela vem confirmar os dados do **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** que nos revelam a importância da cidade do Porto. De facto, metade do total de espaços comerciais externos à capital onde se canta fado situam-se no Porto (o que corresponde a 14% dos espaços no cômputo geral). À exceção de Lisboa (80 espaços) e Almada, em Cacilhas (2 espaços), o Porto é a única localidade onde existe mais do que um sítio que disponibiliza fado (16 espaços). Foi possível apurar a morada de 7 destes espaços, que se encontram assinalados no **Erro! A origem da referência não foi**

⁴⁴⁵ José de Cristo Castanheira colabora na organização das sessões de fado.

encontrada..⁴⁴⁶ A partir dele, verificamos que se concentram na faixa territorial entre o bairro da Sé, o Bonfim e a zona de Santo Ildefonso.⁴⁴⁷

Mapa 3: Espaços com fado ou de fado no Porto (1926-1945)



Legenda: Preto - tipo B; Vermelho - tipo C. Ver Tabela 7, p. 145.

Com efeito, o berço do fado no Porto terão sido as zonas de particular fixação do operariado, particularmente o bairro da Sé. São estas as informações veiculadas neste artigo redigido pelo gráfico Manuel Pedro, que nos faculta a fonte mais completa que encontrámos sobre as origens do fenómeno do fado portuense, pelo que nos permitimos transcrever um longo excerto:

«Nos bairros sòmente habitados por trabalhadores, havia sempre muitos rapazes que se dedicavam de alma e coração à cantoria do fado e à sua guitarra amada.

Era a Sé, aquele bairro de ruas sombrias, apertadas, tortuosas, bairro pouco asseado, onde se eleva a catedral cá do burgo, era a Sé o bairro que maior número de cantores nos dava. Além de outros, havia o Hermínio, já falecido, que tinha criado uma certa popularidade entre a vizinhança do bairro em questão.

É preciso esclarecer que havia duas maneiras de fazer serenatas às cachopas. Os rapazes que eram apreciadores da divinal Arte de Beethoven, Mozart e Chopin, optavam pelas serenatas feitas com bandolim, violão e violino, executando estes, com mimo, valsas dos melhores compositores musicais, valsas cheias de sentimentalismo. Outros, então, fazendo-se acompanhar de guitarras, davam a preferência ao fado, e cantavam canções amorosas.

⁴⁴⁶ Existem dois espaços cuja localização não foi possível aferir e que detinham bastante importância na vida fadista portuense: o Café Academia e o Café Invicta.

⁴⁴⁷ Esta constatação é confirmada por Luís da Encarnação, que quando perguntado pela parte da cidade invicta onde há uma maior tendência para o fado, ele responde que é a Ribeirinha. «Dois grandes fadistas nortenhos em Lisboa», *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1938, n.º 211, ano 38, p. 3.

Além dos trovadores amorosos, havia outros rapazes que apenas cantavam fados dedicados à miséria (fados sociais, como lhes chamavam), cujo canto triste, fatalista e decadente, emocionava quem os escutava.

Eram deveras apreciados nestes fados, o Cardoso, o Coimbra e o António (Pinta-ratos), constantemente convidados para cantarem ao desafio, mas muito principalmente em rifas, em que o seu organizador, para melhor chamariz, os incluía no programa da diversão.

Mas Zé Ceguinho, aquele Zé Ceguinho, cauteleiro, que todos os portuenses bem conheciam e que a Morte ainda há bem pouco tempo levou para a última jaziga; aquele Zé Ceguinho que nós víamos diariamente atravessar as ruas da cidade sem ninguém o guiar, apregoando e vendendo a sua lotaria, ao tempo também um dos afeiçoados do fado, do fado nascido nas vielas da capital, era o que levava a palma a todos os cantadores.

Os seus improvisados fados, em que êle era um verdadeiro mestre, talvez, o único no género, causavam a adminração dos ouvintes. Não era sômente o improviso que deixava os circunstantes completamente abismados. O sentimento que êle imprimia às suas cantigas, a excelente pronúncia, tão clara e perceptível, davam vontade de o ouvir uma noite inteira.

Por êste facto, Zé Ceguinho não era senhor de si. Aos sábados, domingos e segundas-feiras, andava êle dum lado para o outro. Ninguém o largava. Todos tinham interêsse em ouvi-lo.

Além dos cantadores acima mencionados, homens de bem, honestos, havia ainda uns outros – os “fadistas”. Quem os quisesse encontrar, de chapéu de tela, calça justa às pernas, lenço garrido ao pescoço, tocando e cantando canções lagorosas, o verdadeiro fado saído das alfurjas do bairro de Alfama, o fado da Severa e do Marialva, era percorrer as tabernas das vielas de Geremalde, S. Roque, Cirne e Carvalheiras.»⁴⁴⁸

Os dados que esta citação do mensário *O Tripeiro* nos fornece vão globalmente no sentido desta conclusão: os desenvolvimentos do fado no Porto apresentam muitas similitudes com o fado de Lisboa ou manifestam mesmo um certo decalque. Veja-se no último parágrafo a descrição do «fadista» que é caracterizado exatamente com a mesma indumentária e idiosincrasia física com que são apresentados os fadistas lisboetas do século XIX. Por outro lado, Hermenegildo, António (Pinta-Ratos), Coimbra, Cardoso podem ser comparados a uma geração de cantadores coetâneos lisboetas, como Carlos Harrington, Domingos Serpa, João Black, o Fininho, o Batata... entre outros. É uma mesma geração de cantadores anteriores à profissionalização, quer lisboetas, quer portuenses, muito ligados ao fado social e que cantavam ao desafio e de improviso.

Em comum há também o recurso ao fado para a angariação de dinheiro (veja-se a referência às rifas). Nesta fase, existia uma importação do fado de Lisboa, nas suas temáticas e nas suas modalidades, mas ainda não de fadistas. Todos os nomes referidos são de homens, o que tendencialmente também acontece em Lisboa nas décadas que antecedem a profissionalização. Contudo, na capital, talvez por ocorrer uma ligação forte com o meio teatral, teria de se somar ao elenco exposto de fadistas nomes como Júlia Mendes ou Maria Vitória, cantadeiras de referência e também atrizes.

⁴⁴⁸ Manuel Pedro – «As serenatas e os cantores do fado», *O Tripeiro*, Dezembro de 1930, n.º 2 (172) – 4.ª série, p. 28.

As serenatas que os estudantes de Lisboa e Coimbra levavam consigo são referenciadas como veículo importante do fado,⁴⁴⁹ mas em Lisboa a sua importância é bastante mais esbatida. Porventura, o fado em Lisboa ancorou-se noutras sociabilidade menos ligadas à vida estudantil, como a tauromaquia ou o carnaval (a cégada). Ao ser praticado no quadro da serenata, o fado inseria-se nos códigos de expressão do interesse afetivo.

Coimbra faria a triangulação no trânsito cultural entre Lisboa e o Porto. Contudo, o designado fado de Coimbra pode explicar-se como fruto de uma inscrição do fado de Lisboa no mundo das elites que a Universidade tinha e que produzia, ao passo que o fado em Lisboa e no Porto tiveram sempre enraizados nas camadas populares, e em grande medida, pelo menos até à profissionalização, isso quereria dizer *latus sensus* o operariado.

Esta ancoragem popular e operária ocorreu em Setúbal, igualmente. Talvez por isso, a mercantilização do género musical não encontrou eco na cidade do Sado, o que explica a inexistência de qualquer informação de «casas de fado» nessa cidade, nesta época. Porém, daqui saíram grandes fadistas nascidos antes do período histórico em estudo; aqueles que se profissionalizaram acabaram por se fixar em Lisboa. Lisboa, Porto e Setúbal registavam, pois, antes da profissionalização uma prática de fado bastante ativa e com grandes similitudes, sendo fortemente popular, operária e masculina. Também não será por acaso a importância nestas cidades de cantadores cegos: Eusébio Calafate, em Setúbal e Zé Ceguinho, no Porto. Em Lisboa podemos também apontar Joaquim Enguia, da Mouraria, que era praticamente invisível no final da sua vida.

Sabemos que o Café Portugal, «o pequeno café portuense de gloriosas tradições fadistas» começou a ter fado por volta de 1927 (apesar da sua inauguração oficial como café com sessões de fado ocorra em 1930).⁴⁵⁰ Esta que foi a primeira casa de fados na Invicta, considerada «a Catedral do Fado» (como já referimos anteriormente), tinha como proprietário Miguel da Encarnação, que por sua vez era irmão de Luís da Encarnação, conhecido como «Juiz da Praça». Ora Luís da Encarnação foi uma figura central no fenómeno do fado portuense deste período. O estatuto quase fundacional que detinha valeu-lhe a alcunha de «pai dos fadistas». Teve um papel de grande dinamização no fado na Invicta, que consistiu no estímulo à criação de agrupamentos de fado e também na sua

⁴⁴⁹ Cf. *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, n.º 338, ano 16, pp. 2.4.

⁴⁵⁰ «O Fado no Porto», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16, p. 3.

forte ligação à *Guitarra de Portugal*, jornal de que era representante.⁴⁵¹ De facto, a imprensa de fado, sediada em Lisboa, dedicou bastante atenção ao fado portuense nos anos de maior atividade. Este investimento traduz-se na existência de secções dedicadas exclusivamente ao Porto (quase sempre intituladas «O Fado no Porto») ou nas viagens de João Linhares Barbosa e de João Reis até ao norte para tratar da consolidação e da expansão dos jornais que dirigiam.⁴⁵²

A primeira vez que se deu a ida de fadistas profissionais de Lisboa até ao Porto aconteceu sensivelmente em 1929.⁴⁵³ Entre os vários fadistas que se deslocaram por esta altura,⁴⁵⁴ Manuel Cascais foi um dos primeiros e foi particularmente apreciado pelo público portuense, valendo-lhe a prorrogação do contrato e uma festa de homenagem.⁴⁵⁵ Em 1931 já existiam alguns artistas do Porto com contrato; também organizadas estavam as paradas de instrumentistas, apesar de se terem dado problemas com a atribuição de carteiras profissionais, aos quais anteriormente aludimos. Importante foi também nesse ano a digressão do Grupo Artístico «Guitarra de Portugal».⁴⁵⁶

Esta fase do arranque de um fado enquadrado já na profissionalização processou-se entre o que podemos designar de «importação» de fadistas lisboetas e uma dinâmica de «exportação» de fadistas portuenses da qual Joaquim Pimentel e Gabino Ferreira são talvez os mais destacados exemplos pela notabilidade que atingiram. Alguns dos

⁴⁵¹ Reconhece-se o valor do trabalho de promoção de Nicolau dos Santos Veiga, representante da *Guitarra de Portugal* pelo Norte. «Nicolau dos Santos Veiga tem sido, há sete anos e tanto, um dos mais extrínsecos auxiliares do nosso jornal». Luís da Encarnação ofereceu-se para ser agente da *Guitarra de Portugal* no Porto anos depois de Nicolau. Finalmente, destaca-se outro representante do jornal: Jacinto Ferreira Soares. *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1930, n.º 196, ano 8, p. 6.

⁴⁵² Linhares Barbosa chega a afirmar que o fado tão profícuo no Porto se devia à presença do seu jornal. «O Fado no Porto», *Guitarra de Portugal*, 11 de Novembro de 1933, n.º 282, ano 12, p. 2. João Reis e a Celeste Inácio foram ao Porto em 1941. *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1941, n.º 284, ano 19, p. 7.

⁴⁵³ Terá sido determinante na ida de fadistas de renome ao Porto nesta altura, o esforço do diretor do Recreio da Trindade, José Luís do Couto Querido. Também Manuel Mendes, antigo cantador do Porto, aí cantou. «O Fado no Porto», *Guitarra de Portugal*, 19 de Abril de 1930, n.º 195, ano 8, p. 2.

⁴⁵⁴ Leonilde Gouveia, Ermelinda Vitória, Leonor Fialho, Maria Emília Ferreira.

⁴⁵⁵ Manuel Cascais «que no género foi o primeiro que o Porto ouviu com satisfação e agrado, conseguiu arrebatador os apreciadores do fado e a sua glória está nisto: sendo contratado apenas por 10 dias, vai para perto dum mês que o seu contrato se mantém e, possivelmente, mais longe irá, porque os tripeiros o aplaudem [...]». «O fado no Porto», *Guitarra de Portugal*, 19 de Abril de 1930, n.º 195, ano 8, p. 2. Nos dias 19, 20 e 21 de Outubro de 1931, realizaram no Café Portugal, os fadistas portuenses, uma festa em homenagem a Manuel Cascais. *Guitarra de Portugal*, 24 de Outubro de 1931, n.º 238, ano 10, p. 7. Manuel Cascais realizou uma série de espetáculos no Porto, cantando em várias casas da especialidade. *Guitarra de Portugal*, 18 de Julho de 1931, n.º 231, ano 10, p. 4.10. Regressa a 1 de Novembro de 1931 a Lisboa. *Guitarra de Portugal*, 31 de Outubro de 1931, n.º 239, ano 10, p. 2.

⁴⁵⁶ Tocam em vários sítios, destacando-se o bar do Casino do Estoril e o Café Portugal e integram já uma artista da Invicta: Maria Luiza. «O Fado e o ano que termina hoje», *Guitarra de Portugal*, 31 de Dezembro de 1932, n.º 267, ano 11, p. 1. Nesse artigo pode ler-se também: «O Fado assenta arraiais no Porto, mercê da propaganda ali criada pelo Grupo Artístico de Fados “Guitarra de Portugal”».

cantadores do Porto acabam mesmo por fixar residência em Lisboa.⁴⁵⁷ Outros, além da sua atuação nas casas da cidade, exibem-se em várias localidades próximas (Matosinhos, Penafiel, etc).⁴⁵⁸ Em 1933 um grupo formado por dois cantadores e dois acompanhadores nortenhos visitou a redação da *Canção do Sul* (do que se pode subentender que teriam vindo também para atuarem). Os fadistas do Porto vão cantar regularmente (aos fins de semana) a Aveiro, ao Bar de São Domingos, entre 1936 e 1937.⁴⁵⁹

Em 1942 e em 1943, ocorre algo um tanto inédito: a cidade do Porto é o local de partida – e não de destino – de uma digressão que vem atuar em Lisboa. Essa atipicidade transparece na forma como a primeira é noticiada: «Uma embaixada de fado vem a Lisboa. É interessante, mas é assim mesmo. A Capital – berço do fado – vai receber os fadistas do norte, a quem lhes forneceu a magia dos seus cantares.»⁴⁶⁰ Este facto é ilustrativo da importância que o Porto alcançou no ecossistema do fado de então.⁴⁶¹ Os intercâmbios entre Lisboa e o Porto eram abundantes e cedo se reconhece a cidade Invicta como «o melhor mercado da “Canção Nacional”». ⁴⁶² Muitos são os fadistas que evidenciam o Porto como o sítio onde gostaram mais de cantar.⁴⁶³

O Porto detinha uma dinâmica própria, com fadistas, guitarristas e poetas «nativos», mas sem nunca se autonomizar de Lisboa e funcionando exatamente nos mesmos moldes. Os cafés do Porto têm idênticas características aos de Lisboa: o fado era

⁴⁵⁷ Por exemplo, Manuel Pereira, que vem viver para o Bairro Alto com os filhos. *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, n.º 338, ano 16, p. 2.4.

⁴⁵⁸ *Guitarra de Portugal*, 11 de Novembro de 1933, n.º 282, ano 12, p. 2.

⁴⁵⁹ Os cantadores do Porto que têm cantado são: Amândio Monteiro, Fernando Gasparinho, Manuel Pereira, e o viola é Henrique Pinto e Manuel da Silva Reis, natural de Aveiro, os guitarristas são Marcírio Ferreira, Martins e Antunes. «O Fado em Aveiro», *Guitarra de Portugal*, 13 de Março de 1937, n.º 328, ano 15, p. 5.

⁴⁶⁰ Composta por Laura Pereira, Idalina Vidal, Maria Augusta, Zealtina Teixeira, Manoel Pereira, Moisés Campelos, Fernando Gasparinho, Sabino Ferreira, Fernando Madureira, Tita e Neca Rafael. Vão atuar num teatro com uma série de espetáculos. «Uma embaixada de fado que vem a Lisboa», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1942, n.º 292, ano 19, pp. 3.5. Em 1933 ocorre algo semelhante com um quarteto, não se falando aqui em digressão ou «embaixada» mas numa «visita»: «Visitou a nossa redacção um grupo de rapazes amantes do fado. / Portuenses de gema eles vieram até à capital aproveitando esta ocasião para nos cumprimentarem assim como, por nosso intermédio, tôda a família fadista de Lisboa. São eles António Antunes, guitarrista; Alfredo Riça, viola; Joaquim Seabra de Oliveira, cantador; e Heitor de Carvalho, cantador. / Este foi um dos primeiros a cantar na primeira casa que abriu as suas portas ao grande público da cidade Invicta, com fados. / O quarteto que ora nos visitou tem-se exibido várias vezes no Porto com geral agrado dado à categoria tanto dos cantadores como dos tocadores». «Visitas», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1933, n.º 103, ano 11, p. 3.

⁴⁶¹ Esta importância está presente na seguinte informação: «quando deixámos Lisboa não havia aqui uma única casa onde se cantasse; os artistas do Fado andavam sem contratos ao passo que no Pôrto estava em pleno auge o Café Portugal, “Catedral do Fado”».

⁴⁶² «O Fado e o ano que termina hoje», *Guitarra de Portugal*, 31 de Dezembro de 1932, n.º 267, ano 11, p. 1.

⁴⁶³ Exemplo: *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1942, n.º 304, ano 20, p. 3.

cantado num tablado, a meia luz, etc.⁴⁶⁴ Esta filiação ao fado lisboeta ocorreria também a nível formal, mas com alguma diferenciação no respeitante à execução instrumental, o que é testificado na seguinte descrição da atuação realizada pelo tal grupo que veio em digressão em 1943:

«Idalina Vidal e Clara Pinto mostraram-se à altura de portuenses fadistas – que não tentaram mostrar personalismo regional ao berço do fado. Antes mostraram-se concordes com o modo de sentir e de cantar o fado lisboeta – e por fim já se sentiam lisboetas. Os dois tocadores referidos [Edgar Guigues e Maurício Júnior] mostraram uma escola de tocar diferente da nossa – por sinal muito apreciada, principalmente o violista, que executou solos com vibração e beleza.»⁴⁶⁵

No Porto, sobretudo numa fase inicial, há mais fadistas homens do que mulheres; esta constatação depreende-se rapidamente na leitura dos programas. Por exemplo, nos programas das três casas apresentadas (cafés Portugal, Mundial e Academia) num número da *Canção do Sul* de março de 1938, são referidos 21 cantadores e acompanhadores, contando-se entre eles apenas uma mulher, Zulmira Magalhães.⁴⁶⁶ Uma afirmação de Gabino Ferreira isto corrobora: «Em cantadeiras, o Pôrto é muito pobre. Posso distinguir apenas uma: Laura Pereira».⁴⁶⁷ Além destes dois nomes, sobressai Maria Luiza, considerada «a deusa do fado do Norte». No Porto os poemas publicados na imprensa fadista são uma base importante do repertório dos cantadores.⁴⁶⁸ Em menor proporção do que em Lisboa, existem poetas populares, entre os quais Alexandre Magalhães cuja produção poética aprovisionou bastante repertório aos primeiros cantadores portuenses.

⁴⁶⁴ Isto se depreende da descrição do Café Portugal. Cf. *Guitarra de Portugal*, 15 de Outubro de 1932, n.º 262, ano 11, p. 2.

⁴⁶⁵ «Cantadores do Norte», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1943, n.º 315, ano 20, p. 3.

⁴⁶⁶ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1938, n.º 211, ano 38, p. 3.

⁴⁶⁷ J. M. – «Os novos firmam personalidade! Gabino Ferreira», *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 2.

⁴⁶⁸ Cf. *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, n.º 338, ano 16, pp. 2.4.

Os locais de residência dos fadistas do Porto, como se pode verificar no Mapa 4 situam-se na zona entre o Bonfim e as Antas, no Bairro da Sé, uma em Santo Ildefonso e entre Miragaia e Massarelos.

Mapa 4: Endereços dos cartões de visita publicados na *Guitarra de Portugal* - Porto



Legenda: 1935, 1939. ○ - fadistas △ - instrumentistas

Se atendermos à Tabela 7: Principais espaços de prática regular de fado fora da região de Lisboa (1926-1945)», verificaremos que em 1939 já estão as principais casas no Porto, e fora de Lisboa no geral, encerradas, ou que pelo menos não há registo da sua atividade na imprensa do género. Logo, a «crise fadista» de que se ouviu falar no virar da década de 30 para a de 40 não foi exclusiva da capital. Por outro lado, também se assiste na década de 1940 a um investimento nas digressões. Em 1945 os dados que nos chegam sobre o Porto mostram o entorpecimento em que o fado ali se encontrava. À exceção de iniciativas pontuais, nomeadamente as do empresário José Miguel que envia até lá os seus artistas contratados,⁴⁶⁹ não existe viabilidade económica da atividade fadista pelas razões que o Gabino Ferreira aponta: «para contratar com assiduidade artistas de Lisboa, as

⁴⁶⁹ «O movimento fadista nesta cidade está inteiramente adormecido, no respeitante a artistas portuenses. / Se não fôsse as iniciativas do empresário lisboeta José Miguel que, de quando em quando, traz à capital do Norte os artistas seus contratados, o Fado já estaria esquecido do público tripeiro.». *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1945, n.º 2, ano 24, 2.ª série, p. 6.

despesas superam as receitas; exibindo apenas artistas locais, o publico não acorre... E ficamos neste círculo vicioso, que julgo será difícil contornar.»⁴⁷⁰

Como referimos, o fado praticado no Porto, em Lisboa e noutras localidades seria bastante idêntico, salvo a possível e ligeira diferenciação já assinalada na execução instrumental. É possível que fora da capital se tivessem desenvolvido diferenças formais e uma certa propensão para um fado aligeirado ou mais assemelhado à balada, se nos ativermos às palavras de Luís Moita, que fala do surgimento de «Fados-Nocturnos» na «Lisboa burguesa» e de «Fados-baladas» em pequenas ou grandes cidades, na metrópole e nas ilhas. O crítico conclui esta tríade de tipos regionalistas de fado com os «Fados-serenatas» na «Coimbra académica»⁴⁷¹

Nos jornais de fado que constituem as nossas fontes, fala-se do fado em Coimbra em comentários ou notícias que não são qualitativa nem quantitativamente expressivos. O que podemos designar por fado ou canção de Coimbra praticamente não é um assunto dos periódicos de fado. É-o superiormente na restante imprensa que, no debate em torno da legitimidade do fado como canção nacional, apreciam o fado de Coimbra defendendo por tabela o fado no geral. Isto pode significar que a sua autonomia como género musical estava já adquirida nesta altura no senso ou na perspetiva do meio fadista lisboeta, mas não tanto na opinião pública no geral nem nas elites. Pela insipidez da presença desta matéria nas fontes que trabalhamos, não cabe nesta tese um tratamento aprofundado sobre a questão do fado ou canção de Coimbra.

Há uma diferença nas boémias lisboeta e coimbrã nas quais o fado se produziu; são boémias noturnas, uma atinente ao meio operário cruzado com uma classe média e artística, a outra ao meio estudantil. Também a ideia de rua é diferente. Diferente é ainda a poesia: em Coimbra o fado foi introduzido numa poesia erudita, díspar da poesia popular. Existe a temática da saudade, muito antes, aliás, de surgir no fado de Lisboa, mas trata-se sobretudo de uma saudade local. É a saudade de um espaço e de um tempo específicos: a cidade de Coimbra e o tempo de estudante. A imagem da mulher é a de uma mulher rural, a tricana, ao passo que em Lisboa a imagem da mulher nos conteúdos escritos e cantados em Lisboa é preponderantemente a da mulher caída e interdita. Naturalmente, estes moldes temáticos irão sofrer alterações. O fado de Coimbra

⁴⁷⁰ J.M. – «Os novos firmam personalidade! Gabino Ferreira», *Guitarra de Portugal*, 1 de Setembro de 1945, n.º 6, ano 24, 2.ª série, p. 2.

⁴⁷¹ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 122.

inclinava-se para o relento, para ser cantado no exterior, ao passo que a casa de fado emergiu como espaço de prática por excelência. Deste modo se explica o Retiro do Hilário, local onde cantava o fado de Lisboa, com fadistas contratados que aí passavam uma temporada artística.

A dissemelhança entre o fado de Lisboa e o de Coimbra ficou patenteada naquela que terá sido a primeira digressão coletiva ao Porto em 1929. O grupo juntou personalidades do meio coimbrão e lisboeta: António Menano, Edmundo Bettencourt, Artur Ataíde, Maria Alice, Filipe Pinto e Júlio Proença. O *Jornal de Notícias* noticiou a existência de uma rivalidade entre Menano e Bettencourt e os restantes homens fadistas. A *Guitarra de Portugal*, procura refutar esta suspeita afirmando: «Os cantadores do fado coimbrão têm o seu modo muito diferente de os cantadores lisboetas, conquanto ambos os fados tenham os seus vastos admiradores».⁴⁷²

Em Coimbra, o fado inscreveu-se em tradições musicais estudantis ancestrais, não tendo sido uma importação mas antes uma interculturação. Até Augusto Hilário, os registos em torno da expressão musical coimbrã eram sobre a prática instrumental (flauta, viola, banza, guitarra...) e não se encontravam «referências claras às práticas vocais solistas».⁴⁷³ As características que podemos considerar específicas do fado de Coimbra («colocação de voz de tipo semi-operático e de linguagem expressiva ultrarromântica – nomeadamente no que respeita à liberdade rítmica do enunciar da frase musical e às suspensões nas notas agudas»)⁴⁷⁴ vão sendo reforçadas progressivamente. Rui Vieira Nery considera indiscutível que...

«a partir da geração de António Menano (1895-1969), Edmundo Bettencourt (1899-1972), Artur Paredes (1899-1980), Lucas Junot (1902-1968) e Paradela de Oliveira (1904-1970) o Fado de Coimbra se autonomiza completamente do seu congénere lisboeta e passa a constituir um género específico de canção urbana estudantil, com características poético-musicais muito próprias, que deve ser estudado por si mesmo.»⁴⁷⁵

Estes nomes correspondem à «Primeira Geração de Ouro» (1920-1930) e neles António Menano destaca-se como a ponte entre as duas etapas da cultura musical coimbrã. Sensivelmente entre Augusto Hilário e este marco do início da década de 20, a

⁴⁷² *Guitarra de Portugal*, 28 de Setembro de 1929, n.º 180, ano 8, p. 6.

⁴⁷³ Avelino Rodrigues Correia – «Do Choupal até à Lapa»: *Etnografia do constructo da canção de Coimbra*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014, p. 222.

⁴⁷⁴ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 116.

⁴⁷⁵ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, pp. 116-117.

prática musical que predominou foi a serenata, realizada por populares e académicos, de canto propensamente coral e um pequeno acompanhamento instrumental. Entretanto, nesta fase deu-se uma forte influência do fado de Lisboa que forneceu bastante repertório. Os fados de Lisboa e Coimbra correspondem essencialmente a mundos diferenciados, mas há alguma circulação. De facto, uma geração de poetas-estudantes viria a produzir poemas cantados nas várias composições, da qual se destacam os nomes de António Nobre, Augusto Gil e Afonso Lopes Vieira.⁴⁷⁶ O primeiro morreu precocemente, o segundo manteve o seu forte vínculo ao fado de Lisboa, tendo-se mantido uma forte estima pela sua pessoa e obra, e o terceiro viria a «renegar» o fado. No debate em torno do fado, que iremos abordar no capítulo seguinte, denota-se que é mais simbólica que efetiva a ligação que se estabelece entre o fado de Lisboa e o de Coimbra. O distanciamento entre o fado propriamente e a cultura musical coimbrã dá-se objetivamente no início do século XX mas simbolicamente ocorre em diferido. Como dissemos, também vai entrar no debate como argumento abonatório relativamente ao fado (lisboeta) porque «Coimbra tem sido o berço de grande numero de intelectuais fadistas».⁴⁷⁷

1.7. A regeneração do fadista pela moral do trabalho e da família

Podemos afirmar que nos primeiros desenvolvimentos do fado ocorridos no século XIX, houve uma forte tendência para o especializar como expressão musical própria das classes mais baixas, elas que de algum modo concentravam e pessoalizavam as fobias sociais. Vinculava-se o fado ao universo da prostituição e do crime. Valendo-nos da distinção que Louis Chevalier realiza entre classes trabalhadoras (*laborieuses*) e classes perigosas (*dangereuses*) – porventura desatualizada por ser da década de 1950, mas facilitadora para o nosso argumento – podemos também dizer que o fado pertencia à «classe perigosa» e que inclusivamente a simbolizava, o que suscitou nessa época severas depreciações e ridicularizações nas quais os fadistas correspondiam ao «outro social».⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Avelino Rodrigues Correia – «*Do Choupal até à Lapa*», pp. 223-224.

⁴⁷⁷ Augusto Farinha Beirão – «A influência do fado na gente portuguesa», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1936, n.º 158, ano 14, p. 2.

⁴⁷⁸ Para uma abordagem mais desenvolvida deste assunto: Cátia Tuna – Fadistas e polícias no final do século XIX: classes sociais e masculinidades. Em Gonçalo Rocha Gonçalves; Susana Durão (coord.) –

Como resposta a esta simbologia social que caracterizava o fado, tem lugar desde o início do século XX um esforço da comunidade fadista para se defender. Procura transferir a figuração social do fadista do segundo campo – classe perigosa – para o primeiro – classe trabalhadora –, o que quer dizer, demonstrar a sua coincidência com o ideal-tipo do homem liberal. Neste sentido, para refutar as acusações de ócio, enfatizar-se-á o fadista como homem de trabalho; para refutar as imputações de aproveitamento do meretrício, enfatizar-se-á o fadista como homem de família; para refutar a perspetivação do fadista como ameaça para o coletivo, enfatizar-se-á o seu sacrifício pelo grupo social ou familiar; finalmente, para refutar a sua inutilidade social e falta de instrução e de moral, enfatizar-se-á a sua função ideológica e pedagógica e a sua eficácia moralizadora. Transcrevemos parte de um discurso de João Black na festa da «Velha Guarda» do fado, em 1938, que bem exprime a necessidade de demarcação da imagem do fadista ocioso e imoral:

«Os homens que há 40 anos cantavam o Fado não eram, na sua grande maioria, degenerados nem devassos. Eram trabalhadores honrados, que exerciam o seu labor pelo braço ou pelo cérebro e propagavam nas suas produções – porque quási todos cantavam o que escreviam- doutrinas educativas de progresso e moralização. [...]

Êsses cantadores de há 40 anos, os que ainda vivem e constituíram família, são hoje esposos exemplares, pais amantíssimos e amigos dedicados, como haviam sido filhos consagrados ao amor da família. Para êsses vai o preto da minha simpatia. [...]

Defendendo as virtudes morais e cívicas dessa canção, que foi para nós, não só um elemento recreativo, mas também um elemento educativo, defendemos a nossa honra e a honra das nossas famílias».⁴⁷⁹

Destacamos nesta citação o tópico da honra, quanto à sustentabilidade e quanto à afetividade. Para comprovar a sua desvinculação aos círculos sociais tidos por inúteis e perigosos, o fado procurar-se-á ajustar ao modelo individual liberal levado ao extremo, o que quer dizer, ao padrão de homem e de mulher valorizado e incutido pelo Estado Novo, valorativo de duas instâncias: o trabalho e a família. Estava em causa um programa de

Polícia e Polícias em Portugal. Lisboa: Mundos Sociais, 2017, pp. 55-80. O conceito «classe perigosa» foi criado por Louis Chevalier na obra: Louis Chevalier – *Classes laborieuses et classes dangereuses*. Paris, Plon, 1958. Ver sobre esta matéria: Tiago Pires Marques – *Crime e Castigo no Liberalismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

⁴⁷⁹ «Discurso pronunciado por João Black no banquete da “Velha Guarda”», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, pp. 354-355, ano 17, p. 21. Existem muitos textos nos jornais de fado (e não só) que aludem a esta mudança no fado, à sua “moralização”. Deixamos outro exemplo: «Antigamente o fadista era o rufia que tinha amantes no lupanar e cantava-lhes uma cantiga, que as fazia mergulhar num extasi de amor canalha e rude, para em seguida lhes reclamar os “cobres” do último “freguez”. [...] / Actualmente o fadista é o chefe dum lar, não usa navalha, sobraça a ferramenta, canta nas horas de ócio e trabalha nas horas uteis, manda educar os filhos e lê romances de Victor Hugo, Zola, Balzac, etc. «Oh! Fado, que foste Fado!...», *Canção Nacional*, 20 de Abril de 1928, n.º 6, ano 1, p. 3.

emancipação do fado da boémia e do mundo prostibular para se constituir no fado com ideal.⁴⁸⁰ Os discursos laudatórios exaltando a regeneração ocorrida no fado encheram as páginas dos jornais fadistas:

«Dizem que antigamente, para ser fadista era necessário um largo tirocínio: aprender a tocar e a cantar o Fado, fazer “escovinhas”, “riscar”, esconder a navalha na manga, puxar as “melenas” enfiar as calças esticadas e falar “calão”.

Hoje, para se ser fadista, é mister saber tocar e cantar o Fado... mas... trabalhar... ser Honrado.

Antigamente, todo o fadista tinha que adotar uma alcunha, que era como segundo baptismo; sem isso não teria a devida categoria. Havia o “Môcho”, o “Turco”, o “Zarôlho”, o “Rônho”, o “Faca”, etc. etc.

Hoje, fala-se no Alberto Costa, Julio Proença, Filipe Pinto... e quando muito no Marceneiro, no Correiro, no Canteiro e no Ourives; adjetivos que querem dizer trabalho.

Antigamente, o fadista tinha como as toleradas nos seus bairros privilegiados, dos quais lhes não era muito agradável sair, era como leprosos a quem os são de alma e caracter temiam estender a mão e estreitar relações.

Hoje, são recebidos em todos lares habitam nos bairros modernos, muitos são professores, médicos, advogados, engenheiros; vão desde as escolas às oficinas das embaixadas às universidades.

Antigamente, o fadista procurava o amor nas escabrosas sendas do vício, os seus corações pervertidos palpitavam apenas pela rascoa ou pela mulher que a miséria moral atirava para o monturo da vida; a sua amásia era inevitavelmente a meretriz sórdida miseravelmente desprezível, que sem desdouro se dedicava a uma feição venal e criminosa, abundante de lágrimas de desordens, de vinho, navalha e sangue.

Hoje o fadista constrói um lar, escolhe para companheira uma mulher que lhe dê filhos e que os saiba criar na doce escola da vida.»⁴⁸¹

Percebe-se que a visão de João Linhares Barbosa relativamente à *Guitarra de Portugal* em particular e ao fado no geral, não é só a de propaganda do género musical e a sua defesa dos detratores: ele pretende um processo de depuração e de moralização.⁴⁸² Efetivamente, existia uma dinâmica interna à comunidade de praticantes, promovida em particular por algumas lideranças, de disciplinamento do comportamento, do desempenho dos fadistas e do conteúdo das letras que cantavam. Incitava-se a qualificação dos

⁴⁸⁰ Afirmação do poeta Adriano dos Reis. Cf. José dos Santos – «Adriano dos Reis», *Trovas de Portugal*, 20 de Maio de 1933, n.º 1, ano 1, p. 6.

⁴⁸¹ Sincero – «Outros tempos 1870-1933», *Guitarra de Portugal*, 14 de Outubro de 1933, n.º 281, ano 12, p. 6. Outro exemplo: «O fadista moderno, como êste, canta de noite e trabalha de dia. Nas horas vagas consolida o lar e acaricia os filhos (Cardona tem cinco). Trabalha e canta para o orçamento caseiro não desequilibrar. A maioria deles e delas (pobres caluniados) têm lar constituído e loiros bambinos a encherem-lhe de Sol a casa, onde a fartura não afronta a miséria, nem esta aquela. Cumprem os deveres de cidadãos, os mais sagrados leis do lar e da família. O fado actual está integrado na Pátria. São trabalhadores os que cantam. São artistas, devidamente reconhecidos pelas autoridades oficiais, os actuais fadistas. As letras, visadas por três censuras, estão verdadeiramente conformes ao espírito dos dirigentes da Nação, pela ausência de dissolvência. Canta-se nelas a História Pátria, o amor, o trabalho e os sentimentos nobres. No final de contas, a única morbidez, a única canção de vencidos existente borbulha na fantasia dos mil e um leteratelhos aparecidos e por aparecer...». Dois Emes – «Fado de hoje: João Cardona», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1937, n.º 170, ano 14, p. 8.

⁴⁸² João Linhares Barbosa – «Marchando há 11 anos», *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1933, n.º 278, ano 11, p. 2.

praticantes, desde os fadistas aos poetas, em termos técnicos (de voz e de escrita, já aqui mencionados) mas também no campo comportamental.

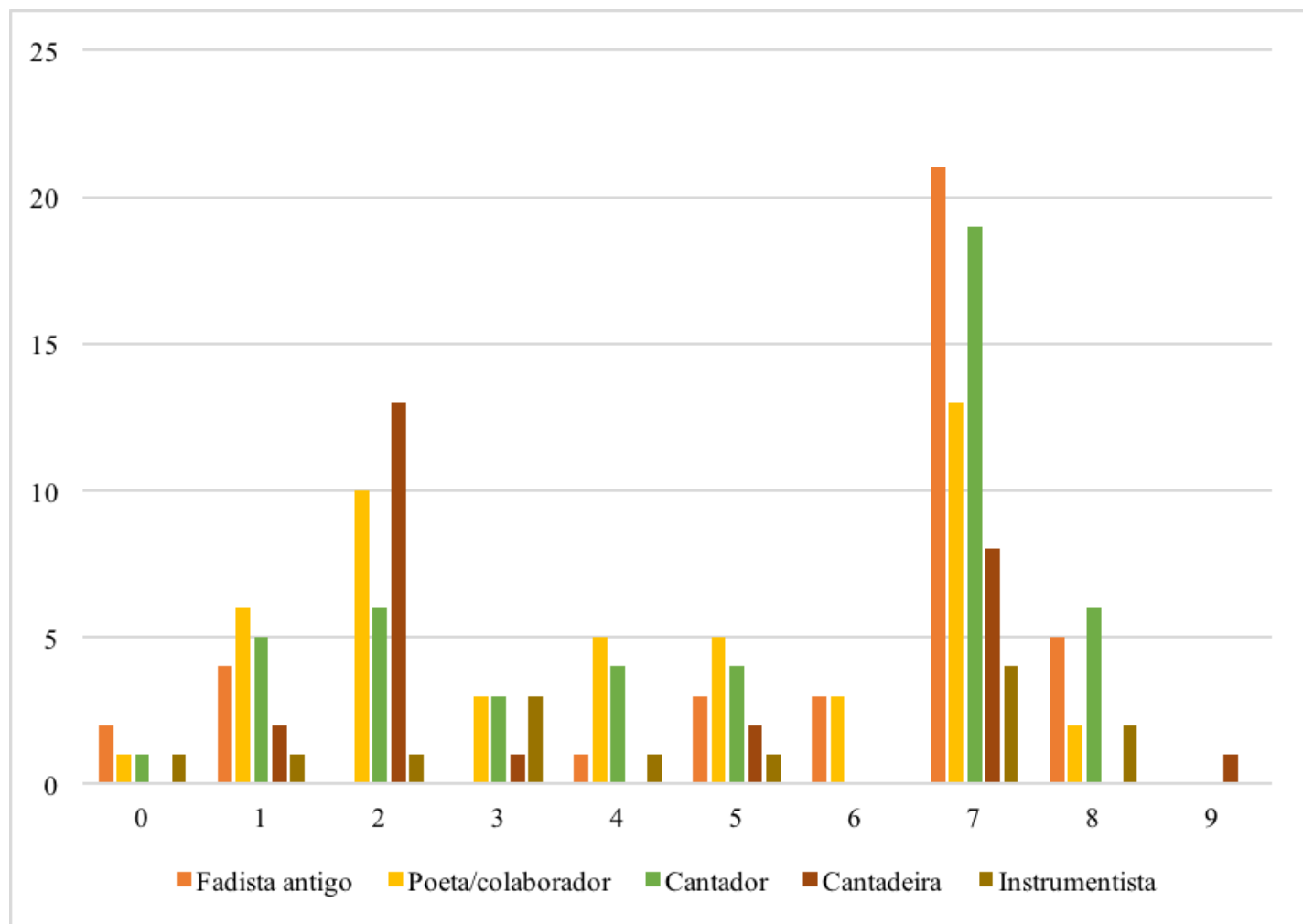
Para aferir se a caracterização laboral dos fadistas, instrumentistas e poetas ativos entre 1926 e 1945, correspondia ou não a estas discursividades formuladas, procurámos objetivá-la. O Gráfico 4 resulta da estatística realizada a partir dos dados biográficos que as fontes disponibilizam, e que se encontram no «Dicionário Biográfico» (consultar no segundo volume da tese). Optámos pelas categorias da Classificação Portuguesa das Profissões (CPP) de 2010 que as organiza em nove Grandes Grupos (GG), que se dividem por sua vez em Sub-Grandes Grupos (Sub-GG)), enunciados na legenda do gráfico.⁴⁸³ Esta escolha para base de categorização dos nossos dados justifica-se pelo grau de detalhe proporcionado pelo documento elaborado pelo Instituto Nacional de Estatística, que possibilitou que a cada atividade profissional correspondesse um determinado GG, Subgrupo e grupo base; uma vez que, não obstante distarem 65 anos no limite final do período histórico em análise, nenhuma das profissões foi extinta. A Classificação Nacional das Profissões de 1966, que foi, aliás, a primeira disponibilizada a nível nacional, seria mais próxima cronologicamente do nosso objeto de estudo, mas sem uma especificação suficiente para possibilitar uma catalogação o mais objetiva possível dos dados disponíveis, além de ser ainda uma versão provisória.⁴⁸⁴

Dividimos a população em cinco conjuntos: os cantadores, as cantadeiras, instrumentistas (guitarristas ou violistas), os poetas ou colaboradores dos jornais e ainda o fadista antigo. Este é determinado por ser reconhecido e cognominado nas fontes com esse mesmo epíteto ou similar: da velha guarda, cantador antigo, velho fadista, etc. não sendo necessariamente um critério cronológico. As profissões aqui consideradas são as que eram exercidas antes, durante ou depois da obtenção da carteira profissional quando ocorrida ou da dedicação exclusiva à escrita de poemas, que foi rara. Nos casos residuais em que se registou mais do que uma profissão selecionou-se a mais representativa ou de maior duração.

⁴⁸³ Instituto Nacional de Estatística, I. P. – *Classificação Portuguesa das Profissões 2010*. Lisboa: INE, I.P., 2011.

⁴⁸⁴ Ministério das Cooperações e Previdência Social / Serviço Nacional de Emprego – *Classificação Nacional das Profissões (versão provisória)*. Lisboa: Fundo de Desenvolvimento da Mão-de-Obra, 1966.

Gráfico 4: Profissões dos praticantes de fado catalogadas nos Grandes Grupos da CPP de 2010



0. Profissões das Forças Armadas

- 01. Oficiais das Forças Armadas
- 02. Sargentos das Forças Armadas
- 03. Outro Pessoal das Forças Armadas

1. Representantes do Poder Legislativo e de órgãos executivos, dirigentes, diretores e gestores executivos

- 11. Representantes do poder legislativo e de órgãos executivos, dirigentes superiores da Administração Pública, de organizações especializadas, diretores e gestores de empresas
- 12. Diretores de serviços administrativos e comerciais
- 13. Diretores de produção e de serviços especializados
- 14. Diretores de hotelaria, restauração, comércio e de outros serviços

2. Especialistas das atividades intelectuais e científicas

- 21. Especialistas das ciências físicas, matemáticas, engenharias e técnicas afins
- 22. Profissionais de saúde
- 23. Professores
- 24. Especialistas em finanças, contabilidade, organização administrativa, relações públicas e comerciais
- 25. Especialistas em tecnologias de informação e comunicação (TIC)
- 26. Especialistas em assuntos jurídicos, sociais, artísticos e culturais

3. Técnicos e profissões de nível intermédio

- 31. Técnicos e profissionais das ciências e engenharia, de nível intermédio
- 32. Técnicos e profissionais, de nível intermédio da saúde
- 32. Técnicos de nível intermédio, das áreas financeira, administrativa e dos negócios
- 33. Técnicos de nível intermédio dos serviços jurídicos, sociais, desportivos, culturais e similares
- 35. Técnicos das tecnologias de informação e comunicação

4. Pessoal Administrativo

- 41. Empregados de escritório, secretários em geral e operadores de processamento de dados
- 42. Pessoal de apoio direto a clientes
- 43. Operadores de dados, de contabilidade, estatística, de serviços financeiros e relacionados com o registo
- 44. Outro pessoal de apoio de tipo administrativo

5. Trabalhadores dos serviços pessoais, de proteção e vendedores

- 51. Trabalhadores dos serviços pessoais
- 52. Vendedores
- 53. Trabalhadores dos cuidados pessoais e similares
- 54. Pessoal dos serviços de proteção e segurança

6. Agricultores e trabalhadores qualificados da agricultura, da pesca e da floresta

- 61. Agricultores qualificados da agricultura e produção animal, orientados para o mercado
- 62. Trabalhadores qualificados da floresta, pesca e caça, orientados para o mercado
- 63. Agricultores, criadores de animais, pescadores, caçadores e coletores, de subsistência

7. Trabalhadores qualificados da indústria, construção e artífices

- 71. Trabalhadores qualificados da construção e similares, exceto eletricista
- 72. Trabalhadores qualificados da metalurgia, metalomecânica e similares
- 73. Trabalhadores qualificados da impressão, do fabrico de instrumentos de precisão, joalheiros, artesãos e similares
- 74. Trabalhadores qualificados em eletricidade e em eletrónica
- 75. Trabalhadores da transformação de alimentos, da madeira, do vestuário e outras indústrias e artesanato

8. Operadores de instalações e máquinas e trabalhadores da montagem

- 81. Operadores de instalações fixas e máquinas
- 82. Trabalhadores da montagem
- 83. Condutores de veículos e operadores de equipamentos móveis

9. Trabalhadores não qualificados

- 91. Trabalhadores de limpeza
- 92. Trabalhadores não qualificados da agricultura, produção animal, pesca e floresta
- 93. Trabalhadores não qualificados da indústria extrativa, construção, indústria transformadora e transportes
- 94. Assistentes na preparação de refeições
- 95. Vendedores ambulantes (exceto de alimentos) e prestadores de serviços na rua
- 96. Trabalhadores dos resíduos e de outros serviços elementares

Os cantadores do GG 1 inserem-se sobretudo no Sub-GG 14 (Diretores de hotelaria, restauração, comércio e de outros serviços), pelo facto de serem proprietários de estabelecimentos comerciais, designadamente, de restaurantes. Os poetas ou colaboradores dos jornais deste GG exercem cargos administrativos correspondendo a pessoas que obtiveram um lugar na Administração Pública.

É no GG 2, «especialistas das atividades intelectuais e científicas», e poderíamos acrescentar «artísticas», que se registam os valores mais expressivos das cantadeiras. Correspondem a profissões do espetáculo, essencialmente às profissões de atriz e de corista (Sub-GG 26). Ocorrem também resultados significativos para os poetas e colaboradores. Eles são essencialmente jornalistas e escritores (Sub-GG 25). Neste GG não existe nenhum fadista antigo, tal como no GG 3, o que indicia que eles tendem a não constar nos empregos que requerem mais qualificação.

OS GG 3 e 4 confirmam alguma recorrência, mas não substantiva, em profissões mais burocráticas, de escritório, mas para as quais é necessária alguma qualificação. Os resultados do GG 5 atinente a atividades ligadas à venda de produtos, também não são significativos. Os valores do GG 6 são todos eles devidos aos estivadores.

O GG 7 «Trabalhadores qualificados da indústria, construção e artífices», é o grupo que mais se destaca, sobretudo no que respeita aos cantadores de ambas as gerações, manifestando uma continuidade. As mulheres deste grupo são essencialmente costureiras.

Os do GG 8 correspondem a chauffeurs de táxi e também a trabalhadores da Carris. Registámos um número considerável de funcionários da CP, mas espalhados por vários GG. Só existe uma ocorrência de trabalhadores não qualificados, tratando-se da atividade de venda de cautelas; salienta-se, por exemplo, a inexistência de criadas de servir.

Registam-se quatro mulheres que abandonam o fado para se dedicarem a outra profissão: por vezes regressam à profissão anterior, e um dos casos, o de Berta Cardoso, é para estudar; dois homens também o fazem. Há casos em que se começa nos GG 7 e 8, seguindo-se uma dedicação à atividade de fadista, após a qual sucede uma passagem para o GG 1 porque se assume a gerência de um estabelecimento.

Em suma, os instrumentistas são aqueles que apresentam um padrão mais regular tendo ocorrências em todos os GG (excetuando dois), a maioria das cantadeiras vêm de profissões ligadas ao espetáculo ou são antigas costureiras, os poetas exercem uma atividade literária, de escritor ou de jornalista (ambos no GG 2), mas na sua maioria

pertencem ao GG 7. Por fim, existe uma certa ou mesmo grande continuidade entre os cantadores e os fadistas antigos, ambos muito ligados ao trabalho industrial (GG 7).

De facto, as profissões de tipo operário são as mais numerosas, exercidas numa fábrica ou numa oficina. Quatro das ocorrências registadas são na fábrica dos tabacos e três no arsenal do exército. Existem, com efeito, muitas profissões de tipo manual: cortador ou carpinteiro (5 ocorrências no total), sapateiro (4 ocorrências), serralheiro (3 ocorrências), barbeiro, bombeiro, cadeireiro, cozinheiro, estivador, marceneiro, pedreiro, pintor, torneiro (2 ocorrências cada), caçador, cavador, cutileiro, encadernador, estofador, estucador, maleiro, ourives, polidor de móveis, talhante, tecelão e vareiro (1 ocorrência cada).

Com base nos dados que João Pinto de Carvalho (Tinop) nos fornece na sua *História do Fado* de 1903, as profissões dos fadistas eram até à viragem do século XIX para o século XX também as profissões compiladas ligadas à fábrica e ao trabalho de artífice; residualmente encontramos atividades de comércio ou de gerência comercial. Nessa obra, as ocorrências são as seguintes, por ordem decrescente consoante o número de incidências: cocheiros e sapateiros (6 ocorrências respetivamente), carpinteiros (5 ocorrências), pedreiros, serralheiros e torneiros (4 ocorrências respetivamente), charuteiros e cigarreiros (4 ocorrências no total), cauteleiros (3 ocorrências), criados, tecelões, cortadores, polidores, fabricantes de fósforos e donos de casas de vinhos e comida – locandeiros ou locandeiras (2 ocorrências respetivamente). Verificamos profissões relacionadas com o espetáculo: atores, coristas, vendedores de bilhetes (5 ocorrências no total) e ainda o registo de 18 intervaleiros ou intervaleiras de touradas.⁴⁸⁵ Com apenas uma ocorrência temos as seguintes profissões: estivador, cordoeiro, bufarinheiro, artilheiro, calceteiro, cantoneiro, canteiro, poceiro, ferreiro, oleiro, papelero, tipógrafo, bandarilheiro, azulejador, militar, cavador, calafate, albardeiro, cadeireiro, tamanqueiro e operário (no geral). É importante referir que na obra *História do Fado* são também indicadas muitas prostitutas (a prostituição era então uma atividade profissional legal) numa fase inicial, ou seja, essencialmente na geração da Severa e na seguinte. É, contudo, difícil quantificar porque Tinop utiliza quase sempre uma linguagem metafórica quando designa o exercício dessa profissão.

⁴⁸⁵ Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 241.

Nesta obra de 1903, a maioria das ocorrências correspondem a profissões de fábrica ou maioritariamente «satélites à fábrica, que asseguravam a sua manutenção, o processamento prévio das matérias primas» e serviços atinentes à «circulação e comercialização de produtos». Correspondem ainda a «atividades de natureza artesanal e comercial», «operários fabris», «serviços realizados para pessoas com mais posses», «tarefas ligadas a espaços e dinâmicas de espetáculos».⁴⁸⁶ Podemos verificar em grande medida uma continuidade entre a generalidade das profissões que a recolha de Tinop nos apresenta em 1903 e os dados disponibilizados na imprensa fadista entre 1926 e 1945, na medida em que ambas se situam genericamente na «larga [...] fronteira entre a classe popular e a pequena burguesia urbanas».⁴⁸⁷

O tipo de profissão mais frequente é a de um assalariado manual: carpinteiros, serralheiros, operários fabris, etc. Salientamos, porém, que 42% dos praticantes de fado para os quais a imprensa da especialidade disponibiliza informações relativas à atividade laboral, encontram-se nos GG 0 a 4. Por conseguinte, verificamos neste período uma forte transição para as profissões consideradas não manuais, cuja origem se enquadra na segunda revolução industrial e no primeiro esforço do Estado Social.⁴⁸⁸

Nesta matéria é oportuno considerar a diferenciação que Florence Weber realiza entre lazer (o que a burguesia faz fora do trabalho), passatempo (o que, segundo a burguesia, as classes populares fazem fora do trabalho), e «travail à-côté». Esta expressão, passível de ser traduzida em português por «trabalho ao lado» ou «paralelo», é definida pelo autor como a atividade fora da fábrica que os trabalhadores fazem não por ócio (por exemplo, a taberna) mas como negócio pessoal (por exemplo: agricultura, bricolage...). Este «travail à-côté» é uma qualificação adequada para o fado destes anos, uma vez que ele é predominantemente uma atividade extraprofissional com uma função lúdica, de «agrémenter l'ordinaire»,⁴⁸⁹ e, mais no campo masculino, outra de obtenção de formas alternativas de sustento.

Mathieu Grégoire fala da atipicidade, da fragmentação e da intermitência do emprego no sector do espetáculo desta época (década de 1930 no contexto francês), sendo muito frequentes situações de desemprego parcial, de biprofissionalismo (coexistência de

⁴⁸⁶ Cátia Tuna – Fadistas e polícias no final do século XIX, pp. 59-60.

⁴⁸⁷ Cátia Tuna – Fadistas e polícias no final do século XIX, pp. 60.

⁴⁸⁸ Serge Bosc – *Sociologie des classes moyennes*. Paris : La Découverte, 2008, p. 11.

⁴⁸⁹ Philippe Alonzo; Cédric Hugrée – *Sociologie des classes populaires*. Paris: Armand Colin, 2010, p. 86.

um ou mais empregos que nada têm a ver com o espetáculo) e de semiprofissionalismo,⁴⁹⁰ sendo muito difícil estabelecer uma fronteira segura entre amadorismo e profissionalismo.⁴⁹¹ Note-se que as características laborais que as atividades de cantador, de acompanhador e mesmo de poeta vão adquirindo, como temos vindo a apontar, não correspondem a uma especificidade do fado,

Como vimos, os fadistas começaram a ser pagos para cantar, de forma cada vez mais frequente, naturalizada e juridicamente enquadrada, com a cobertura do decreto de 6 de maio de 1927. A passagem do fado de «passatempo» para «travail à-côtê» levantou algumas objeções, mas foi a passagem para trabalho a tempo inteiro e, mais ainda, para «elevador social» que suscitou grandes resistências. Vimos que, depois de uma primeira suspeita relativa à prática remunerada do fado, houve quem a admitisse criticando apenas o abandono do ofício para uma dedicação exclusiva à profissão de cantador. Estas críticas subentendem a ocorrência de casos em que as expectativas sobre a sustentabilidade financeira que o fado proporcionaria foram goradas.⁴⁹²

A necessidade de o manter como atividade profissional complementar e não exclusiva justifica-se também por causa da sua sazonalidade que tornava muito instável o valor dos rendimentos. Em todo o caso, vai-se tomando crescentemente como adquirido o abandono da profissão para enveredar por uma dedicação exclusiva ao fado. Expressiva desta naturalização é a personagem Rosa Maria, desempenhada por Hermínia Silva no filme *Costa do Castelo*, de 1943, que afirma: «Mas é que eu ó depois de ser cantadeira largo o ofício».⁴⁹³ Numa cena seguinte, aparece entusiástica com um contrato.⁴⁹⁴

Os assalariados que se movem internamente no mundo das profissões do espetáculo representam outro grupo significativo. Trata-se na maioria dos casos da troca do teatro pelo fado, que ocorre, como afirmado, de forma francamente maioritária nas mulheres, o que justifica os altos valores das cantadeiras no GG 2, como verificado. Além disso, enquanto os homens têm um trabalho profissional fora de casa e remunerado, as mulheres são por vezes domésticas sobretudo na sua própria casa, seja esta o lar do pai

⁴⁹⁰ Mathieu Grégoire – Chômage et intermittenence de l’emploi dans le spectacle des années 1930, pp. 137-139.

⁴⁹¹ Cf. Jean Jeffri – Sociology of the artist. Em Michael Kelly (ed.) – *Encyclopedia of Aesthetics*. 1st volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 136.

⁴⁹² Cf. Entrevista a Quintinhas Bombeiro. «Cento e quatro anos de Fado... Duas bodas de oiro», *Guitarra de Portugal*, 12 de Abril de 1930, n.º 194, ano 8, p. 6.

⁴⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=x5eGRhya0kQ&t=48s>. (minuto 10:30) 10.11.16, 19:32.

⁴⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=x5eGRhya0kQ&t=48s>. (minuto 34:34) 10.11.16, 20:12

ou do esposo, e não tanto na casa de outros, uma vez que o gráfico mostra que não há informação de existência de criadas de servir como profissão anterior, posterior ou concomitante das cantadeiras. A vida profissional diversifica os vínculos sociais das trabalhadoras e cria um espaço privado alternativo ao familiar, ao doméstico e ao círculo da vizinhança. Isto, juntamente com o desemprego prolongado dos homens, proporcionou às mulheres colocar em causa o «droit masculin à l'extérieur».⁴⁹⁵

A relevância deste direito ao exterior adquirido pelas mulheres é proporcional à relevância do direito à remuneração monetária do trabalho. Por esta via, uma das profundas alterações que o processo de profissionalização do fado comportou foi o aumento muito significativo do número de mulheres a cantar: antes da definição jurídica da profissionalização, o fado era preponderantemente uma prática masculina, verificável em particular no fado operário. Numa entrevista, Maria do Carmo (Alta) afirma, referindo-se ao fado das primeiras décadas do século XX: «Nesse tempo não havia tantas fadistas como hoje...». À pergunta «- Porquê?...» do entrevistador, a cantadeira responde: «Porque nessa época não se ganhava dinheiro».⁴⁹⁶ O fado enquanto espaço de equilíbrio entre os papéis de género dá-se em termos financeiros mas não só. Os casos de fadistas que abandonam o fado quando se casam são igualmente de homens e de mulheres: com base nos dados biográficos recolhidos sinalizamos duas cantadeiras (Rosa Costa e Irene Santos) e dois cantadores (Raul de Oliveira e Fernando Cardoso mais conhecido por «Casanova») para quem o fim da carreira coincide com o casamento.

Enquanto nas décadas seguintes algumas competências tenderiam a ser quase exclusivamente masculinas, na época em estudo são exercidas naturalmente por um número significativo de mulheres. Falamos da composição musical e do domínio do instrumento, matéria que explicitámos ao abordarmos a criação e a execução musicais.

Nesta matéria da importância da profissionalização do fado como disponibilização de lugares profissionais dignos e facilitadores de uma ascensão social para as mulheres, salientamos um caso em que esta via remunerada da prática de fado impediu que uma mulher recorresse à prostituição:

⁴⁹⁵ Olivier Scharz – Zones d'instabilité dans la culture ouvrière. Em Guy-Patrick Azémar (dir.) – *Ouvriers, Ouvrières. Un continent morcelé et silencieux*. Paris: Autrement, 1992, pp. 123-135. Citado por : Philippe Alonzo; Cédric Hugrée – *Sociologie des classes populaires*, p. 85.

⁴⁹⁶ J. Santos – «Maria do Carmo: Que encanto!! Um ninho de Fado, Trez Guitarras e um Coração Fadista!», *Trovas de Portugal*, 31 de Outubro de 1933, n.º 8, ano 1, p. 1.

«Com efeito, o profissionalismo tem coisas boas. – e cita-nos um nome de mulher que achamos melhor não declinar, dizendo: - Essa, coitadita, encontrou no Fado a sua salvação. Seria uma... e hoje é Cantadeira de Fados. O cartão de profissional foi o seu salvo conduto.»⁴⁹⁷

Se no campo masculino se procurou despegar a imagem do fadista ao homem boémio e ocioso, no feminino estava em causa a descolagem da imagem da fadista à de meretriz, valorizando-se o seu papel de boa esposa e boa mãe, responsável briosa pelo lar, modelo de feminilidade pequeno-burgês levado ao seu apanágio no Estado Novo. Talvez por isto se tenha tolerado a casa de fado como espaço da mulher fadista, pois, sendo uma «casa», preserva uma condição doméstica e a possibilidade mais acessível de uma vigilância masculina, do que o palco ou o estrangeiro. Catherine Soussloff afirma que a caracterização da obra individual do artista pode ser feita a partir da especificidade da sua arte (poderíamos dizer do seu «pincel», no campo da pintura, ou «voz própria» no campo da composição musical) numa componente de perfeição técnica ou de «génio» ou numa perspetiva da *bios*, cronológica, focada no desenrolar da sua vida. No contexto do fado verificamos uma coexistência de ambas as vertentes, sendo que é a capacidade de emocionar e o ser-se alguém meritório e bondoso que são relevadas, respetivamente. O ênfase dado à vertente biográfica e moral explica-se também pela pressão que a polémica impôs no interior do meio fadista.⁴⁹⁸

O esforço pela regeneração do fado deu-se dentro do processo de defesa pública deste género musical. Ocorre uma antagonização entre a identidade do fadista do passado, o frequentador de bordéis ou o rufia antigo que vivia à custa das toleradas, e a sua nova identidade do fadista. Avelino de Sousa censura num tom ríspido esse primeiro tipo de fadista, dele se demarcando e demarcando o fado e afirma que esse outro fadista já não se chama assim... «E hoje, fadista, na verdadeira acepção do termo, somos todos nós».⁴⁹⁹ Este elã de regeneração do fado revela uma espécie de crise identitária e tem uma índole quase edipiana de liquidar a figura de certo modo fundadora do «fadista». Esse apagamento de um imaginário social negativo associado ao fado constituiu um programa em que participaram com especial acutilância duas grandes figuras: Avelino de Sousa e Linhares Barbosa.

⁴⁹⁷ Entrevista a Quintinhas Bombeiro. «Cento e quatro anos de Fado... Duas bodas de oiro», *Guitarra de Portugal*, 12 de Abril de 1930, n.º 194, ano 8, p. 6.

⁴⁹⁸ Cf. Catherine Soussloff – «Artist: History of the Concept of the Artist». Em Michael Kelly (ed.) – *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 131.

⁴⁹⁹ Avelino de Sousa – «A palavra fadista», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1928, n.º 132, ano 6, p. 8.

Este conflito com o exterior, com a associação que se fazia dos fadistas ao que designámos por «classe perigosa», que derivou numa apologética do fado, resultou numa organização da comunidade fadista em torno de um inimigo comum, tendo efeitos positivos. São eles o estreitamento dos vínculos entre os pares, a definição de uma identidade mais orgânica do género musical, a mobilização dos seus praticantes para iniciativas que efetivavam a sua afirmação pública, o incremento da sua presença nos meios de comunicação social, etc. Mas a este conflito entre a comunidade fadista e os detratores do fado, o qual iremos analisar no próximo capítulo, sobrepôs-se um outro, desta vez interno, originando divisões e debates por vezes veementes e endógenos ao coletivo fadista. Quintinhas Ribeiro explica-o com bastante clarividência:

«Enquanto houve que combater-se o inimigo externo, por uma questão de tática, de política sagaz, a sua acção quasi se limitou a escorçar os detractores, a esmaga-los, a reduzi-los ao nada em que hoje vegetam. / Não seria política inteligente combater nessa altura o elemento pernicioso interno – isso obrigaria implicitamente o fornecimento gratuito de armas ao inimigo, que se aproveitaria dessa luta intestina em seu proveito [...]. Porém, com o tempo, tudo mudou – o Fado já nada tem a temer dos de fóra. O “inimigo n.º 1 do Fado”, agora, está dentro do próprio Fado.»⁵⁰⁰

O ponto nevrálgico deste segundo conflito, este inimigo interno, era a legitimidade do profissionalismo, porque ele, podendo ter dignificado o fado socialmente poderia degradá-lo esteticamente, e podendo ter salvo o fadista da imagem de ociosidade, corria o risco de o vincular ao capitalismo.

1.8. Especialização e difusão

A profissionalização do fado ativou um ciclo fundamental de circulação de capital, o qual procuraremos explanar de uma forma concisa. Primeiro, os empresários das casas de fados ou de outros estabelecimentos comerciais que incluíssem oferta cultural e de entretenimento, de empresas, agências de artistas, ou proprietários de casas de espetáculos, pagam aos fadistas e instrumentistas, num processo que pode ser mediado por agentes artísticos e facilitado pela organização de troupes artísticas de fado. Os fadistas podem comprar repertório aos poetas. Estes, por sua vez, auferem direitos de autor geridos pela SECTP/SPA, à qual os empresários pagam uma taxa. Este ciclo ocorre no que respeita ao mercado dos espetáculos, mas também ao mercado discográfico, sendo

⁵⁰⁰ «Canção Nacional? Por enquanto não!», *Guitarra de Portugal*, 30 de Novembro de 1936, n.º 323, ano 15, p. 6.

o empresário neste caso o editor, num processo em que se incluem as lojas de venda e o pagamento da indústria de gravação e de fabrico dos discos. Nestes dois âmbitos é o pagamento do cliente, seja ele o frequentador dos estabelecimentos de restauração e entretenimento, seja o comprador de discos, que garante a fonte de receita. No caso da rádio, excluindo a rádio pública (a ENR, que teria um elenco próprio de artistas), seria a publicidade a fonte principal de rendimento. A regularização dos contratos no campo da radiofonia tardou, porém, a definir-se tendendo a assentar em atuações gratuitas por parte dos fadistas e seus acompanhadores.

A condição mercantil que o género musical acabou por assumir gerou um debate que procurámos descortinar, pois o que estava em jogo era o seu próprio núcleo identitário. Estava em causa a passagem do fado de uma prática gratuita para uma prática comercial, no trânsito da economia do dom ou da graça para uma economia da troca. O mercado do espetáculo no qual o fado irreversivelmente se inscreveu era um mercado *sui generis*, constituído por transações de bens multidimensionais que apelam necessariamente à relação estética com o mesmo, dado que não tende a ser um bem standartizado e de qualidade definida *a priori*.⁵⁰¹

Trata-se, pois, de uma economia específica e cuja idiossincrasia se conceptualizou de várias formas, falando-se de um capitalismo emocional (como sugerem Arlie Russel Hochschild), de uma psico-economia hedonista (expressão de Daniel Kahneman), de uma economia das singularidades (proposta por Lucien Karpik), da atenção (como assinalam Herbert Simon e Georg Frank), do espetáculo vivo (como apontam Isabelle Barbéris e Martial Poirson) ou numa economia da produção imaterial (na perspetiva de Jean-Baptiste Say).⁵⁰²

Este processo de inserção do fado neste ecossistema económico, nas ambivalências identitárias e de concertação dos vínculos que gerou, procurámo-lo descrever ao longo deste capítulo. Explicamo-lo agora, em tom de síntese conclusiva, a partir de duas ideias: a especialização e a portabilidade.

A introdução do fado no mercado faz com que ele seja percecionado como estando em concorrência, nomeadamente com outros géneros musicais. A especialização é o processo de introdução de utilidade e sentido em algo que se faz, que estimula a escolha

⁵⁰¹ L. Karpik – *L'économie des singularités*. Paris : Gallimart, 2007.

⁵⁰² Recolha com base na obra: Isabelle Barbéris; Martial Poirson – *L'économie du spectacle vivant*, pp. 104-105.

e permite a alteridade.⁵⁰³ Ora a concorrência gera especialização. O que acontece ao longo dos vinte anos que estudamos é o desenvolvimento simultâneo de várias especializações. Vejamos o campo da poesia: se outrora era comum que se cantassem as produções literárias próprias, coincidindo verzejador e fadista, com a profissionalização os papéis de poeta e cantor autonomizam-se e o poeta-cantador passa a ser uma figura rara. O mesmo sucede com os cantadores e guitarristas, dado que outrora o acompanhamento instrumental de si próprio era algo habitual, e neste contexto a guitarra ganha um executor especializado e exclusivo, o guitarrista, ao mesmo tempo que o violinista torna-se cada vez menos periférico no conjunto dos intérpretes. Por outro lado, todos os intérpretes tendem a deixar o seu ofício e a dedicarem-se exclusivamente ao fado, pelo que este se assume como profissão passando de exercício para ofício.

Esta especialização ocorre no campo da performance: o fadista deve ter roupas específicas, como veremos no último capítulo. Verificámos que se alude a uma especialização quanto ao subgénero musical: se é um fadista jocoso ou sentimental. Também os jornais de fado são a «imprensa da especialidade», os estabelecimentos comerciais onde ele é cantado são os «cafés» ou as «casas da especialidade»; existem as troupes de jazz e demais agrupamentos musicais, e as troupes ou agrupamentos fadistas. O próprio fado procura assegurar as características musicais e vocais que lhe são características, com fronteiras definidas e vigiadas, o que começa a motivar conflitos quando determinada produção musical é denominado «fado» sem corresponder a esses parâmetros; vimos que isto ocorre sobretudo com o tango.

Se por um lado o disco e a transmissão radiofónica do fado aceleraram o seu processo de expansão a grande escala e com ampla capilaridade,⁵⁰⁴ por outro abriu a possibilidade de uma escuta solitária, pessoal e doméstica: dá-se, em suma, uma individuação do ouvinte.⁵⁰⁵ Também é certo que a tradição de o fado ser cantado na rua, que era outrora uma rotina, desapareceu por causa da ação da Polícia e de um reforço das diretivas do Governo Civil de Lisboa; Coimbra seria uma exceção.⁵⁰⁶ Mas a audição pelo

⁵⁰³ Afirmção do professor António Matos Ferreira, no seminário de Pós-Graduação em História Religiosa do dia 1 de Junho de 2017.

⁵⁰⁴ João Inácio afirma: «Sei bem que a T.S.F. expandiu o fado de tal forma que o fado se sentiu atordoado com tal progresso». «Um inquérito oportuno: a opinião de João Inácio», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1938, n.º 198, ano 15, p. 8.

⁵⁰⁵ Jonathan Sterne – *Une Histoire de la Modernité Sonore*. Traduction de Maxime Boidy. Paris : La Découverte, 2015, p. 231.

⁵⁰⁶ *Atualidades*, Fevereiro de 1929, n.º 4, transcrito em: *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1929, n.º 163, ano 7, p. 5.

gramofone e pelos aparelhos de telefonia, além de constituírem uma profunda alteração nos hábitos de escuta, concretizaram uma portabilidade do fado. Esta agilização no acesso corresponde à alteração de um dado objeto pela sintetização do próprio e do seu processo de comunicação. Os meios (media) de veiculação do fado modificaram-se estruturalmente durante este período: a condensação num objeto – o disco, a minimalização de condições para a circulação do som, que necessita de um suporte físico relativamente reduzido e acessível – a telefonia. Soma-se a facilitação da circulação de imagens – o cinema e ainda a fotografia.

Para Jonathan Sterne, a rádio, o filme e o registo sonoro tornam-se agentes de uma «modernité acoustique», na qual ocorre a separação entre o ver e o ouvir ou a subtração da componente visual ao som.⁵⁰⁷ No caso do fado, este processo significa a sua deslocação da rua para casa, desancorando-o do seu ambiente natural de prática e introduzindo-o em habitats auditivos e vivenciais diferentes.⁵⁰⁸ Tornou-o acessível e de certo modo gratuito. Há, contudo, custos pela aquisição desses mesmos objetos (o aparelho de telefonia, o disco) ou serviços de espetáculo (os bilhetes para o teatro, o cinema e, como vimos anteriormente, o pagamento que passou progressivamente a ser requerido pelas casas de fado).

Todavia, o acesso à audição do fado pela rádio ou pelo megafone prescinde da necessária pertença a um local (Lisboa), a uma sociabilidade, a uma comunidade, a um certo processo iniciático ou mesmo a outras condições de perfil social, como outrora o ser-se homem ou a inserção numa dada boémia popular. O fado é crescentemente ouvido sem sequer ser requerida a decisão de o fazer ao ser difundido pela telefonia e pelas grafonolas crescentemente existentes nas casas de algumas pessoas e nos estabelecimentos comerciais. Torna-se de algum modo omnipresente e disseminado numa escala cada vez maior, «entorna-se» pelos espaços e pelos tempos da vida diária. O rádio e o disco, pelos avanços tecnológicos inéditos desta época, constituíram uma máquina de difusão do fado, uma catapulta sistemática do mesmo para o espaço público.

A noção de portabilidade encontramos-la em Régis Debray, correspondendo ao esforço de um entendimento mediológico sobre o nosso objeto de estudo. O fundador da

⁵⁰⁷ Jonathan Sterne – *Une Histoire de la Modernité Sonore*, p. 141.

⁵⁰⁸ «Seria ridículo hoje cantarem-se a horas mortas, pelas ruas, quadras ao som das serenatas, quando a T.S.F. está ao alcance de todos, quando os cafés tem orquestra e o fado se canta como qualquer espectáculo.». M. M. – «Fortunato José Coimbra», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1935, n.º 131, ano 12, p. 1.

mediologia fala de portabilização ao referir-se à invenção do alfabeto, que constituiu no campo da religião a passagem de um meio não-portátil (as imagens, as estátuas), para outro que o era: a palavra. Este trânsito que se dá na relação com o sagrado pela minimalização do sentido em signos – as letras ou hieróglifos –, revoluciona-o pela transposição no ato de escrita-leitura, porque neste processo permite um desligamento essencial entre sentido e objeto, e a ocorrência de uma abstratização do mesmo, a produção de inteligibilidades e mesmo de uma mistificação; Debray designa o alfabeto exatamente por «máquina mística».⁵⁰⁹

Procurando a realização de uma analogia entre a invenção do alfabeto e a grande alteração tecnológica do disco e a rádio, podemos aferir que estes proporcionaram também um «desligamento» entre o ato de cantar e tocar e o de escutar. Desse modo individualizaram a audição, possibilitaram a repetição, levaram a uma certa fetichização de objetos (o disco, a fotografia, o próprio gramofone, de um determinado fado ou de uma determinada voz, etc.). Deram condições para uma abstratização ou mesmo para uma mistificação na receção dos fados, nos conteúdos cantados, o que em parte explica as mudanças que se deram nos mesmos. Com efeito, eles emocionalizaram-se e interiorizaram-se pela deslocação que ocorreu da sociabilidade para a intimidade ou a tendência de se constituírem sociabilidades intimistas. Este tema da alteração no repertório e na escuta será desenvolvido nos dois últimos capítulos da tese, respetivamente.

⁵⁰⁹ Régis Debray – Deus, um itinerário: Materiais para a história do Eterno no Ocidente. Porto: Ambar, 2002, p. 97.

2. Interfaces entre a convicção e o gosto no debate sobre fado:

ideologias, religiosidades e pertenças

O fado foi um assunto debatido no âmbito da opinião pública, com picos e intermitências, desde finais do século XIX até meados do século XX, período que ocupa o nosso estudo. Parecendo um tópico aparentemente periférico, o tema «fado» atraía talvez pela sua infiltração crescente no quotidiano social e também por ser um ponto nodal de várias questões, das quais se destaca a sua legitimidade de representar a identidade nacional enquanto expressão musical, entre muitas outras que iremos explorar ao longo deste capítulo. Nessa época áurea do publicismo, personalidades de vários espectros políticos, sociais e profissionais manifestaram pelo fado posicionamentos favoráveis, desfavoráveis ou ambíguos resultantes de um cruzamento entre as suas convicções e as suas sensibilidades ou ideias estéticas. A palavra «convicção» tem etimologicamente a ver com a ideia de vencer intelectualmente no contexto de uma disputa argumentativa. Efetivamente, ocorreu em certas etapas uma esgrima opinativa quase sempre acompanhada de uma forte dimensão sarcástica. No jogo entre as identidades ideológicas, a conexão a um grupo e a afirmação de uma posição no espaço público, interessa-nos perceber em que medida o quadro das posições que o tema do fado definiu espelha ou contorce o tabuleiro de xadrez polifacetado e policromático dos grupos religiosos, artísticos e políticos do panorama português de então.

A definição que poderemos dar de ideologia será determinada por uma neutralidade concetual: ela tem a ver com a capacidade de o indivíduo e os coletivos gerarem ideias e de com elas se relacionarem. Implica simultaneamente um assentimento intelectual e uma adesão de cariz também afetivo. Isto deriva na transição de ideias para ideais e ideários e na passagem de empreendimentos teóricos para movimentos sociais. Processa-se talvez na reciprocidade entre ser um constructo pessoal e ser a herança de uma pertença mais ou menos subsumida individualmente. A pertença, por sua vez, caracteriza-se por um vínculo a um determinado grupo congregado na identidade coletiva que ele mesmo produz, que pode ser de diversas naturezas. Terá como base uma conexão reprodutora de ideias e de práticas que adquire graus de militância, no ajustamento ou

desajustamento do itinerário das convicções do indivíduo ao itinerário das convicções do grupo.¹

A religiosidade consiste numa atitude que determina o modo como o indivíduo gere e mobiliza os recursos – os enunciados críveis, os referenciais simbólicos e éticos, os dispositivos institucionais e rituais – disponibilizados pelos sistemas de crenças e práticas, ou seja, pelas religiões.

Procuraremos analisar a religiosidade da comunidade mais direta dos praticantes de fado e as suas pertenças políticas. Consolidamos desta forma o ponto de partida, pois em torno deste núcleo de intérpretes do género musical se constituirá um grupo de apreciadores e de defensores, que também já detêm ou reforçam entre si relações de pares, em contraponto dos pronunciamentos dos detratores que também analisaremos. Focaremos neste momento o perfil daqueles que atacam ou defendem o fado procurando perceber quando possível o seu posicionamento espiritual ou o seu perfil religioso-institucional, nos casos em que existam dados para tal. Procuraremos enquadrar as principais iniciativas de ataque e de contra-ataque e minudenciaremos estas teias que se constituem a partir de convicções ideológicas, de sensibilidades estéticas, de ligações profissionais, de partilha de espaços societários ou ainda de projetos políticos ou culturais, nas quais se organiza *grosso modo* a opinião sobre o fado, até para melhor identificar os posicionamentos que possam romper com a previsibilidade.

Num momento posterior, incidiremos nos argumentos propriamente enunciados, situando o que teoricamente sustentou as dinâmicas de divergência e de convergência que o fado instigou. Finalmente, realizaremos a recolha dos indicadores até então sugestionados, somados a outros dados recolhidos nas fontes, que gizem o que terão sido fatores de afinidades entre o universo fadista profissionalizado e o regime político do Estado Novo.

¹ Arthur F. Bentley dá a seguinte definição de ideologia: «An actor's philosophy that not includes a paradigmatic worldview, but also forms the defense and justification for his or her actions and desires.». Arthur F. Bentley – *The process of government: a study of social pressures*. New Brunswick, NJ: University of Chicago Press, 2008. Citado por: Robert L. Oprisko – *Honor: A Phenomenology*. New York and London: Routledge, 2012.

2.1. Caracterização religiosa e política da comunidade fadista

Procurámos encontrar nos dados biográficos dos praticantes de fado desta época indicadores de religiosidade. A primeira observação é a de que esses indicadores são muito poucos. A pouca informação disponibilizada mostra-nos que a prática em torno do casamento tende a ser pouco enquadrada religiosamente: existe a propensão a que o sacramento católico do matrimónio seja realizado tardiamente, depois de um período de vida em comum e com filhos.² Ocorrem alguns divórcios e segundos casamentos. Registamos um casamento (o de Homero Serpa) que não é feito na igreja, mas na casa de seu pai (Domingos Serpa).

A morte e a doença são as circunstâncias em que a prática sacramental é mais aludida: sabe-se que Cecília d’Almeida antes de morrer «quis fazer a sua penitência como prestando culto aos últimos sacramentos».³ Há ainda o dado de que Maria Emília Ferreira manda rezar uma missa de sufrágio pela alma da mãe.⁴ São também referidos batismos, sendo os padrinhos regularmente pessoas do meio fadista.⁵ Por outro lado, denotam-se comportamentos religiosos nas produções poéticas derivadas de circunstâncias dolorosas, nomeadamente a morte de pessoas próximas, as quais não evidenciam uma pertença ou práticas marcadamente confessionais mas antes a mobilização de referenciais religiosos predominantes à época. O exemplo mais claro disto é o de Júlio Guimarães que escreve «a oração do poeta» após a morte da sua esposa, da qual transcrevemos uma parte:

«Senhor, dai-me para descansar uma casinha tranquila. Meu cérebro trabalhou muito, meus nervos estão esgotados, desfeitos; já não tenho, Senhor, uma ilusão sequer. [...]

² Veja-se o casamento de Carlos Conde com Laura dos Santos ou o de Maria Emília Ferreira e Francisco Serra. *Guitarra de Portugal*, 20 de Outubro de 1936, n.º 320, ano 15, p. 3; *Guitarra de Portugal*, 13 de Março de 1937, n.º 328, ano 15, p. 4.

³ João Linhares Barbosa – «Morreu Cecília d’Almeida: A Cotovia do Bairro Alto, morreu de saudade (Discurso dito pelo nosso director à beira da sepultura da infausta cantadeira)», *Guitarra de Portugal*, 5 de Fevereiro de 1932, n.º 247, ano 10, p. 1.

⁴ Foi no dia 30 de Fevereiro de 1929 na igreja de São Domingos. *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1929, n.º 163, ano 7, pp. 5.8.

⁵ Por exemplo, a filha da fadista Maria Carmen, chamada Maria Arlete, foi batizada a 1 de Setembro de 1936, fruto da relação com José Miguel. Os padrinhos foram Júlio Proença e Maria do Carmo Tôrres. *Guitarra de Portugal*, 20 de Setembro de 1936, n.º 318, ano 14, p. 4.

Senhor, desejava também ter, nesta casinha branca, um bom cão, que se ponha a meu lado e que me fite, silencioso, com os seus olhos de amor. E quero ver tôdas as manhãs como os cumes das montanhas elevadas se põem côr de rosa – côr das faces da minha amada morta! Quero ver pelas mornas noites luarentas, as luzes misteriosas das estrelas. Senhor, pretendo assim passar o resto da minha existência, os meus últimos dias – esquecido de todos, obscurecido, sem que ninguém me lembre, sem que ninguém me escreva, sem que ninguém me veja – para que eu não só me possa lembrar daquela que vós levaste para vosso lado. Senhor concedei-me um momento de repouso; meu coração não pode mais sofrer... Tenho no meu espírito um profundo cansaço... ».⁶

As figuras hagiográficas que se evidenciam como objetos de devoção do meio fadista, serão as do meio popular lisboeta no geral, destacando-se Nossa Senhora da Saúde. Dá-nos condições para concluir que no período histórico em estudo ela é prevalecente em relação a Santo António. Este santo lisboeta, aliás, está praticamente ausente. Isto pode significar que a relevância dada a um determinado santo vem a reboque das celebrações locais que lhe estão associadas e à devoção da envolvência comunitária em torno das procissões. A procissão da Senhora da Saúde ocorre na Mouraria, bairro de grande importância memorial para o fado. É a mais antiga de Lisboa, remontando ao final do século XVI e desenvolvendo-se em torno da devoção propiciatória motivada pela peste, nas suas várias vagas. Quer os poemas de grande sucesso de Gabriel de Oliveira sobre a personagem Rosa Maria, quer a peça *A História do Fado* aludem a esta procissão. Parecem salientá-la na sua excecionalidade como circunstância em que as mulheres prostitutas tinham presença na esfera pública – lembramos que no período em que o meretrício era legal, até 1926, estavam legislados os sítios em que as meretrizes podiam estar, sendo muitos deles interditos. A peça de Avelino Sousa e Álvaro Santos salienta a contradição das alcoviteiras que comparecem no cortejo, como exprime este comentário àquele texto dramático:

«A evocação da antiga Procissão da Saúde, posta na voz cantante e molhada de lagrimas de Maria das Neves, é um lindo quadro cheio de luz e de côr, onde de uma maneira verdadeiramente artística nos aparecem, como se vivas fôssem, duas figuras antagónicas [...]. A outra figura – cujo nome ignóbil é inútil citar – mostra bem a falsa religião, a hipocrisia de uma mulher, que só por luxo se incorporava na procissão mentindo á própria crença, para no dia seguinte continuar, pela vida fora a sua vida de crápula e de vício, explorando as desgraçadas que vendiam o corpo e os beijos para que ela – a ignóbil rameira – pudesse vestir de seda.»⁷

Numa das primeiras festas de homenagem que se passaram a realizar com bastante regularidade em honra de pessoas estimadas no meio fadista, a 10 de abril de 1929, uma

⁶ Júlio Guimarães – «A oração do poeta», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, n.º 354-355, ano 17, pp. 18-19.

⁷ «Historia do Fado», *Guitarra de Portugal*, 15 de Julho de 1930, n.º 202, ano 9, p. 15.

das ofertas dadas ao grupo de homenageados foi «uma linda imagem de Nossa Senhora da Saude pendente dum fim de ouro».⁸

A nossa pesquisa permitiu verificar a existência de um fadista que era sacristão: fala-se que «o sacristão de um certo templo religioso canta o fado, quando ajuda o prior à missa.»⁹ Não se poderá confirmar se esta pessoa corresponde a João dos Santos cuja alcunha é «Sàcrista», que levou à criação do «Prémio Sácrista» por ter enviado dois livros para que servissem de galardão no torneio da secção charadística da *Guitarra de Portugal*.¹⁰ A influência da experiência musical religiosa na constituição da carreira apenas é verificável em Carolina Redondo, que cantou nos coros nas igrejas na sua infância.¹¹

Fora do campo católico, foi possível sinalizar o caso de Carlos H. d'Oliveira, que publica no jornal *Portugal Novo*, órgão da Juventude Evangélica, um poema que condena veementemente a guerra e com ela alguns elementos do catolicismo, nomeadamente o clero, o Vaticano e o sacramento da confissão.¹² O poema escrito a 16 de maio de 1935, é oferecido «com um estreito abraço de eterna gratidão» ao Dr. Leopoldo de Figueiredo, membro da Igreja Lusitana sobre quem falaremos mais à frente.¹³ Possivelmente, o reconhecimento do operário, também autor de cégadas e de poemas de fado, terá a ver com os préstimos do médico Leopoldo de Figueiredo numa circunstância de doença. Este dado não significa necessariamente a pertença de Carlos H. de Oliveira a uma Igreja evangélica específica, mas o teor do texto poético evidencia a simpatia com a identidade protestante, nomeadamente a partilha de um certo anticatolicismo.

Apesar dos diminutos elementos disponíveis, verificamos uma certa diferenciação entre o perfil religioso dos poetas e dos cantadores. Nestes últimos, as marcas de devoção

⁸ Foi oferecida pelos proprietários do Solar da Alegria, que promoveram a festa nesse espaço, no dia 10 de Abril de 1929, assistindo cerca de 250 convivas e terminando de manhã. *Guitarra de Portugal*, 22 de Abril de 1929, n.º 169, ano 7, p. 2.

⁹ *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1933, n.º 104, ano 11, p. 3.

¹⁰ *Guitarra de Portugal*, 7 de Julho de 1934, n.º 293, ano 12, p. 7.

¹¹ Na geração seguinte, que extravasa o período histórico em estudo, verificamos o caso da fadista Ada de Castro que pertencia à Juventude Operária Católica, organização que foi determinante no início de um percurso no fado uma vez que começou a cantá-lo nas atividades que nela eram promovidas. Cf. <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=254> (consultado a 14 de Abril de 2019, 12:44).

¹² Carlos H. d'Oliveira – «Fala a Consciência», *Portugal Novo*, 1 de Maio de 1935, n.º 174, ano 8, p. 3.

¹³ Para mais aprofundados conhecimentos do protestantismo em Portugal: Rita Mendonça Leite – *Representações do Protestantismo na Sociedade Portuguesa Contemporânea: da exclusão à liberdade de culto (1852-1911)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2009.

religiosa são superiores e ainda mais evidentes nas mulheres. No perfil biográfico dos poetas de fado da época em estudo, bem assim naqueles que lideram os órgãos da imprensa fadista e nos seus redatores, o fator de posicionamento religioso que mais ocorre é o anticlericalismo.

A prevalência anticlerical era já antiga em determinados segmentos do fado, pelas convicções anticlericais ou ateístas das ideologias das quais o fado foi sendo expressão, verificando-se esporadicamente nas letras a alusão sarcástica a clérigos que cantam o fado. Desde cedo a alusão do gosto dos padres pelo fado representa uma espécie de vitória do secular relativamente ao sagrado, como se as suas figuras representativas apreciassem ainda que clandestinamente o profano, do qual o fado era, por sua vez, representativo.

É, por um lado, um modo de desautorizar os padres e, por outro, de evidenciar o fado como interdição desejada. Neste âmbito, é narrado como verídico um episódio ocorrido poucos anos depois do cinco de outubro de 1910: um conjunto de padres reuniu-se em Loures a fim de conversarem sobre a posição a tomar perante o movimento republicano; ora, um grupo de republicanos que tinha combinado segui-los e vigiá-los, quando os espreitaram no seu suposto conluio surpreendem-nos num banquete a tocar e a cantar fado.¹⁴

Há poetas populares ou membros das equipas de redação dos jornais de fado, que direta ou indiretamente apresentam as suas convicções ateístas nas letras ou nos artigos que escrevem. Verificaremos alguns casos. Manuel de Matos, importante membro da redação da *Canção do Sul*, demonstra a sua visão antirreligiosa, ao afirmar: «não tenho por dogma acreditar em poderes divinos ou artes de Mefistófeles, pois possúo o cérebro arejado em demasia para acolher miasmas da crença ou bactérias supersticiosas. Céptico, apenas acredito no acaso [...]».¹⁵

Fixando-nos apenas aos artigos dos jornais e excluindo as letras de fado neles publicadas, além de Manuel de Matos, existem notórios elementos anticlericais nos textos de Manuel Domingues, Sousa Valente e Luiz A. Sameiro (responsável pela secção de «pensamentos» publicados pela *Guitarra de Portugal*) entre outros.¹⁶ Perceberemos mais à frente o enquadramento político de algumas destas figuras, bem assim, assinalaremos

¹⁴ Valentim Costa – «Indiscrição», *Guitarra de Portugal*, 14 de Novembro de 1934, n.º 298, ano 13, p. 3.

¹⁵ Manoel de Matos – «Reporter X e os fadistas», *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1933, n.º 90, ano 11, p. 4.

¹⁶ Ver, por exemplo, *Guitarra de Portugal*, 10 de Dezembro de 1931, n.º 243, ano 10, p. 4. Como exemplo para Luiz A. Sameiro: *Guitarra de Portugal*, 3 de Janeiro de 1932, n.º 245, ano 10, p. 7.

mais nomes do vasto leque de autores de letras que criticam de múltiplas formas a religião (isto no quinto capítulo dedicado à poética fadista).

Nos jornais de fado a existência de letras contra a religião, a Igreja católica ou o clero vai diminuindo significativamente até deixarem simplesmente de existir. Naturalmente, a introdução de mecanismos de censura justifica essa extinção. Veja-se, por exemplo, a censura ao «Novo fado dos padres jesuítas»; provavelmente é assim designado «novo» porque nos almanaques de fado do fim do século XIX é comum encontrar bastantes «fados dos jesuítas».¹⁷ Sintomático é um aviso sobre um concurso de quadras em 1938 em que se alvitra que «Não se aceitam quadras que brinquem com os bons costumes, com a política e a religião vigentes no país».¹⁸

A crítica às instituições, doutrinas e atores religiosos presente nas letras será analisada numa etapa posterior deste estudo, quando se abordar o repertório. Além da poética fadista, outros dados manifestam a atitude crítica dos autores dos jornais de fado em face das instituições religiosas e, particularmente, da católica: a publicidade a livros que se posicionam na crítica à religião e ao catolicismo,¹⁹ a felicitação regular do «nosso querido colega na imprensa» o jornal *O Destino* «que tem cumprido com lapidar brilhantismo o seu papel de jornal anticlerical», dirigido por Vasco de Magalhães.²⁰

Este teor anticlerical ou antirreligioso encontra-se num número significativo de cégadas. Isto corresponde a uma certa tradição, posto que desde cedo se escreviam e representavam «Cègadas à História e às Religiões, onde se discutiam idéas, onde se debatiam questões de consciência, onde eram dissecados os pontos podres da Sociedade.»²¹ Em 1926 é escrita a cégada «Não creio em Deus» por Fernando A. Rodrigues.²² A notícia de um concurso de cégadas realizado no ano seguinte diz que entre as concorrentes, se destacaram as cégadas «As Virtudes Teologais, de Raul Carreira» e

¹⁷ Relatório n.º 01075 sobre o «Novo fado dos padres jesuítas». Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Secretariado Nacional de Informação, Censura, cx. 628, mct. 2, relatório n.º 01075.

¹⁸ «O Concurso da Quadra Mistério», *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1938, n.º 353, ano 17, p. 3.

¹⁹ Na *Guitarra de Portugal* faz-se publicidade a um romance traduzido para português por Agostinho Fortes, um original de Blasco Ibañez, sobre Pedro de Luna, Bento III, último papa de Avinhão. Intitula-se «O Papa do Mar». «O “Papa do Mar” é a revolta feita homem contra os desregramentos da igreja romana; é a afirmação de quanto a razão e a justiça pesam até sobre aqueles que mais encarniçadamente a combatem.». Cf. «Uma grande obra literária», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 7.

²⁰ Ver por exemplo: *Guitarra de Portugal*, 8 de Janeiro de 1928, n.º 131, ano 6, p. 6; felicitação pelo terceiro ano da publicação de *O Destino*: *Guitarra de Portugal*, 5 de Dezembro de 1929, n.º 185, ano 8, p. 6; pelo 5.º aniversário: *Guitarra de Portugal*, 10 de Dezembro de 1931, n.º 243, ano 10, p. 5.

²¹ *Guitarra de Portugal*, 12 de Fevereiro de 1933, n.º 269, ano 12, p. 1.

²² *Guitarra de Portugal*, 4 de Setembro de 1926, n.º 94, ano 5, p. 6.

«Crimes de um padre, de Adriano Reis, recordando-nos os tempos áureos da propaganda anti-clerical».²³ Num outro concurso promovido a 25 de março de 1933, na Sociedade Filarmónica «Esperança e Harmonia», obteve o primeiro lugar a cégada «As vítimas da religião» de Carlos H. de Oliveira.²⁴ De facto, não se registam mais cégadas com este tipo de título a partir de 1933.²⁵

Podemos observar na cégada alguma equiparação ao teatro popular que se desenvolveu na Europa Central como parte do movimento da Educação Popular, no qual sobressaem as Universidades Populares. Como o teatro popular, as cégadas detêm uma ligação ao político. É interessante verificar que em ambos os casos, com a imposição de um branqueamento dessa dimensão política, acabou por desaparecer também a dimensão popular.²⁶

Este esforço de caracterização da comunidade fadista proporciona-nos concluir uma prática católica, propriamente sacramental, pouco expressiva, a inexistência de uma formalidade de tipo institucional no modo como os conteúdos religiosos são geralmente mobilizados e permite-nos aferir a relevância de Nossa Senhora da Saúde como objeto de devoção aludido em momentos pontuais do quotidiano individual ou coletivo. Conseguimos apurar a existência de um sacristão, de um poeta e autor de cégadas com conexões ao universo protestante e a relevância das sociabilidades católicas musicais numa fadista (Carolina Redondo). Particularmente salientes no panorama da religiosidade da comunidade fadista são as marcas de anticlericalismo e ateísmo já de segunda geração prevalecente nas pessoas de sexo masculino, nos autores de letras e naqueles que estão envolvidos na imprensa fadista. Este fenómeno será cabalmente compreendido a partir do perfil político dos que compunham o meio fadista. O caso do poeta popular Francisco Radamanto é disto revelador, sendo ele, filho de um agente de polícia, republicano e

²³ J. Arriegas – «Gremio Literario Amadores do Fado», *Canção do Sul*, 27 de Março de 1927, n.º 16, ano 1, p. 5.

²⁴ *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1933, n.º 91, ano 11, p. 3. Entre as sete que participaram encontrava-se uma de Raul Carreira intitulada «As três virtudes teológicas».

²⁵ Nesse ano foi escrito o seguinte texto: «E assim, que belos hinos, que lindos poemas teem sido as cêgadas nos últimos anos... Esta, uma severa crítica ao alcoolismo, que depaupera; aquela uma crítica mordaz à religião, que embrutece; aquelas outras, um combate cerrado ao ouro, ao vício, à prostituição, aos maus costumes, enfim; outras, o contrário, sinceros hinos ao belo, a tudo que de bom existe sôbre a terra; outras ainda, graves e elucidativas discussões sôbre as questões ideológicas mais palpitantes... / Por vezes também nos aparecem cêgadas em que os seus autores nos apresentam belos poemas filosóficos criados pela sua fantasia.». «Cêgadas e cêgantes» – *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 1.6.

²⁶ Nathalie Coutelet – *Démocratisation du spectacle et idéal républicain*. Paris : L'Harmattan, 2012, p. 21.

«irreverente inimigo da Igreja».²⁷ Por conseguinte, procederemos a uma caracterização política.

Um texto de João Linhares Barbosa escrito em 1924 é bastante revelador do seu perfil religioso:

«Se Cristo existisse, seria possível regenerarmo-nos, ele, que afagava as prostitutas e os ladrões mais depressa nos afagaria a nós que para ladrões nem geito temos e a respeito de imaculados... nem força moral possuímos para atirar a primeira pedra á rameira que passa. Mas Cristo não existe! E disse o Bossi: que nunca existiu.»²⁸

A somar à autorrepresentação dos fadistas como grupo sem «força moral», os dois principais indícios são ambíguos: uma perspetivação benigna da figura de Jesus, ausente de uma dimensão transcendente e uma negação da sua existência, que é fundamentada em Emílio Bossi. De facto, este livre pensador suíço havia publicado em 1900 o livro *Christo nunca existiu*.²⁹ Em Portugal foi publicada nesse mesmo ano uma tradução de João Carneiro, e nove anos depois, como número 7 da coleção «Bibliotheca de Educação Nacional», é publicada uma tradução de Tomas da Fonseca, tendo ambas várias edições. Corroboramos aqui a ideia de que as dinâmicas de instrução popular empreendidas no interior dos movimentos radicais estimulavam o contacto com esta obras veiculadoras de conteúdos e sensibilidades num espectro entre o anticatolicismo, a convicções antirreligiosas e o ateísmo. Uma delas foi a *Vie de Jésus* de Ernest Renan, com várias traduções para Língua Portuguesa, tendo sido um livro muito vendido (e, proporcionalmente, lido) no Portugal finissecular.

Este livro é apenas um exemplar de várias «vidas de Jesus», tipo de obra subsidiária do surgimento dos métodos histórico-críticos na abordagem da Bíblia, por sua vez proporcionados pelas descobertas arqueológicas e valorização da arqueologia bíblica que aconteceram grosso modo no século XIX. As «vidas de Jesus» caracterizam-se por analisar a figura de Jesus e apresentar uma narrativa da sua pessoa e vida «dissociando-a, frequentemente, da carga dogmática construída no seu entorno por séculos de tradição

²⁷ «Maldito Fado !?...», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 6.

²⁸ João L. Barbosa – «O culto do fado e o sr. Cristiano Lima», *Guitarra de Portugal*, 26 de junho de 1924, n.º 45, ano 2, p. 1.

²⁹ Da autoria do mesmo autor, e publicados em Portugal, temos outros títulos como *A Igreja e a liberdade* (1909) ou *Sobre a separação do Estado da Igreja* (1899).

e reflexão teológica, considerada como espúria».³⁰ A de Ernest Renan, que teve em Portugal especial impacto, foi publicada pela primeira vez em 1863; a obra de Emílio Bossi *Gesú Cristo non è mai esistito* sai em 1900. Esta já não faculta apenas uma perspetiva de Jesus exclusivamente valorativa da sua dimensão humana, sem ponderar uma natureza sagrada, mas representa uma etapa final do processo, ao negar não só a transcendência mas a própria existência de Jesus.

Partindo, do mesmo modo, de indicadores biográficos verificaremos que João Linhares Barbosa fala sobre o suicídio do seu pai, o qual aparentemente está ligado à sua sensibilidade política que, pelo que a seguinte transcrição transparece, corresponderia aos ideais de esquerda:

«Meu pai suicidou-se, mas porque a Igualdade, a Fraternidade, a Liberdade lhe faltaram. Após o suicídio e o funeral, que se não fez acompanhado de “guitarras de Alcácer Quibir”, apareceram em minha casa os esbirros da polícia. Não apreenderam nenhuma guitarra, porque a não havia, mas levaram-lhe os livros, os jornais, os panfletos e os versos da Marselhesa, da Internacional e da Caramanhola, porque meu pai era dos que cantavam nesse tempo os “rútilos e fecundos” hinos de idial e revolta. Meu pai suicidou-se e não cantava o Fado!»³¹

João Barbosa, pai de João Linhares Barbosa, era torneiro mecânico de profissão, natural e residente na freguesia da Ajuda. O registo do assento de batismo de Linhares Barbosa informa-nos ainda que o pai e a mãe, Palmira da Conceição Linhares, eram solteiros, que o padrinho foi Narciso Augusto da Silva, empregado da própria igreja da Ajuda, e a madrinha Nossa Senhora.³²

De facto, entre 1926 e 1945, continua a ser no universo político e ideológico radical, sobretudo no universo anarquista-libertário, que se posicionam os praticantes de fado ou intervenientes na esfera pública como seus apreciadores e defensores, mas este vigor identitário radical esbater-se-á significativamente ao longo dos vinte anos em estudo. Existem alguns casos de uma vinculação clara às organizações políticas, concretizando-se até no desempenho de cargos de liderança ou num protagonismo interventivo. Contudo, está em causa a participação por vezes não vinculativa numa

³⁰ Paulo Alexandre Alves – *O mercado editorial de Lisboa: opinião pública e componente religiosa (1890-1910)*. Dissertação de Mestrado em História. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015, p. 82. Esta tese de Paulo Alexandre Alves interessa sobretudo para uma melhor perceção do lugar do livro religioso no mercado editorial nas duas últimas décadas do século XIX e primeira do século XX, e estuda particularmente a receção da *Vie de Jésus* de Ernest Renan em Portugal.

³¹ João Linhares Barbosa – *Guitarra de Portugal*, 15 de Maio de 1930, n.º 197, ano 8, p. 3.

³² Registo de batismo de João Linhares Barbosa. Paróquia da Ajuda, livro de batismos n.º 47 - Cx 19, 6/47/9/4. Arquivo Nacional Torre do Tombo. PT-ADLSB-PRQ-PLSB01-001-B47_m0100.

cultura crítica à ordem dominante cujos círculos e sociabilidades são frequentados por uma parte importante daqueles que constituíam o meio fadista, verificando-se em alguns casos, como o de Linhares Barbosa, uma continuidade familiar. Na análise desta matéria é incontornável a herança histórica da forte tradição do «fado operário», do «fado libertário», que anteriormente originara uma profícua produção de versos que falavam sobre «A Luta Social», «A Essencia da Anarquia», «A Igualdade Social» ou que acrescentavam estrofes ao Hino Libertário e à Internacional (o que melhor contextualiza o testemunho anteriormente citado de Linhares Barbosa acerca do seu pai).³³

As ideologias políticas de vanguarda e libertárias repercutem-se em ideias religiosas que se desenvolviam fora das instituições religiosas e mesmo académicas. Na transcrição seguinte de uma estrofe ainda de 1926, escrita por Fernando d’Almiro, verificamos que o espiritismo de Allan Kardec influenciava algumas figuras do meio fadista associadas aos «ideais modernos»:

«“Nascer, vier, morrer e voltar a nascer”
Nos afirma Kardec, e em sã filosofia
Nos desvenda o Alem, e co’a luz que irradia
Nos mostra a Outra Vida e o porquê do Ser.
Nos mestres julgo eu só devemos beber,
E se Le Bom, Bossi, nos mostram só dum lado
O livro da Natura, é dever do letrado
Ler Crooks e Aksacoff e ler Flamarion,
Porque em meu entender, não vale só por tom
Vir prescutar a Morte em estrofes para o fado.»³⁴

Neste poema em que é patenteada a crença na reencarnação do kardecismo, aludem-se vários nomes ligados ao espiritismo: Camille Flammarion, astrónomo francês como Kardec, seu amigo, e por essa via ligado à pesquisa dos fenómenos psíquicos, o diplomata russo Alexandre Aksakof que estudou fenómenos psíquicos pretendendo introduzir o espiritismo no universo científico, fundando duas revistas de estudos psíquicos, e o inglês William Crooks, físico e químico que realizou sessões espíritas bastante polémicas. Alude também a Emília Bossi, de quem já falámos, e de Gustave Le Bon que, entre os estudos ecléticos que desenvolveu desde a antropologia e psicologia, à medicina e à física, lançou a psicologia social (especificamente, das multidões) como

³³ Os temas elencados correspondem a alguns títulos do folheto *Fado Livre ou Racional*, editado pelo grupo Biblioteca Rutilante que reúne versos «do camarada J. de S. R (Seguirosa), velho propagandista do fado libertário». Cf. «Fado Livre Racional», *O Sindicalista*, 1 de Maio de 1914, p. 3. Ver também: *O Sindicalista*, 21 de Junho de 1914, p. 3.

³⁴ Fernand’Almiro – «A vida e a Morte / Resposta a Martinho d’Assumpção», *Guitarra de Portugal*, 4 de Setembro de 1926, n.º 94, ano 5, p. 4. Esta letra encontra-se totalmente transcrita no anexo (volume 2).

âmbito do conhecimento. Esta alusão explícita ao espiritismo não terá repetições, tal como poemas de fado areligiosos e anticlericais, devido em grande medida à instauração de procedimentos de censura. A divulgação das doutrinas espíritas era nos finais dos anos 20 uma preocupação da hierarquia católica, tendo D. Mendes Belo tal receio manifestado na última Carta Pastoral da Quaresma que escreveu.³⁵

A Tabela 8 decorre de uma pesquisa em torno da identidade política da «comunidade fadista» em duas listagens. A primeira foi produzida por João Freire, o *Dicionário Histórico de Militantes Sociais, Grupos Libertários e Sindicatos Operários* disponibilizado em 2012 como base de dados no site do projeto MOSCA. A segunda corresponde à «Lista de membros do PCP na Primeira Republica (1921-1926)» resultante da investigação de José Pacheco Pereira, por ele disponibilizada em 1981 como anexo ao seu artigo nos números 67 e 68 da revista *Análise Social*. Desta forma, conseguiríamos apurar as vinculações políticas do universo marxista e do partido comunista.

Tabela 8: Pertenças políticas no meio fadista

Nome	Vínculo ao Fado	Identidade Política	Outras informações	
Adriano dos Reis	Poeta	Anarquista	Autor do lançamento da bomba da Rua do Carmo (1913)	A
Alfredo Duarte (Marceneiro)	Cantador e compositor	Simpatizante libertário	Revoltado. Depois afastou-se	A
Amílcar Ramada Curto	Apreciador e defensor do fado	Anarquista, republicano e socialista	É Redactor de «Germinal», Lisboa, (1902)	A
Ângela Pinto	Atriz que cantava fados	Simpatizante Libertária	Teve acção educativa na Casa Sindical da Calçada do Combro, Lisboa	A
Ângelo Nunes da Silva	Administrador da Guitarra de Portugal	Sindicalista e S. R.	Preso em agosto de 1933. Procº 211/933 (PIP) na PIDE	A
Avelino de Sousa	Poeta e colaborador na imprensa fadista	Sindicalista e simpatizante libertário		A
Cristiano Lima	Colaborador na Guitarra de Portugal	Juv. Sind. Simpatizante Libertário e Bolchevista (comunista)	Escriturário e jornalista, nascido a 24.02.1897, em Santa Catarina, Lisboa. Em 1923 faz parte do Grupo Anarquista "Claridade", com	A B

³⁵ Fala do espiritismo, condenado as práticas espeíritas e a evocação das almas dos mortos: D. Mendes Bello – «Carta Pastoral da Quaresma de 1928». Cap. VI. DL 03.13.64. Cf. Ricardo Aniceto (coord.) – *Cartas Pastorais dos Patriarcas de Lisboa*. 2º volume. Lisboa: Nova Terra, 2017. p. 307. Documento 13.28. 14.01.1928. D. Mendes Bello evoca o Decreto da Sagrada Congregação do Santo Officio de 24 de Abril de 1927.

Nome	Vínculo ao Fado	Identidade Política	Outras informações	
			David de Carvalho, etc. (UAP - União Anarquista Portuguesa). Jornalista de "A Batalha". Mais tarde é jornalista no "Diário de Notícias". Residia na Rua de Santo António dos Capuchos, 43 - 1º, Lisboa. PIDE - Procº 5816 - CI (2)	
Domingos Pavão	Guitarrista	[militante anarquista]	Empregado no Diário de Notícias	A
Domingos Serpa	Poeta e redator da Guitarra de Portugal	Anarquista	Tinha filhos e filhas. Poeta popular - cegadas. Activista e fundador do Grupo Dramático de Belém. Velho anarquista de Belém.	A
João Black	Poeta	S. R. até morrer	Esteve presente no Congresso Operário de 1914. Membro do Grupo «Novaj Horistoj» (Lisboa, 1920). Jornalista e Bibliotecário	A
João Linhares Barbosa	Poeta, fundador e diretor da <i>Guitarra de Portugal</i>	Simpatizante Libertário		A
Julião Quintinha	Apreciador e defensor do fado	Simpatizante Libertário		A
Júlio Proença	Cantador	Simpatizante Libertário	Autor do fado «Não entres na igreja, ó cavador»	A
Manuel de Matos	Redator da Canção do Sul	Sindicalista	Delegado ao Congresso dos Gráficos de 1925	A
Manuelinho do Intendente (Manuel Soares)	Cantador e redator do jornal <i>O Fado</i>	Juventude Sindicalista e Anarquista até morrer		A
Mário Domingues	Apreciador, defensor de Fado e redator na <i>Guitarra de Portugal</i>	Juventude Sindicalista e Anarquista até morrer	Anarquista «Claridade» (Lisboa, 1923) - UAP (União Anarquista Portuguesa). Jornalista de: A Batalha, Renovação, etc.»	A
Martinho da Assunção	Violista e poeta	Membro do PCP		B
Sebastião Eugénio	Poeta, velho cantador e colaborador na imprensa fadista	Membro do PCP	Integrou a Comissão dos Trabalhos para a Constituição do Partido Comunista (dezembro de 1920), a direção do Partido como representante da Associação de Classe dos Empregados do Estado e a Comissão Reorganizadora (janeiro de 1923)	B

A: João Freire – *Dicionário Histórico de Militantes Sociais, Grupos Libertários e Sindicatos Operários*, 2012. Documento digital disponível em <http://mosca-servidor.xdi.uevora.pt/projecto>. (última consulta a 12.02.2019, 10:37).

B: José Pacheco Pereira – «Contribuição para a história do Partido Comunista Português na I República (1921-1926)». *Análise Social*, vol. XVII (67-68), 1981-3º-4.º, p. 695-713. Anexo 1: Lista de membros do PCP na Primeira República (1921-1926).³⁶

NOTA: a coluna «Vínculo ao Fado» é definida a partir dos dados posteriores a 1926; os dados da coluna «Outras informações» foram retirados das fontes respetivas (A e B); ver nota de rodapé n.º 36.

Existiram alguns nomes que se mostraram dúbios nesta pesquisa: a referência a um sujeito chamado «Corado» poderia corresponder a «José Corado», contudo, no *Dicionário Histórico de Militantes Sociais, Grupos Libertários e Sindicatos Operários* refere-se que trabalha na Imprensa Nacional, ao passo que os dados que temos indicam que detinha uma taberna. Também Francisco Viana, poeta, não será o homónimo que consta da base de dados de João Freire, dado que o indivíduo nela referido morre em 1926 e é ferreiro metalúrgico. Embora na lista de membros do PCP entre 1921 e 1926 de José Pacheco Pereira apareçam dois indivíduos com o apelido «Linhares», não conseguimos confirmar a ligação à ascendência materna de Linhares Barbosa.

Também Manuel Ribeiro aparece, naturalmente, nesta lista, tendo pertencido aos corpos diretivos do PCP em 1921, pelo que foi um dos fundadores do partido, e tendo integrado a Comissão Geral de Educação e Propaganda. Apesar de Manuel Ribeiro ter assumido um apreço pelo fado no quarto número da *Guitarra de Portugal* (no primeiro ano da sua publicação, em 1922), no período histórico em estudo (a partir de 1926), as referências a Manuel Ribeiro na imprensa fadista são pontuais e consistem grosso modo numa referência laudatória à sua obra. É igualmente divulgada a informação sobre o prefácio que escreveu para um livro de Mário Domingues. Todavia, não se pode afirmar que o escritor tenha publicamente dado uma opinião favorável sobre o fado após 1926, tal como o fizeram como Ramada Curto e Julião Quintinha. De qualquer modo, o caso de Manuel Ribeiro irá merecer uma abordagem mais cuidada posteriormente neste estudo. Também José Carlos Rates está naturalmente presente no elenco disponibilizado no artigo

³⁶ Adriano dos Reis: Site MOSCA; David Carvalho: “SORB”, p. 177/8. Alfredo Duarte (Marceneiro): Site MOSCA; Alfredo Ferreira e Emídio Santana. Amílcar Ramada Curto: Site MOSCA; Ângela Pinto: Site MOSCA; Adriano Botelho e Alfredo Ferreira. Armando Freire (Armandinho): Site MOSCA. Avelino de Sousa: Site MOSCA. Domingos Pavão: Site MOSCA; Domingos Serpa: Site MOSCA; Marcelino Gonçalves; Acácio T. de Aquino. João Black: Site MOSCA; Edgar Rodrigues e AV. João Linhares Barbosa: Site MOSCA; Emídio Santana; Júlio Proença: Site MOSCA; Alfredo Ferreira e Emídio Santana. Manuel de Matos: Site MOSCA. Manuelinho do Intendente (Manuel Soares): Site MOSCA. Mário Domingues: Site MOSCA; Edgar Rodrigues; “Voz Anarquista”. Cristiano Lima, Martinho da Assunção e Sebastião Eugénio: Lista de membros do PCP na Primeira República (1921-1926). José Pacheco Pereira – Contribuição para a história do Partido Comunista Português na I República (1921-1926). *Análise Social*. 67-68, 3º-4.º (1981), pp. 704.709-710.713.

de José Pacheco Pereira, mas não há qualquer informação nas nossas fontes da sua vinculação ao fado desde 1926.

A ligação do fado ao comunismo expressa-se no concerto que Armandinho e Georgino de Sousa deram em dezembro de 1923 para o delegado da III Internacional ao primeiro Congresso do Recém-fundado Partido Comunista Português, Jules Humbert-Droz.³⁷ Martinho da Assunção, concertista de viola, autor de letras de fado e seu praticante muito ativo era conhecido como «poeta vermelho», foi um dos fundadores do PCP e delegado ao seu primeiro Congresso.³⁸ Fora do âmbito deste sector da esquerda e muito antes de 1926, temos a indicação que o poeta Gabriel de Oliveira apoiou Sidónio Pais. Sebastião Eugénio era um velho cantador e autor de versos, muito ativo na boémia fadista nas gerações anteriores à profissionalização, tendo de certa forma influenciado fadistas como Filipe Pinto e José Tovar.

Mário Domingues e Julião Quintinha integravam o grupo redatorial da editora do jornal de expressão anarquista *A Batalha*, juntamente com outros nomes como Cristiano Lima, que integrava o PCP, e Jesus Peixoto. Os quatro, assim como Manuel Ribeiro, escreveram livros para a coleção «A Novela Vermelha» da mesma editora. Ora Cristiano Lima havia criticado o fado no *Suplemento* d’*A Batalha*, apesar de mais tarde, segundo Linhares Barbosa, ter passado a apreciá-lo.³⁹ Jesus Peixoto, ao arrasar uma peça de teatro de Avelino de Sousa, questionando o seu socialismo, envolve-se numa contenda com o dramaturgo que lhe responde através do jornal *Guitarra de Portugal*.⁴⁰ Estes dois factos

³⁷ Rui Vieira Nery – «Propaganda pela Trova»: Movimento operário e ideal republicano no fado de Lisboa até à Ditadura. Em Sara Pereira (ed.) – *Fado 1910*. Lisboa: EGEAC - EEM - Museu do Fado, 2010, p. 58.

³⁸ Maria Guinot; Ruben Carvalho; José Osório – *Histórias do Fado*, p. 102.

³⁹ L. Sousa Valente – «Como nós vemos João Linhares Barbosa», *Guitarra de Portugal*, 21 de Junho de 1928, n.º 144, ano 6, p. 3.

⁴⁰ Veja-se a resposta à crítica de Jesus Peixoto: «Ora, se para ser socialista se torna necessário que qualquer individuo se filie em um partido político, eu não posso evidentemente ser considerado como tal, visto que nunca fui, não sou, nem quero ser politico. Se, porém, o ser-se socialista consiste em fazer-mos propaganda de nobres ideais, em ser apologista da Equidade, condenando a exploração do homem pelo homem, em impôr a força do Direito ao direito da Força, empregando todavia a cautela necessária para que as massas, mais ou menos incultas, saibam discernir, dentro da Sociedade tal como está constituída, o Idial da Prática – para não cairmos na suprema desgraça do protagonista da Catedral de Blasco Ibañez, – então eu sou, indubitavelmente, mais alguma coisa ainda do que socialista. O facto, porém, de pugnarmos por um Amanhã melhor do que o Presente, condenando ipso facto as castas privilegiadas, não nos autorisa a que, por excesso de idialismo que seria indiscutivelmente um tendencioso parti-pris, criemos entre as classes trabalhadoras outra classe privilegiada. [...] Ora, o Barão dos farrapos da minha peça, era apenas uma charge aos novos ricos, àqueles filhos do povo, que por virtude de lucros ilícitos, na febre gananciosa de enriquecerem depressa, apareceram depois carregados de grilhões de ouro e com os bolsos recheados de notas, nas frisas, na primeira ordem de camarotes e nos fauteuils de orquestra dos teatros, espojando a sua

demonstram que a vinculação às sensibilidades anarquistas ou comunistas não significava um posicionamento favorável relativamente ao fado. Entre a coincidência e a dissidência entre gosto e ideologia, denotavam-se disputas que punham a descoberto os vários matizes da galáxia da esquerda, da perceção sobre o problema da militância e do jogo de aproximação e distanciação ideológica e, portanto, dos grupos ideológicos, mediante o percurso individual de cada um (Avelino de Sousa fora anarco-sindicalista).

No âmbito da caracterização política da comunidade fadista que procurámos empreender, dedicamo-nos finalmente aos casos de prisão política que procurámos identificar. Foi possível sinalizar a detenção de Deonilde Gouveia pela Polícia de Defesa e Política Social a 3 de fevereiro de 1932, tendo sido restituída à liberdade a 9 de fevereiro de 1932. Os motivos da prisão política desta fadista estão explanados no seu cadastro:

«Foi entregue nesta Directoria, pela Policia de Segurança Publica de Lisbôa, sob a acusação de cantar em publico, versos considerados de propaganda subversiva. Apurou-se que é autor dos referidos versos, o Tenente Francisco da Costa Correia, conhecido nesta Policia como desafecto á actual Situação Politica do Paiz. Tambem se verifica pelos autos que, embora os mesmos versos não possam ser considerados subversivos, encerra, frases de que usualmente se servem os adversarios da Ditadura, em toda a sua propaganda, para manter e excitar o entusiasmo dos apaniguados da causa que defendem. Por este motivo fica justificado o vigor com que muitos dos assistentes aplaudiam a epigrafada, quando esta entoava os seus fados.»⁴¹

Em dezembro de 1931 é noticiado que João Oliveira Vidal, tipógrafo, que em criança tinha sido ardina da *Guitarra de Portugal*, que Linhares Barbosa acabaria por praticamente «adotar» e com cuja irmã acabaria por casar, e que seria em 1927 (e durante ano e meio) secretário do jornal e de 1929 a 1935 seu redator, fora preso na cadeia do Aljube.⁴² Diz-se que foi «novamente» preso, não se enunciando qualquer motivo. Tendo sido detido no Aljube temos automaticamente a informação de que foi acusado de crime político.

grosseria e manifesta carência de educação, tomando os dramas por revistas e as óperas por mágicas, em detrimento das pessoas cultas, que, mercê da carestia de vida e da depreciação dos seus rendimentos, viviam na miséria após a guerra e nem sequer para o galinheiro podiam ir.». «Fim de uma polémica. Avelino de Sousa lança por terra toda a argumentação do sr. Jesus Peixoto proclamando-o traidor à verdade.», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1926, n.º 81, ano 4, p. 2.

⁴¹ COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O REGIME FASCISTA – *Presos políticos no regime fascista II 1936-1939*: [Lisboa]: Presidência do Conselho de Ministros, 1982, pp. 415-416. Cadastro político n.º 4516. O seu cadastro contém ainda as seguintes informações: Deonilde Gouveia tinha a profissão de doméstica, era natural de Rio de Mouro, em Sintra. A sua residência era na Rua Luciano Cordeiro, n.º 27-3.º esquerdo (que difere da morada disponibilizada na imprensa fadista), e o seu nascimento foi em 1900, tendo como pais Gabriel Gouveia e Mariana Amélia Gouveia. Refere-se que a 11 de Fevereiro de 1932 «foram enviadas cópias do respectivo processo ao Exmº Senhor Governador Civil do Distrito de Lisbôa e á Repartição do gabinete do Ministério da Guerra.» (Ofícios n.ºs 101 e 102, de 11-2- desta Policia).»

⁴² *Guitarra de Portugal*, 10 de Dezembro de 1931, n.º 243, ano 10, p. 4.

A nossa pesquisa permitiu-nos aduzir que João de Oliveira Vidal seria um membro do Partido Comunista Português (tendo entrado depois de 1926, caso contrário integraria a Tabela 8) que integrou o comité regional de Lisboa. Verificámos também que ele, juntamente com José de Sousa, Álvaro Gonçalves (também conhecido como Álvaro das Carnes Verdes, que viria a ser preso) e José Borges Seleiro, após o fracasso da insurreição armada na Marinha Grande, a de 18 de janeiro de 1934, organizaram a Comissão Intersindical, organização clandestina ligada à Intersindical Sindical Vermelha. João de Oliveira Vidal esteve à frente da Comissão Intersindical, mas foi afastado das suas funções por alegado desvio de fundos. Encontrámos estes dados sistematizados na tese de doutoramento de Maria Filomena Rocha Lopes. Contudo, nela assinala-se que João de Oliveira Vidal acabou por nunca ser preso, o que à partida contradiz os dados aos quais acedemos a partir das nossas fontes; provavelmente a referência sobre o facto de não ter sido detido reporta-se ao caso do desvio de fundos e não considera a fase anterior a 1933, que está fora do período histórico que a referida tese estuda.⁴³ Como a Tabela 8 evidencia, não encontrámos os nomes «João Oliveira Vidal» ou «João de Oliveira Vidal» nas listas consultadas. O facto de o Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o livro *Presos políticos no regime fascista*, editado pela Comissão do Livro Negro, apenas abarcar os processos posteriores a 1932, não nos é possível localizar mais informações sobre as detenções de João Oliveira Vidal.

No entanto, sabemos que o seu irmão Ernesto de Oliveira Vidal foi preso a 20 de outubro de 1937 sendo transferido para a prisão do Aljube, depois de ter estado em regime de incomunicabilidade. O seu processo permite-nos saber que era impressor – o que é concordante com os nossos dados – regista que 23 de dezembro de 1938 foi restituído à liberdade condicional e que durante o período da sua detenção baixou à enfermaria da cadeia duas vezes. Viria a falecer poucos dias depois da sua libertação.⁴⁴

O levantamento de dados biográficos que realizámos proporcionou-nos aferir o caso do cantador Ricardo Porfírio que afirmava que cantava fado na prisão e que o difundia, isto ainda durante a sua estadia em Angola, país de que regressou em 1927 e

⁴³Maria Filomena Rocha Lopes – O sindicalismo português entre 1933 e 1974: orientações políticas e estratégicas do Partido Comunista Português para a luta sindical. Doutoramento em História, Especialidade de História Contemporânea, orientada pelo Professor Doutor António Pires Ventura. Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

⁴⁴PIDE, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 43, registo nº 8573. ANTT. PT-TT-PIDE-E-010-43-8573. Notícia da morte de Ernesto de Oliveira Vidal: *Guitarra de Portugal*, 25 de Janeiro de 1939, n.º 357, ano 17, p. 3.

onde parece que estaria a cumprir uma pena de degredo. Também os casos de Mário Leitão de Sá, que esteve em Angola, e Manuel Domingues, que esteve em Timor, podem ser de deportação, mas não foi possível confirmar.⁴⁵

O tema da prisão política foi abordado na produção de cégadas: Martinho da Assunção escreveu uma intitulada «Numa colónia penal» para o Carnaval de 1935, que foi censurada.⁴⁶ No que respeita às letras, destacamos este excerto que fala de um caso de degredo. O seu autor é J. Oliveira, não nos sendo dado confirmar se coincidirá ou não com João Oliveira Vidal:

«Mas um dia, por meu mal
O meu destino fatal
Me lança em louca aventura...
E eis-me a bordo dum vapor,
A alma a estalar de dor,
No peito, uma sepultura.

Pelo Atlântico fora,
Enquanto minh'alma chora [...]

É bem triste êste meu fado,
Cantigas dum exilado
Melhor eu quisera dar-vos;
Mas bem triste e só me vejo,
Sem a sombra dum desejo
Que não seja o de abraçar-vos.»⁴⁷

Importa perceber numa aproximação à forte marca anticlericalista das letras de fado até aos primeiros anos da década de 1930, os intercruzamentos entre os universos e as ideologias radicais e o cristianismo. Não obstante a participação de cristãos nas dinâmicas originárias do anarquismo e da existência de um «anarquismo cristão»,⁴⁸ em Portugal nas duas primeiras décadas do século XX, sensivelmente, o «movimento social católico mobilizou-se contra republicanos, socialistas e anarquistas e estes contra aqueles». Sem nunca alcançar uma posição hegemónica, os católicos sociais procuraram criar associações católicas de operários. Todavia, a disputa entre católicos e as

⁴⁵ Sobre estes três casos consultar o dicionário biográfico que se encontra no anexo. O tema da prisão política foi abordado na produção de cégadas: Martinho da Assunção escreveu uma intitulada «Numa colónia penal» para o Carnaval de 1935, que foi censurada. Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 1186. PT/TT/SNI-DGE/1/1186.

⁴⁶ Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 1186. PT/TT/SNI-DGE/1/1186.

⁴⁷ J. Oliveira – «De muito longe», *Guitarra de Portugal*, 18 de Abril de 1933, n.º 273, ano 12, p. 3. Dedicado «ao amigo João Linhares Barbosa.»

⁴⁸ Sobre esta matéria ver : Jacques de Guillebon; Falk van Gaver – *Anarchist: une histoire de l'anarchisme chrétien*. Paris : Desclée de Brouwer, 2015.

organizações operárias, bem assim os republicanos, atingiu um grau significativo de violência.⁴⁹

Ao abordarmos o anticlericalismo expresso por um núcleo importante do meio fadista, correspondendo de certa forma à sua «expertise», teremos de ter em conta as dinâmicas de propaganda anticlericalista que tiveram lugar sensivelmente nas últimas décadas da monarquia e primeiros anos da república, sendo protagonizados por republicanos, maioritariamente, mas também por socialistas e por anarquistas. Nas promoção de iniciativas de divulgação do ideário anticlerical destaca-se a «Liga dos Livres Pensadores Portugueses» e os Círios Civis, de origem socialista, que realizavam comícios anticlericais na província.⁵⁰

2.2. Os defensores, os detratores e as teias da opinião

Neste momento focar-nos-emos nos intervenientes no debate gerado em torno do fado, quando este se tornou um assunto premente da opinião pública, propiciando-se crescentemente uma radicalização de posições, num «vaivém de argumentações».⁵¹ Com efeito, esse debate corporizou-se numa produção textual abundante e a troca de pronunciamentos contra ou a favor do fado teve na imprensa um palco especial. A tabela «Textos de apoio e de crítica ao fado», que se encontra no anexo, elenca os textos de natureza polémica escritos sobre fado, resultantes de um levantamento que teve como critério a exposição de um juízo de valor e não somente de facto, posicionando-se contra ou a favor do fado ou dos fadistas.

Grande parte das propostas sobre a origem do fado não detêm uma visão facciosa em relação ao mesmo, mas preponderantemente neutral. As várias teses surgidas correspondem a uma questão paralela e não necessariamente relacionada com a polémica sobre o fado em si ou sobre a legitimidade de ele ser a canção nacional. Apesar de serem relevantes e de basearem a nossa análise, apenas aqueles textos sobre a origem do género

⁴⁹ Maria Alexandre Lousada – O «espírito de associação» em Portugal: dinâmica social e legislação (1820-1926). Em AA. VV. – *Anarquismo, trabalho e sociedade: livro em homenagem a João Freire*. Lisboa: Almedina, 2017, p. 115.

⁵⁰ Guilherme Sampaio – Frágeis dinamismos: correntes e dinâmicas de associativismo republicano, socialista e anarquista entre a Monarquia Constitucional e a Primeira República (1876-1910). Em António Matos Ferreira; João Miguel Almeida – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, pp. 523-537.

⁵¹ Ana Gonçalves – «Antifadismo». Em José Eduardo Franco (dir.) – *Dicionário dos Antis a cultura portuguesa em negativo*. Volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018, pp. 714-719.

musical que respeitam o critério determinado, isto é, expressarem uma posição discordante ou concordante, constam na tabela «Textos de apoio e de crítica ao fado».

Contabilizámos os textos que, não sendo exclusivamente sobre fado, lhe aludem numa referência significativa. A tabela diferencia os textos em três tipos: os que se pronunciam favoravelmente ao fado, os que censuram o fado e aqueles que não possibilitam uma categorização explícita; geralmente, estes tomam uma posição de simpatia em relação mas salientam alguns aspetos negativos. É de notar que os autores deste terceiro grupo de textos tendem a ser perspetivados pela imprensa fadista como detratores.

As produções literárias sinalizadas têm naturezas diversas, desde artigos em publicações periódicas a conferências publicadas, desde capítulos de livros a prefácios e inclusivamente alguns que se publicaram mais do que uma vez e em modalidades diferentes. Até 1926, a nossa recolha não teve a intenção de ser exaustiva, pelo que a tabela apresenta os textos que a nossa investigação alcançou apurar. Entre 1926 a 1945, o período focado na nossa investigação, o nosso apuramento procurou ser o mais exaustivo possível. Este concretizou-se a partir dos dados que a bibliografia facultava, especialmente em algumas recolhas de fontes e de bibliografia sobre fado.⁵² Por outro lado, uma grande quantidade de textos foi sinalizada a partir dos periódicos de fado, uma vez que neles se publicavam as respostas aos detratores e os elogios àqueles que se manifestavam publicamente a favor do género musical. Estas reações de contra-ataque disponibilizavam informações sobre o autor e sobre o jornal (sendo na maioria textos de imprensa), mas muitas vezes eram propositadamente pouco claras para evitar publicitá-los, o que tornou a localização destes textos difícil e muitas vezes impossível, por este motivo e também pelas respostas serem não raras vezes publicadas em diferido dos artigos que pretendiam rebater ou aplaudir. A imprensa fadista referiu pontualmente textos sobre fado que se publicaram no estrangeiro, nomeadamente no Brasil, em França e ainda na Alemanha.

A nossa investigação não inclui a pesquisa intensiva em periódicos que seriam particularmente pertinentes no seu âmbito temático, como o jornal *Novidades*, por ser oficialmente religioso e de escala nacional. A sua dimensão, sendo um diário, inviabilizou

⁵² Tiago Videira (et. al.) – Fado: Origem e Memória [base de dados online]. Lisboa: INET-MD, FCSH/NOVA. (Consultado em 12.04.2019, 14:46). Disponível em <http://fado.fcsh.unl.pt>.

uma revisão completa, como realizámos em jornais de natureza religiosa (nomeadamente os evangélicos) de periodicidade quinzenal ou mensal.

É na apresentação do conjunto de autores que se pronunciaram contra ou a favor do fado e no exame deste universo de detratores e apreciadores, sobretudo a partir das suas pertenças e crenças religiosas, que por agora nos deteremos. Num momento posterior, o objeto da nossa análise será a estrutura argumentativa que suportou as críticas ao fado e a sua apologética, focando, por fim, a presença de fatores de ordem religiosa nestes argumentos. Numa última etapa, iremos capitalizar o que investigámos sobre os intervenientes e os argumentos deste debate, bem assim os trânsitos de ideias e de protagonistas que nele se processaram, para uma compreensão macroscópica da relação entre o género musical e o contexto político, nomeadamente o Estado Novo.

Com base na tabela do anexo «Textos de apoio e de crítica ao fado» elaborámos um levantamento dos autores dos textos:

Tabela 9: Detratores e Defensores de fado (1926-1945)

Detratores	Defensores
A. J. de Vasconcelos Carvalho	Alberto Bramão
Adolfo Coelho	Alberto Vítor Machado
Adriano Peixoto	Albino Forjaz de Sampaio*
Afonso Lopes Vieira	Alexandre Braga Filho
Agostinho de Campos	Amélia Rey Colaço
Alberto Cardoso dos Santos	António Botto
Almeida Campos	António Conte
Álvaro Zuzarte de Mendonça	Artur Duarte
António Ferro	Artur Inês
António Júlio	Artur Lobo d'Ávila
António Salazar	Artur Portela
António Sardinha	Artur Tamagnini Barbosa
Aprígio Mafra	Augusto de Santa Rita
Armando José Fernandes	Augusto Dias da Silva
Armando Leça	Augusto Farinha Beirão
Armando Vieira Pinto	Aurora Aboim
Ary dos Santos	Beatriz Costa
Augusto Costa	Bento Faria
Avelino de Almeida	Bento Mântua
Belo Redondo	Bourbon e Menezes*
Bourbon e Menezes*	Carlos Alberto Lima
Bruno Rizzatti	Carlos Amaro
Campos Monteiro	Carlos José Fernandes
Carlos Leal	Carlos Ornelas (Nickles [pseud.])
César dos Santos	Carlos Silva
Correia Marques	Carmo Dias
Cristiano Lima*	Chianca de Garcia
D'Altamira [pseud.]	Cristiano Lima*
Dutra Faria	Erico Braga
Edmundo Arménio Correia Lopes	Feliciano da Conceição Santos
Edmundo Motrenz	Fernando Pessoa
Eduardo dos Santos (Edurisa [pseud.])	Ferreira da Costa
	Friedrich Sieburg

Detratores	Defensores
Eduardo Pacheco	Gil de Oliveira Mendonça
Elisabeth Gramont	Henrique Salgado
Emile Vuillermor	João de Alvor
Emília de Sousa Costa	João Gaspar Simões
Ernesto de Oliveira e Silva	Joaquim Lança
Fausto Vilar	Joaquim Serra
Fernando Amado (Ariel [pseud.])	José dos Santos Castro [diretor do jornal]
Fernando de Sousa (Nemo [pseud.])	José Osório de Oliveira
Fernando Lopes Graça	Júlio Dantas
Ferreira Ramos	M. V. Jorge (?)
Francisco Costa	Maeterlinck
Francisco Fernandes Lopes	Magnus Bergstrom
Frederico de Freitas	Maria Carvalho
Gabrielle Réval	Mário Saa
Gabriela Castelo Branco	Mécia Mousinho de Albuquerque
Gomes Monteiro	Norberto de Araújo*
Hypólito Raposo	Olímpia Dora
João de Figueiredo	Palmira Bastos
João Luso	Pedro Moura e Sá
Joaquim de Oliveira	Pinto Guimarães
Jorge Croner de Vasconcellos	Ramada Curto
Jorge Ramos	Reinaldo Ferreira
José de Ávila (Padre)	Ribeiro de Carvalho
José Maciel Ribeiro Fortes	Ribeiro dos Reis
José Maria Ribeiro da Silva	Rocha Martins
José Ribeiro Santos	Rodney Gallop
Júlio de Sousa e Costa	Roger Dégigne
Luís Cardim	Sabel [pseud.]
Luís de Freitas Branco	Silva Tavares
Luís Moita	Stuart de Carvalhais
Luís Teixeira	Tomás Alcaide
Manuel da Silva Gaio	Ventura Abrantes
Manuel Neves (de Luanda)	Zecas Telo [pseud.]
Manuel Pacheco (Frederico de Monforte [pseud.])	
Maria de Carvalho	
Mário de Sampaio Ribeiro	
Mário Gonçalves Viana	
Norberto de Araújo*	
Oliva Guerra	
Pedro do Prado	
Raul Pereira Pedroso	
Ricardo Rosa y Alberry	
Roberto das Neves	
Sr. S. O. S. [pseud.]	
Viana da Mota	

2.2.1. Os defensores

Começamos por analisar um núcleo que partilha a experiência comum de um trabalho de tipo tipográfico na imprensa operária que corresponde a uma catapulta intelectual e social, significando isto geralmente a convergência numa cultura e em redes de esquerda, nos seus vários quadrantes. Com efeito, a experiência dos jornais operários – nos vários níveis de colaboração (desde a redação á revisão) as competências literárias,

participativa, etc. que essa experiência mobilizava, bem assim a instrução que o movimento libertário promovia, assim como a própria formação pelas dinâmicas de doutrinação e mobilização dos vários coletivos criados, onde se experimentavam as pertenças – Juventude sindicalista, CGT, UAP... proporcionavam um percurso no jornalismo profissional. No fundo, foram trampolins para o acesso a «profissões liberais» e «intelectuais» com melhor status e remuneração. Artur Inês, Mário Domingues e Norberto de Araújo são casos destes, bem assim nomes de uma geração anterior, como João Black, que, depois de ter tido todo o tipo de funções no jornal almadense *O Puritano*, transitou da função de tipógrafo a redator.⁵³ Alexandre Vieira regista este percurso, de alguma forma, de superação social, que os jornais operários permitiam fazer:

«Todavia, ninguém ignora que das classes trabalhadoras têm saído elementos que, se fizeram boa figura nos jornais operários, deram também excelente conta de si ao ingressarem no jornalismo profissional. Figuram nesse número, entre outros com que contactei: Norberto de Araújo, Artur Inês, Luís Consiglieri Sá Pereira, Mário Domingues, Cristiano Lima, David de Carvalho e Alfredo Marques, os cinco últimos saídos “d’A Batalha” e que tiveram por mestre Pinto Quartim.»⁵⁴

Veja-se que Artur Inês e Norberto de Araújo, que assumiram claramente o papel de defesa do género musical em jornais de relevo, nomeadamente por ocasião das palestras de Luís Moita na ENR e dos ataques de Fernando Amado (Ariel), foram ambos diretores do Sindicato dos Profissionais da Imprensa (o segundo de 1932 a 1935).

Artur Inês, depois de começar no trabalho tipográfico, empreendeu uma proficiente carreira jornalística, sendo jornalista em alguns periódicos de relevo, colaborando estreitamente com Ramada Curto no jornal por ele dirigido, *O Povo*, dedicando-se crescentemente ao jornalismo desportivo. Foi o fundador de alguns jornais, como o semanário de crítica literária e artística *O Diabo* ou a revista desportiva *O Az*. Assumiu cargos de liderança no associativismo e sindicalismo dos profissionais da imprensa, tendo sido o diretor do Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa e também da Caixa de Previdência. Artur Inês publicou vários livros, alguns dos quais para teatro e outros bastante polémicos, como *Um bodo indecoroso: A Burla do Açúcar* ou o opúsculo *Oiça, António Ferro* (publicado anteriormente no jornal *República*).⁵⁵ Colaborou no jornal fadista *A Trova Popular*, na aurora do seu percurso jornalístico, no

⁵³ Sofia Bicho – Vozes do Fado no período da República, p. 103.

⁵⁴ «Sobre Jornalistas e Escritores» [entrevista a Alexandre Vieira], *República*, 1963. [artigo censurado] Arquivo de História Social, ICS-ULisboa: Correspondência de Alexandre Vieira, pasta 11.

⁵⁵ <http://arepublicano.blogspot.com/2014/04/artur-inez-1898-1968.html> (consultado a 26 de Fevereiro de 2019, às 14:39).

qual escrevia crónicas e versos de fado com um dos seus pseudónimos, «Rui de Salvaterra». Isto ocorreu em 1919 e no ano seguinte publica *Sol de Outono*, um livro de versos. A sua ligação ao fado manteve-se, defendendo nos jornais da especialidade ou noutros o género musical quando atacado; o seu reconhecimento e ligação ao meio fadista expressa-se por exemplo no convite para ser o autor do discurso no aniversário da *Guitarra de Portugal*, em 1930 ou no prefácio que redige para a obra de Alberto Vítor Machado *Os Ídolos do Fado*. É particularmente amigo de Avelino de Sousa, elogiando as suas produções teatrais.

Norberto de Araújo teve um interessante percurso profissional no jornalismo, tal como Artur Inês. Norberto participou igualmente em muitos órgãos da imprensa (*Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa*, etc.), escreveu muitas obras, foi também diretor do Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa e envolveu-se, do mesmo modo, na vida desportiva e na sua imprensa. Este Olisipógrafo, foi enviado como jornalista várias vezes ao estrangeiro a fim de realizar a cobertura informativa de acontecimentos importantes, como a I Guerra Mundial, a ida do Presidente da República Dr. António José de Almeida ao Brasil ou a peregrinação a Lourdes (1925). Não sendo inicialmente adepto de fado, «converte-se» ao género musical, publicando inclusivamente em 1931 a obra *Fado da Mouraria: romance de costumes populares*, tendo um papel importante na vitalização das Marchas de Lisboa, que divulgou sobremaneira, tendo sido autor das letras de várias marchas, possivelmente as mais popularizadas, em parceria com Raul Ferrão que compunha as músicas (como a Marcha do centenário de Lisboa de 1947). Note-se que este, depois de concluir a instrução primária, Norberto frequentou o Seminário de São Vicente, em Lisboa, embora tenha sido por pouco tempo.⁵⁶

Tal como Artur Inês, também Bento Faria (ligado ao teatro e bastante afeito ao republicanismo) e Nogueira de Brito (que se especializou como crítico de arte e que mais tarde viria a colaborar na *Renascença Ilustração Quinzenal*) apreciavam fado e realizaram conferências em festas de fado, em 1925 e 1926, respetivamente.⁵⁷ Julião Quintinha (ligado aos meios anarquistas, inicialmente, ao mundo colonial e ao

⁵⁶ Artur Portela, seu amigo, foi seu biógrafo: Artur Portela – *Norberto de Araújo: o jornalista e o escritor*, Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1953..

⁵⁷ «Conferencia sobre Fado» lida pelo escritor Julio Cirilo de Castro, na Festa da *Guitarra de Portugal*, dada no Domingo dia 10 de Janeiro de 1926, pelas 14:30 horas. *Guitarra de Portugal*, 9 de Janeiro de 1926, n.º 79, ano 4, p. 5. *Canção do Sul*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 6. «Conferência lida numa Festa de Fado, realizada no Teatro S. Luís, em Setembro de 1925, devida à pena brilhante do eminente crítico de Arte sr. Nogueira de Brito». *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 6.

associativismo da imprensa) escreve pelo menos dois artigos em defesa do fado na *Guitarra de Portugal*, em 1929 (repblicado em 1934) e em 1937.⁵⁸ Todos eles foram escritores e iniciaram o seu percurso político no grupo editorial de *A Batalha*.

Do partido socialista, há a assinalar Amílcar Ramada Curto (que, por constar na base de dados de militantes anarquistas de João Freire, se encontra referido na Tabela 8 e Augusto Dias da Silva. Este segundo foi membro do partido socialista desde 1905, financiou o jornal *O Socialista*. Ele e Ramada, juntamente com Costa Júnior, foram dos raros socialistas que aceitaram assumir cargos no governo durante a primeira república. Augusto Dias da Silva foi ministro do trabalho no primeiro semestre de 1919, nos governos de José Relvas e Domingos Pereira. O «camarada Augusto», como era conhecido, além de político e industrial, foi cantador de fados e guitarrista. Quando morre, numa situação bastante modesta, Mário Domingues escreve na *Guitarra de Portugal* um extenso texto de homenagem, no qual explica que Dias da Silva escolhia cantar «sempre motes de pronunciado carácter social» salientando a sua visão política que foi percursora no projeto dos bairros sociais, e que se debateu também na proteção à mulher, à criança e aos idosos na indústria.⁵⁹

Amílcar Ramada Curto era um defensor do Fado do qual a comunidade fadista particularmente se orgulhava. Licenciado em Direito, pela Universidade de Coimbra, foi anarquista na sua juventude, abraçando posteriormente os ideais republicanos e socialistas. Teve uma atividade política significativa: foi deputado, ministro das finanças no governo de Domingos Pereira, em 1919, e ministro do trabalho no mesmo governo no ano seguinte, além de ser um dos dirigentes do partido socialista. Escritor e tradutor, são dele, por exemplo, os diálogos do filme *Aldeia da Roupa Branca*.⁶⁰ Como advogado, os seus préstimos foram úteis ao defender um guitarrista em agosto de 1923 no tribunal da Boa-Hora e uma vez mais em 1937, quando é o advogado de Linhares Barbosa,

⁵⁸ Julião Quintinha – «A minha defesa do Fado», *Guitarra de Portugal*, 20 de Agosto de 1929, n.º 177, ano 7, p. 8. Julião Quintinha – «A minha defesa do Fado». *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, pp. 4.8. João Quintinha – «A Questão do Fado», *Guitarra de Portugal*, 13 de Março de 1937, n.º 328, ano 15, p. 8.

⁵⁹ «Os bairros sociais foram um sonho seu, em lindo sonho de largo alcance social que a perfídia dos homens e a mesquinhez dos inimigos políticos não deixou ir a bom termo. [...] Preocupava-o o bem estar do povo. A protecção à mulher e à criança nas indústrias, a pensão aos operários na velhice, a higiene nas oficinas foram três reformas que êle quis pôr em prática [...]». Mário Domingues – «Augusto Dias da Silva: A sua existência foi um lindo fado feito de lutas e tristezas, um fado moralizador que os verdadeiros fadistas deviam entoar fervorosamente.». *Guitarra de Portugal*, 12 de Maio de 1928, n.º 141, ano 6, p. 3.

⁶⁰ Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*, p. 153.

juntamente com Leopoldo do Vale, no contencioso que o poeta teve com o também poeta Armando Neves. Na festa da *Guitarra de Portugal* em 1928, decorrida no teatro São Luís e na qual se exibiu a peça *Bairro Alto* de Avelino de Sousa, foi o autor de uma longa conferência vivamente apologética do fado, lida pelo ator Vasco Santana, publicada pelo jornal nessa ocasião e republicada em 1934.⁶¹ Ramada Curto escreve outra alocução lida em janeiro de 1938 no Retiro da Severa, muito elogiosa de Ângela Pinto, atriz entretanto falecida, que se notabilizara no desempenho do papel de Severa, e ali homenageada com o descerramento do seu retrato.⁶²

Ramada Curto foi membro da direcção da SECTP/SPA. Tal como ele, vários outros nomes que de algum modo estiveram envolvidos nesta instituição, estavam ou viriam a estar também implicados na produção de repertório fadista sobretudo de contexto teatral: Silva Tavares,⁶³ José Galhardo, Aníbal Nazaré, Raúl Ferrão, o maestro Alves Coelho, Raul Campos, Raul Portela e Frederico de Freitas, que, como vimos no capítulo anterior, foi o primeiro a compor uma peça em que a guitarra aparecia como instrumento solista, além de ser o compositor dos fados do filme *A Severa*. De referir também que alguns dos que poderíamos designar de antifadistas também estavam associados à SECTP/ SPA, como Afonso Lopes Vieira, António Ferro e Albino Forjaz de Sampaio. De igual maneira, os já referidos Norberto Araújo, Avelino de Sousa, Julião Quintinha e Artur Inês. A escritora Fernanda de Castro, esposa de António Ferro e única mulher do núcleo de fundadores da Sociedade e que dá sinais de apreciar fado, bem assim Henrique Lopes de Mendonça, e, finalmente Júlio Dantas, que foi o seu primeiro presidente.⁶⁴

Júlio Dantas é uma figura interessante de analisar pelas ambivalências que regista, seja no âmbito da relação com as instituições religiosas, seja no posicionamento atinente ao fado. O escritor marca presença no círculo de relações alargado do Cardeal Cerejeira, com quem troca alguma correspondência,⁶⁵ e de quem recebe como oferta, em 1943, dois

⁶¹ «“O Novo nacionalismo” por Ramada Curto. Que o actor Vasco Santa leu numa festa da “Guitarra de Portugal” no Teatro de S. Luiz, em Janeiro de 1928», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 13.

⁶² «O que Ramada Curto disse de Angela Pinto», *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, n.º 338, ano 16, p. 2.

⁶³ Silva Tavares teria uma religiosidade católica com alguma dimensão pública: cf. *Novidades*, 18 de Outubro de 1936, pp. 3-4.

⁶⁴ Todas estas informações foram retiradas do livro: Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*.

⁶⁵ Contém sobretudo correspondência com Júlio Dantas. A documentação versa sobre os convites para assistir a sessões solenes e congratulações por homenagens prestadas ao Cardeal Patriarca. PT/AHPL/PAT14-SP/G-03/01. 15 de Janeiro de 1933.

livros autografados que o escritor agradece muito elogiosamente.⁶⁶ Mas o mesmo Júlio Dantas defendera em 1934, num artigo do jornal *Portugal Evangélico*, que Santo António e Pedro Hispano recusaram ou rejeitaram as raízes portuguesas e que se expatriaram.⁶⁷ A sua posição quanto ao fado é de apreço, dado que em 1912 prefacia o livro de Avelino de Sousa *O fado e os seus censores*; em 1937, vincando o seu gosto pelo fado, critica o caminho estético que a profissionalização o leva a seguir. Outros apreciadores de fado que trocam correspondência com o Patriarca de Lisboa são Severo Portela (que viria a compor fados) e Juvenal de Araújo, que se confessa apreciador.⁶⁸

Do meio teatral e jornalístico, destacamos ainda Reinaldo Ferreira e, de forma particular pelo nível de proficuidade com que se dedicou ao género musical, Venceslau de Oliveira. Reinaldo Ferreira, que tem como pseudónimos Reporter X ou Neorx, cuja morte precoce é bastante noticiada e lamentada pelos jornais de fado, era muito próximo de Mário Domingues e defendeu o género musical, nomeadamente numa resposta a um crítico sobre a questão do «fado tango».⁶⁹

O envolvimento de Venceslau de Oliveira no meio fadista era tal que chegou a dirigir o jornal *Canção do Sul* até 1927, ele que era tipógrafo e que estava desde logo implicado como dirigente da imprensa teatral.⁷⁰ Foi o autor das peças *Fonte Santa* e *Madragoa* (esta juntamente com Francisco Viana) e publicou em 1931 o romance *Alma de Fadista*, em vários volumes. Quando assume a direção da *Canção do Sul*, protagoniza um conflito com a *Guitarra de Portugal*, por ter tomado a iniciativa de criticar a peça *Mouraria* (contenda já abordada), opondo-se de um lado Avelino de Sousa (com quem Venceslau outrora havia escrito em parceria) e João Linhares Barbosa, e, por outro lado, Venceslau de Oliveira e Alberto Costa. Esta contenda é reveladora que a interseção entre os circuitos sociais do fado e do teatro também arrogou uma dimensão conflituosa, que

⁶⁶ Os livros ofertados são o segundo volume das *Obras Pastorais* e *Vinte anos de Coimbra*. «Nunca, penso eu, nos modernos tempos, a eloquência sagrada e as letras pastorais atingiram mais excelsa espiritualidade e mais deslumbrante esplendor, do que nas peças admiráveis reunidas nesta segunda colectânea, modelo de virtudes oratórias e padrão da língua vernácula.» PT/AHPL/PAT14-SP/G-03/01/002, 1943-12-24, p. 2-3.

⁶⁷ Júlio Dantas – «Santo António de Lisboa: uma lição de história», *Portugal Evangélico*, 15 de Julho de 1934, ano 14, n.º 168, p. 4.

⁶⁸ Cartas entre o D. Manuel Cerejeira e Severo Portela: 1930-11-01. PT/AHPL/PAT14-SP/H-01/01/01/004. PT/AHPL/PAT14-SP/H-01/01/01/010. 10-02-1932. PT/AHPL/PAT14-SP/H-01/01/01/022. 20-12-1933. Troca de correspondência entre Juvenal de Araújo e D. Manuel Cerejeira: PT/AHPL/PAT14-SP/X/02/009; 18-4-1938.

⁶⁹ Reinaldo Ferreira (Neorx) – «Antídoto», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1935, n.º 140 ano 13, p. 2.

⁷⁰ Pertencera ao grupo que fundara o jornal *O Estrondo*: publicação teatral, literária, cómico-séria em 1925.

se cruzou pontualmente com as disputas internas ao fado, cristalizadas sobretudo nos dois jornais.⁷¹

Os *Ídolos do Fado* foram uma obra que nos seus objetivos se assemelhava à *Alma de Fadista*, de Venceslau de Oliveira, ou mesmo ao que João da Mata procurara fazer com *Os Azes do Fado*. A obra de Alberto Vítor Machado teve, contudo, um sucesso em muito superior, que se explica pelo pico de polémica em que surgiu, como contra ataque a Luís Moita, às suas palestras e respetiva publicação. De facto, um editor incube Vítor Machado da tarefa de refutar *O Fado, canção de vencidos*, e o jornalista assume o objetivo de divulgar os fadistas e de os patentear pessoas qualificadas e trabalhadoras.⁷² Os jornais de fado apoiam o livro: a *Guitarra de Portugal* exhibe o pedido do autor para que os fadistas lhe enviem fotografias,⁷³ a *Canção do Sul* elogia o livro e publicita-o anunciando após a segunda tiragem que está «À venda o 2.º milhar em todas as Livrarias e Casas onde se canta a bela canção do Fado».⁷⁴ Por sua vez, o primeiro jornal publica um comentário de A. Gomes deveras crítico da obra, asseverando: «Esperávamos um livro de tese, um trabalho de fôlego com oportunismo e valor suficientes para responder com êxito aos ataques do senhor Luiz Moita [...]».⁷⁵

As acusações de Luís Moita concitaram um aumento da animosidade e da produção textual tanto nos críticos como nos defensores de fado. Neste cenário, além de

⁷¹ O conflito em torno da peça *Mouraria* começa no final de 1926 com uma troca de acusações entre os dois jornais, iniciada pela *Canção do Sul*. A perspectiva do diretor do jornal, Venceslau de Oliveira, é a de que a opereta dá uma imagem muito negativa dos fadistas, referindo por exemplo que eles não cantam em casa dos aristocratas, tal como a opereta transmitia. A polémica alcançou assim Avelino de Sousa, a quem Venceslau acusou de escrever um artigo desfavorável à peça *Mouraria*. Linhares Barbosa defende Avelino de Sousa, este escreve-lhe uma carta de agradecimento por o ter defendido da acusação de Venceslau de Oliveira, que o jornal por si dirigido transcreve. O cantador Alberto Costa, por sua vez, escreve uma carta de apoio a Venceslau de Oliveira, corroborando a sua crítica à peça *Mouraria* e condenando a *Guitarra de Portugal* e o seu diretor, carta que a *Canção do Sul* também transcreve. A 21 de Setembro de 1927, por iniciativa de Almeida Cruz, ator e empresário do Teatro Eden, realiza-se uma segunda exibição do *Mouraria* em homenagem à *Guitarra de Portugal* e com a participação de fadistas. *Canção do Sul*, 25 de Dezembro de 1926, n.º 11, ano 1, p. 1. «Ateando a fogueira», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1927, n.º 12, ano 1, p. 1. Deitando água na fervura», *Guitarra de Portugal*, 10 de Janeiro de 1927, n.º 105, ano 5, p. 6. «Resposta á letra», *Canção do Sul*, 5 de Fevereiro de 1927, n.º 13, ano 1, pp. 2-3. Peres da Silva – «Escarro ou trono? Um inquerito», *Canção do Sul*, 27 de Fevereiro de 1927, n.º 15, ano 1, p. 2. Mário Domingues – «Uma grande festa popular», *Guitarra de Portugal*, 17 de Setembro de 1927, n.º 124, ano 6, p. 2.

⁷² Alberto Vítor Machado escreveu muitas obras de pequena dimensão (pequenos teatros, muitos dos quais comédias, livros que recolhiam fados, poemas) e também realizou traduções. Ele era sócio correspondente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Em 1938 publica *Fados e Tangos*, opúsculo onde se podem encontrar poemas de resposta aos detractores.

⁷³ [A. Victor Machado] – «Aos Fadistas», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1937, n.º 326-327, ano 15, p. 3.

⁷⁴ Informa ainda: Preço: 8\$, pelo correio 9\$. *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 6. Ver também: *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1937, n.º 180, ano 15, p. 7.

⁷⁵ A. Gomes – «Ídolos do Fado», *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1937, n.º 331-332, ano 15, p. 15.

Alberto Vítor Machado, surge Carlos Silva, conhecido por «d'Artagnan do fado», um jornalista que escreve em jornais de província realizando a cobertura de detratores locais.⁷⁶ A sua entrada como colaborador na *Canção do Sul* reforçou vivamente a capacidade de o jornal marcar presença na arena da polémica em torno do fado. Carlos Silva, que se retira esporadicamente dos meios fadistas, como aconteceu em 1942,⁷⁷ chegou a protagonizar uma cena de violência física com um crítico do fado, ao que parece Artur Tojal, tendo sido defendido pelo advogado Campos Monteiro.⁷⁸ Carlos Silva deu mostras de querer publicar um livro onde reuniria os artigos que publicou em diversos jornais defendendo o fado e ainda alguns poemas. Tal parece acontecer em 1940, não obstante a nossa pesquisa não conseguir localizar a obra, pelo que não é certo que a publicação tenha de facto ocorrido.⁷⁹ Quando é prenunciada, ainda em 1937, o título apontado é «Fado, canção heróica»;⁸⁰ em 1940 o título do «livro a sair brevemente» é «Fado, eterna canção».⁸¹

Destacámos Carlos Silva, um publicista anónimo que se evidenciou na defesa do fado no final dos anos 30 e no início da década de 40; incidiremos agora num escritor que, detendo já algum reconhecimento público por motivos inclusivamente polémicos como iremos explicar mais à frente, se dedicou sobremaneira ao fado na década de 1920 e no começo da década seguinte, tendo integrado o corpo redacional da *Guitarra de*

⁷⁶ Tal facto é particularmente claro neste excerto: «Os detratores do fado e dos fadistas, não são muitos. Cinco ou seis. Um deles, porém, multiplica-se: repete os mesmos insultos sôbre os fadistas, todas as semanas, em vários jornais da provincia que, com uma inconsciência atrás, dão publicidade aos seus escritos. Os jornais que têm caluniado os fadistas por intermédio d'ele são os seguintes: Semana Tirsense, Ecos do Sul, A Voz Portalegrense, Maria da Fonte, Jornal de Felgueiras, Noticias d'Evora, Eco de Estremoz e Estrela da Beira.». Carlos Silva – «Será louco?», *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1939, n.º 228, ano 17, p. 4.

⁷⁷ *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1942, n.º 304, ano 20, p. 5.

⁷⁸ «O nosso colaborador Carlos Silva aplicou meia dúzia de bofetadas sortidas a um dos tais indivíduos que dizem ser o fado uma canção de vencidos e que o insultara por escrito numa carta enviada a outra pessoa. A distribuição de bofetadas começou a ser feita em plena praça D. João da Camara e acabou, mais tarde, no “Café Chiado”. Tão esperançoso moço – que apanhou e não deu – apresentou, passados dias, queixa na Policia de Investigação [...] Carlos Silva foi ouvido naquela Polícia bem como o seu advogado, o ilustre causídico Campos Coelho, tendo sido a queixa arquivada imediatamente». «Ofensiva contra os anti-fadistas», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 5. Pelo que indica o número seguinte, o alvo de violência foi Artur Tojal: *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1939, n.º 225, ano 17, p. 3.

⁷⁹ Não foi localizável na Base Nacional de Dados Bibliográficos, a Porbase, nem no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁸⁰ «Um novo livro em defesa do fado», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 6.

⁸¹ Os títulos dos principais artigos seriam: «Ercília Costa», «Carta aberta ao Director da Emissora Nacional», «Os inimigos do Fado não desarmam», «Fado-canção heroica», «Arame farpado», «O fado na América», «A Deusa do fado», «Novos valores», «reportagem duma noite fadista». As entrevistas seriam com os seguintes artistas: Lino Teixeira, Carmencita Aubert, Júlio Proença. Alcídia Rodrigues, Amália Rodrigues, Ercília Costa, Modesto Maia e Maria Augusta. *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1940, n.º 255, ano 18, p. 3.

Portugal. Falamos de Mário Domingues, já aludido em diversos momentos. No anexo encontra-se transcrito um artigo por si publicado na ocasião do filme *Fátima Milagrosa* (1928), no qual se denota com clareza a sua sensibilidade religiosa, que poderíamos adjetivar de anticatólica.

Mário Domingues nasceu em São Tomé e Príncipe, filho de uma angolana e de um português de uma família da burguesia lisboeta. Depois da infância passada em Lisboa com a avó paterna que o educou, aderiu ao anarquismo tendo participado, como vimos, na vida editorial que o movimento anarquista desenvolveu além de ter participado na organização do Congresso da UAP (União Anarquista Portuguesa) em janeiro de 1926. Dedicou-se profissionalmente e à escrita e ao jornalismo após o golpe militar de 28 de maio de 1926.⁸² Entre o vasto número de obras que escreve durante a década de 1920, grande parte das quais de ficção, destacamos duas. A primeira publica-a em 1923 sob o pseudónimo Fernando d’Almiro Nogueira Vale, com que assina, aliás muitos artigos na imprensa de fado (Fernando d’Almiro ou Fernando Vale, a acrescer ao de Repórter Mistério). Trata-se de um livro intitulado *Quando a folha cair*, peça num ato em verso alexandrino, cujo prefácio é redigido por Manuel Ribeiro.⁸³ Em 1926 este episódio dramático é reeditado, sendo a receita a favor de Domingos Serpa.

A segunda obra tem como núcleo narrativo uma relação de incesto, intitula-se *Delicioso Pecado*, da coleção «Novela Sucesso», é de 1923 e foi apreendida nas livrarias e na editora e mandada queimar, segundo o que testemunha Reinaldo Ferreira.⁸⁴ Alfredo Pimenta, historiador, monárquico de inspiração integralista que (como muitos destes círculos ideológicos) se convertera ao catolicismo, publicista monárquico que se encontrava por essa altura em cisão com o Integralismo Lusitano para a criação da Ação Tradicionalista Portuguesa e que seria simpatizante do salazarismo e do fascismo, publica em abril desse ano no *Correio da Manhã* um artigo em que atacava Mário Domingues, acusando a sua obra de pornografia e alvitando: «O preto não pode continuar a sua obra

⁸² Algumas das suas obras: *Hugo, o Pintor* (1922), *Delicioso Pecado* (1923), *A Audácia de um Tímido* (1923), *Entre Vinhedos e Pomares* (1926) e *O Preto de Charleston* (1930). A produção literária de Mário Domingues continuará profícua nos anos seguintes, vindo a dedica-se ao tema da história de Portugal.

⁸³ Cf. *Guitarra de Portugal*, 30 de Outubro de 1926, n.º 98, ano 5, p. 2.

⁸⁴ Reinaldo Ferreira – «Mário Domingues, el escritor negro», *La Libertad*, 6 de Janeiro de 1924, p. 5.

de dissolução moral, de infâmia monstruosa». O jornal *A Época*, dirigido por Fernando de Sousa, citou em tom muito elogioso o texto de Alfredo Pimenta.⁸⁵

Ligeiramente anterior é um caso cuja explicação favorecerá a compreensão desta acusação com contornos racistas de Alfredo Pimenta, em particular, e, no geral, de importantes nuances da controvérsia ampla gerada em torno do fado e da subtil trama de ideias e de relações concernente às convicções religiosas e às instituições.

A perseguição por parte de um certo meio católico a obras consideradas pornográficas teve primeiramente como objeto as *Canções*, de António Boto, obra editada em 1922 pela editora Olisipo, de Fernando Pessoa, que publica um artigo na revista *Contemporânea* louvando António Boto, o qual é veementemente criticado por Álvaro Maia, jornalista vinculado ao Integralismo Lusitano, na mesma revista. Sucede-se uma sequência de peripécias nas quais Fernando Pessoa recorre aos seus heterónimos para se autocriticar e alegar que Maia havia elogiado Boto, causando o caos; sequência que nos escusamos de desenvolver porque José Barreto a clarifica muito bem, remetendo para as suas investigações sobre esta matéria.⁸⁶ Nesse contexto, Pessoa publica na sua editora um pequeno livro de Raul Leal, seu amigo e antigo colaborador de *Orpheu*, com o qual responde a Álvaro Maia: *Sodoma Divinizada: Leves Reflexões Teometafísicas sobre um artigo*. Entretanto, a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, de fundo nacionalista e católico, liderada pelo estudante de Matemática Pedro Teotónio Pereira, insurge-se no jornal *A Época* contra o que considera ser um caso de escândalo público (critica igualmente outras realidades, nomeadamente o «Baile da Graça», em que se praticara travestismo).

A referida Liga toma a iniciativa de realizar concentrações na cidade e saques às livrarias com o objetivo de destruir os livros escandalosos, tendo feito ao que parece uma lista de obras censuráveis. O Governo Civil de Lisboa viria a apoiá-los dando uma cobertura oficial à sua intervenção moralizadora, ordenando rusgas em vista à apreensão e à queima dos livros considerados imorais, que incluíam o catálogo da editora *Olisipo*, o livro de poemas *Decadência* de Judith Teixeira, com claros motivos lésbicos, o já aludido *Divino Pecado* de Mário Domingues e outros de autores nacionais ou

⁸⁵ Ver nota de rodapé a) na versão revista do artigo disponibilizada na internet: José Barreto – Um improvável republicano moralista, *Jornal i*, 29 de Outubro de 2009, p. 41.

⁸⁶ Ver: José Barreto – Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*. 2 (2012).

estrangeiros. Raul Leal, Fernando Pessoa e a própria Liga iriam redigir e distribuir panfletos num vaivém de acusações e de argumentos: o primeiro escreve um intitulado *Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica*, acusando-a de estar na origem indireta da apreensão da sua obra pela polícia. A Liga responde de uma forma hostil e pouco séria para Raul Leal e Fernando Pessoa, que acabariam por retribuir com dois panfletos: o do primeiro voltando a frisar a censura por parte da Igreja Católica e sendo desta feita muito agressivo para com os estudantes implicados nesta campanha, o segundo, de Pessoa, mais ponderado.⁸⁷

O investigador José Barreto considera que o anticatolicismo é uma das linhas de mais clara continuidade no pensamento de Fernando Pessoa. «Anticatolicismo» é, de facto, o termo mais justo, dado que não se assiste nos textos do escritor a um anticlericalismo e tampouco a um ateísmo. Ele expressa-se com crescente intensidade na fase final da sua vida; o ano em que morreu foi aquele em que a sua produção textual criticando a mentalidade católica pelo efeito cerceador à liberdade individual – fosse ela de consciência, de criação ou de espiritualidade – tem um ponto alto, em vários esboços ou artigos que ficaram sem publicar (seriam editados apenas postumamente).⁸⁸ Ao contrário das visões nacionalistas que vigoravam na época em Portugal, o nacionalismo liberal de Pessoa atribuía à instituição católica uma ação desnacionalizante além da responsabilidade pelo analfabetismo e pelo fanatismo dos povos marcados por uma forte influência católica e romana. O anticatolicismo de Pessoa é tecido por várias premissas que não sendo propriamente inovadoras em relação às argumentações de crítica à instituição católica mais comuns até então, adquirem uma certa singularidade dentro da identidade e do programa político do escritor, que se afirma: «Partidário de um nacionalismo mítico, de onde seja abolida toda infiltração católica-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade».⁸⁹

⁸⁷ Uma vez mais remetemos para o artigo seguinte, no qual se encontram transcritos os panfletos: José Barreto – Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*. 2 (2012).

⁸⁸ José Barreto – Fernando Pessoa, o Estado Novo e a Igreja Católica. Em *A Igreja e o Estado em Portugal: da 1ª República ao limiar do Século XXI*. Actas dos Encontros de Outono. Vila Nova de Famalicão: Editora Ausência, 2004.

⁸⁹ Fernando Pessoa – *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. [Escrito até 1935].

Fernando Pessoa assumia-se como «cristão gnóstico», assumindo uma ligação à *Kabbalah*, com a essência oculta da Maçonaria, com a Tradição Secreta do Cristianismo, com a Ordem Templária de Portugal que para ele apenas alegadamente está extinta. Por outro lado, assume-se «inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma».⁹⁰ Sem obliterar que Fernando Pessoa não se dedica muito ao fado como objeto de preocupação intelectual ou estética, talvez seja legítimo considerar que o fado se situaria para o poeta neste espaço criativo de uma necessária espiritualidade nacional, como produto da «alma portuguesa», reconhecendo-lhe simultaneamente uma condição de ponte ou de hiato entre a alegria e a tristeza, como se denota pela resposta que dá ao inquérito realizado pelo *Notícias Ilustrado*, em 1929 (à qual mais à frente aludiremos).

O poeta escreveu o «Fado da Censura» que se particulariza pelo cumprimento das regras de construção poética do fado mais clássico de então: constituído por quatro décimas que em versos octossilábicos glosam a seguinte quadra:

«Neste campo da Política
Onde a Guarda nos mantém,
Falo, responde a Censura;
Olho, mas não vejo bem.»⁹¹

Noutras partes da sua obra a alusão ao género musical, não sendo óbvia nem frequente, está direta ou indiretamente presente, como no poema «Qualquer musica, ah, qualquer» publicado na *Presença* de 15 de março de 1928:

«Qualquer musica, ah, qualquer,
Logo que me tire da alma
Esta incerteza que quer
Qualquer impossível calma!

Qualquer música – guitarra,
Viola, harmónico, realejo...
Um canto que se desgarra...
Um sonho em que nada vejo...

Qualquer coisa que não vida!
Jota, fado, a confusão
Da última dança vivida...
Que eu não sinta o coração!»⁹²

Nas redes em que se movia percebemos que o escritor reprovou, não sendo o género musical o motivo da sua crítica, alguns que detratores de fado, como Joaquim

⁹⁰ Fernando Pessoa – Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas.

⁹¹ José Barreto (org.) – Fernando Pessoa: Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar. Lisboa: Tinta da China, 2015.

⁹² Fernando Pessoa – «Qualquer música...», *Presença*, 15 de Março de 1928, , n.º 10, p. 2.

Manso e Afonso Lopes Vieira, como está explícito na carta que escreve a Álvaro Pinto, a 7 de março de 1913. Por outro lado, do seu círculo de pessoas próximas encontram-se frequentadores do meio fadista, como Augusto de Santa Rita, irmão de Santa Rita Pintor e autor de *A vida de Jesus* e do *Auto da vida eterna*.⁹³ Pessoa era amigo de Mário Domingues e de António Boto.

Ambos integraram o poeta Gabriel de Oliveira na *Antologia dos Poetas Modernos Portugueses* que organizaram. Boto publica na *Presença* um poema intitulado «O Fado: Frizo Contemporâneo», no qual num tom quase autobiográfico inscreve a prática de fado diretamente no sujeito poético:

«Andei
Na boémia onde não falta
Uma guitarra tangida: Triste de quem tem amôres,
Triste de quem os não tem.
De toda a maneira é triste
Sentir saudades de alguém.
E era aclamado!
Sentiam
A nostalgia do fado
Na minha voz
Pouco amorosa mas quente;
- Numa lágrima
Dizia
O meu passado e o meu presente.»⁹⁴

O mesmo poeta, na mesma revista publica no ano seguinte «Versos para cantar à guitarra: Canção de declínio», que tem por objeto poético a mulher perdida mas que não se refere necessariamente ao fado, afirmando numa das seis sextilhas «Triste odisseia da carne / Que se canta e se amortalha / Nos versos de uma canção!». ⁹⁵

A *Guitarra de Portugal* publicita por diversas vezes a obra de António Botto: em 1928 transcreve um poema seu, na capa do número 317; em 1936, aparece a sua fotografia autografada com a dedicatória «Ao seu camarada Linhares» divulgando assim com honras de primeira página o livro *Baionetas da Morte*; no final desse ano e princípio do seguinte, o mesmo jornal recomenda o livro de contos para crianças *Dar de beber a quem*

⁹³ sabemos, pelo menos, que estava presente na inauguração do Solar da Alegria, assim como muitas outras personalidades. Cf. «A reabertura do Solar da Alegria», *Guitarra de Portugal*, 25 de Julho de 1938, n.º 345, ano 17, p. 9.

⁹⁴ António Botto – «O fado: Frizo contemporâneo», *Presença*, Abril-Maio de 1930, n.º 26, p. 4. Assinalado que é «A João Gaspar Simões. Ao seu alto talento, à sua camaradagem».

⁹⁵ António Botto – «Versos para cantar à guitarra. Canção de declínio.», *Presença*, Março-Junho de 1931, n.º 31-32, 2.º volume, ano 5, p. 5.

tem sede, publicando os contos «Minha mãe» e «O Intriguista».⁹⁶ Este órgão da imprensa fadista frisa o orgulho «por poder contribuir, embora modestamente, para a divulgação da Arte inconfundível de um dos maiores Génios da Poesia Mundial Contemporânea.»⁹⁷

António Boto, como verificámos no capítulo anterior, foi gerente de uma casa de fados, o Rialto, em Alcântara, tendo corrido o boato a certa altura de a experiência se voltar a repetir, mas sem confirmação. Sabemos por poemas como o acima transcrito ou por indícios de uma das suas *Canções* («A cantar me vou ficando / E a minha alma é como o cisne / Canta melhor quando morre») que o escritor abrantino cantou fado e foi considerado um «crítico fadófilo e exigente».⁹⁸ Gaspar Simões explicita no seu capítulo «A fatalidade na poesia de António Botto» da obra *O mistério da poesia* (1931), as afinidades com o fado que deteta na obra do poeta. José Régio, reportando-se às afirmações de Gaspar Simões, no livro em que escreve sobre o escritor (*António Botto e o amor*, publicado em 1937), dedica um capítulo em que comenta o enraizamento da poesia de Boto no fado e apresenta desenvolvidamente a sua opinião sobre o género musical.⁹⁹

Além de Botto e do próprio José Régio, integravam a *Presença* outros apreciadores de fado como Mário Saa. Raul Leal, outro colaborador da revista, ao que se sabe não se terá pronunciado expressamente sobre fado; porém, importa o conflito que

⁹⁶ *Guitarra de Portugal*, 24 de Novembro de 1928, n.º 155, ano 7, p. 3. *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1936, n.º 317, ano 14, p. 1. «O poeta Antonio Botto fala às criancinhas», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1936, n.º 324-325, ano 15, p. 3.

⁹⁷ A. Gomes – «António Botto: um insigne poeta», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1936, n.º 324-325, ano 15, p. 3.

⁹⁸ «António Boto, que já foi gerente artístico duma casa de fados – o Rialto – vai ser convidado para exercer idênticas funções num novo recinto fadista. Se essa notícia se confirmar é natural que o senhor Boto deixe de ser um crítico fadófilo exigente e volte a cantar o fado...». *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1942, n.º 308, ano 20, p. 5. Os versos citados são da produção poética «Pequenas esculturas» (das suas *Canções*) e foram transcritos a partir do capítulo 3 da obra de José Régio *António Botto e o amor*.

⁹⁹ José Régio – «António Botto», *Presença*, 13 de Junho de 1928, n.º 13, pp. 4-5. Numa carta a Delfim Santos o filósofo Álvaro Ribeiro assinala sobre esse livro: «José Régio publicou um ensaio intitulado *António Botto e o Amor*. Livro sem grande interesse, visto que pouco mais é do que a recompilação de artigos já conhecidos. De novo apresenta um capítulo sobre *o fado*, assunto em debate e em foco. José Régio prepara também um livro de poemas de inspiração popular intitulado *Fado*, ilustrado por Júlio.». Álvaro Ribeiro – *Cartas para Delfim Santos (1931-1956)*. Organização, Introdução e Notas de Joaquim Domingues. Lisboa: Fundação Lusíada, p. 114. Carta de Álvaro Ribeiro a Delfim Santos de 7 de Março de 1938. Numa carta escrita por Álvaro Ribeiro tendo José Régio como destinatário, datada de 26 de Abril de 1944, o filósofo afirma: «O ensaio sobre António Botto e o Amor, que há vinte anos me parecera difícil e obscuro, foi agora para mim de uma intensa e educativa luminosidade». José Régio – *Correspondência com Álvaro Ribeiro*. Notas de apresentação de Joaquim Domingues. Revisão de Paula Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008, p. 57. Cf. José Régio – *António Botto e o amor*. Pôrto: Livraria Progredior, 1937.

em 1909, teve com António Arroio, grande crítico do fado, ao questionar a autoridade de Arroio em considerar génios ou não determinados músicos.¹⁰⁰

Mário Saa e José Régio passam a colaborar no jornal *Canção do Sul*. Em outubro de 1937 é anunciada a colaboração do primeiro, expressando o jornal o seu regozijo e agradecimento, reputando Mário Saa de «um dos pensadores e investigadores mais interessantes do nosso tempo.»¹⁰¹ No final desse ano é anuncia-se a colaboração de José Régio: «José Régio, um dos fundadores da revista coimbrã de cunho acentuadamente intelectual “Presença” e distinto professor num liceu alentejano.» Em virtude da entrada de José Régio e também de Abílio de Andrade, abrem uma nova secção: «Poesia culta», em contraposição possivelmente da poesia popular.¹⁰² A colaboração destes autores, porém, revelando uma intenção de afirmação da *Canção do Sul* ao estabelecer pontes entre o fado e a elite literária portuguesa, numa ocasião que se seguiu às críticas de Luís Moita, terá uma muito parca continuidade.

O convite para a colaboração no jornal fadista teve como intermediário o filósofo Álvaro Ribeiro e ocasionou o reatamento da correspondência epistolar entre Ribeiro e Régio (estas cartas ocorreram desde final de 1937 e duraram menos de um ano; a última tinha sido sensivelmente em 1934 e a seguinte seria em 1942). Essa correspondência contem os bastidores da participação de José Régio no referido jornal, e contem outros dados importantes: a informação de que se planeou a existência de um número da revista *Presença* dedicado ao fado, que o jovem realizador portuense Manoel de Oliveira preparava também um filme sobre fado (também o transmitiu a Delfim Santos numa carta), que Álvaro, além de Ercília, apreciava o fadista Lino Teixeira e que desejava que aquela fadista cantasse fados escritos por Régio e, finalmente, que vários versos do «Fado de amor» que Régio publicou no jornal tornaram-se «modismos especiais da linguagem do fado» e que Júlio, irmão de José Régio e ilustrador do seu livro *O Fado*, ilustrou também a *Canção do Sul*.¹⁰³

¹⁰⁰ Ver: Ana Luísa Paz – *O ensino da música em Portugal (1868-1930): uma história de pedagogia e do imaginário musical*. Tese de Doutoramento em Educação, especialidade em História da Educação, sob a orientação de Jorge Ramos do Ó e coorientação de Denice Bárbara Catani, apresentada no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2014, p. 289ss. Texto digital.

¹⁰¹ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1937, n.º [188], ano 15, p. 5.

¹⁰² «Novos Colaboradores», *Canção do Sul*, 20 de Dezembro de 1937, n.º 193, ano 15, p. 6.

¹⁰³ José Régio – *Correspondência com Álvaro Ribeiro*. Notas de apresentação de Joaquim Domingues. Revisão de Paula Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008, pp. 27.30-31.33. (cartas de 2 e de 17 de Dezembro de 1937 e de 7 de Outubro de 1938).

À imagem do que a sua concorrente fizera em 1937, a *Guitarra de Portugal* contactou pela ocasião do natal de 1945 com figuras ilustres ou nascentes das letras nacionais, com o objetivo de publicar alguns textos seus, a maioria dos quais inéditos, sem serem atinentes ao fado.¹⁰⁴ Deste modo, no último número da *Guitarra de Portugal* de 1945 participam nomes relevantes da criação literária da época: transcrevem-se os poemas «Sobre um motivo popular», de José Régio; «Inquietação», do católico Adolfo Simões Müller; dois de Miguel Torga, «Fronteira» e «Lei», do qual transcrevemos uma estrofe pelos seus evidentes motivos religiosos:

«Dar a alma a um deus dos nossos,
por uma religião
com bases na condição
e na dureza dos ossos.
E não rezar padre-nossos
Qualquer que seja a razão.»

Também Jorge Barbosa, autor cabo-verdiano que proporcionou o arranque da modernidade poética do seu país, tem neste último número o poema «A velha Pasta do Poeta»; é transcrito o poema «Lisboa» de Augusto de Santa Rita da sua obra *O Mundo dos Meus bonitos*. Tomaz Kim, que liderou com José Blanc e Ruy Cinatti a primeira série dos *Cadernos de Poesia*, tem neste ultimo numero da *Guitarra de Portugal* um poema intitulado «Poema» com a forma de uma oração e que alude à realidade da guerra de modo quase latente, temática que marcou a produção poética deste autor por esta altura:

«Senhor anónimo e ausente!
flutua nas mil cobardias cotidianas,
o perdão e a honra que não existem
e o poema de que todos desviaram o olhar...»

É aferível que os jornais de fado em momentos específicos intentaram ligar-se a uma elite artística e intelectual que de algum modo manifestavam afinidades com o fado, que poderia ir do mero gosto, a uma frequência mais assídua dos lugares sociais fadistas ou ao reconhecimento consciente e até público do valor cultural do género musical.

A revista *Presença*, na sua rede de colaboradores, mobiliza artistas que nas décadas seguintes estariam particularmente ligados à produção artística do fado: Pedro Homem de Mello, autor de alguns poemas que seriam cantados por Amália Rodrigues, dedica o poema «Fuga» a José Régio; também Júlio Pomar que neste mesmo número

¹⁰⁴ *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1945, n.º 13 e 14, ano 24, 2.ª série, pp. 2.3.9.12.15.

apresenta um desenho que contem uma guitarra portuguesa.¹⁰⁵ Olavo d'Eça Leal com o poema «Bleu Outremer» que publica em Francês na revista transmite uma ideia pouco benevolente em relação ao fado:

«Il y a des chansons de mon pays,
- de pauvres chansons en deuil! –
qui résonnent encore á mon oreille
dans les boulevards á Paris...

En quoique j'aie un coeur sensible,
Je n'ai jamais aimé
Ces chansons nostalgiques...
- Pauvres amours,
qui rôdent autour
de mon âme invisible!...»¹⁰⁶

É, contudo, Vitorino Nemésio que escreve aquele que é talvez, a par do poema já mencionado de António Botto «O Fado: Frizo Contemporâneo», o texto lírico entre a totalidade dos números desta revista que utiliza de modo mais explícito o tema do fado na construção do tecido poético. Intitula-se «Fado Menor» e integra um conjunto de «Sonetos para libertar um estado de espírito inferior»:

«Tenho saudades... Compro um velho disco
De fadinhos banais. Na grafonola
A cantiga canalha ao vento evola
Veneno, aroma, inquietação – e visco...
Há distância talvez, e amor do risco
Nesta agulha fabril que desenrola
A espiral de ebonite, o som da viola
E o lenço ao longe em lágrimas, arisco...
Sinto vergonha e a estúpida tristeza
De quem nas próprias bodas senta à mesa
Uns amigos que trazem as guitarras.
A amargura tem crosta e algum perfume;
Áspera, a língua sabe a sal e a lume,
E não te vejo as mãos, – só sinto garras!»¹⁰⁷

No início de 1938 a *Canção do Sul* anuncia um livro de José Régio que «será inteiramente constituído por fados sobre os diversos temas do destino humano». Em julho desse ano, o poeta e dramaturgo publica na revista por si dirigida o extenso poema «Fado Português»¹⁰⁸ composto por dezanove sextilhas de verso octossilábico, terminando com

¹⁰⁵ Pedro Homem de Melo – «Fuga», *Presença*, Novembro de 1938, n.º 53 e 54, ano 11, 3.º volume, p. 21.

¹⁰⁶ Olavo d'Eça Leal – «Bleu Outremer», *Presença*, 13 de Junho de 1928, n.º 13, p. 3.

¹⁰⁷ Vitorino Nemésio – «Sonetos para libertar um estado de espírito inferior. Fado Menor.», *Presença*, Janeiro-Fevereiro 1931, n.º 29, ano 4, 2.º volume.

¹⁰⁸ José Régio – «Fado Português», *Presença*, Julho de 1938, n.º 52, ano 11, 3.º volume, p. 9. Encontra-se transcrito no anexo.

a indicação «Do livro inédito Fado». O livro *Fado* sairá apenas em 1941 (portanto, três anos após o seu anúncio).¹⁰⁹ O meio fadista recebe entusiasticamente a obra.¹¹⁰

José Régio, ao comentar o filme *A Severa*, sustenta que os seus quadros musicais «não sabem ao fado autêntico». O escritor e professor considera que a protagonista, Dina Teresa, «é flagrantemente inferior a Maria Alice, a Mariamélia, a qualquer das nossas fadistas conhecidas, – a tôdas elas: Falta-lhe o tic, o sotaque, o quer que é que faz do fado, em certas bocas, uma voz humana, obscura e profunda.»¹¹¹ Será esta valorização do humano brotado como «emanação sincera da personalidade original do artista, distante de qualquer tipo de excentricidade, apenas fiel à “expressão do humano”»¹¹² que baseará o móbil artístico primeiro de José Régio mas também, possivelmente, o seu gosto por fado.

A investigadora Isabel Pires de Lima fala (num texto respeitante à sua obra teatral, mas extensível, à partida, a toda a produção literária de Régio) de uma insistência «em temáticas e símbolos religiosos, centrando-se em particular no problema de Deus, e explora também a dramatização da problemática da alteridade».¹¹³ No seu livro *Fado*, é a alteridade o polo em que o autor superiormente investe, numa sensibilidade «à tragédia de tipos sociais e humanos afligidos por uma chaga moral, um fado, e que não vislumbram nem encontram qualquer oportunidade social de se realizarem.»¹¹⁴

António Quadros, que integrou o Grupo da Filosofia Portuguesa tendo com Álvaro Ribeiro uma certa relação de discipulado, afirmou: «A cada pensador português, o seu

¹⁰⁹ Não é algo inédito; a peça *Jacob e o Anjo* também é publicada no n.º 31-32 de Março-Junho de 1931, 2.º volume, pp. 6ss.

¹¹⁰ Cf. *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1941, n.º 285, ano 19, p. 3.

¹¹¹ José Régio – «Comentário Cinema Português. *A Severa*, fonofilme de Leitão de Barros. Douro, Faina Fluvial, direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes», *Presença*, Julho-Outubro de 1931, n.º 33, ano 5, 2.º Volume, p. 14.

¹¹² Isabel Pires de Lima – Prefácio. Em José Régio – *O Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstro, 2011, p. 9. [Ed. original: 1941].

¹¹³ Isabel Pires de Lima – Prefácio. Em José Régio – *O Fado*, p. 10.

¹¹⁴ «Há neste livro (cf. “Fado dos Pobres”), como nalguma da sua narrativa, vultos humanos e sociais – velhos, prostitutas, dementes, estropiados, artistas marginais, mulheres desencantadas – dignos de Raul Brandão. Constata-se uma atenção ao “pathos” feminino (“Fado das mulheres de vida fácil”), que aliás também atravessa a galeria feminina da narrativa do autor (nomeadamente no mencionado livro *Histórias de Mulheres*) e uma espécie de reconciliação amarga ou comunhão secreta com estas almas perdidas (cf. “Fado do Amor”; “Fado-Canção”). / É verdade, porém, que estes quadros de miséria social deixam demasiado à vista uma intenção moral e religiosa bastante previsível e redutora e aquela comiseração parece por vezes confundir-se com uma simpatia como que exterior e condescendente se não aristocraticamente superior por aqueles desgraçados que não se dignificam nunca através de um qualquer sentimento de afirmação ou revolta. / O livro atinge certa simplificação clássica, com o uso de ritmos versificatórios do romanceiro popular [...]». Isabel Pires de Lima – Prefácio. Em José Régio – *O Fado*, p. 11.

poeta. Se Junqueiro para Bruno, Antero para Sérgio, Pascoaes para Leonardo e Marinho, Pessoa para Agostinho, o poeta de Álvaro Ribeiro era José Régio».¹¹⁵ Ora Álvaro Ribeiro era um apreciador de fado convicto e participativo. Esta relação entre o poeta e o filósofo materializou-se na correspondência que trocaram, bem assim na obra que Álvaro Ribeiro lhe dedicou em 1969, *A Literatura de José Régio*.¹¹⁶

Álvaro Ribeiro foi por dois anos aluno num colégio de padres Dominicanos na cidade de Paris em regime de internato. O ensino liceal e superior realizou-o em Portugal, tendo pertencido ao grupo de alunos de Leonardo Coimbra na Faculdade de Letras do Porto, que de algum modo viria a protagonizar a filosofia em Portugal no século XX. Assim participou na segunda fase do movimento da Renascença Portuguesa, em torno de Leonardo, e nos debates de ideias por este promovidos num registo de tertúlia nos cafés portuenses de então. Apesar de licenciado, irá para Lisboa tendo durante vários anos numa situação profissional e financeira um tanto frágil, tendo a sua mãe viúva a seu cargo.¹¹⁷ Joaquim Domingues afirma a passagem de jovem político a filósofo e assinala o decénio entre 1933 e 1943 como um período de crise: Álvaro Ribeiro confessa a Amorim de Carvalho que teve de vender os livros para sobreviver, após a sua vinda para Lisboa, uma vez encerrada a Faculdade de Letras do Porto e, em 1936, morto repentinamente o seu mestre Leonardo Coimbra.¹¹⁸

Tendo-lhe sido vedada a carreira de professor do ensino liceal e secundário, e frustrada a tentativa de obter um lugar de leitor na Alemanha, trabalhou como funcionário da Biblioteca Municipal Central, no Palácio das Galveias, e mais tarde e duradouramente na Junta Central das Casas do Povo; realizou trabalhos avulsos como colaborador de alguns jornais e dedicou-se também à tradução de obras de filósofos ou pensadores. Frequentava, pois, as redações dos jornais e a boémia lisboeta, que incluía locais de fado. A modalidade de discípulos-convivas, que de algum modo experimentara no Porto, reproduziu-a em Lisboa formando o já referido Grupo da Filosofia Portuguesa, constituído por José Marinho, António Quadros, Afonso Botelho, António Braz Teixeira,

¹¹⁵ António Quadros – *Memória das Origens, Saudades do Futuro: Valores, Mitos, Arquétipos, Ideias*. Mem Martins: Europa-América, 1992.

¹¹⁶ José Régio – *Correspondência com Álvaro Ribeiro*.

¹¹⁷ Também terá tido à sua responsabilidade uma criança órfã sua vizinha que adotara. Esta informação apenas a encontramos no site seguinte: <http://liceu-aristotelico.blogspot.com/2011/03/um-filosofo-singular-alvaro-ribeiro.html> (consultado a 25.06.2019, 18:21).

¹¹⁸ Joaquim Domingues – Para uma biografia de Álvaro Ribeiro: o período de 1933 a 1943. Em *Álvaro Ribeiro e a Filosofia Portuguesa: Bibliografia Geral*. Bibliografia Geral de Álvaro Ribeiro organizada por Joaquim Domingues. Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, pp. 21-31.

entre outros, à margem do academismo e privilegiando o café como espaço de discussão de temas filosóficos.¹¹⁹

Na sua demanda pela definição de uma cultura portuguesa, Álvaro Ribeiro identificava a alma ou a filosofia nacional com o génio popular, distanciando-se de uma atitude abstracionista, posicionava Deus ou o saber teológico como ponto de fuga dessa filosofia portuguesa, defendendo que a filosofia dependia da teologia, e valorizava a poesia na sua triangulação com a filosofia e a religião.¹²⁰ O seu gosto por fado, que o faz definir como seu cultivador e propagador ancorava-se talvez no apreço pela expressividade popular e pela poética não-burguesa. Esse gosto evidencia-se nesta fase anterior a 1943 e à publicação da obra *O Problema da Filosofia Portuguesa*, etapa que é marcada por um forte platonismo, na qual fazia questão de patentear o seu «anticristianismo», que o fez, por exemplo, exprimir a sua condenação ao cristianismo de Leonardo Coimbra, considerando-se anticlerical, politeísta e hindu.¹²¹ Mais tarde, o pensamento alvarino seria marcado por uma abertura à questão de Deus e ao saber teológico, integrando e preenchendo com conteúdo novo na teologia filosófica com voz própria que construiu categorias teológicas como o pecado original, redenção, Providência, crença no milagre e nos anjos, revisitando o criacionismo do seu mestre.¹²²

O filósofo portuense, uma vez «exilado» em Lisboa, dedicou-se à boémia popular e empenhou-se no fado; empenho que se concretizou na sua participação no jornal *Canção do Sul*. Neste jornal escreveu vários textos (assinados por extenso ou por «A. R.» e, provavelmente, outros anónimos); destacamos um primeiro no início de 1936 que qualifica de «estudo crítico» no qual incide sobre a poética do fado e a sua temática, sustentando que a sua identidade se marca pela fatalidade.¹²³ Focamos também um

¹¹⁹ Isto terá ocorrido sobretudo a partir de meados dos anos 40. O grupo de frequentadores dessas tertúlias é muito mais extenso; Braz Teixeira enumera os tertulianos: António Braz Teixeira – Álvaro Ribeiro. Em Pedro Calafate (dir.) – *História do Pensamento Filosófico Português: O Século XX*. 5.º volume, Tomo 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003, p. 180.

¹²⁰ Consultado em Pedro Calafate – «Álvaro Ribeiro (1905-1981)». Site «Filosofia Portuguesa», Instituto Camões, 1998-2000. <http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/1910f.html> (consultado a 23.04.2019, 11:10).

¹²¹ Estas conclusões são retiradas das cartas enviadas a Delfim Santos. Cf. Álvaro Ribeiro – *Cartas para Delfim Santos (1931-1956)*: pp. 6-9 (carta de Janeiro de 1932, sobre o seu anticristianismo); pp. 51-56 (carta de Janeiro de 1933, em que desenvolve bastante o seu pensamento anticlerical e se diz um «bom hindu»); pp. 65-69 (carta de Abril do mesmo ano em que explica o seu politeísmo e tem expressões antijesuítas).

¹²² António Braz Teixeira – Álvaro Ribeiro. Em Maria de Lourdes Sirgado Ganho (coord.) – *Dicionário Crítico de Filosofia Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2016, pp. 458-461. Sobre este assunto ver: Jorge Coutinho – Teologia e Metafísica em Álvaro Ribeiro.

¹²³ Álvaro Ribeiro – «Problemas Novos – O Fado: Em que sentido deve evoluir o seu poema. Estudo Crítico por A. R.», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1936, n.º 147, ano 13, pp. 2-3.

segundo mais extenso, apresentado como conferência (mas não havendo qualquer dado sobre em que contexto esta teria sido proferida ou se o foi), publicado ao longo dos três números do mês de outubro de 1937 do jornal *Canção do Sul*. Intitula-se «Doutrina Fadista». Foi escrito no Café Palladium (que ficava na Avenida da Liberdade junto ao elevador da Glória e que o filósofo, como se percebe na sua correspondência frequentava intensivamente), tendo, então, o autor 32 anos. Refere o jornal que o texto «Doutrina Fadista teve repercussão na Imprensa do País e na do Brasil».¹²⁴ No anexo encontra-se uma transcrição total destes dois textos.

Na «Doutrina Fadista» autor começa por realizar um intensivo elogio à arte popular, distinguindo depois, dentro do seu âmbito, o povo da cidade e o povo do campo, verificável em dois diferentes entendimentos e expressividades em face de realidades como o destino e o amor. Também aponta como característica interna aos fadistas o ímpeto legítimo de justiça social, mas também de um «igualitarismo colectivista», que subentende como finalidade querida e positiva que o povo deixe de ser povo. Álvaro Ribeiro enfatiza o tema do fado como arte popular, considerando que esta é uma resistência à cultura de outras classes e não a sua reprodução, por tomar a negação da arte popular como «a base mais forte dos argumentos dos detratores do fado». São eles os destinatários da primeira parte do seu texto, redarguindo que não entende porque criticam só o fado, uma vez que o lógico seria censurarem todas as formas artísticas populares.

Uma segunda parte do texto é uma crítica dirigida ao interior do fadista, enunciando alguns erros cometidos que favorecem os detratores. Posto isto, Álvaro Ribeiro adverte para a necessidade da redação e da fixação de uma doutrina e de um preceituário fadistas e, posto isto, de uma fiscalização. Verifica-se, pois, da sua parte, uma intenção de organicidade e de normatividade relativamente ao meio e ao género musical, a premência de uma auto-regulação, mas que a IGT/IGEE poderia apoiar.

Álvaro Ribeiro aborda alguns pontos que julga críticos: a adequação das letras cantadas à idade e ao temperamento do fadista; o traje, sobretudo o feminino, explorando o problema do luxo de algumas cantadeiras que, segundo o filósofo, deveriam de deixar de cantar fado em público por via da sua ascensão social; a lógica de lucro dos empresários dos salões de fados e as regras de estética que estes lugares devem ter, bem assim os espetáculos que oferecem. Defende que se deveria investir na educação,

¹²⁴ «Álvaro Ribeiro», *Canção do Sul*, 22 de Outubro de 1937, n.º 189, ano 15, p. 3.

propondo inclusivamente cursos para guitarristas e fadistas, consolidando-se como espaço de educação popular e da sua livre expressão. Isto seria um contraponto à desmoralização que se verifica no fado ligado ainda a tópicos sociais como a taberna ou o vício do jogo.

Esta admoestação demonstra uma inusitada militância por parte do filósofo. Álvaro Ribeiro ao procurar uma resposta organizada e disciplinadora em face dos detratores externos do género musical, acabou por atingir a fragilidade interna da comunidade, no desajustamento das suas práticas com uma certa memória ou *ethos* fadista. Enquadra-se na febre da polémica em torno do fado e também no receio de um certo aburguesamento pelo abandono do despojamento estético e ético para o luxo, o lucro e para uma certa excentricidade ou cópia do gosto de outras classes. Deste modo, foram reconhecidos contornos de conservadorismo nas afirmações de Álvaro Ribeiro incidentes no âmbito comportamental e performativo dos seus praticantes, o que causou desconforto em algumas personalidades do meio fadista.

Volvidos dois meses após a publicação, dá-se nota na *Canção do Sul* de que uma passagem do seu artigo em que referia uma cantadeira que exibia «as joias que adquiriu de qualquer maneira» feriu suscetibilidades do meio fadista. A redação do jornal pede a Álvaro Ribeiro um esclarecimento patenteando que perfilham em absoluto a sua doutrina, ressaltando «a lealdade e a inteireza de character do signatário da conferencia – por formação intelectual e moral alheio às questiúnculas mesquinhas.»¹²⁵ Álvaro Ribeiro nessa carta de esclarecimento declara: «de forma nenhuma pretendi atingir a reputação moral dos cantadores e das cantadeiras de fado». Acrescenta que lhe custou «ter de acreditar que o meu simples ensaio, escrito numa intenção de defesa do fado, de quem o cultiva e de quem o propaga, pudesse ser lido com tanta malícia».

No ano seguinte, Álvaro Ribeiro irá sugerir a atribuição da Ordem honorífica de Santiago e Espada para Ercília Costa sendo um dos impulsionadores desta iniciativa promovida pelo jornal *Canção do Sul*.¹²⁶ O seu empenho, contudo, foi gorado uma vez que a condecoração não se veio a realizar. Não terá sido neutro o facto de Guilhermina

¹²⁵ «Um esclarecimento», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1938, n.º 194, ano 15, p. 2. Carta datada de 30 de Dezembro de 1937, em Lisboa.

¹²⁶ Joaquim Mendes incluiu o artigo «Homenagem a Ercília Costa» na compilação que realizou dos escritos «dispersos e inéditos» de Álvaro Ribeiro. Cf. Álvaro Ribeiro – *Dispensos e Inéditos (1921-1953)*. Organização e apresentação de Joaquim Mendes. 1.º volume. Coleção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004, pp. 187-188. Transcrição de: *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16, p. 5.

Suggia ter recebido o Grau de Comendadora da Ordem de Santiago no ano de 1937. Juntamente com Carolina Michaëlis, que em 1901 recebera o grau de Oficial, a violoncelista era até então a segunda mulher a ser galardoada.¹²⁷ Note-se, finalmente, que o texto de Álvaro Ribeiro que mais expressivamente demonstra o apreço do filósofo pelo fado é a carta que escreve a José Régio no dia 17 de dezembro de 1937 (e que se encontra integralmente transcrita no anexo, juntamente com outras trocadas entre os dois amigos e que tinham como assunto o fado e, concretamente, a participação de José Régio do *Canção do Sul*).

Além de Cristiano Lima e Norberto de Araújo, também Albino Forjaz de Sampaio mudou radicalmente a sua posição relativamente ao fado.¹²⁸ Essa «conversão» foi, como as outras, devida a João Linhares Barbosa e à sua iniciativa de dialogar com alguns detratores, abrindo-lhes a possibilidade de serem ouvidos no seu jornal.¹²⁹ Forjaz de Sampaio publica em 1911 no livro *Prosa Vil* dois textos sobre o fado que ferozmente o ridicularizam os seus intérpretes, a sua realidade social onde é cantado...e arrasam as pretensões de ser considerado a canção nacional.¹³⁰ Ora em 1936, o próprio escritor (que a par de Manuel Ribeiro é um dos mais difundidos desta época) organizará uma festa no Retiro da Severa, onde estava previsto fazer uma conferência.¹³¹ A *Canção do Sul* publicará alguns contos da sua autoria.¹³²

¹²⁷ É afirmado que a escritora francesa Gabrielle Réval recebeu o prémio do Presidente da República Portuguesa e a Ordem de Santiago e Espada em 1935 na seguinte obra: Jennifer Waelti-Walters; Steven C. Hause (ed.) – Gabrielle Reval. Em *Feminisms of the Belle Epoque: A Historical and Literary Anthology*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1994, p. 85. Contudo, não foi possível confirmar esta informação.

¹²⁸ Note-se que Cristiano Lima em 1927 publica na *Guitarra de Portugal* um texto em que fala de Helena Aboim, descrevendo-a como uma senhora burguesa que casa sem amor e por conveniência, abandonando a certa altura o marido para ir viver com um homem por quem se apaixonara, regressando ao esposo depois de a família a convencer. Este texto é relevante em primeiro lugar, por evidenciar uma aproximação de Cristiano Lima ao meio fadista, sendo um dos artigos que publica nesta altura na *Guitarra de Portugal*. Importa igualmente por ser uma crítica ao casamento, à família e aos códigos sociais e morais burgueses, pelos apontamentos anticlericais que contém pontualmente, e ainda porque Helena de Aboim era esposa de Afonso Lopes Vieira (desde 1902). Cristiano Lima – «Vidas sem alma», *Guitarra de Portugal*, 30 de Novembro de 1927, n.º 128, ano 6, p. 2.

¹²⁹ «Linhares Barbosa quis ir mais longe. Quis ouvir do próprio Forjaz de Sampaio a sua opinião sobre o Fado. Fosse qual fosse e... surpresa nossa... vitória absoluta!... Forjaz de Sampaio... era fadista a seu modo.». L. Sousa Valente – «Como nós vemos João Linhares Barbosa», *Guitarra de Portugal*, 21 de Junho de 1928, n.º 144, ano 6, p. 3.

¹³⁰ Albino Forjaz de Sampaio – *Prosa Vil*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1917.

¹³¹ J. L. B. – «Uma noite de Fado no Retiro da Severa», *Guitarra de Portugal*, 14 de Fevereiro de 1936, n.º 311, ano 14, p. 6. A conferência não se realizou devido a um problema técnico.

¹³² *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16, p. 3.

Outros nomes há que dão sinais de gostar de fado, ainda que isso não se traduza numa defesa aguerrida ou numa participação vinculativa e comprometida no espaço social fadista. Entre eles encontra-se o do historiador Artur Lobo de Ávila, que colaborou com o jornal *Canção do Sul*,¹³³ o artista plástico Saaverda Machado, que durante muitos números publicou artigos sobre os fadistas de Columbano Bordalo Pinheiro, quase sempre na capa, entre 1927 e 1928 na *Guitarra de Portugal*. Quando Linhares Barbosa teve a sua festa artística, o artista plástico discursou confessando-lhe a sua admiração e defendendo o fado.¹³⁴ Campos Coelho, um advogado considerado um «querido amigo» do fado, que defendeu Carlos Silva no conflito que teve por causa do fado, já abordado, sendo pontualmente nomeado na imprensa da especialidade por vários motivos.¹³⁵

O republicano e maçónico Joaquim Ribeiro de Carvalho escreveu no *República* no final de 1934, um artigo deveras elogioso do género musical defendendo que os fados são «altos ensinamentos de moral social».¹³⁶ O jornalista e escritor Rocha Martins, de sensibilidade monárquica liberal e crítico do salazarismo, fundador do jornal *ABC* no qual trabalharam Mário Domingues e Reinaldo Ferreira, era ao que parece adepto de fado, tendo endereçado em 1937 uma breve mensagem radiofónica aos redatores do jornal *Canção do Sul*.¹³⁷ No mesmo ano, o mesmo jornal noticia que Artur Tamagnini Barbosa, Director Geral das Colónias, parte para Macau para exercer o cargo de governador; deduz-se que esta personalidade era conhecida no ambiente fadista como apreciador do género musical.¹³⁸

¹³³ Ele era historiador, defendendo a nacionalidade portuguesa de Cristovão Colombo. Faleceu no dia 9 de Fevereiro de 1945. *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1945, n.º 348, ano 22, p. 7.

¹³⁴ «O que Saavedra Machado tinha para dizer na festa do nosso Director», *Guitarra de Portugal*, 26 de Julho de 1928, n.º 146, ano 6, p. 2.

¹³⁵ Por exemplo, assiste à emissão de fado no Rádio Colonial. «Reportagem de uma emissão no “Radio Colonial”», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1937, n.º 187, ano 15, p. 8. Um acontecimento que aproximou o advogado e os fadistas foi o caso do motorista madeirense inocente que foi condenado e de quem o Dr. Campos Coelho foi advogado. Os fadistas dedicaram um fado ao caso. Ver: *Canção do Sul*, 22 de Novembro de 1937, n.º 191, ano 15, p. 3.

¹³⁶ Cf. *República*, 23 de Dezembro de 1934. Note-se que na ocasião do funeral de Magalhães Lima, é escrito sobre ele um artigo muito laudatório na *Guitarra de Portugal*. *Guitarra de Portugal*, 13 de Dezembro de 1928, n.º 157, ano 7, p. 2.

¹³⁷ «Na nossa última emissão realizada em Rádio-Colonial no passado dia 2 do corrente foi lida ao microfone uma curta mensagem endereçada pelos redactores do nosso jornal, ao insigne escritor Rocha Martins ilustre director do “Arquivo Nacional”. A distinta cantadeira Ercília Costa cantou em seguida um fado que lhe dedicou. Rocha Martins bem merece que os fadistas o recordem com estima e deferência porquanto sobejamente êle tem demonstrado que não os esquece». «Cumprimentos», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1937, n.º 190, ano 15, p. 3.

¹³⁸ Cf. *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1937, n.º 172, ano 14, p. 5. A sua mulher D. Maria Ana Acciaioli Tamagnini Barbosa tinha composto o «mimo literário que se chama “Flor de Lotus”».

Entre outras individualidades que, de alguma maneira, apoiaram ou apreciaram o fado constam o poeta Alberto Cardoso dos Santos,¹³⁹ Pedro Moura e Sá (jornalista e crítico literário da ENR),¹⁴⁰ o tenor Tomás Alcaide, o ator Vasco Santa e o ator Artur Duarte, que frequenta assiduamente o Retiro da Severa, assim como Beatriz Costa.¹⁴¹ Outras figuras do teatro gostavam de fado, o que se demonstrou um caso de difamação subsequente às críticas de Luís Moita:

«Os “partidários” de Luiz Moita [...] resolveram distribuir gratuitamente uns “papelinhos” [...] onde são vaiadas pessoas ilustres pelo único crime de terem afirmado publicamente que gostavam de ouvir fado. As pessoas atingidas nesse “papelucho” são as seguintes: João Gaspar Simões, crítico literário do nosso colega “Diário de Lisboa”, Erico Braga; Palmira Bastos; Amelia Rey Colaço, etc.»¹⁴²

Barbosa Soeiro, médico, zoologista e professor na Faculdade de Ciências, que costumava compor música erudita compôs um trabalho chamado «Fado», a ser entregue a uma orquestra sinfónica, sendo o maestro Raul Campos um nome a destacar pela longevidade e regularidade da sua colaboração no jornal *Canção do Sul*, com uma secção que assegurava em todos os números que visava transmitir cultural musical aos leitores. Também o músico Rui Coelho, que interpretou a peça «Fado» da *Suite Portuguesa n.º 2*, por si composta, nos concertos gratuitos organizados pelo SPN/SNI no Teatro de São Carlos em janeiro de 1934.¹⁴³ No ano seguinte contemplaria o «Fado» da *Suite Portuguesa n.º 1* no concerto de música portuguesa na Quinzena Portuguesa de Génova.

Finalmente, destacamos duas figuras que se apresentam como bastante significativos na nossa análise. Ambos católicos, embora com percursos institucionais e opções políticas muito diferentes, manifestaram apreço pelo fado.

O primeiro é o general Augusto Farinha Beirão, que se destacou ainda coronel na resposta às primeiras insurreições reviralthistas defendendo o regime autoritário nas revoltas de fevereiro de 1927 e de 26 de agosto de 1931, nesta última já como comandante da Guarda Nacional Republicana, cargo que ocupou entre 1927 e 1939. Em 1936, o general preside à direção da Cruzada de Nuno Álvares Pereira, que sob a evocação de um santo tutelar que facultava uma unidade identitária, agregava republicanos, em particular

¹³⁹ *Guitarra de Portugal*, 25 de Maio de 1938, n.º 341, ano 16, p. 2.

¹⁴⁰ Pedro Moura e Sá escreve uma carta à *Canção do Sul* apoiando a ordem de São Tiago para Ercília.

¹⁴¹ Carlos Silva – «O Fado... eterna canção: artistas que gostam do Fado», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 3.

¹⁴² «Os inimigos do Fado não desarmam», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1937, n.º 181, ano 15, p. 4.

¹⁴³ Cf. Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d'une dictature*», 1.º volume, p. 185.

os evolucionistas, católicos e monárquicos. Deste modo procurava superar o radicalismo da República, fazendo convergir certos sectores católicos e republicanos. Nesse ano de 1936, Augusto Farinha Beirão coloca-se a favor do fado e contra os detratores, proferindo uma palestra numa festa de fados. Nela afirma que «Coimbra tem sido o berço de grande numero de intelectuais fadistas». Considera que o Fado faz parte da nacionalidade, que é nacionalista, e usa como argumento por exemplo o facto de os soldados o cantarem na I Guerra Mundial. Defende ainda «O Fado presta-se, mesmo, a uma boa propaganda do nosso paiz, no estrangeiro» acrescentando que «é preciso, porém, que as embaixadas sejam constituídas por intelectuais – que os temos cultores dedicados e executantes exímios [...]».¹⁴⁴

Terminamos com Manuel Ribeiro, que, como já referido no início deste capítulo, exprimiu o seu gosto por fado em 1922, no jornal *Guitarra de Portugal*, numa entrevista realizada por Mário Domingues (sob o pseudónimo de Fernando d’Almiro).¹⁴⁵ Nessa altura, o romance *O Deserto* acabara de ser publicado e, a somar à sua notabilidade como escritor, era socialmente tomado como um representante do Partido Comunista. O escritor de Albernoa, em Beja, assinalou com admiração o seu gosto pelos poetas populares Martinho da Assunção e Artur Arriegas. Demarcou-se dos detratores do fado asseverando que «A melancolia do fado não faz mal, nem acho a canção dissolvente», ao que acrescentou: «O fado não tem culpa que seja cantado nas tabernas. A canção é do povo e a taberna é um meio popular.»

Questionado sobre o que achava do fado, o escritor albernoense explanou a sua opinião e narrou o primeiro contacto que teve com o fado:

«O fado é a verdadeira canção do nosso povo. Portugal, povo sentimental e aventureiro, descendente de navegadores, não podia deixar de ter uma canção melancólica. A canção aos meridionais, da gente do sul.
Compreendo e admiro o fado como canção do povo, por conhecer bem a psicologia popular [...] Sei que é muito apreciado nas recitas operarias e benefícios humanitarios.
Da sua evolução conheço o chamado fado do Bacalhau, que acho interessante.

¹⁴⁴ Augusto Farinha Beirão – «A influência do fado na gente portuguesa», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1936, n.º 158, ano 14, pp. 2.7.

¹⁴⁵ Esta entrevista permite-nos saber de informações menores acerca do escritor, como o facto de residir na «Vila Garcia» em Pedrouços.

Ouvi-o no Limoeiro quando da minha estada lá. N'uma taberna que havia em frente juntavam-se entre outras pessoas alguns reclusos que podiam sair, e então ahi se cantava o fado acompanhado á guitarra, porque lá dentro não se podia tocar. Cantava-se só, mas bastante. Foi ahi que eu tive ocasião de poder apreciar bem a nossa canção porque debaixo d'aquela impressão moral e naquele estado de espirito em que me encontrava, o fado ecoou no fundo da minha alma em toda a sua sentimentalidade.»¹⁴⁶

Além da experiência de escutar fado, foi também durante os três meses que passou na prisão do Limoeiro que Manuel Ribeiro conheceu o Padre Cruz.¹⁴⁷ O exemplo de visita do padre Francisco Rodrigues da Cruz aos reclusos em muito o interpelou, consistindo talvez numa experiência primeira da sua conversão, que se viria a consumir em 1923, e para qual foi também determinante a estadia no convento da Cartuxa, que baseia o livro *O Deserto*. O escritor alvitra, questionado por Mário Domingues uma hipotética «conversão a princípios religiosos», que após a publicação desta obra...

«[...] muita gente ficou julgando que abdiquei dos meus princípios revolucionários sem quererem ver que os exemplos que cito e observei no convento da Cartuxa, onde estive oito dias, são os mais sãos princípios revolucionários, de amor ao próximo, abnegação, fé, sacrifício e trabalho.»¹⁴⁸

Como já dito, Manuel Ribeiro prefaciou a pequena obra que aquele que o entrevistara, Mário Domingues, então com 20 anos, publicou em 1923: *Quando a folha caír*.¹⁴⁹ *A Guitarra de Portugal* transcreverá parte do romance do escritor alentejano *A Colina Sagrada*, publicado em 1925, na qual se descreve a audição de uma serenata tocada e cantada por estudantes de Coimbra, em louvor da sua cidade.¹⁵⁰ No espaço de intersecção existente entre o fado e os sectores políticos de vanguarda, no qual, como observámos, o quotidiano dos cafés e das redações dos jornais são espaços significativos de convivialidade e reflexão. Assim, Manuel Ribeiro era da mesma facção de José Carlos Rates no PCP, que esteve bastante ligado ao fado (eram ambos partidários da presença no debate parlamentar e da luta legal).¹⁵¹ Nos anos 30 ele irá trabalhar como Conservador da Torre do Tombo, tal como Avelino de Sousa, pelo que ambos os escritores e antigos

¹⁴⁶ «Ídolos do Povo», *Guitarra de Portugal*, 02 de Setembro de 1922, n.º 4, ano 1, p. 1.

¹⁴⁷ Sérgio Ribeiro Pinto – A Igreja numa das suas metamorfoses: questões em torno do percurso de Manuel Ribeiro (1878-1941). Em António Matos Ferreira; João Miguel Almeida – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 251.

¹⁴⁸ «Ídolos do Povo», *Guitarra de Portugal*, 2 de Setembro de 1922, n.º 4, ano 1, p. 1.

¹⁴⁹ Fernand'Almiro – Quando a folha caír... Episódio dramático em verso com prefácio de Manoel Ribeiro. Lisboa: Emilio Braga, 1923.

¹⁵⁰ «A colina Sagrada», *Guitarra de Portugal*, 23 de Março de 1927, n.º 110, ano 5, p. 3.

¹⁵¹ Gabriel Rui Silva – *Manuel Ribeiro, o romance da fé*. [Lisboa:] Editora Licorne, 2005, p. 174.

companheiros no movimento anarco-sindicalista partilhavam o mesmo espaço e função profissional.

Manuel Ribeiro, o escritor mais lido dos anos 20 em Portugal, anarco-sindicalista, ativo colaborador na imprensa libertária, trabalhador nos escritórios dos Caminhos de Ferro e tradutor de Tolstoi, Gorki, Kropotkine e Paul Elzbacher. Após a revolução russa e a bifurcação do movimento operário, Manuel Ribeiro opta por se vincular ao comunismo estando envolvido na fundação do PCP. Nesta etapa, Manuel Ribeiro elaborava a «síntese catocomunista de que será pioneiro».¹⁵² Convertendo-se na década de 20 ao catolicismo, aproxima-se de alguns círculos católicos e da Democracia Cristã, estando na origem, juntamente com o padre Joaquim Alves Correia, da *Era Nova*, e tendo estado à frente da *Renascença Ilustração Quinzenal*.

Relativamente ao grupo dos defensores do fado, mas sem o ser, assinalamos a referência a D. José da Costa Nunes, bispo de Macau, dotado de sensibilidade musical,¹⁵³ que numa homilia dirigida aos pescadores bacalhoeiros «afirmou que durante as suas viagens anotara ressaibos do fado nas canções das ilhas onde os nossos descobridores marinheiros aportaram». A *Canção do Sul* perspetivou este facto como um «subsídio para a valorização nacional do o fado.»¹⁵⁴

2.2.2. Os detratores

Deter-nos-emos em primeiro lugar em José Maciel Ribeiro Fortes, portuense que em 1926, com 34 anos, publicou o primeiro livro escrito propositadamente para censurar o fado. Depois de ter participado na primeira guerra mundial como capitão, e de cursar Direito na Universidade de Coimbra, foi o professor regente de disciplinas da área económica nos cursos de Finanças e Contabilidade e de Direito Industrial na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. No Instituto Económico-Social da mesma Faculdade integrou a Comissão de Redacção dos seus Anais. Fez parte do Tribunal de Primeira Instância do Contencioso de Contribuições e Impostos, com sede no Porto. Escreveu várias obras sobre direito economia, indústria, abordando por vezes nesta área a questão colonial, algumas de pendor mais político, sobretudo depois de 1928 (veja-se

¹⁵² Gabriel Rui Silva – *Manuel Ribeiro, o romance da fé*, p. 108.

¹⁵³ Susana Goulart Costa – D. José da Costa Nunes (1880-1976): um cardeal no Oriente. *Lusitania Sacra*, 2ª série, 19-20 (2007-2008), p. 287.

¹⁵⁴ *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1940, n.º 255, ano 18, p. 3.

Orgânica Racional do Novo-Estado e Directivas Económico-Sociais de Política Indígena).¹⁵⁵ Os primeiros textos, porém, incidiram sobre narrativas situadas no início da nacionalidade: *A Lenda do Rei Ramiro* e *A Batalha de Ourique*.¹⁵⁶ Entre estas duas obras, publica *O Fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico*, sobre a qual nos iremos deter. Em 1927 sai a sua tradução do livro *Lysis, Lénine, Valois – Teses antitéticas acerca da colaboração ou Luta de Classes* (note-se que Lysis e Georges Valois são «dois dos protagonistas das correntes fascistas em França»).¹⁵⁷

A sua obra *O Fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico* representava um projeto de sistematização das críticas surgidas até então. Apresentava um carácter fragmentado ao compilar textos preteritamente publicados pelo autor em vários periódicos e em diferentes anos, expondo repetições e contradições.¹⁵⁸ Nela existiam expressões conceptuais inéditas como «fadografia», «Filosofia Geral do Fado», «etiologia» e «heurística fadográfica». O professor portuense pretendia oferecer um «concatenado de doutrina» de «tudo o que no actual momento se pode dizer de seguro e de bem alicerçado em dados científicos, àcerca do Fado nas suas relações com a índole, o espírito, os hábitos, a alma, em suma, da nossa nacionalidade.»¹⁵⁹

Este livro propunha-se a ser apenas a maquete, «uma reduzidíssima miniatura», de um «estudo futuro àcerca do problema fadográfico» que ambicionava escrever.¹⁶⁰ De facto, Ribeiro Fortes enunciou desenvolvidamente o objetivo de redigir um grande projeto científico e editorial que se intitularia «O Fado e a Psíquica Nacional», que seria constituído por «dois grossos volumes».¹⁶¹ O primeiro abordaria as «relações entre “a

¹⁵⁵ Publica ainda: *A especialização do Exército Colonial*, tese apresentada ao 1.º Congresso Militar Colonial, realizado no Pôrto, em Julho de 1934; *As características Actuais do Instituto da Expropriação*, Pôrto, 1928; *Para um Saneamento Financeiro*, Pôrto, 1928; *Da Concessão na Teoria e no Direito Minerário Português*, Pôrto 1929; *Problemas Económicos-Sociais*, Pôrto, 1931; *Aspectos Económicos Actuais*; Separata dos “Anais do Instituto Económico-Social da Faculdade de Engenharia” da Universidade do Pôrto (contendo os seguintes estudos: perspectivas actuais do problema colonial; a equação geral da telergética psicofísica; o projecto do Acto colonial; A neoracionalização). Edita ainda *A racionalização Industrial: Concordância Objectiva das Variantes e dos Meios de Acção*, Pôrto 1932.

¹⁵⁶ *A Lenda do Rei Ramiro* (Separata de “O Instituto de Coimbra”, 69.º volume, n.º 9), Coimbra 1924. A segunda obra foi estudo publicado pelo Instituto de Estudos Históricos, anexo à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹⁵⁷ Rui Vieira Nery – Prefácio. Em José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico*. [s. l.]: A Bela e o Monstro, 2016, [s. p.]. [Ed. Original: Porto: Companhia Portuguesa Editora, Lda., 1926].

¹⁵⁸ Cf. Rui Vieira Nery – Prefácio. Em José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*.

¹⁵⁹ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico*. Pôrto: Companhia Portuguesa Editora Lda., 1926, p. 12.

¹⁶⁰ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 12.

¹⁶¹ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 12.

questão fadográfica” e o folclore e a etnografia»; nele teria lugar um «estudo da tipologia fadográfica» e um «possível ensaio estético sobre o fado». O segundo volume denominar-se-ia «Filosofia Geral do Fado», e exploraria os aspectos «etnopsíquico, etno-semiótico e paremiológico».¹⁶²

A planificação refinada desta obra que nunca chegaria a ter existência, é demonstrativa, entre outras coisas, da intenção de fazer uma abordagem orgânica ao fado. De facto, *O Fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico* importa exatamente porque constitui uma sistematização do que até então tinha sido recorrido de negativo sobre o género musical, censurando-o a partir de vários ângulos mas tendo como questão nodal a sua origem espacial e temporal. Não obstante, as críticas realizadas neste ensaio acrescentaram pouca novidade aos argumentos construídos até então, sendo a reprodução as ideias das críticas anteriores e transcrevendo regularmente longas citações dessas «fontes doutrinárias».¹⁶³

A obra de Ribeiro Fortes teve pretensões de rigor científico, manifestas na referência a nomes de antropólogos ou folcloristas relevantes na época (de John Thoms a Paul Topinard), utilizando termos técnicos sobretudo do campo da etnologia, embora soando a neologismos forçados. Contudo, as expressões com que alude ao fado evidenciam imediatamente a facciosidade da sua abordagem: chama-o de «tristíssima cantilena, que melhor fôra jamais têr-se desenvolvido entre nós» ou de «emanação doentia dos focos de podridão, dos antros ínfimos da escória e da escumalha da sociedade»,¹⁶⁴ refere as suas «terríveis composições, que só podem compreender e sentir as almas que vegetam no lôdo da crápula»¹⁶⁵, e como metonímia para o género musical utiliza palavras como «micróbio» ou «droga».

A *Guitarra de Portugal* (o único jornal de fado com periodicidade regular na altura) reagiu tarde, cerca de um ano depois, num extenso artigo intitulado «A punhalada», publicado ao longo de vários números.¹⁶⁶ Esta reação tão diferida pode explicar-se pelo facto de ser um livro editado no Porto e, portanto, sem impacto imediato

¹⁶² José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, pp. 12-13.

¹⁶³ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 11.

¹⁶⁴ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 20.

¹⁶⁵ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 22.

¹⁶⁶ «O Fado que muitos detractores querem que seja a escória das canções portuguesas, – como um tal José Maciel, que nós temos muita honra em não conhecer, e que pelo seu último livro, publicado no Porto, se revela - o maior assassino do Fado [...]». «A Punhalada», *Guitarra de Portugal*, 13 de Agosto de 1927, n.º 121, ano 6, p. 2.

na capital. Contudo, também é certo que o ensaio de Ribeiro Fortes alguma circulação terá tido uma vez que o escritor brasileiro Mário de Andrade o menciona no texto «As origens do fado» que redigiu em 1930 e que publicou três anos depois, integrando-o na obra *Música, doce música...*¹⁶⁷. O intelectual paulista afirma: «Que eu saiba e possua, há três livros importantes sobre o fado, *A triste canção do Sul*, de Alberto Pimentel, *História do fado*, de Pinto de Carvalho e *O fado*, de Ribeiro Fortes.» Note-se ainda que recorre à expressão «fadografia» original de Ribeiro Fortes.

Dez anos depois do livro de Fortes, Luís Moita realiza as famosas palestras na ENR de forte crítica ao fado, as quais depois publica em livro. Quem é Luís Moita? Tornou-se um industrial de tipografia, após completar o curso comercial da Escola Ferreira Borges e o curso de Administração Militar da Escola Preparatória de Oficiais Milicianos, e escreveu várias obras sobre a indústria tipográfica, que evidenciam o empenho com que se dedicou à classe e à arte tipográficas.¹⁶⁸ Quando se dedicou a esta iniciativa de combater o género musical, Luís Moita teria sensivelmente 42 anos e era o diretor do Anuário Comercial de Portugal (cargo que desempenhou entre 1926 e 1941). Foi também o Presidente do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura entre 1940 e 1942, e, nessa qualidade, integrou a Câmara Corporativa, em representação da Secção das Indústrias do papel, artes gráficas e imprensa.¹⁶⁹

Ao contrário do que sucedeu com a obra de Ribeiro Fortes, a iniciativa de Luís Moita teve um fortíssimo impacto e gerou sucessivos ataques e contra-ataques ao fado. A polémica agudizou-se, originando desde artigos de enérgica contestação na imprensa até ao canto de versos sobre o tipógrafo.¹⁷⁰ Tendo sido as suas críticas mais ou menos simultâneas às de outro detrator, Fernando Amado, as respostas que se dirigiram a este segundo foram quase sempre acopladas às do primeiro.¹⁷¹ O então diretor do Anuário

¹⁶⁷ Mário de Andrade – *Música, doce música...* São Paulo: Miranda, 1933. O texto é reeditado 22 anos mais tarde na *Revista da música popular* 6 (1955) 2-4.

¹⁶⁸ Luís Moita – *A indústria tipográfica perante o condicionamento industrial*, [s. l.]: [s. n.], 1940. Luís Moita – *A Escola Profissional de Tipografia de Bruxelas e o ensino técnico dos gráficos em Portugal*. Prefácio de Marques de Abreu. [s. i.], 1938. Luís Moita – *A acção invisível do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura*, 1941. Luís Moita – *O problema das artes gráficas: subsídios para a sua solução*. Lisboa: [s. i.], 1935.

¹⁶⁹ http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/OsProcuradoresdaCamaraCorporativa/html/pdf/m/moita_luis_de_jesus.pdf (consultado a 15.04.18, 11:23). Nasceu a 14 de Outubro de 1894, em Lisboa, e viria a falecer em 1967.

¹⁷⁰ Expressa-se o descontentamento pelo ruído do público que prejudicou a audição de José Tovar quando cantava no Retiro da Severa versos críticos em relação a Luís Moita. «Os parasitas da Emissora», *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1937, n.º 186, ano 15, p. 3.

¹⁷¹ Ver por exemplo: *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1937, n.º 170, ano 14.

Comercial de Portugal publicaria ainda um novo artigo de censura ao género musical no semanário *A Verdade*.

Quanto a Fernando Amado, com o pseudónimo «Ariel», era monárquico e esteve episodicamente ligado aos círculos do Integralismo Lusitano. Foi o autor de várias peças de teatro, estando estreitamente vinculado a esta arte na qual procurou introduzir dinâmicas de renovação, sendo bastante próximo de Almada Negreiros.¹⁷²

Outro detrator que exaltou os ânimos do meio fadista foi Aprígio Mafra, que também integrou a Câmara Corporativa, na qualidade de Presidente do Sindicato dos Jornalistas, e, tal como Luís Moita, na secção das Indústrias do papel, artes gráficas e imprensa. Depois de frequentar a Faculdade de Direito de Lisboa, trabalhou como jornalista no jornal *A Nação* e foi chefe de redacção do *Diário de Notícias*. Sabe-se que em 1926, pela boca de Francisco Viana, que trabalhava também neste diário, Aprígio Mafra contestou a opereta *Mouraria* afirmando que «os fadistas deviam de pegar numa moca e correr tudo aquilo à mocada».¹⁷³ Dois anos depois escreve um artigo no *Diário de Notícias* bastante severo para com o género musical que gera uma reação forte no meio.¹⁷⁴ Contudo, em meados dos anos 30 irá manifestar sinais de apreço por aquele num texto que publica uma vez mais no *Diário de Notícias* no qual elogia o fado que ouviu em Salamanca, em plena guerra civil espanhola, onde esteve como enviado especial.¹⁷⁵ Possivelmente, nesta fase, Aprígio Mafra era tomado como antifadista, mas a sua posição seria a de ser apreciador confesso de fado, mas crítico das consequências que o processo de profissionalização e comercialização do fado implicou. É de destacar que Aprígio Mafra esteve no seminário de Portalegre onde estudou Teologia.

Almeida Campos foi um detrator que se manifestou em órgãos da imprensa local para quem o contra-ataque dos fadistas foi bastante veemente, protagonizado este em

¹⁷² <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/fernando-amado-dp8.html#.XSoTgy1OrUo>. (consultado a 13 de Julho de 2019, 18:44). Fernando Amado concluiu o curso de Histórico-Geográficas na Faculdade de Letras de Lisboa.

¹⁷³ *Canção do Sul*, 25 de Dezembro de 1926, n.º 11, ano 1, p. 1.

¹⁷⁴ *Canção Nacional*, 20 de Abril de 1928, n.º 6, ano 1, p. 3. João Linhares Barbosa – «Oh! Fado que já não és... Reparos a um artigo que Aprígio Mafra escreveu e o “Diário de Notícias” publicou», *Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1928, n.º 138, ano 6, pp. 1-2. Resposta a um artigo do Aprígio Mafra de 25 de Março de 1928.

¹⁷⁵ Aprígio Mafra – «O gosto que o fado tem!», *Diário de Notícias*, 25 de Setembro de 1936. «Aplaudiu-se com entusiasmo, humederam de lágrimas alguns olhos e, por minha parte, cheguei a ter pena de não ser fadista naqueles minutos felizes em que a nostálgica canção tão enternecedoramente recordava à Espanha a sentimentalidade rática de Portugal». Transcrito totalmente no número: «O gosto que o fado tem!», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1936, n.º 164, ano 14, p. 3.

grande medida por Carlos Silva, como já explicado, num diferendo que terminou em tribunal. Diz-se nessa ocasião que as despesas do processo seriam custeadas pelos fadistas «empenhados em dar um sério correctivo ao repelente detractor do Fado e da honra alheia», havendo também assinantes da *Guitarra de Portugal* que se disponibilizam para contribuir monetariamente.¹⁷⁶

Outro pico da polémica dá-se quando Afonso Augusto Bourbon e Menezes (republicano, que anteriormente estivera vinculado ao anarco-sindicalismo e que por esta altura já teria manifestado a sua oposição a Salazar) volta a atacar o fado ainda para mais num jornal tão estimado pelos seus apreciadores, no qual, inclusivamente, Avelino de Sousa defendera os ataques que o mesmo detrator dirigira ao fado, havia mais de 20 anos. Falamos do jornal *Voz do Operário*. Indignados, Linhares Barbosa e os seus colaboradores demitem-se da coletividade «onde outrora Avelino de Sousa se defendeu, onde Black, Serpa, Fernando Teles, Emílio Ernesto, Francisco da Assunção, Sebastião Eugénio haviam escrito as suas rimas de Fado». A *Voz do Operário* escreve-lhes uma carta amistosa que faz com que se demovam da sua decisão.¹⁷⁷ Também a *Canção do Sul* redige dois artigos em resposta a Bourbon de Menezes, um de Domingos Carneiro e outro de Reinaldo Ferreira, que sustenta que o escritor toma como base o artigo antifadista do escritor francês Emile Vuillermoz.¹⁷⁸

Armando Leça e Mário de Sampaio Ribeiro são duas personalidades críticas do género musical, ligados de algum modo ao «folcloralismo», tendo ambos assumido, funções nesse âmbito no regime do Estado Novo. Armando Leça publicou várias obras a partir da recolha de música popular que realizava, tendo efetuado, inclusivamente, registos sonoros em parceria com a ENR; destacamos *Música Popular Portuguesa*, apoiada pelo Instituto para a Alta Cultura e editada em 1945. Colaborou com muitas iniciativas do SPN/SNI e foi encarregado pela Comissão Executiva dos Centenários de compilar e organizar um espólio de música popular portuguesa. A sua atividade etnográfica foi muito importante na constituição dos agrupamentos de folclore durante o

¹⁷⁶ «O sr. Almeida a contas com a “Guitarra”», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1938, n.º 347, ano 17, p. 2. «Última hora», *Guitarra de Portugal*, 10 de Agosto de 1938, n.º 346, ano 17, p. 11.

¹⁷⁷ «Outra vez o Bourbon», *Guitarra de Portugal*, 27 de Outubro de 1935, n.º 308, ano 14, p. 3. «O Fado e a Voz do Operário», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 5.

¹⁷⁸ Reinaldo Ferreira (Neorx) – «Antídoto», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1935, n.º 140, ano 13, p. 2. Domingos Carneiro – «Da origem das coisas (A Bourbon e Menezes)», *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1935, n.º 141, ano 13, p. 2.

Estado Novo. Curiosamente, apesar de o músico não perspetivar positivamente o fado, a *Canção do Sul* fala do folclorista num tom elogioso.¹⁷⁹

Mário de Sampaio Ribeiro, músico que se dedicou a estudos de tipo histórico, também escreveu sobre fado num registo depreciativo. Sabemos que oferece em 1944 um dos muitos livros da sua autoria ao Cardeal Manuel Cerejeira, integrando por isso, possivelmente, o espectro de relações do prelado.¹⁸⁰ Foi nomeado inspetor do Canto Coral em 1942 na Mocidade Portuguesa, esteve implicado na preparação do cancioneiro desta organização. No prefácio que redige ao segundo Cancioneiro, publicado já no início dos anos 60, patenteia que a Mocidade Portuguesa teve como uma das duas diretrizes primordial a defesa da música nacional contra a música estrangeira e o fado. Nele se advertem os instrutores que «é vedado ensinar ou consentir os fados com mais ou menos literatura, ou as cançonetas que a rádio e o cinema trazem dos piores meios e dos piores gostos da Europa, Ásia e América».¹⁸¹

Artur Inês, como vimos, jornalista republicano e fadistófilo, escreve em 1933 *Oiça, António Ferro!*, um livro deveras crítico daquele que fora nesse ano nomeado diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, tratando-se de uma compilação dos artigos com aquele título publicados no jornal *República*. Por seu turno, nesse mesmo ano, Manuel de Matos, ativo colaborador do *Canção do Sul* e, como vimos, assumido anticlerical, refere-se a Ferro como «esteta [...] êsse artista das letras contemporâneas, que nos vem já mostrando resquícios do jornalismo futuro».¹⁸² Não é, pois, unívoca a visão que o meio fadista tem de António Ferro. Porém, também este jornalista, escritor e político é bastante ambivalente no que ao fado concerne.

A *Guitarra de Portugal* ao publicitar o livro de Artur Inês, refere-se a António Ferro como um «jornalista que» dispõe de um «dos maiores órgãos da grande Imprensa», que falou «do alto da sua cátedra de papelão» e que se trata de «um adversário não tanto perigoso como de tão perigosas influências».¹⁸³ Já em 1928 ocorrera uma tensão entre Ferro e Linhares Barbosa, posto que aquele comentara as Olimpíadas em que Portugal

¹⁷⁹ «A Canção do Porto», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16, p. 14

¹⁸⁰ Bilhete de Mário de Sampaio Ribeiro que acompanhava a oferta do livro: «com os mais respeitosos cumprimentos, pede licença para oferecer este trabalho». PT/AHPL/PAT14-SP/U-10/02/039. MCMXLIV, 27/III.

¹⁸¹ *Cancioneiro para a Mocidade*. Lisboa: Serviço de Publicações da M. P., [1966].

¹⁸² Manoel de Matos – «Senhores: deixem o fado!», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1933, n.º 10, ano 86, p. 1.

¹⁸³ «“Oiça, António Ferro!” por Artur Inês», *Guitarra de Portugal*, 28 de Maio de 1933, n.º 275, ano 11, p. 8.

participou, tendo a seleção de futebol atingido um muito bom resultado, criticando serem levadas guitarras portuguesas na comitiva ou na viagem de comboio como elementos representativos do país.¹⁸⁴ A presença das guitarras nesse grande evento desportivo em Amsterdão explica-se por alguns jogadores terem relações ao universo fadista, nomeadamente o conhecido jogador Pepe, do Belenenses, que foi o primeiro ardina da *Guitarra de Portugal* (sendo a sua morte precoce arduamente noticiada pelos jornais de fado), e também Sobral, vizinho de Pepe, que gostava muito de fado e que o escutava horas e horas seguidas. Anos mais tarde, António Ferro escreve no *Diário de Notícias* um artigo em que critica a proibição das serenatas em Coimbra, em virtude de terem sido proibidas em todo o país.¹⁸⁵ Possivelmente, Ferro apreciará o fado de Coimbra. No último capítulo desta parte retomaremos com maior desenvolvimento a posição do director do SNP/SNI no que concerne ao fado.

Em 1929, o *Notícias Ilustrado* num número especialmente dedicado ao fado publica as respostas ao um inquérito que sobre ele realizou. A redação do jornal enviou para um grupo de pessoas um conjunto de questões,¹⁸⁶ e foram 18 as pessoas que responderam. Já abordámos *grosso modo* aquelas que se pronunciaram favoravelmente. As que nesta ocasião manifestaram veementemente o seu antifadismo foram o poeta Manuel da Silva Gaio, o professor e jornalista Agostinho de Campos, o médico e jornalista Campos Monteiro (presidente da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto), o ator Carlos Leal,¹⁸⁷ o médico algarvio Francisco Fernandes Lopes, Maria de Carvalho, o escritor e crítico teatral Eduardo dos Santos (Edurisa), bem assim individualidades ligadas de diferentes formas ao Integralismo Lusitano, como Afonso Lopes Vieira, Hipólito Raposo e Luís de Freitas Branco (à data). O próprio António

¹⁸⁴ João Linhares Barbosa – «António Ferro e EU e as guitarras de Amsterdão», *Guitarra de Portugal*, 8 de Junho de 1928, n.º 143, ano 6, p. 3. É uma resposta ao artigo de Ferro no *Diário de Notícias*, de 29 de Maio de 1928.

¹⁸⁵ A *Canção do Sul*, depois da transcrição do texto, afirma: «Alguma vez havíamos de estar de acôrdo com o snr. Ferro. Mais vale tarde que nunca...». Carlos Silva – «O Fado... eterna canção: voltaremos a ter serenatas?», *Canção do Sul*, 22 de Outubro de 1937, n.º 189, ano 15, p. 2.

¹⁸⁶ «O fado será ou não uma canção nacional? Os seus intuitos são moralizadores, ou pelo contrario atingirão uma feição dissolvente? Há vantagem em dar ao fado o desenvolvimento necessário a elege-lo como uma especialização artística, étnica ou musical? Turístico, poético, saudosista, invocativo, regional, representa o fado uma expressão de beleza, de propaganda, de atração nacional?». AAVV – «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 13 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 10.

¹⁸⁷ Carlos Leal para se retratar redigiu uma carta. Refere que não se revê no fado atual, pela sua comercialização, e que o tempo «agora» era do jazz. *Guitarra de Portugal*, 20 de Agosto de 1929, n.º 177, ano 7, p. 19.

Sardinha se havia pronunciado cerca de uma década antes em tom bastante duro contra o fado na sua obra *Durante a Fogueira*.

Luís de Freitas Branco, que esteve no Integralismo Lusitano até aos anos 30, durante os quais se distanciou igualmente do regime salazarista, apresentando-se refratário quanto à Igreja Católica e à moral burguesa. Apoiou o amigo Fernando Lopes Graça aquando da sua perseguição política e partilhava com ele um enérgico antifadismo. De tal modo assim é que um artigo de um vespertino marselhês sobre fado afirma que Freitas Branco, considerado pelos autores «o maior compositor musical português actual [...] figura à cabeça dos seus adversários, que constituem uma fraca minoria».¹⁸⁸ Logo em 1915, numa conferência que viria a ser publicada no ano seguinte na obra *A questão Ibérica* promovida pelo Integralismo Lusitano, Freitas Branco arrasava o fado.¹⁸⁹ Vinte e dois anos depois, o jornal *Arte Musical* por si dirigido transcrevia na crónica «A propósito do Fado» os textos em que Almeida Campos atacara o fado no jornal *Notícias de Viseu*.

Fernando Lopes Graça, na entrevista realizada para *A Ilustração* ao Grupo dos Quatro, à pergunta «E o fado? O que pensam do fado?» responde «Todo o mal possível...».¹⁹⁰ A resposta dos seus parceiros, Pedro do Prado, Jorge Croner de Vasconcelos e Armando Fernandes, vai na mesma linha, recusando-lhe uma origem portuguesa e o estatuto de canção nacional.

Lopes Graça também era próximo do grupo da *Presença* e aí escrevia artigos, mas nenhum redigiu sobre o fado. A primeira opinião que dá sobre o género musical é em maio de 1929, porventura no contexto da polémica gerada pelo inquérito sobre fado que o *Notícias Ilustrado* promoveu, no jornal republicano *A Acção* por ele fundado e dirigido. O seu registo mais acirrado contra o género durante o período temporal abordado neste estudo teve lugar no artigo da *Seara Nova* que intitulou «Variações sobre o Fado» e que assinou com o pseudónimo «Antifadista».¹⁹¹ Mesmo assim, Lopes Graça, sem obstar os defeitos do fado e daqueles que de algum modo o pervertem, salvaguarda que o problema não está tanto em si mas na mentalidade que o causa, sendo esta que se deve combater.

¹⁸⁸ Artigo do jornal francês (de Marselha) *Marseille Soire* transcrito e traduzido para português na *Guitarra de Portugal*: «A imprensa estrangeira e o Fado», *Guitarra de Portugal*, 6 de Novembro de 1936, n.º 321, ano 15, p. 6. Não nos foi possível localizar a versão original deste texto.

¹⁸⁹ Luís de Freitas Branco – «Música e instrumentos». Em [Integralismo Lusitano] – *A questão Ibérica*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial - Almeida, Miranda & Sousa, 1916, pp. 117-143. De uma conferência realizada na Liga Naval Portuguesa, em 5 de Maio de 1915.

¹⁹⁰ Américo Durão – «Vida musical: entrevista ao Grupo dos Quatros», *A Ilustração*, 16 de Junho de 1930, n.º 108, ano 5.º, p. 36.

¹⁹¹ Anti-fadista – «Variações sobre o fado». *Seara Nova*, 28 de Janeiro de 1937, n.º 495.

De facto, até nos finais dos anos 30, o compositor tomarense manifestava pelo fado uma atitude de certa forma oscilante: uma posição de reserva e de crítica, mas quase sempre contrabalançada pela disposição de colocar o fado «em contexto», fosse ele o de ser uma expressão cultural urbana, fosse a partir da estrutura mental negativa que o sustentava, fosse a política cultural que deturpava a sua expressão mais genuína. O seu antifadismo atinge maior acutilância após 1945, passando a exprimir gratuitamente uma espécie de ódio musical pelo que ele qualificaria de «execrando fado».¹⁹² Isto explica-se pelo trânsito que Lopes Graça realizou na sua perspetiva estética deslocando-se de um elogio à música urbana (mais ou menos localizável antes da sua ida para Paris em 1937 onde conhece Bela Bartok) para uma diabolização da mesma em detrimento de uma benignidade da música rural, mas também porque a relação entre o regime e o fado será bastante diferente depois da Segunda Guerra Mundial, e o próprio fado já não será musicalmente o mesmo.¹⁹³ No entanto, décadas mais tarde, Lopes Graça viria a condescender na sua posição; escutando Manuel de Almeida afirmou: «Isto não é nada mau. É melhor do que eu pensava».¹⁹⁴

Outros músicos com um caminho político sobremaneira diferente de Lopes Graça desprezaram igualmente o fado. É o caso do compositor Ivo Cruz que dirigiu o Conservatório Nacional, e de Hermínio do Nascimento, que além de ter sido o subdiretor dessa instituição, foi também diretor e maestro do orfeão académico, e diretor geral do Canto Coral da Mocidade Portuguesa desde 1936, sendo o diretor coral nas principais celebrações do regime e determinado o primeiro cancioneiro.¹⁹⁵ Numa carta dirigida a Carneiro Pacheco, então vice-reitor da Universidade de Lisboa, Hermínio do Nascimento insurge-se contra a inclusão de uma sessão de fados no programa cultural do curso de

¹⁹² Fernando Lopes Graça – *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1991 [1953]. Citado por José Neves – *Comunismo e Nacionalismo em Portugal: Política, Cultura e História no Século XX*. 2.^a edição. Lisboa: Tinta da China, 2011, p. 227.

¹⁹³ Esta análise foi baseada no texto que José Neves dedicou a esta matéria, o qual recomendamos para uma análise mais detalhada e consistente desta alteração da perspetiva de Fernando Lopes Graça sobre o fado: José Neves – *Comunismo e Nacionalismo em Portugal*, p. 222 ss.

¹⁹⁴ Carlos do Carmo narra a seguinte história: «Foi uma visita, uma vez, acidental... conheço esta história porque me foi contada pelo próprio. O José Cardoso Pires levou-o a ouvir cantar o Manuel d’Almeida e o Lopes-Graça disse: “Isto não é nada mau. É melhor do que eu pensava.” E há um episódio, ocorrido comigo, muito engraçado: depois do 25 de Abril, dei uma boleia ao Lopes-Graça. Ele não me estava a identificar, e perguntou-me: “Quem é você?” E eu disse: “Eu sou o Carlos do Carmo.” “Bom, está bem, é nosso, já não é mau”. Lá teve essa transigência. Entrevista a Carlos do Carmo. Baptista Bastos – *Fado falado*. Coleção «Um Século de fado». Madrid: Ediclube, 1999, p. 113.

¹⁹⁵ Manuel Deniz Silva – «Hermínio do Nascimento».

<https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=552> (consultado a 06.05.2019, 17:38)

verão.¹⁹⁶ Na comunicação que realizou no I Congresso da União Nacional – na qual citou nomes como Santo Ambrósio ou António Arroio (falecido pouco tempo antes), exatamente na sua afirmação «a igreja é o tipo perfeito da sociedade caracterizada pela unidade moral» para patentear a eficácia disciplinar do canto coral – realiza uma menção ridicularizadora do fado, referindo-se ao género nestes termos: «essa “coisa” chamada “Fado”, toada deprimente e enjoativa tão impropriamente chamada canção nacional».¹⁹⁷

Afonso Lopes Vieira é uma personalidade que valerá a pena analisar com algum cuidado pela complexidade do seu itinerário. Primeiramente, escreve textos poéticos sobre fado que incidem em temas estruturais no universo simbólico do género musical, versando, nomeadamente, sobre questão da saudade (ele que publica em 1901 o *Poeta Saudade*, por exemplo). Com efeito, Lopes Vieira contribuiu com os poemas que escreveu na sua juventude, sensivelmente durante o tempo de estudante em Coimbra, para o bloco simbólico do fado, para a consolidação da mitologia de Alcácer Quibir e igualmente, na viragem do século XIX para o século XX, para a triangulação entre a poesia, o fado e a academia.¹⁹⁸ Esta etapa inicial de alguma maneira «fadistófila» coincide com uma fase em que Lopes Vieira havia cedido à «sedução de certo tolstoiismo anarquizante».¹⁹⁹

Em 1910 o escritor publica uma conferência que realizou no teatro D. Maria II como *post-Scriptum* à sua obra *O Povo e os poetas portugueses* cujo tema é o fado.²⁰⁰ Aí a sua perspetiva contem um tom discordante com o género musical, mas é bastante moderada e desprovida do tom acidamente acusatório de outras críticas de então. Algum impacto este texto terá tido, uma vez que Albino Forjaz de Sampaio, fadóphobo à época, refere que Lopes Vieira sancionou o fado.²⁰¹

¹⁹⁶ Manuel Deniz Silva explica com maior exatidão este acontecimento. A dita carta não se encontra datada mas sabe-se que se localiza entre 1931 e 1936. Encontra-se no espólio do Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional. Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d’une dictature*», 1.º volume, p. 271.

¹⁹⁷ A sua comunicação pertenceu à 15.ª Sub-secção, sobre a Instrução e foi a sétima.

¹⁹⁸ «A lenda é, claro, a de Alcácer-Quibir, das dez mil guitarras que teriam sido encontradas nos despojos das hostes de D. Sebastião...Afonso Lopes Vieira consagrou a lenda com o fado, por ele escrito, “As guitarras de Alcácer-Quibir”...». António Osório – *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 17.

¹⁹⁹ David Mourão-Ferreira – *Acção Cultural de Afonso Lopes Vieira*. Campo Livre 5. Lisboa: Edições Templo, 1978, p. 10.

²⁰⁰ Hermínio do Nascimento – O canto coral como factor educativo. Em *I Congresso da União Nacional: Discursos teses e comunicações*. Lisboa, 26 a 28 de Maio 1934. 7.º Volume. Lisboa: Edição da União Nacional, 1935, [p. 267 – 274].

²⁰¹ Albino Forjaz de Sampaio – *Prosa Vil*, [p. 17].

Na sua obra de 1922, *Em Demanda do Graal*, ele explica que «nessa canção infame (e por que não encantadora às vezes?) a alma de Lisboa desabrocha e exprime-se numa linguagem caricatural e acobreada que não é já de certo a portuguesa».²⁰² O contexto em que estas afirmações ocorrem é o de uma reflexão sobre a Língua Portuguesa, na sequência da ideia de que, na capital aquela é falada incorretamente. Calibra com uma adversativa («no entanto»), tal como na frase que atrás citámos do seu *post-scriptum* de 1910, uma opinião à partida negativa do género musical: «Quando Lisboa canta o fado (que no entanto se nos crava no coração, ao surdir da sombra, com um espinho de angústia inexprimível) produz então o seu dialecto próprio». Mas esta réstia de benevolência na sua visão do fado, por lhe reconhecer uma força emotiva particular e, neste sentido, uma funcionalidade na expressão dos mais pobres, extingue-se. Efetivamente, no programa de ação cultural que preconizava, e no seu horizonte do que seria e do que deveria ser a mentalidade portuguesa, Vieira contemplava o apoio da difusão e criação de grupos corais, nomeadamente de orfeões populares; em contrapartida, excluía o fado atribuindo-lhe uma ação nefasta.²⁰³

O meio fadista dava sinais de estima pelo poeta até ao referido inquérito de abril de 1929, o que explica o choque e a turbulência com que reagiu à sua resposta:²⁰⁴

«De modo algum considero o Fado a canção nacional. Apenas, a canção de Lisboa torpe, mas muitas vezes pungente. A nação que adoptasse como seu hino poético toada semelhante, estaria em verdade perdida. O Fado é a lastimosa glória de Lisboa – uma vergonha lírica».²⁰⁵

Na capa do número da *Guitarra de Portugal* publicado a seguir ao inquérito apareceu como título «Sua Excelência renegou!!...», juntamente com uma caricatura do poeta.²⁰⁶ Nas páginas seguintes dedica-se um largo espaço ao assunto, mostrando-se ainda uma pintura do escritor na sua juventude com a legenda: «O Sr. Afonso Lopes Vieira quando cantava o Fado – pescoço esgargalado, melenas sôbre a testa, como o mais castiço

²⁰² Afonso Lopes Vieira – *Em demanda do Graal*. Lisboa: Portugal Brasil L^{da} Sociedade Editora Lisboa, 1922, p. 359.

²⁰³ David Mourão-Ferreira – *Ação Cultural de Afonso Lopes Vieira*, p. 23.

²⁰⁴ O poema «O Vento» é dedicado «Ao talento do grande poeta Afonso Lopes Vieira», por António Mendes. *Guitarra de Portugal*, 30 de Maio de 1926, n.º 89, ano 4, p. 5.

²⁰⁵ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 10. [Texto de Afonso Lopes Vieira]

²⁰⁶ Nessa caricatura, o poeta surge representado com *Os Lusíadas* seguros por baixo do braço, a bengala na outra mão, e uma guitarra atrás a chorar e com a frase «íngrato já não gosta de mim...». Por baixo, lêem-se os seguintes tercetos: «quando o doutor partiu para o Brasil / Co'os versos de Camões arremendados / Fiado no seu porte ultra gentil, // De há muito já que nos sertões, cançados, / Os emigrantes dêste céu de anil / Cantavam, com saudade, os tristes Fados.» Cf. «Sua Excelência renegou!!...», *Guitarra de Portugal*, 22 de Abril de 1929, n.º 169, ano 7, p. 1. Esta viagem ao Brasil a que se alude foi bastante noticiada.

faia das betesgas da “Moirama”». Não obstante o poeta já dar mostras de antifadismo desde 1910, a reação por parte dos fadistas às suas palavras foi inaudita, corporizando-se em rimas e em ironizações, como está patente nestes versos que integram um anúncio publicitário do Solar da Alegria:

«Porque o fado se canta
E a todos encanta,
Ali na “Alegria”...
Diga Dr. Vieira
Se encontra a maneira
De ter-lhe arrilia .
De nós mal não suponha,
Faça-nos o favor
De nos dizer doutor...
Se acaso isto é “Vergonha”»²⁰⁷

O diário brasileiro *A Pátria* resolveu fazer o mesmo que o *Notícias Ilustrado* e promoveu um inquérito sobre o fado. Uma das respostas, assinada com um pseudónimo, falou sobre Afonso Lopes Vieira, tendo a *Guitarra de Portugal* transcrito a resposta. Nele se afirma que foi «um dos poetas da Academia que melhor escrevia quadras ao Fado.» O artigo brasileiro emprega a expressão «apostasia», dizendo: «Esta sua apostasia pasma a tôda a gente que ama o Fado sôbre tôdas as coisas, às vezes mais do que a si mesmo!»²⁰⁸

Afonso Lopes Vieira foi um dos casos de conversão ao catolicismo que terão ocorrido nesta época (dentro e fora de Portugal). A utilização dos termos «renegar» e «apostasia» com que se qualificou a atitude do escritor, pode sugerir uma correlação indireta entre a sua conversão à fé e à instituição católicas e a sua apostasia do fado. Pode dizer-se que Vieira é um caso singular no modo de se deslocar dentro de plataformas sociais circunscritas por quadros ideológicos diferentes e na natureza das relações que estabelece fora do âmbito das suas sensibilidades políticas. Monárquico apreciador de Paiva Couceiro, a certa altura simpatizante do ideário integralista sem nunca se vincular de forma definitiva, Lopes Vieira esteve próximo de algumas linhas de pensamento da *Seara Nova*, durante a Primeira República, tendo também censurado a Primeira Guerra

²⁰⁷ *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1929, n.º 170, ano 7, p. 7.

²⁰⁸ Malazartes – «Afonso Lopes Vieira: em 1898, quando estudante de Coimbra, exaltava o Fado; em 1929, renega-o! – Porquê?», *Guitarra de Portugal*, 20 de Junho de 1928, n.º 174, ano 7, p. 1.

Mundial e a participação portuguesa nela.²⁰⁹ Mais tarde, será um crítico de Salazar, o que lhe valeu uma passagem pelo cárcere.²¹⁰

Neste campo, deter-nos-emos num episódio que interessa ao nosso estudo, por ser um curioso ponto de intersecções entre detratores ou apreciadores de fado. Em março de 1927, Fidelino de Figueiredo, recentemente nomeado diretor da Biblioteca Nacional, decide alterar algumas regras da instituição que implicavam os tipógrafos e estes, entre eles o anarco-sindicalista Alexandre Vieira, vão ao seu gabinete. Os ânimos exaltam-se e Alexandre Vieira acaba por agredir Fidelino, que teve de ser socorrido no hospital. Alexandre Vieira e os seus colegas vão para o Governo Civil, são detidos depois no forte de Monsanto e colocou-se como hipótese a deportação do tipógrafo. Perante esta possibilidade, Manuel Ribeiro e Afonso Lopes Vieira realizaram incansavelmente contactos em vista a evitar essa injusta pena. Assim o conseguiram: no julgamento Alexandre Vieira escapou do degredo, tendo testemunhado a seu favor Reinaldo dos Santos, Egas Moniz, Lopes Vieira e Manuel Ribeiro.²¹¹

Este procedimento do literato levou a que Alexandre Vieira desenvolvesse um grande respeito por Afonso Lopes Vieira, integrando-o como uma das *Figuras gradas do Movimento Social Português*, título do livro que publicará em 1959. Além deste episódio da Biblioteca Nacional, explica ainda que foi pelo facto de o escritor o ter escolhido para ser o revisor da sua obra *Diana* e ainda da revista *Lusitânia* que estreitaram os seus vínculos, acabando por ser o seu revisor até ao último volume que Vieira publicou. Adianta que deixou a sua casa de São Pedro de Moel para servir de sanatório dos filhos dos vidreiros da Marinha Grande e dos trabalhadores do pinhal de Leiria. Depois narra alongadamente o episódio da sua prisão em virtude do conflito com Fidelino de Figueiredo, dizendo que Ramada Curto quis espontaneamente tomar-lhe a defesa, entre

²⁰⁹ «Daí que Lopes Vieira, durante a Primeira República, embora monárquico e bastante próximo, então, de certos pontos do ideário integralista, não menos próximo se tenha encontrado de algumas alíneas da doutrinação da *Seara Nova* e, sobretudo, do que nessa doutrinação constituía – através de um António Sérgio, de um Jaime Cortesão, de um Raúl Proença – prioritário propósito de reforma da mentalidade portuguesa». David Mourão-Ferreira – *O espírito de «oposição» na obra de Afonso Lopes Vieira*. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras. Tomo XX. Lisboa, 1979, p. 354.

²¹⁰ David Mourão-Ferreira – *Acção Cultural de Afonso Lopes Vieira*, p. 10.

²¹¹ Gabriel Rui Silva – *Manuel Ribeiro, o romance da fé*, p. 192. Gabriel Rui Silva documenta este acontecimento muito bem e valerá a pena verificar a breve correspondência trocada entre Lopes Vieira e Ribeiro na nota de rodapé. Comenta ainda a não alusão no livro de Alexandre Vieira a Manuel Ribeiro, apenas mencionado quando apresenta Alfredo Monteiro, dizendo que fora amigo dilecto de Manuel Ribeiro (p. 104).

outros.²¹² Note-se que em toda a narração nunca menciona Manuel Ribeiro e não o integra no conjunto de «figuras gradas» do seu livro. Neste inclui duas personalidades importantes no meio fadista, João Black e Avelino de Sousa, mas só neste último se faz referência ao seu gosto por fado.²¹³

Este tipo de humanismo, respeitador e sensível à experiência popular do sofrimento, atravessa a sua obra, ao jeito de Raúl Brandão ou de José Régio, talvez com o mesmo olhar extrínseco ao núcleo social desse sofrimento porque colado a uma condição social outra (ver nota de rodapé 114). Este humanismo está explícito no capítulo IV do livro seu livro *O Encoberto*, de 1905 (portanto, ainda na fase «fadistófila» de Lopes Vieira), no qual ele faz entrar em cena prostitutas, cavadores, degradados, soldados, emigrantes, etc. e que possivelmente terá na base do comentário de Teófilo Braga, numa carta a Lopes Vieira cujo excerto serviu de prefácio, que afere que «o thema do Encoberto é o ideal messiânico, não já religioso nem nacional, – mas humano.»²¹⁴ Também o facto de ter dado abrigo na sua casa a Raúl Proença, próximo ao socialismo, quando este sofria de perseguição política, ou a carta que escreveu ao Patriarca de Lisboa comunicando a situação de fome que existia em muitos lares na aldeia de São Pedro de Moel, devido a uma crise agrícola, e pedindo ajuda para a população, mostra o salutar desempenho existencial deste autor.²¹⁵

Nesta conexão entre conversão e apostasia, entre a adesão e a rutura quer à religião quer ao fado, focamos ainda o caso do jornalista Ernesto Belo Redondo, que alegadamente terá começado a sua carreira num jornal de fado, tendo integrado a direção do semanário *A Canção de Portugal* e que profere uma conferência a favor do fado lida no Teatro da Trindade em 1928, mas que irá mais tarde criticá-lo em 1935 no *Diário de Notícias*.²¹⁶ A sua rutura com o meio fadista já estaria de algum modo prenunciada pela acesa contenda que em 1917 teve com Avelino de Sousa, também ativo colaborador naquela publicação semanal fadista. Como Jorge Mangorrinha explica, estavam em jogo

²¹² assim como o velho camarada Aurélio Quintanilha e Ferreira de Macedo, muito doente na altura que não deixou de o defender. Alexandre Vieira – *Figuras Gradadas do Movimento Social Português*. Lisboa: Edição do Autor, 1959, p. 199-202. O autor tinha publicado esta biografia no jornal *A Voz do Operário*, pouco depois do falecimento do Poeta.

²¹³ Alexandre Vieira – *Figuras Gradadas do Movimento Social Português*. Lisboa: Edição do Autor, 1959, p. 182.

²¹⁴ Affonso Lopes-Vieira – *O Encoberto*. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso, 1905.

²¹⁵ Correspondência com Afonso Lopes Vieira. PT/AHPL/PAT14-SP/H-01/01/01/020. 1933.11.22.

²¹⁶ «“Belo” – Recado – de tipo “Redondo”», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1935, n.º 301, ano 13, pp. 2.8.

duas concepções diferentes para o fado que correspondiam a dois polos que nesta altura e nos anos seguintes permaneceriam como antagonismo no debate interno ao fado:

«Belo Redondo fala na necessidade de um “fado de amanhã mais português”, menos canção de mareantes e menos a cheirar a vinho, ao que Avelino de Sousa, ironicamente, diz que, assim, o fado passaria a cheirar, não a vinho, mas a leite, pó de arroz e água-de-colónia.»²¹⁷

Sem obstar este historial, a «apostasia» de Belo Redondo, teve um impacto muito tíbio no meio e na imprensa fadistas, se comparada com a de Afonso Lopes Vieira.

Vejamos também o caso de Gomes Leal, frequentador da boémia fadista dos inícios do século XX (pelo menos).²¹⁸ O autor de *A Senhora da Melancolia* era muito amigo de Carlos Harrington (o «Bocage do Fado» que viria a falecer precocemente em 1916), a quem incentiva a publicar o livro *Improvisos (fados)*, o que ocorrerá em 1892, sendo o autor do seu prefácio. Também foi amigo de Adriano dos Reis, poeta popular que produziu nesta época um amplo repertório poético para o fado. É curioso que Afonso Lopes Vieira seja um dos que participa no livro de homenagem a Gomes Leal e que, mais tarde, Zuzarte Mendonça (filho) dedique a Gomes Leal, «Poeta admirável da “História de Jesus”», a sua obra *A maravilhosa história de Nun’Álvares* (à qual iremos aludir em breve).²¹⁹ Tal como Gomes Leal, Manuel Ribeiro, e ainda como António Sardinha e Alfredo Pimenta, Lopes Vieira é um católico convertido. Contrariamente a outros católicos, que sendo nacionalistas como ele preconizavam um nacionalismo de outra natureza, Lopes Vieira não investiu na figura de Nuno Álvares Pereira mas na de Santo António de Lisboa, como reduto representativo e tutelar da identidade lusíada. Por ocasião do Centenário do santo de Lisboa, o escritor faz por conta própria uma viagem aos lugares da vida do santo; o seu relato vinha nas páginas do *Diário de Notícias* e, coligidas, resultaram na obra *Santo António: Jornada do Centenário por Afonso Lopes Vieira*, editada em 1932.²²⁰ Também neste campo encontramos uma afinidade no

²¹⁷ Jorge Mangorrinha – «A Canção de Portugal: O Fado: Publicação Semanal Literária e Ilustrada». Sítio da Hemeroteca; Bibliotecas de Lisboa, 2014.
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ACancaodePortugal.pdf> (Consultado a 05.05.2019, 06:38)

²¹⁸ Estavam presentes na boémia fadista da viragem de século: D. João da Câmara (engenheiro e dramaturgo), Lopes de Mendonça (dramaturgo) e Gomes Leal (poeta e jornalista). Sofia Bicho – *Vozes do Fado no período da República*, p. 103.

²¹⁹ Zuzarte de Mendonça (Filho) – *A história maravilhosa de Nun’Álvares*. Lisboa: Pareceria António Maria Lisboa, [1932].

²²⁰ Estas crónicas foram realizadas com o conhecimento do cardeal Cerejeira: Cf. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. PT/AHPL/PAT14-SP/U-07/02/044.

franciscanismo de Raul Brandão, que, no caso do escritor camoniano, é acrescido de um «antonianismo».

Este franciscanismo-antonianismo é expresso no longo poema «Os amores de São Francisco de Assis»,²²¹ naquele que dedicou a Gomes Leal intitulado «Tentação de São Francisco de Assis»,²²² no livro *Animais nossos amigos* (obra de literatura infantil à qual Lopes Vieira também se dedicou), ou no poema «Santo António» da obra *País Lilás*.²²³ Com efeito, Santo António viveu duas espacialidades caras a Afonso Lopes Vieira, Coimbra e Lisboa.

Além de Afonso Lopes Vieira, outros detratores há que assumem uma pertença explícita a uma dada instituição religiosa. O único sacerdote católico desta época em quem sinalizámos um explícito antifadismo foi no padre José de Ávila. Ele foi designado como delegado regional da Mocidade Portuguesa em Angra do Heroísmo e investiu a certa altura na criação de um cancioneiro para a organização. Pronuncia-se sobre o fado como canção que ameaça a ação formadora e educativa da instituição, sendo perentório na necessidade de o suprimir do programa de educação e de prática musical da Mocidade Portuguesa. Viria a demitir-se do cargo diretivo que detinha na organização em 1945, frustrado com a falta de dinâmica do organismo.

No campo protestante, tendo passado em revista os jornais *O Semeador Baptista*, *Portugal Evangélico* e *Portugal Novo*, encontrámos uma referência condenatória do fado escrita pelo médico Leopoldo de Figueiredo, autor da música do hino da Juventude Evangélica Portuguesa, e que tinha carta de pregador licenciado da Igreja Lusitana Evangélica. Como atrás foi já dito, Carlos H. de Oliveira dedica-lhe um poema no jornal *Portugal Novo*. Nele viria a criticar expressamente o fado e a sua preconização como realidade portuguesa. Num dos artigos escritos pelo médico nesse órgão da Juventude Evangélica, ele alude à grafonola e a uma discográfica explicitamente como realidades diabólicas: «aquela Senhora que se sentou e orou a Deus e logo a seguir pôs a funcionar a grafonola do Diabo, com um sortido de discos assás notável (se não eram da His master's voice, eram, com certeza, Devil's voice!)».²²⁴

²²¹ Afonso Lopes Vieira – *Os versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1927, pp. 82-94.

²²² AA.VV. – *Dez sonetos. Homenagem a Gomes Leal*. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a Editores, 1913.

²²³ Afonso Lopes Vieira – *Os versos de Afonso Lopes Vieira*, pp. 156-158.

²²⁴ «Coisas velhas e relhas», *Portugal Novo*, 1 de Fevereiro de 1939, n.º 264, ano 11, p. 2. As informações sobre Leopoldo de Figueiredo foram recolhidas neste número: *Portugal Novo*, 1 de Janeiro de 1933, n.º 118, ano 5, p. 3. «Hinos que serão cantados no Congresso», *Portugal Novo*, 22 de Maio de 1935, n.º 175 e 176, ano 8, p. 5. «Dr. Leopoldo de Figueiredo», *Portugal Novo*, 16 de Maio de 1938, n.º 247, ano 11, p. 3.

Fernando de Sousa, conhecido como Nemo, director do jornal *A Voz* foi um acérrimo crítico do fado. Naquele diário publicaram-se vários textos com alusões antifadistas. Chamou à redação de *A Voz* a fadista Ercília Costa, censurando-a por usar o epíteto «Santa do Fado». Este episódio será desenvolvido ao falarmos sobre o caso específico desta fadista (e deste cognome) no último capítulo.²²⁵ Fernando de Sousa era monárquico manuelista, dirigiu o Centro Católico Português entre 1917 e 1919, instituição de onde sai em 1925 contestando a política de *ralliement* com a República do seu líder António Lino Neto.²²⁶

No âmbito do publicismo católico da época também no periódico *Renascença Ilustração Quinzenal* foram publicados alguns textos de opinião sobre o fado. Além dos textos publicados na «Crónica do Porto» pelo jovem Manuel Pacheco, sob o pseudónimo Frederico de Monforte, nos quais se denota um vincado antifadismo,²²⁷ aqui se destacam os artigos ou as referências de crítica ao fado de Zuzarte de Mendonça. O mesmo autor, no mesmo jornal, escreveria meses depois o apelo para a mobilização dos católicos e angariação de fundos para se criar um posto emissor ao serviço dos católicos, o que viria a ser a Rádio Renascença.²²⁸ Este proeminente publicista esteve ligado ao Partido Nacionalista;²²⁹ contudo, «aproximou-se do movimento social católico, interessando-se pela questão operária e pela sua relação com o catolicismo» e teve ligação com o Centro Académico de Democracia Cristã (CADC) de Coimbra.²³⁰ Foi um dos fundadores da Juventude Católica de Lisboa em 1909; juntamente com Joaquim Dinis da Fonseca e Francisco de Sousa Gomes Veloso participa mais tarde na direcção nacional da Federação

²²⁵ As nossas pesquisas não conseguiram localizar a entrevista em que a fadista Ercília aborda este assunto, que está referida no segundo livro que Jorge Trigo lhe dedica. Também a *Canção do Sul* em Setembro de 1940 fala sobre este assunto. Averiguámos, posto isto, o jornal *A Voz* vários números antes dessa data mas não encontramos, do mesmo modo, qualquer alusão a este caso.

²²⁶ Informações sobre Fernando de Sousa recolhidas: João Miguel de Almeida – *Católicos e Política na Crise do Liberalismo: o Percurso de António Lino Neto (1873-1934)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, pp. 37.51.250.365-366.

²²⁷ Não há muita informação disponível sobre este autor. É verificável no conteúdo das suas crónicas uma recorrência da temática musical na sua escrita.

²²⁸ O mesmo autor, no mesmo jornal, escreveria meses depois o apelo para a mobilização dos católicos e angariação de fundos para se criar um posto emissor ao serviço dos católicos, o que viria a ser a Rádio Renascença. Cf. Z. de M. – «T.S.F. Para um posto emissor ao serviço dos católicos “Rádio-Renascença”?», *Renascença Ilustração Quinzenal*, 15 de Abril de 1933, n.º 50, ano 3, p. 18.

²²⁹ José Manuel Quintas – *Filhos de Ramires: As origens do integralismo lusitano*. Lisboa: Nova Ática, 2004, p. 62.

²³⁰ Cf. António Matos Ferreira – *Um católico militante diante da crise nacional: Manuel Isaiás Abúndio da Silva (1874-1914)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2007, nota de rodapé n.º 115, p. 196. O autor cita: J. Pinharanda Gomes – *As Duas Cidades: estudos sobre o movimento social cristão em Portugal*. Lisboa: Multinova, 1990, p. 117-127.

das Juventudes Católicas.²³¹ Pertenceu, por nomeação do cardeal Cerejeira, à Comissão Preparatória e Executiva para o Centenário de Santo António, que desenrolaria o seu trabalho entre 1930 e 1931 (o centenário seria a 13 de junho desse ano).²³² Detinha, pois, significativa notoriedade como jornalista e como católico.

Escreveu em vários jornais católicos: a *Renascença*, já referida, a revista *Estudos Sociaes*, *O Dever*, *Novidades*, *A Ordem*, etc.²³³ Fundou o jornal *Democracia Cristã*, em 1903, iniciativa em colaboração com Artur Gomes dos Santos, que impulsionou a colecção «Ciencia e Religião», a qual foi continuada por Zuzarte Mendonça após o exílio daquele, ainda que de forma mais irregular.²³⁴ Também escreveu inúmeras obras, muitas delas editadas nessa coleção (da sua autoria ou traduções suas). Ele terá alguma frequência de certos círculos culturais, nomeadamente dos eventos privados da música erudita portuguesa.²³⁵ Bateu-se pela criação de uma rádio católica, sendo um dos grandes impulsionadores da Rádio Renascença, juntamente com o Padre Lopes da Cruz.²³⁶

Zuzarte de Mendonça foi também «o grande dinamizador do culto público religioso ao Santo Condestável».²³⁷ Já em 1913, no jornal carioca *A Defeza*, falou sobre o projeto de realizar um livro barato e por isso de fácil distribuição sobre D. Nuno Álvares Pereira, com o objetivo de reavivar o culto. O seu filho em 1932 publicaria *A maravilhosa história de Nun'Álvares*, escrito em verso, numa edição do «V Centenario Condestabrianos». Ambos, pai e filho, muito se esforçaram em prol da canonização ou

²³¹ João Miguel Almeida – A «Política por catolicismo» e o catolicismo social de Joaquim Dinis da Fonseca. Em António Matos Ferreira; João Miguel Almeida – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, p. 257.

²³² «Actas da Comissão Preparatória e Executiva para o Centenário de Santo António». PT/AHPL/PAT14-SP/U-07/02/001 – 1930-02-16 a 01-02-1931. Terá tratado de um painel de azulejos a oferecer ao papa. Cf., Carta para Zuzarte de Mendonça, de Jorge Colaço de 17 de Dezembro de 1930. PT/AHPL/PAT14-SP/H-01/01/005.

²³³ Nelson Ribeiro – *A Rádio Renascença e o 25 de Abril*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Editorial Verbo, 2002, pp. 19-20.

²³⁴ Cf. António Matos Ferreira – Um católico militante diante da crise nacional, p. 477.

²³⁵ Isto é verificável pela conferência que profere a pedido de Ema Fonseca da Câmara Reis, musicóloga, cantora e divulgadora musical, num dos muitos concertos que promove. Percebe-se, igualmente o contacto que tem com, por exemplo, a pianista Marie Levêque Castelo Lopes. Conferência sobre «A Música Vocal Espanhola desde Juan del Encina até Joaquín Nin», num concerto realizado na casa da própria cantora, a seis de Dezembro de 1927. Emma Romero Santos Fonseca (Vera Ghharb) – *Seis anos de Divulgação Musical (1923-1928). Prefácio, Programas, Conferências, Críticas*. 1.º volume. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1929, p. 437-441.

²³⁶ «O problema da Rádio está quasi resolvido, graças ao formidável esforço do incansável apóstolo e querido amigo P.e Lopes da Cruz, que dum alvitre de Zuzarte de Mendonça fez um movimento e uma obra, em que ele tem sido força e nervo propulsor.». José Maria de Almeida – «A imprensa, o cinema e a rádio», *Novidades*, Secção Rabiscos, 30 de Novembro de 1936, n.º 12989, ano 51, p. 6.

²³⁷ Ernesto Castro Leal – Nun'Álvares: símbolo e mito nos séculos XIX-XX, *Lusitania Sacra*. 2ª Série. 12 (2000), p. 146.

institucionalização de um culto cívico de Nuno Álvares Pereira. Note-se que muitos livros houve nesta época sobre o condestável. Apesar de ser significativamente mais tarde, em 1951, também Mário Domingues (que publicou livros sobre várias figuras da história portuguesa) escreverá sobre Nuno Álvares Pereira, publicando *A Vida Grandiosa do Condestável*. Contrariamente ao livro de Zuzarte de Mendonça (filho), nela apresenta uma biografia em prosa e uma visão bastante humanizada do santo, sem qualquer retórica de exaltação religiosa ou nacionalista.²³⁸

Finalmente, nomeamos dois outros «fadófobos»²³⁹: o presidente da Câmara Portuguesa do Comércio no Rio de Janeiro, professor Vitorino Moreira, e Correia Lopes, que foi um músico pianista, que viveu no Brasil onde foi professor de humanidades e música.

2.2.3. Os estrangeiros

Alguns autores estrangeiros escreveram sobre fado no âmbito das visitas que fizeram a Portugal. É o caso das escritoras francesas Gabrielle Reval (pseudónimo de Gabrielle Logerot) e Germaine de la Boutetière, de Maurice Loyer (então vice-presidente da *Société Nationale d'Acclimatation de France*), o escritor francês Valéry Larbaud, Benoist de Beaulieu, o etnógrafo inglês Rodney Gallop, o crítico de arte francês Émile Vuillermoz, o escritor alemão Friedrich Sieburg, o escritor belga Maurice Maeterlinck e, finalmente, o intelectual espanhol Miguel Unamuno; as viagens destes quatro últimos foram patrocinadas pelo SNP/SNI. Com efeito, a literatura de viagem era fomentada no quadro dos regimes ditatoriais e por eles determinada.²⁴⁰ De todos os «visitantes» que assinalámos, caracterizados por darem do género musical uma perspetiva de observador mas empática e positiva, Vuillermoz é o único que dá um parecer negativo sobre esta expressão musical portuguesa; sobre ele e outros críticos estrangeiros falaremos em segundo lugar.

²³⁸ Isto percebe-se pela explicação que oferece pela sua devoção à Virgem Maria, como um «recalque imposto por sua férrea virtude» que «explodia naquele infinito amor à Virgem». Mário Domingues – *A vida grandiosa do Condestável*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1957, p. 272.

²³⁹ «Fadófobo» é uma expressão usada no artigo seguinte: João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

²⁴⁰ Fernando Clara – «Literatura (d)e viagens no período dos fascismos: o Estado, a viagem e a literatura no contexto luso-alemão (1933-1945). *Iberoamericana*, 63 (2016), 169-192.

A poeta francesa Germaine de la Boutetière visitou Portugal, juntamente com os suecos Teodoro Agberg e Fia Ohman, tendo ficado a habitar em Alenquer.²⁴¹ A sua estadia em Portugal foi entre maio e junho de 1932.²⁴² Quatro anos depois sai o livro *Un mois dans l'Estrémadure Portugaise* em que realiza uma descrição da Estremadura com base nessa viagem, dedicando um capítulo ao fado. Do mesmo modo, Gabrielle Reval, cuja obra é travessada por um forte feminismo, visita o país mais do que uma vez e fala sobre o fado ao analisar a mulher portuguesa. Gabrielle Reval também assinala o fado na obra *L'Enchantement du Portugal*, na qual diz que Alfama é a cidade do lamento («Cité du Regret»).243 Os dois capítulos destas duas obras encontram-se transcritos no anexo.

Valery Larbaud participou num jantar com António Sérgio e Joaquim Manso (então diretor do *Diário de Lisboa*), entre outros, no *Bristol Clube*, depois de uma conferência organizada pela União Intelectual, presidida pelo primeiro. A sua opinião sobre fado transparece bastante estima por ele:

«Puis il y eut une audition de Fados, ces longs chants populaires portugais, d'une prosodie extrêmement compliqué, et accompagnés d'une musique lente, triste, passionnée, déchirante et tendre. [...] Un de ces Fados, création spontanée du peuple portugais, était un véritable poème sur un sujet littéraire : dans l'Abbaye de Belem tous les grands poètes, écrivains et navigateurs du Portugal, s'assemblent autour de Camoens... Conçoit-on une chanson populaire de Paris ou de Londres qui aurait un sujet analogue : une assemblée des gloires nationales les plus pures dans le Panthéon ou Westminster Abbey ?»²⁴⁴

A mesma estima por Portugal e pelo fado se manifesta no livro do escritor nazi Friedrich Sieburg, em que fala demoradamente sobre fado realizando não apenas uma descrição de observador mas uma reflexão mais profunda sobre a personalidade portuguesa.²⁴⁵ As partes em que fala sobre fado estão transcritas no anexo.

Maurice Loyer realizou uma conferência no Congresso Internacional de Zoologia decorrido em Portugal em 1935 e é nesse contexto que contacta com o género musical,

²⁴¹ Germaine de la Boutetière – *Un mois dans l'Estrémadure Portugaise*. Paris : Éditions de la Revue du Centre, 1936, pp. 128-135.

²⁴² José Agostinho – «Um livro francês sobre a Estremadura Portuguesa», *A Voz*, 28 de Agosto de 1936, n.º 3419, ano 10. Suplemento Literário Bazar das letras – das ciências – das artes, ano 1, n.º 25, p. 1.

²⁴³ Gabrielle Réval – *L'Enchantement du Portugal*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1934, p. 52.

²⁴⁴ Valery Larbaud – «Lettre de Lisbonne», *Le Navire d'Argent*, n.º 9, 2^{ème} Année, 1^{er} Février 1926, pp. 334-335.

²⁴⁵ Friedrich Sieburg – *Neues Portugal: Dildnis eines alten Landes*. Frankfurt: Societäts –Verlag, 1937. Tradução para francês: Friedrich Sieburg – *Le Nouveau Portugal. Portrait d'un vieux pays*. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowsky. Paris: Les éditions de France, 1938. Para uma contextualização pormenorizada desta obra: Fernando Clara – «Literatura (d)e viagens no período dos fascismos, p. 178.

dando depois a ouvir fados num fonógrafo para um auditório.²⁴⁶ Benoist de Beaulieu escuta fado no Alentejo.²⁴⁷ Maeterlinck na Semana Portuguesa em Genebra discursou sobre ele elogiosamente.²⁴⁸ Rodney Gallop afirma que compreende a indignação que o fado levanta, mas não a partilha, nunca por ele demonstrando, contudo, um apreço entusiástico. Mais à frente, ao falarmos de Fernando Lopes Graça, retomaremos este diplomata e folcloralista inglês. Nas considerações que Miguel Unamuno tece sobre o fado, associa-o sempre ao mar. Assim escreve o autor basco dirigindo-se a Portugal, «tierra descalza»: «en el lento naufragio así meditas / de tus glorias de Oriente, / cantando fados quejumbrosa y lenta.»²⁴⁹

Também uma marca de carros francesa publica no seu órgão de comunicação o relato de um grupo de turismo automóvel em viagem por Península Ibérica, cujo anfitrião em Portugal foi o representante da marca no país. Nessa descrição de uma noite de fados ocorre a curiosa designação do fado como «biographie chantée [...] désolée».²⁵⁰ Outros

²⁴⁶ «M. Maurice Loyer, [...] il a insisté sur le côté pittoresque et touristique du Portugal et le mois suivant, reprenant son sujet, il fit pénétrer plus avant son auditoire dans la psychologie des habitants en évoquant les anciens «fados», aidé dans sa tâche par M. Miranda qui avait bien voulu lui apporter le concours de son phonographe et de ses disques.». «Société Nationale d'Acclimatation de France : Séances de Novembre, Décembre 1935 et Janvier 1936: Séances Générales.», *La Terre et la Vie*. Janvier-Février 1 (1936) 58. Ver também: Maurice Loyer – Au pays du Fado. *Bulletin de la Société Nationale d'Acclimatation de France (Revue des Sciences Naturelles Appliquées)*. Janvier-février 1936, année 83, pp. 146.148.

²⁴⁷ O Monsier Benoist de Beaulieu escuta fado no Alentejo e assim reage : «[...] c'est là que j'ai entendu pour la première fois un « fado ». Ce chant accompagné de guitare portugaise est si triste, si désespéré même, que la mélancolie des gens du nord semble lège à côté. Il a un caractère de fatalité qui rappelle son origine, fado est le fatum des Romains.». M. Benoist de Beaulieu – «Le Portugal au point de vue économique ou la terre des contrastes.», *Revue des Études Coopératives*, Juillet-Septembre 1936, n.º 60, année 15, p. 334. Secção «Problèmes Étrangers».

²⁴⁸ *Guitarra de Portugal*, 27 de Outubro de 1935, n.º 308, ano 14, p. 3.

²⁴⁹ Miguel de Unamuno – «Portugal» (poema). Cf. Miguel Unamuno – *Escritos de Unamuno sobre Portugal*. Estudios, recopilación y notas de Ángel Marcos de Dios. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 84. Escrito no Porto a 26 de Junho de 1907.

²⁵⁰ Jacqueline Bertillon – «Tourisme Automobile : Traversée de la France, de l'Espagne et du Portugal part trois voyageuses en 5 CV Peugeot (Suite et fin)», *Peugeot – Revue : Organe mensuel de vulgarisation*, [1930], n.º 81, Année 8, p. 13.

apreciadores estrangeiros de fado são o poeta brasileiro Olegário Mariano,²⁵¹ Bruno Rizzatti,²⁵² ou ainda as filhas mais novas dos embaixadores de Inglaterra.²⁵³

O crítico de fado também estrangeiro que mais marcou o meio fadista foi o acima referido Émile Vuillermoz. Ele publicou o seu texto acusatório do género musical no semanário *Candide*, um dos títulos mais conhecidos na França entre-guerras, sendo um jornal autoritarista, antimarxista, antisemita e antimaçónico, posicionando-se numa direita radical e extremando a sua posição a partir de 1934 (o musicólogo publica o seu artigo sobre fado no ano seguinte).²⁵⁴ Dois anos depois, em Berlim, o jornal oficial das SS (*Schutzstaffel*) intitulado *Das Schwarze Korps*, e conhecido também por publicar textos de forte intolerância à Igreja Católica, publica um artigo demolidor em relação ao fado. Intitula-se «Ein Land wehrt sich gegen ein Lied» («Um povo defende-se de uma canção») e «pretende convencer o leitor germânico de que em Portugal a mocidade combate energicamente o fado como obstáculo à actividade de engrandecimento da Pátria.»²⁵⁵ Acusa o fado de encorajar o ódio de classe, evidencia o fado como música que teve o seu auge no romantismo, mas que estava coetaneamente a dar claros sinais de decadência; existe uma certa intertextualidade com o livro de Luís Moita recém publicado. Enquanto o artigo francês de Émile Vuillermoz consiste superiormente numa ridicularização das características estéticas e musicais do fado, o artigo publicado no jornal oficial da SS foca o fado como impeditivo para o progresso da nação portuguesa e fala de uma luta que a juventude portuguesa e o Portugal Novo lhe estava a travar. Ambos os artigos estão integralmente transcritos no anexo.

²⁵¹ O *Diário de Lisboa*, 9 de Setembro de 1945, tem uma notícia na qual se afirma: «aludindo a uma festa elegante realizada na noite anterior em Sintra, a que assistiu o grande poeta brasileiro Olegário Mariano, faz esta curiosa revelação: “...ao contrário da maior parte dos brasileiros, que, como muitos bons portugueses, fecham os aparelhos de rádio quando chega a hora dos fados, Olegário Mariano gosta da canção nacional.» Cf. *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1945, n.º 7, ano 24, 2.ª série, p. 8.

²⁵² Bruno Rizzatti – [Conferência escrita em língua francesa, publicada no n.º 1 e 2 da Revista da Faculdade de Letras, em Lisboa, em 1937]. Transcrita em parte pela Canção do Sul: «O Fado discutido por um estrangeiro. Excerto de uma conferência realizada em Cascais, em Agosto de 1936». *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1937, n.º 185, ano 15, p. 2.

²⁵³ «Miss Sally e Miss Marry, filhas mais novas dos Senhores Embaixadores de Inglaterra, ao serem entrevistadas por Judith Maggisly, colaboradora da revista feminina portuguesa “Eva”, declararam ser admiradoras da canção portuguesa o Fado. / A propósito. Porque se não organiza uma “Tournée” de Fado, ao estrangeiro? / Porque se não faz conhecer lá fora a melodia da nossa lidima canção, característica?». «O fado no estrangeiro», *Canção do Sul*, 19 de Maio de 1931, n.º 45, ano 8, p. 3.

²⁵⁴ http://expositions.bnf.fr/presse/grand/pre_124.htm. Consultado a 23.09.2016, 16:42.

²⁵⁵ «O Fado e a imprensa alemã», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1938, n.º 196, ano 15, p. 4. Nesse ano, também a revista alemã *Die Woche* publicou uma reportagem fotográfica sobre a vida portuguesa. O fado tem uma fotografia do Retiro da Severa com uma cantadeira a cantar «Lisboa, Casta princesa». *Canção do Sul*, 22 de Novembro de 1937, n.º 191, ano 15, p. 5.

Um registo particular adquire o caso do Brasil, país onde ocorreu uma dinâmica de antilusitanismo nesta época por parte de certas elites, que de algum modo se integrava num processo de afirmação de uma cultura nacionalista brasileira; a posição de defesa da origem brasileira do fado de Mário de Andrade melhor se enquadra a a partir deste prisma.²⁵⁶

De qualquer modo, destes indicadores afere-se que no início e durante a década de 30, o fado – enquanto género musical – suscita comentários de estrangeiros, todos eles associados à interpretação dada ao modo de ser português.

2.2.4. As redes e os jornais

No debate sobre fado que teve lugar nestes anos podemos falar de uma partidarização do gosto. Verificámos a existência de porosidades e dinâmicas entre as comunidades ideológicas e as «comunidades de gosto».²⁵⁷ O tema do fado encontrou encaixes diferentes nos perfis identitários das várias classes e das redes de vinculação, de opinião e até de pressão ideológica. Encontramos uma boa ilustração para isto na afirmação do juiz e jornalista Feliciano da Conceição Santos: «O fado entre nós, é como a política: divide a população em partidos. Tem admiradores apaixonados e adversários irreduzíveis».²⁵⁸ Procuraremos agora realizar uma síntese.

Álvaro Ribeiro, no seu texto «Doutrina Fadistas», afiançou que «os detractores do fado pertencem mais à classe média, - aos que do povo saíram há uma ou duas gerações, do que à alta fidalguia, tão compreensiva de tudo quanto revele as virtudes da terra e da grei.»²⁵⁹ Efetivamente, a velha aristocracia mantém uma permanência na prática de fado, muitas vezes doméstica, que é significativa. Contudo, só excecionalmente participam na sua defesa pública.

No que ao campo dos defensores concerne, a nossa análise evidenciou como bastante notório algo que os estudos até agora realizados já haviam demonstrado: a forte

²⁵⁶ Adalberto Paranhos – Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba. *Tempo e Argumento*. 22 (2017) 44-69. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti – «Terminologia Musical» e «Origem do Fado»: cultura política e identidade nacional nos estudos musicológicos de Mário de Andrade, publicados na revista *Ilustração Musical* (1930-1931). *Educar em revista*. 65 (2017) 67-83.

²⁵⁷ Simone Pereira de Sá – «O CD morreu? Viva o Vinil!». Em PERPETUO, Irineu F.; AMADEU, Sérgio (org.) – *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 68.

²⁵⁸ Feliciano Santos – «Variações sobre o fado», *O Notícias Ilustrado*, 13 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 18.

²⁵⁹ Álvaro Ribeiro – «Doutrina Fadista (Conferência)», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1937, n.º 187, ano 15, p. 2.

ligação nesta época do grupo de praticantes do género musical e de grande parte das personalidades que o defendem aos circuitos de uma cultura de esquerda nas suas várias sensibilidades e com diferentes graus de pertença. Neles, como aliás nos circuitos sociais de qualquer outra sensibilidade ideológica, os periódicos têm um papel especial. O processo de execução do jornal, desde a equipa redatorial até aos tipógrafos, tem um enfeito mobilizador e congregador, dado que cada órgão da imprensa é expressão de um determinado ponto de vista, ideário ou causa, no qual convergem um conjunto de colaboradores. Neste campo, destacam-se Ramada Curto, Artur Inês e Mário Domingues, Julião Quintinha e Nogueira de Brito, estes três últimos com maior vinculação às convicções e redes anarquistas, muito na órbita da publicação de *A Batalha*, como já referido. Também Manuel Ribeiro estava incluído neste grupo, assumindo ser apreciador de fado por esta altura, no início da década de 1920.

Por outro lado, muitos dos nomes daqueles que se afirmaram como partidários do fado fazem parte do conjunto de pessoas que estiveram envolvidas no início da SECTP/SPA, muitas delas estão estreitamente vinculadas, portanto, ao mundo teatral. São sobretudo escritores que investiram na dramaturgia, e também músicos que compunham para teatro, sendo autores, por tabela, de alguns fados. Os «fadófilos» Avelino de Sousa, Júlio Dantas, Ramada Curto, Bento Faria (também ligado à editorial de *A Batalha*), Venceslau de Oliveira ou Bento Mântua estão neste núcleo. Houve desde cedo um cruzamento entre as sociabilidades fadista e teatral, corporizada em parcerias na redação dramaturgical e na imprensa. Fernando Amado, que se destacou nas críticas duras que dirigiu ao género musical, foi uma personalidade ligada ao teatro, procurando imprimir modernidade na conceção da arte dramática; daqui se depreende a relevância dos conflitos internos nos mesmos âmbitos culturais e profissionais.

Num outro âmbito, pertencentes a grupos de grande vanguardismo estético mas nas margens do *mainstream* da produção artística, Fernando Pessoa e António Botto partilhavam o apreço por fado, o qual se estendia de certa forma a parte dos autores que constituíam a revista *Presença* liderada por José Régio que, por sua vez, era muito próximo a Álvaro Ribeiro, apreciador e frequentador ativo do meio fadista. Estas personalidades tiveram alguma produção textual relacionada com o fado: poemas, também uma certa mobilização de motivos fadistas nas suas obras, mas a participação no debate propriamente não foi profícua, o que explica o facto de não constarem na Tabela 9: Detratores e Defensores de fado (1926-1945).

Também Alberto Vítor Machado era autor de vários livros, em géneros literários muito diferenciados, entre eles o teatral. Participava dedicadamente na vida fadista. Personalidades pontuais também se destacam na defesa do fado, sendo de salientar Carlos Silva, um jornalista da província que protagonizou um aceso caso de polémica. Da análise realizada, aduzimos que Augusto Farinha Beirão, diretor da Cruzada Nacional D. Nuno Álvares, é talvez o nome com o perfil ideológico mais destoante de todos os defensores. É de destacar Gomes Leal e Manuel Ribeiro como católicos convertidos que de modos diferentes apreciavam fado, mas não pudemos comprovar a continuidade dessa estima após a conversão.

O próprio meio fadista reconhece que o ataque ao fado redistribui amores e ódios clássicos e predefinidos, unindo numa questão de gosto o que está ideologicamente desunido, como esta frase exprime:

«Á Republica já não bastam os seus morras cotidianos aos padres das Novidades, nem os berros desenfreados contra os nacionais-sindicalistas. Precisa de bater no Fado, uma coisa em que padres, republicanos e integralistas estão todos de acordo em bater».²⁶⁰

Pela análise que elaborámos verificamos que a segunda frase é de certo modo justa, sobretudo no que corresponde à sensibilidade integralista que, de facto, tinha uma opinião quase concertada em relação à canção, à qual «um integralista não poderá [...] conceder fóros de nacional [...]».²⁶¹ Também é provável que a relação entre os setores republicanos e os circuitos sociais do fado continuaria marcada pela memória de uma certa ingratidão – que pontualmente se concretizou em perseguição policial por motivos de ordem pública sobretudo nos anos que se seguiram a 1910 – em relação aos praticantes do fado operário mais atreitos ao anarco-sindicalismo, que haviam contribuído com a sua propaganda para a implantação da República numa lógica de «mal menor».

Quanto aos «padres» que a citação refere, é de salientar que encontrámos mais leigos, que assumiam o papel de representatividade dos católicos no âmbito do universo publicista, do que propriamente membros do clero católico, a pronunciarem-se acusatoriamente sobre fado. Por exemplo, nenhuma carta pastoral dos cardeais patriarcas António Mendes Bello e Manuel Gonçalves Cerejeira se pronunciou sobre fado,

²⁶⁰ «Roubaram a banza ao Zé Maria», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 2.

²⁶¹ A frase prossegue assim: «[...] a uma canção popularizada nestes últimos 50 anos, visto ela ter nascido e se ter desenvolvido exatamente quando nós nos desnacionalizávamos». Luís de Freitas Branco – Música e instrumentos, p. 142. A revista mensal *Ordem Nova*, com Marcelo Caetano e Albano Pereira Dias de Magalhães à frente, atreito ao integralismo lusitano, tem um artigo contra o fado: José Maria Ribeiro da Silva – «Guerra ao fado!», *Ordem Nova*: Setembro de 1926 n.º 7, ano 1, pp. 219-221.

desfavorável ou favoravelmente. O padre José de Ávila manifestou abertamente a sua animosidade ao género musical, resultante superiormente da visão que detinha em relação à Mocidade Portuguesa, mas não mobilizando motivos religiosos, como desenvolveremos mais à frente.

Neste sentido, verificámos que constam entre os detratores várias personalidades que assumiram papéis nas iniciativas e nas instituições do aparelho do Estado Novo: Luís Moita e Aprígio Mafra, por exemplo, tiveram assento na Câmara Corporativa representando exatamente a mesma secção, mas também personalidades ligadas à música.

Com efeito, os músicos, à exceção, como vimos, daqueles que compunham para teatro de revista, fossem os mais ligados à prática folclorista promovida pelo regime ou fossem os que se situavam no âmbito da chamada música erudita, colocaram-se na generalidade contra o fado, em alguns casos de modo bastante veemente, independentemente da sua relação ideológica com o regime salazarista. É notória a conexão entre o Integralismo Lusitano e a antipatia pelo fado; não será alheio o facto de os integralistas terem igualmente expressado a sua discordância pelo saudosismo (apesar do reconhecimento da importância da Renascença Portuguesa).²⁶²

Verificamos também a existência de professores que exerceram a sua docência na universidade, médicos (Samuel Maia, Francisco Fernandes Lopes e Campos Monteiro), pontualmente, individualidades que passaram pela experiência militar (Ribeiro Fortes e, em menor escala, Luís Moita que frequentou o ensino militar) e um grande número de escritores e jornalistas, tal como no campo dos fadistófilos. Isto significa que no campo da literatura e da imprensa o problema do fado acentuou e deu corpo a uma concorrência já existente entre estéticas, redes e protagonistas. Os casos de conversões e de apostasias ao fado deram-se sobretudo em escritores, sendo que nesta época, como vimos, a fronteira entre ser-se escritor e jornalista era muito ténue: os escritores escreviam nos jornais e até os lideravam e os jornalistas publicavam livros com recorrência.

Pela sua importância, já apontámos o papel da imprensa, na amplitude de tarefas profissionais que envolvia, desde a tipografia até às redações, e agora a retomamos como tema com maior desenvolvimento e perspectivado sob outros pontos de análise. Este universo dos escritores e dos jornalistas apenas é entendível no panorama das plataformas

²⁶² António Dias de Magalhães baseia-se em António Sardinha. António de Magalhães, s.j. – *A Filosofia da Saudade*. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. Coleção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, p. 250.

de sociabilidade que constituíam o quotidiano lisboeta desta altura: cafés, clubes, teatros, etc. Eram eles os bastidores da vivaz atividade publicista que marcava esta etapa histórica. Com efeito, as comunidades ideológicas ou artísticas de que já falámos, que se substanciavam a partir dos jornais que sustinham, frequentavam aqueles espaços de sociabilidade urbana.

Os cafés eram um local por excelência de uma boémia intelectual, mas proporcionam também um cruzamento entre classes, servindo de gabinete de trabalho e, ao mesmo tempo, de espaço de convívio e de debate. Individualidades pertencentes à elite cultural e política e muitos escritores e jornalistas ali se encontravam, bem assim em espaços de entretenimento teatral e musical (até porque «os homens dos jornais eram muita vez homens do Teatro»).²⁶³ Sabe-se, por exemplo, que o poeta popular João Linhares Barbosa vai, assim como outros jornalistas, rever as provas para o café Madrid.²⁶⁴ Temos a informação que um redator do *Guitarra de Portugal* se encontrou com um jornalista do *Republica*, o «Torel», no café «A Brasileira»,²⁶⁵ onde Fernando Pessoa, António Boto (fadistófilos, como vimos), Raul Leal e Augusto Ferreira Gomes tomavam café no Martinho da Arcada. Ramada Curto, de que já falámos, era conhecido como «um dos pontífices do Chiado».²⁶⁶

Há, portanto, a partilha de circuitos sociais e políticos, nomeadamente o café, as redações dos jornais e os teatros (da parte, sobretudo, dos fadistófilos). Ocorre uma concatenação de interfaces sociais: as redações dos jornais, os teatros, a rede crescente de locais de fado, os cafés e os clubes (com ou sem fado), também os círculos políticos (possivelmente, mais à esquerda), a juntar a outras realidades como o futebol e a SECTP. Também as tipografias eram um espaço de circulação de pessoas, de ideias que as elites frequentavam. Veja-se, por exemplo, um fadista Avelino de Sousa como figura nodal entre o teatro, a que se dedicou como dramaturgo, o fado, que praticara e para o qual escrevera versos mantendo-se vinculado, a SECTP à qual pertencia e ainda os circuitos de uma certa esquerda, tendo sido anarco-sindicalista na sua juventude.

Para os fadófilos, o problema da imprensa entrecruza-se com a pressão desfavorável ao fado que consideram existir, dado que os jornais da especialidade

²⁶³ Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*, p. 35.

²⁶⁴ Rebelo de Bettencourt, num artigo escrito em Fevereiro de 1938, refere a vida dos cafés em Lisboa. Diz dos artistas que os frequentam: «é ao mesmo tempo o clube e o escritório de trabalho».

²⁶⁵ «Maldito Fado !?...», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 6.

²⁶⁶ Vítor Wladimiro Ferreira – *Sociedade Portuguesa de Autores*, p. 153.

dicotomizam a certa altura a pequena imprensa e a grande imprensa, sugerindo que, *grosso modo*, a primeira está do lado do fado e a segunda está contra ele. Arguem que os jornalistas da grande imprensa têm responsabilidade na própria pobreza (que caracteriza os que cantam e tocam fado) de que são co-geradores por serem os produtores da opinião pública sendo pagos pelas grandes companhias empresariais para não denunciarem os seus procedimentos corruptos, de forma que escrevem o que lhes encomendam as empresas, insinuando que seria do interesse destas silenciar o fado:

«Os génios raquíticos do jornalismo, acocoram-se aos caprichos das empresas que lhes alugam o cérebro e só escrevem o que lhes encomendam ainda que tenham que torcer as suas opiniões e vêm apontar vícios e defeitos ao povo que canta os seus mal feitos versos, o seu Fatum. Mas aí de deles [fadistas], se as moagens, as Companhias de Assucar e dos Caminhos de Ferro, se lembram de os subsidiar, para não cantarem ao Fado as grandes falcatuas, como acontece com certos jornais.»²⁶⁷

As críticas também atingem a indústria discográfica, sustentando-se que nela os cantadores e instrumentistas são mal remunerados ao passo que se paga uma avultada quantia de dinheiro aos grandes jornais para neles as publicitarem.²⁶⁸

Com efeito, se atentarmos à tabela «Textos de crítica ou de apoio ao fado» (volume 2), verificaremos que os jornais de grande tiragem primam por publicar numerosos artigos críticos do fado, ainda que não exclusivamente. Destacam-se o *Diário de Notícias* e o *República*; de tal modo que uma análise quantitativa não seria necessária dado que a imprensa fadista não se coíbe de apresentar ambos os jornais como antifadistas e de assim os menosprezar, esforçando-se por realizar uma marcação às suas críticas.

Ao *Diário de Notícias* classifica-o como «uma das grandes calamidades nacionais» que só sabe «“ir virando casacas”, sua especialidade».²⁶⁹ O conflito com este periódico atinge uma certa intensidade porque na equipa do jornal, com cargos diferenciados, encontram-se fadistas e fadistófilos: Francisco Viana, era o chefe da secção de fotogravura, Júlio César Valente trabalharia no jornal mais tarde como gráfico. Alvo principal das críticas é Belo Redondo, antigo secretário do jornal *A Canção de Portugal*, que fora seu defensor mas que por meados dos anos 30 se desligava do fado e o criticava

²⁶⁷ João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

²⁶⁸ «Só o “Diário de Notícias”, tem a bagatela mensal de quarenta mil escudos pela publicação de reclamos das casas gravadoras.». João Linhares Barbosa – «Oh! Fado que já não és... Reparos a um artigo que Aprígio Mafra escreveu e o “Diário de Notícias” publicou», *Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1928, n.º 138, ano 6, pp. 1-2. Resposta a um artigo do Aprígio Mafra de 25 de Março de 1928.

²⁶⁹ Estêvão José Machado – «O “Diário de Notícias” e o Fado», *Canção do Sul*, 20 de Agosto de 1934, n.º 122, ano 12, p. 1.

naquele referido diário.²⁷⁰ Quanto ao jornal *República*, veremos mais à frente que a abominação que lhe era dirigida irá reverter-se no fim do período histórico em estudo.

De outro modo, jornais mais pequenos como a *Gazeta dos Caminhos de Ferro* ou o *Mensageiro do Ribatejo*²⁷¹ registam um maior número de artigos elogiosos relativamente ao género musical. O *Diário Popular* e o *Diário de Lisboa* publicam textos quer favoráveis quer condenatórios. Num outro âmbito, é notório o apreço da generalidade do grupo de colaboradores da revista *Presença* pelo fado, acontecendo o contrário com a revista *Seara Nova*. As oscilações podem também ter a ver com os diretores: o *Diário de Lisboa*, em 1928 mostra-se bastante solidário com o fado, transcrevendo até um artigo da *Guitarra de Portugal* e realizando um concurso de poesia popular. Contudo, em 1939 era considerado, a par do *República*, um jornal antifadista.²⁷²

Todavia, já nos anos 40, o *República* teria uma secção noticiosa intitulada «Nos meios do fado» e organizar-se-á inclusivamente uma festa de homenagem ao seu responsável, o jornalista Carlos Fernandes.²⁷³ O *República* fala do *Canção do Sul* sempre elogiosamente, o que o jornal agradece numa notícia intitulada «Um colega amável».²⁷⁴ O *Diário de Notícias*, jornal no qual se publicaram muitos textos contra o fado, a partir de 1934, conheceu um certo interregno no seu antifadismo, tendo publicado alguns artigos apreciativos do género musical. Era seu diretor por essa altura, sensivelmente, (em substituição de Augusto de Casto) Eduardo Schwalbach, também apreciador do género musical.²⁷⁵

²⁷⁰ «Quando li no “Diário de Notícias” aquela insídia em que o articulista achincalha a lusa trova logo pensei que alguns dos seus próprios colegas de redação seriam os primeiros a protestar contra a publicação do insulto porquanto na grande família dêsse jornal moirejam o pão de cada dia muitos e honrados fadistas não só entre os seus mais modestos cooperadores, como entre os mais categorizados e conhecidos jornalistas. / Não cito nomes, mas dentre eles um se destaca como autêntica glória da nossa canção fadista quer como sentimental cantador que é, quer como poeta, autor de interessantes e mimosas produções. / Outro, e este também já batido nas lides, é um antigo jornalista ao qual algumas vezes ouvi cantar o fado tendo sido até um dos padrinhos do baptismo de uma guitarra que há bons anos se celebrou ruidosamente no “Ferro de Engomar” quando êle era o proprietário e director “d’ACanção de Portugal” em que algumas vezes colaborou o autor destas linhas.». João José do Fado Velho – «Em nossos aplausos», *Guitarra de Portugal*, 17 de Março de 1934, n.º 288, ano 12, p. 3.

²⁷¹ O jornal *Mensageiro do Ribatejo* é dirigido por J. Neves de Carvalho e tem como representante em Lisboa Carlos Silva. Em virtude disto, é um órgão da imprensa que é um grande defensor do fado. Diz-se que «tem sido um defensor da Causa do Fado, quer dando combate aos seus inimigos, quer dando realce ao valor dos vultos fadistas.». *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1938, n.º 196, ano 15, p. 6.

²⁷² Carlos Silva – «Arame farpado», *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1939, n.º 229, ano 17, p. 5.

²⁷³ A festa foi na Verbenha de Campolide, tendo sido dirigida por Carlos Conde e Filipe Pinto, no dia 27 de Julho de 1944. *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1944, n.º 337, ano 22, pp. 3-4.

²⁷⁴ *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1944, n.º 333, ano 22, p. 5.

²⁷⁵ «O Fado na taberna», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 14.

Fundado em 1933 por Costa Brochado, o semanário *A Verdade* merece destaque na polémica em torno do fado. Assumidamente apologista do regime, pretendeu combater o reviralhismo e o comunismo (com a dissipação do primeiro, dedicou-se fundamentalmente ao segundo) e ficou célebre pelas entrevistas a António Salazar que realizou e publicou.²⁷⁶ Neste jornal Luís Moita publica em 1938 um artigo fadóphobo.²⁷⁷

Quanto aos jornais do âmbito católico, destaca-se em primeiro lugar *A Voz*, depois a *Renascença Ilustração Quinzenal* e o jornal *Novidades*, que, ao que parece, terá também criticado o fado, apesar de não termos tido possibilidade de encontrar qualquer texto, sendo que a imprensa fadista nunca fez referência a qualquer artigo fadófilo ou fadóphobo que o diário tenha publicado. Pelo contrário, Manuel de Matos, outrora ligado ao sindicalismo e de quem pudemos ler no início do período em estudo afirmações de forte anticlericalismo, entrevista em 1945 o «grande poeta» António Correia de Oliveira. O diário *Novidades* publicará uma parte dessa entrevista realizada pelo então chefe de redação da *Canção do Sul* e publicada neste quinzenário. Este jornal retribui ao *Novidades* a transcrição agradecendo «Ao distinto colega» e reputando-o de «um dos jornais melhor redigidos de Lisboa».²⁷⁸

Vimos também que, no campo evangélico, o jornal *Portugal Novo*, mais direcionado para o público juvenil, é o único a ter um artigo em que se exprime uma opinião negativa sobre fado. O seu autor, Leopoldo de Figueiredo, tal como o detrator padre José de Ávila, estavam associados à educação da juventude.

Neste campo, é necessário esclarecer as diferenças entre os vários jornais da área do catolicismo. A *Renascença Ilustração Quinzenal* foi uma iniciativa fundamentalmente laical com o objetivo de posicionar a Igreja com um periódico de cariz cultural. Podemos dizer que jornal *Novidades* era o jornal oficioso da Igreja Católica tendo surgido durante a Primeira República a partir da motivação de um conjunto de católicos que consideravam negativo que se colasse ao jornal monárquico *A Época* (dirigido pelo católico Fernando de Sousa, Nemo, que mais tarde seria substituído por *A Voz*) a imagem pública de jornal representativo da opinião ou da instituição católica. O *Novidades* nasce assim em contraposição ao jornal que viria a ser *A Voz*. Sabemos que já com Cerejeira a polémica

²⁷⁶ O jornal teria uma tiragem considerável e seria o jornal mais transcrito por outros periódicos. Cf. Costa Brochado – *Salazar e «A Verdade»*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1937, p. 27.

²⁷⁷ *A Verdade*, 24 de Setembro de 1938.

²⁷⁸ *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1945, n.º 359, ano 23, p. 3.

continua, Sabemos pela sua correspondência que chamou a atenção por diversas vezes ao Fernando de Sousa, afirmando sobre o jornal, numa carta de 21 de julho de 1939 a Correia Marques, que «pela pena do seu Director, enfraquece e desorienta a opinião católica, alimenta a infiltração dos princípios totalitários e racistas.»²⁷⁹ Esta denuncia tinha a ver com pronunciamentos políticos que o jornal veiculava favoráveis à *Action Française* e à ideologia que sustentava, condenada por Pio XI em 1926. Estas observações visam ter em conta o pendor acentuadamente fundamentalista do jornal e o facto de não ter cobertura do episcopado; aqui devemos enquadrar a intervenção que Fernando de Sousa teve no caso de Ercília Costa, que, como já dito, foi censurada pelo jornalista devido ao facto de ser conhecida como «a santa do fado».

É relevante o facto de dois jornais estrangeiros de grande tiragem e defensores de correntes políticas de um autoritarismo radical e por um nacionalismo que derivou, por exemplo, na intolerância ante os judeus ou os marxistas, publicaram textos antifadistas. Falamos dos semanários *Candide*, da direita radical francesa, e *Das Schwarze Korps*, o jornal oficial das SS, como assinalámos, era também anticatólico.

É importante equacionar a questão da imprensa neste debate que o fado gerou, posto que Artur Inês e Norberto de Araújo, que defenderam o género musical, foram presidentes do Sindicato dos Jornalistas, cargo igualmente exercido pelo detrator Aprígio Mafra que assim representou a Secção das Indústrias do papel, artes gráficas e imprensa na Câmara Corporativa, tal como outro detrator, Luís Moita, que representou a mesma secção por presidir ao Grémio Nacional dos Industriais de tipografia e fotogravura. Deste modo, pode intuir-se uma concorrência de protagonismos neste setor da imprensa e da tipografia. É curioso assinalar, finalmente, no campo dos percursos religiosos, que tanto Norberto de Araújo como Aprígio Mafra frequentaram o seminário. O primeiro esteve no seminário de São Vicente durante um curto período de tempo, depois de concluir a instrução primária e o segundo esteve no seminário de Portalegre. À guisa de exemplo, também o integralista antifadista Hipólito Raposo esteve no seminário da Guarda e mais tarde frequentou o curso de Teologia em Coimbra. É também provável que alguns autores das letras de fado tenham tido uma formação de seminário ou a frequência do curso de

²⁷⁹ A 21 de Julho de 1939, Lisboa, o cardeal escreve ao Correia Marques. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. PT/AHPL/PAT14-SP/T-01/01/006.

Teologia, pela acuidade na terminologia doutrinal e pelo domínio que possuem de algumas matérias, nomeadamente a história e a geografia bíblicas.²⁸⁰

2.3. Os argumentos da «questão fadográfica»

Os movimentos nacionalistas surgiram por toda a Europa, em grande medida, como reação às forças imperialistas, como o império de Napoleão, o Império Austro-húngaro, o Império Alemão ou o Império Russo. Corporizavam-se no ensejo de cada povo submerso nestes vários domínios imperiais se autodeterminar não só no âmbito político, mas também cultural, produzindo uma identidade artística própria e «libertando-se da influência até então mais ou menos dominante em todos eles de qualquer das grandes escolas clássicas».²⁸¹

Inspirados na convicção romântica da existência de uma identidade nacional detida pela cultura popular, os músicos colhiam os elementos das tradições musicais populares enquanto penhor da obtenção de uma especificidade identitária musical. Utilizavam-nos como matéria-prima dos processos de composição tendo este os métodos e a estética próprios do universo musical erudito.

Cada nação procurou assim constituir a sua canção nacional, entre elas Portugal. Esta busca coincidiu aqui com o início dos trabalhos em Antropologia e Etnologia que assumiram o popular como seu objeto. Antropólogos e etnólogos fizeram trabalhos de campo pelo território rural português de recolha de música tradicional popular. Neste contexto surgiram os cancioneiros de Teófilo Braga, o *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves, publicado entre 1893 e 1898, ou o *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de 1906.

O elã nacionalista musical desencadeou um debate de tipo estético e ideológico sobre como e qual deveria ser a canção nacional. Foi naturalmente colocada a hipótese de esta ser o fado. Grande parte da expertise musical portuguesa, e a elite artística no geral, reagiu energicamente contra esta possibilidade. Consideravam o fado sobremaneira

²⁸⁰ Veja-se a letra seguinte: José Lázaro Cravide – «Mensagem celeste», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1944, n.º 327, ano 21, p. 2.

²⁸¹ Fernando Lopes Graça – Sobre o conceito de Música Portuguesa. Em Fernando Lopes Graça – *A Música Portuguesa e os seus problemas I*. Lisboa: Edição de autor [Coimbra: Atlântida], 1959. [Texto original de 1941].

desqualificado para ser a «canção nacional», num debate que foi fazendo correr bastante tinta desde meio do século XIX e que iria manter a acutilância durante o período em estudo (1926-1945). Literatos e políticos, de Ramalho Ortigão a Eça de Queiroz, e personalidades ligadas à música pela via formal ou etnográfica (o antropólogo Rocha Peixoto, Armando Leça e António Arroio) emitiram as suas opiniões, mais teóricas ou mais sarcásticas, bastante depreciativas relativamente ao género musical.

O fado já adquirira uma significativa dinâmica de expansão e fora absorvido em contextos que não correspondiam ao seu ambiente original, de práticas musicais coletivas, como os orfeões ou as tunas, ou nas sociabilidades domésticas de algumas elites. É perceptível nas críticas ao fado um receio de que ele, mostrando-se assim camaleónico, propagável e com fácil adesão em contextos sociais diversos, alcançasse poder social. Com efeito, a relevância cultural que veio a adquirir comprova-se nos vários textos escritos sobre si desde o início do século XIX, parte dos quais consiste em verificações neutras sobre o fenómeno musical sem incluírem uma tomada de posição e uma natureza polémica. Músicos importantes como Michel Angelo Lambertini e Ernesto Vieira dedicaram-se a caracterizá-lo musicalmente, e folcloristas como Gonçalo Sampaio e os já mencionados Carolina Michaëlis e Teófilo Braga, formaram teses sobre a sua origem.

De grande acuidade são as obras *A triste canção do sul*, de Alberto Pimentel, e a *História do fado*, de João Pinto de Carvalho, também chamado Tinop, escritas em 1903 e 1904, respetivamente. Estas não assumem um posicionamento explícito condenatório ou abonatório, sem obstar a ironia com que Tinop retrata os fadistas. Houve quem tenha considerado Pimentel um detrator (Maciel Fortes), e houve quem afirmasse igualmente que ele gostava muito de fado e que estimulava o trabalho dos seus defensores. Ambos os autores foram reconhecidos pelo meio do fado com gratidão.²⁸²

Este debate, ao qual Maciel Fortes denominou «questão fadográfica» ou «problema fadográfico», é um *continuum*. A sua transversalidade está explícita na obra que aquele professor da Faculdade de Economia da Universidade do Porto publicou sobre o género musical. Tendo-o feito em 1926, nela compilou os artigos que anteriormente publicara em duas entrevistas concedidas ao *Diário da Madeira*, vários artigos saídos num diário do Porto, outros tantos feitos expressamente para a revista *Dionysios* e um

²⁸² A afirmação sobre Pimentel encontra-se na *Guitarra de Portugal: Guitarra de Portugal*, 27 de Julho de 1930, n.º 203, ano 9, p. 5.

pequeno ensaio «ainda não publicado, a propósito do valor do Fado sôb o ponto de vista etnográfico-folclórico e que se destinava ao Instituto Portuense de Estudos e Conferências.»²⁸³ Tal como ele, outros detratores futuros do fado citarão «fadófobos» anteriores, sendo que os apreciadores do fado reportar-se-ão sobretudo à obra referencial de Avelino de Sousa.

Esta linha de continuidade ao longo do processo do debate leva-nos a apresentar os vários argumentos que o constituíram remontando-os às suas raízes nas décadas anteriores a 1926 (como anteriormente explicado, a maioria dos textos publicados nesta fase constam também na tabela «Textos de crítica ou de apoio ao fado» que integra o anexo).

2.3.1. A acusação

Uma das primeiras críticas ao fado que nos é dada sinalizar provém de Eça de Queirós, situando-se em 1867. Enquadra-se numa crítica global que o autor realiza a Lisboa, e indiretamente a Portugal, comparando-a por vezes com outras cidades estrangeiras ao caracterizá-la nos seus vários aspetos: política, arquitetura, religião e cultura. É ao abordar esta última que refere o fado. Deve, por isso, entender-se esta crítica como dirigida a uma certa mentalidade portuguesa territorializada em Lisboa em detrimento de uma censura incisiva sobre o fado, por se enfileirar entre outros aspetos críticos que o escritor aponta.²⁸⁴

O primeiro texto de natureza opinativa sobre o fado e escrito expressamente sobre ele que nos é dado localizar tem como autor Rocha Peixoto, etnógrafo e antropólogo que possuía uma vincada vertente de crítica cultural e intervenção cívica. Este texto, mais ensaístico do que etnográfico intitulado *O cruel e triste fado*, será publicado durante a década de 1890 em várias edições.²⁸⁵ Este texto foi, segundo Luís Moita, «a primeira voz

²⁸³ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 14.

²⁸⁴ É já famoso este trecho: «Athenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que creou? / *O Fado.* / *Fatum* era um Deus no Olympo; n'estes bairros é uma comédia. Tem uma orchestra de guitarras, e uma iluminação de cigarros. O palco está mobilado com uma enxerga. A scena final é no hospital ou na enxovia. / O panno de fundo é uma mortalha!» Eça de Queirós – *Prosas Bárbaras*. Introdução de Jayme Batalha Reis. 2.^a edição. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1909, p. 123.

²⁸⁵ Para a compreensão do processo diacrónico de formação da obra nas suas várias edições, e sobre o autor, ver o texto introdutório de João Leal: Rocha Peixoto – *O cruel e triste fado*. *Etnográfica*, 1.^o volume, 2 (1997) 331-332. [Ed. original: 1897].

de protesto contra a desalentada canção».²⁸⁶ Nele, o fado é assumido como quadro explicativo e o reduto mais expressivo da mentalidade da sociedade portuguesa, numa perspetiva histórica e com um sabor etnográfico como pano de fundo.

No coro de vozes contra o fado que se foi avultando, existem linhas melódicas ou argumentativas mais incisivas, assim como solistas que se destacam e que funcionam em cadeia. Nesse sentido, veja-se António Arroio que se reporta particularmente a Rocha Peixoto. Por sua vez, Luiz Moita ancora-se na obra de António Arroio. A obra de Maciel Fortes, disparando em todas as direções, apesar da sua importância objetiva e até da sua ambição, acabaria por cair no esquecimento, sem ter tido sequência como referência crítica aos censores do fado que se seguiram.

Uma preocupação central que motivou as primeiras visões desfavoráveis do fado tinha a ver não tanto com o género musical enquanto tal mas enquanto expressão dos fadistas, um grupo associado ao problemas da prostituição, do proxenetismo ou da vadiagem. Por conseguinte, esta crítica não era propriamente teórica mas decorria no quadro da diabolização de um segmento social, posto que uma determinada organização das fobias sociais instituiu o fadista como bode expiatório, satirizando-o como o «micróbio da Mouraria»,²⁸⁷ e também como o praticante de fado. A perspetiva negativa do fado era, pois, dupla: primeiramente social, e depois, como manifestação disso, musical.²⁸⁸ Sal guarde-se que o fado cedo havia entrado noutros âmbitos socio-profissionais, sendo a sua relação com este mundo prostibular algo factual mas possivelmente inflacionado por ser alimentado com as narrativas e o imaginário em torno da Severa.

Este tipo de discursividade está presente na caracterização irónica e demolidora que Ramalho Ortigão tece nas suas *Farpas* (1872) ou Júlio Castilho na obra *Lisboa Antiga: Bairro Alto* (1879), da qual transcrevemos este excerto:

²⁸⁶ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 123.

²⁸⁷ Esta expressão encontra-se numa caricatura que ilustra o livro de Alberto Pimentel: Alberto Pimentel – *A triste canção do sul*, p. 41.

²⁸⁸ «Uma raça que tem um Cancioneiro assim tão fecundo, tão seu, não carece de um cantar que tem por autor e intérprete: o fadista!». O autor prossegue: «O fadista vale-se da navalha para assassinar. Com ela entreteem-se os pastores, recortando na cortiça e lavrando rocas, o pescador poveiro a gravar no madeirame da sacristia da matriz, o seu sinal. Ora esta divergência de tipo e hábitos reproduz-se da música». Armando Leça – *O fado no cancionero português*. Em Armando Leça – *Música Popular Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, [s.d.], p. 36. [O texto está datado com o ano 1918].

«O fadista do Bairro alto (que já foi muito peor do que é hoje) é o marialva do rez do chão da sociedade, escoria das tendencias desregradas de uma cidade grande, produto bastardo da ociosidade e do vicio. É o triste frequentador da galeria das causas crimes, e muita vez o pobre Othello obscuro da parte de policia. O fadista é um aleijão nos costumes; tarde lhe chegará a sua vez de regeneração, lóbrego vadio inconsciente, a quem o Limoeiro fascina, com o magnetismo escancarado de um sapo colossal!»²⁸⁹

Estas críticas tornam mais perceptível o que analisámos sobre o programa de regeneração do fadista, no capítulo anterior. Neste campo, Luís Augusto Palmeirim destaca-se por assumir, inversamente, uma visão sensível às vulnerabilidades e condicionantes sociais dos fadistas no capítulo que lhes dedica na *Galeria das Figuras Portuguesas* (1879). Advinda de um deputado e diretor do Conservatório Real de Lisboa (desde 1878), a perspetiva de Palmeirim torna-se particularmente interessante.²⁹⁰

Como já verificámos num momento pretérito deste estudo, no período temporal que estudamos, esta imagética do fadista correspondia a uma herança danosa. A culpa foi por vezes imputada aos jornalistas detratores por alegadamente a alimentarem. Queria desmentir-se esse imaginário pela construção de uma imagem diametralmente oposta: a do fadista como alguém moral no âmbito profissional e afetivo, a fim de atestar uma licitude social e credibilidade. Esta ênfase é de tal ordem que até é alvo de censura por parte do meio fadista a colocação na Câmara Municipal de Lisboa do próprio quadro de José Malhoa, nestes termos: «Quem é que na sala do primeiro Município do País fez colocar o quadro de Malhõa, que a despeito de ser uma obra de arte é atentatório aos bons costumes dos que cantam o Fado?»²⁹¹.

Outro dos argumentos que se formulam desde cedo é o da inferioridade musical do fado em relação ao canto popular rural, sendo revelador de uma concorrência entre os dois universos musicais. É enaltecida a excelência da representatividade étnica das canções do mundo campesino e a sua superioridade estética e moral. António Arroio, por exemplo, evidencia a condição local do fado, afirmando que «[...] as gentes do norte do paiz não sentem essa canção como as do sul», e destaca outro grande crítico do género, Rocha Peixoto, «homem do norte portanto».²⁹² Armando Leça destacou-se nesta ordem

²⁸⁹ Júlio de Castilho – *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*. Lisboa: A. M. Pereira, 1879, pp. 150-152. Fialho de Almeida tece uma visão crítica de um café de fadistas. Fialho d’Almeida – *Os Gatos: publicação mensal, d’inquérito á vida portuguesa*. 5.ª edição. 1.º volume. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1922, p. 95 ss.

²⁹⁰ Luís Augusto Palmeirim participou na revolta da Maria da Fonte, foi militar (como seu pai). Foi um poeta ultrarromântico, tendo colaborado com vários periódicos e foi deputado em várias legislaturas.

²⁹¹ João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

²⁹² António Arroio acrescenta: «Assim pensam muitos homens para norte do Mondego e eu com eles.» António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*. Coimbra: F. França Amado, 1909, p. 65.

de argumentos, desqualificando o fado mesmo em termos musicológicos: «Exposto no pelourinho da análise musical, o fado, é pobre, sem elevação, para o compararmos com os cantares portugueses, falta-lhe o lirismo, frescura e misticismo do seu melodismo e a sua adaptação a contrapontos»²⁹³. Armando Leça foi uma das figuras de destaque em matéria de «políticas musicais» no Estado Novo, regime no qual os intuitos da constituição e da valorização de um folclore rural foram concomitantes a um acondicionamento do fado em função de determinados trâmites.²⁹⁴ Não obstante este tipo de críticas, autores houve que analisaram o fado e as tradições musicais do campesinato não num molde dicotómico mas de reciprocidade: Rodney Gallop afiança que não é «fácil determinar como se saldaram as contas desta mútua influência».²⁹⁵

A questão da busca da música nacional estava implicada no processo da construção de um modelo para o ensino da música em Portugal e na definição de um repertório ensinável.²⁹⁶

Em 1909 António Arroio publica *O canto coral e a sua função social*, dedicando uma extensa nota anexa sobre o fado que em muito irá influenciar as críticas dos anos seguintes, ao ponto de volvidos 27 anos, Luiz Moita colocar as palavras de António Arroio como mote das suas palestras radiofónicas sobre o fado: «Rapazes: não cantem o Fado!». Nessa obra ocorre uma exortação laudatória ao canto coral na qual o autor fundamenta os seus benefícios e a urgência de ser implementado em Portugal, na mesma proporção em que retrata o fado como algo prejudicial, promovendo a sua erradicação (assunto que desenvolve no anexo). O engenheiro portuense associa a música coral ao progresso, pela disciplina e pela homogeneidade que lhe são intrínsecas, justificando a sua utilização nas sociedades avançadas como a Alemanha e a Bélgica. O fado é o seu extremo oposto: impede a modernização e «a compreensão das formas superiores da música e da execução musical»²⁹⁷, bem assim «exprime o estado de inércia e de inferioridade sentimental em que o nosso país está mergulhado»²⁹⁸. Vários músicos, como Hermínio do Nascimento, ou personalidades de outras áreas (como verificámos ao abordar Afonso Lopes Vieira) propõem, ao invés, uma «orfeanização» do país.

²⁹³ Armando Leça – O fado no cancioneiro português.

²⁹⁴ Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d'une dictature*», 2.º volume, p. 374

²⁹⁵ Rodney Gallop – *Cantares do Povo Português*. Tradução de António Emílio de Campos. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937, p. 21.

²⁹⁶ Sobre esta matéria ver: Ana Luísa Paz – *O ensino da música em Portugal (1868-1930)*.

²⁹⁷ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 70.

²⁹⁸ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 79.

Luís Moita reincidirá no argumento de que o fado é maléfico em termos educacionais, matéria que se intensificou com a discussão sobre a educação da juventude e, especificamente, sobre a instituição da Mocidade Portuguesa.²⁹⁹ Almeida Campos, um detrator de Viseu, desenvolveu muito esta crítica, contrapondo o fado ao programa daquela organização.³⁰⁰ Também Armando Leça e o Padre José de Ávila (como vimos, sacerdote assistente da instituição) se pronunciaram neste sentido, sendo particularmente expressivo o texto do sacerdote e também Delegado Regional da Mocidade Portuguesa nos Açores:

«O canto colectivo é o que, de tôdas as formas, mais enobrece, entusiasma e exalta o espírito. O fado singular que é triste, gemido, trágico, não entusiasma, não exalta, não enobrece o espírito das multidões que aspiram a uma alegria risonha e sã.

[...] É de todos notório que a Mocidade Portuguesa, nas suas excursões, marchas e passeios ao campo, num impulso natural e espontâneo, que ninguém pode reprimir, como tantas vezes tenho verificado, entoa hinos e canções, que por tôda a parte lhe dão vida e graça saudável. Mas se algum dêles tenta gemer um fadinho, logo os outros lhe imitam os trinados, exageram os gemidos e... a galhofa é certa... não serve. Aquêlê ambiente maravilhoso de união com as belezas e encantos da natureza, aquela expansão comunicativa de corações felizes, não suportam os gemidos tristes e doentios dum canto, por uma única voz afectada e morna. [...] bom seria que a Mocidade Portuguesa se enriquecesse com um programa de canções sádias, de marchas viris, de hinos tais que a obrigassem a marchar de cabeça levantada, peitos saliente, de sorriso nos lábios, com os olhos atentos e fixos num Portugal cada vez maior».³⁰¹

A rejeição do fado jogou-se também na contraposição entre o Romantismo, particularmente o Ultrarromantismo, e o Modernismo. O mesmo António Arroio apresenta o fado como uma «produção da época romântica» que «nasceu no Sul, em pendant com o Noivado do Sepulchro do Porto»³⁰². Ora o Noivado do Sepulcro era o poema ex-libris do Ultrarromantismo, escrito por Soares de Passos, que viria a ser

²⁹⁹ Outros críticos foram neste sentido. Veja-se Agostinho de Campos «[...] não queiram fazer de nenhum [fado] a marcha fúnebre da mocidade portuguesa». «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 13 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 11. Texto que corresponde ao pronunciamento de Agostinho de Campos.

³⁰⁰ João Linhares Barbosa – «A minha resposta», *Guitarra de Portugal*, 25 de Julho de 1938, n.º 345, ano 17, p. 2.

³⁰¹ Rev.º P.º José d'Ávila – O Canto em Côro. Em *Estudo e Acção (Palestras)*. Proferidas ao microfone do Emissor Regional dos Açores por iniciativa da Direcção dos Serviços de Educação Física e Desportos da «Mocidade Portuguesa». [Angra do Heroísmo]: Delegação Provincial de Angra do Heroísmo, 1942, p. [141]-149.

³⁰² António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 69. António Arroio, cingindo-se à forma como o fado é executado assevera ainda: «Nada há, em tal matéria, que se possa ser-lhe comparado como expressão do mais anarchico e mais inferior melodrama, do mais exagerado mau gosto romântico. E é para sinceramente lamentar que essa maneira se imponha ao nosso publico, inutilizando-o para a compreensão das formas superiores da musica e da execução musical». António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 70.

ridicularizado pelos modernistas.³⁰³ O suicídio, experiência que integra a mundividência romântica, é também associado ao fado, havendo quem o qualifique de «canção de suicidas».³⁰⁴ Na polémica entre o médico Samuel Maia (Dr. Félix) e Avelino de Sousa o tema do suicídio foi também um dos tópicos de discordância.³⁰⁵ Esta antítese entre romantismo e modernismo explicará a exclusão do fado dos quadros de bom gosto do modernista António Ferro no desempenho das funções políticas que assumiu.

Rocha Peixoto, António Arroio, Maciel Fortes e Luís Moita encadeiam-se argumentativamente na questão da mentalidade nefasta que para eles o fado detém e que explica «o grande mal português» que «é não termos um grupo, um valente partido de homens novos».³⁰⁶ Ao coletivo «Estado Novo» corresponderia o indivíduo «homem novo»: varonil, capaz de disciplina e de subordinar os seus interesses individuais aos interesses coletivos. Este teria, assim, como antípoda o fadista, no imaginário que a si mantinha acoplado desde oitocentos: um tipo social tido por fraco física e socialmente, comprazendo-se na sua própria pusilanimidade. Os detratores vinculam o fado à ideia de ociosidade e a um tipo de relação social de inferioridade, a qual é retratada pelos detratores como desejada pelos próprios: «O Choradinho são as lagrimas submissas d’um preguiçoso, pedindo cincoréisinhos ao seu rico bemfeitor».³⁰⁷

Numa visão positiva, outra imagética se constituiu em torno do fadista, a qual corresponderia a uma certa autorrepresentação do português: alguém sentimental, sensível à dimensão poética e humanista da existência, o combatente que levou guitarras para Alcácer Quibir.³⁰⁸ Sobrepõem-se dicotomias nestas críticas: o trabalho e a ociosidade, o progresso e a decadência que correspondem respetivamente à de homem novo e «fadista». Maciel Fortes afirma que «a propagação do Fado se deve tomar como

³⁰³ Samuel Maia (pseud. Dr. Félix) – «O processo do Choradinho», *O Século*, 16 de Fevereiro de 1912, p. 4. (Secção Higiene Prática). Também se refere a este poema ultrarromântico: «Não é a cantar o Choradinho ou o Noivado do Sepulchro que se espanta o mal».

³⁰⁴ Roberto das Neves – «O Fado», *Globo*, [número publicado até 15 de Maio de 1930]. João Linhares Barbosa – «O Fado “... toada melancólica de derrotados e suicidas...”?», *Guitarra de Portugal*, 15 de Março de 1932, n.º 197, ano 8, p. 3.

³⁰⁵ Avelino de Sousa – *O Fado e os seus censores: artigos coligidos da Voz do Operário: Crítica aos Detractores da Canção Nacional*. Carta-prefácio de Júlio Dantas. Lisboa: [ed. autor], 1912, pp. 13-14.

³⁰⁶ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 49.

³⁰⁷ Samuel Maia (pseud. Dr. Félix) – «O processo do Choradinho», *O Século*, 14 de Fevereiro de 1912, p. 4. (Secção Higiene Prática).

³⁰⁸ Ele giza implicitamente uma contraposição entre o homem novo e o fadista, que advinha já do contexto da I Guerra Mundial. Nela, os alemães eram percecionados como povo organizado, funcionando militarmente em bloco, e os franceses eram retratados como povo varonil, racional e sagaz na sua defesa. Por seu turno, os portugueses autorrepresentavam-se como sentimentalistas e poéticos. Ver artigo sobre o fado meu da I Guerra Mundial. a I Guerra Mundial segundo o fado», *IDN Cadernos*. 18 (2015),

um índice de decadência!...»,³⁰⁹ e também Luís Moita, apontando ao fado a culpa de obstaculizar o plano de «reconstrução de Portugal» com a sua ação desnacionalizante, fala que a Mocidade Portuguesa terá de a combater, «com o seu entusiasmo viril».³¹⁰ O presidente da Câmara Portuguesa do Comércio no Rio de Janeiro, professor Vitorino Moreira, critica o fado, pedindo ao jornalista «que ao regressar á Pátria, lhes não mande lá os fadistas contradizer o novo sistema de Portugal Moderno. [...] não quer que vão lá os exploradores do sentimentalismo.»³¹¹ Dez anos antes, em 1915, o então integralista Luís Freitas Branco terminava uma conferência dada na Liga Naval, afirmando que «Um integralista não poderá conceder fóros de nacional a uma canção popularizada nestes últimos 50 anos, visto ela ter nascido e se ter desenvolvido exactamente quando nós nos desnacionalizávamos».³¹² Arguia ainda que «Lambertini diz que não encontrou a palavra Fado em dicionários anteriores à ultima metade do século XIX».³¹³

Com efeito, do apuramento da génese do fado se determinaria se este era ou não português e, como tal, canção nacional ou canção desnacionalizante. Esta disjuntiva explica a grande quantidade de textos e de hipóteses que se produziram em torno da questão da origem do fado, a qual é desvalidada pelos detratores tanto no plano geográfico, com a proposição de que o fado não provém de Portugal, como no plano cronológico. Assim, Fortes e António Arroio consideram o fado algo muito recente, censurando a ancestralidade à qual procuravam reportá-lo.³¹⁴ Arroio baseia-se em Michel'Angelo Lambertini, o qual afirma que a guitarra é de origem inglesa, argumento que Armando Leça reforça patenteando que «Portugal erguendo-se não póde ter como instrumento simbólico uma guitarra de fadista, mas sim, uma viola ou um cavaquinho florido !»³¹⁵.

Do outro lado do Atlântico, o grande intelectual brasileiro Mário de Andrade pronunciou-se sobre esta questão, criticando a datação que a generalidade dos autores portugueses apontavam, à exceção de Luís Freitas Branco; chamava, por exemplo a

³⁰⁹ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 93.

³¹⁰ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, [p. 17].

³¹¹ «“Belo” – Recado – de tipo “Redondo”», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1935, n.º 301, ano 13, pp. 2.8.

³¹² Luís de Freitas Branco – *Música e instrumentos*, p. 142.

³¹³ Luís de Freitas Branco – *Música e instrumentos*, p. 141.

³¹⁴ Arroio refere «o anachronismo de fazer executar o corridinho por um Marialva qualquer, e limitou-se a apresentar padres e peraltas cantando as modinhas e lunduns do tempo». António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 69.

³¹⁵ Armando Leça – *O fado no cancioneiro português*, p. 43.

atenção para um jornal intitulado *Fado dos Chimangos* de 1831, entre outras fontes (refere Von Weech e Balbi) nunca nomeadas pela «fadografia» em Portugal, que no Brasil usam o termo fado com o significado de música dos colonos portugueses, antes dos marcadores temporais que em Portugal se apontam. Defende, pois, que a palavra fado já ocorre na sua conotação musical pelo menos em 1822 e não 27 anos depois como os estudos portugueses consideram, bem como testifica a origem colonial brasileira do fado sem deixar de patentear o seguinte: «O Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele, porque entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade, e se definitivou como forma nacional permanente.»³¹⁶

Carolina Michaëlis considerava que adviria da época medieval, Gonçalo Sampaio considerava-o como um desdobramento das cantigas de São João, Teófilo Braga salientava-o como reminiscência da herança árabe. Ante estas teses, os críticos insistiam na origem estrangeira, consentiam o nascimento em Alfama; Arroio contestava especialmente quem sustentava a origem celta do fado, por ver nela uma forma de legitimar e enaltecer o fado como proveniência de povos modernos oriundos da Bretanha e da Cantábria. Paralelamente, outras hipóteses se formularam no que concerne à origem da guitarra portuguesa, como a de Pinto de Guimarães que defendia que esta teria vindo dos muçulmanos.³¹⁷

Além de Mário de Andrade, destacamos outras personalidades que demonstraram algum interesse pela mesma: o médico Amaro de Almeida,³¹⁸ Leonardo Coimbra³¹⁹ e Fernando Lopes Graça. Sobre esta matéria, o músico tomarense limita-se a corroborar a perspectiva de Rodney Gallop, etnógrafo e diplomata que viveu em Portugal entre 1931 e 1933, período durante o qual fez por contactar com as músicas populares portuguesas,

³¹⁶ Mário de Andrade – As origens do fado. Em Mário de Andrade – *Música, doce música...*. Este texto foi transcrito no semanário *Fradique*: Mário de Andrade – «Páginas brasileiras: Origens do Fado», *Fradique*, 22 de Novembro de 1934, n.º 34, ano 1, p. 8. Ver o artigo publicado no ano seguinte por Manoel de Sousa Pinto, natural do Rio de Janeiro que era professor de Estudos Brasileiros na Faculdade de Letras de Lisboa: Manoel de Sousa Pinto – «O lundum avô do fado», *Ilustração*, 1 de Novembro de 1931, n.º 141, ano 6, pp. 17-19.

³¹⁷ Pinto Guimarães – A origem do Fado: Como nasceu a “Canção Nacional”. Em Pinto Guimarães – *Fado, canção vencedora: história, propaganda e defesa do fado*, 1938.

³¹⁸ Amaro d’Almeida – «Reflexões sobre a origem do fado». *Olisipo*, Janeiro de 1944, n.º 25, ano 7, pp. 50-55.

³¹⁹ É a pedido deste filósofo que Gonçalo Sampaio dá a sua opinião. «Meu Caro Leonardo Coimbra. / Acabo de receber o seu bilhete pedindo alguns esclarecimentos sobre a origem do fado. Aqui os tem, redigidos muito sumária e apressadamente». Gonçalo Sampaio – «As origens do Fado», *A Águia* n.º 9-10 (129-130), Março e Abril de 1923, p. 131-133.

rurais e urbanas, resultando dessa experiência alguns textos.³²⁰ Entre eles destaca-se o livro *Portugal: a book of Folk-Ways*, que o Instituto para a Alta Cultura publicou traduzido para Língua Portuguesa por António Emílio de Campos, com o título *Cantares do Povo Português*. Fernando Lopes Graça escreve na revista *Seara Nova* um artigo em que realiza um comentário, aliás bastante laudatório, da obra do etnógrafo inglês.³²¹ É neste contexto que ocorrem aquelas que nos parecem ser as suas primeiras afirmações sobre o fado.

Em primeiro lugar, assinala uma dupla atitude de Gallop perante o fado: por um lado, ele lamenta que este retire espaço à canção popular mais singela, por outro lado, reconhece a sua importância criativa, uma vez que as canções que constituem a sua coleção são em parte fados transplantados para a província ou, pelo menos, melodias a ele atreitas.³²² À exceção da tese de Gallop de que o acompanhamento instrumental do fado existiu antes da melodia que pensa ser discutível, Lopes Graça qualifica de «sensatas, mesmo sensatíssimas» as considerações do etnógrafo inglês sobre o fado, identificando os dois grandes polos em que se distribuem as opiniões sobre a sua origem:

«Ainda aqui, de encontro às concepções racistas, por um lado, e às pseudo-científicas, por outro, que têm procurado explicar a origem do fado, o Sr. Gallop, denegando a pura autoctoneidade dêste, como querem as primeiras, ou o seu absoluto exotismo, como pretendem as segundas, vê nessa canção urbana um produto de estratificações sucessivas [...]»³²³

Lopes Graça favorece assim a perspetiva sintética na causalidade do fado enquanto produto cultural e musical, caracterizada por camadas de influências várias, desde as danças exóticas de África e do Brasil, às tradições musicais rurais portuguesas, até à arte musical da Europa central e da ópera italiana.³²⁴

O debate desenvolveu-se também no tópico da raça, aspeto no qual muito incidiu Maciel Fortes numa argumentação que arrogou um tom claramente racista.³²⁵ A sua

³²⁰ Salwa El-Shawan Castelo Branco – Gallop Rodney. Em Salwa El-Shawan Castelo Branco (dir.) – *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (C-L)*. 2º volume. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2010, p. 559-560.

³²¹ *Cantares do Povo Português*. Tradução de António Emílio de Campos. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937. Fernando Lopes-Graça – Folclore Musical Português. Em Fernando Lopes Graça – *A música Portuguesa e os seus problemas I*. [Texto originalmente publicado em: *Seara Nova*, 27 de Novembro de 1937, n.º 538].

³²² Fernando Lopes-Graça – Folclore Musical Português, p. 238.

³²³ Fernando Lopes-Graça – Folclore Musical Português, p. 239.

³²⁴ Fernando Lopes-Graça – Folclore Musical Português p. 240-241.

³²⁵ Isto fez com que do lado dos fadistas se exaltasse o fado como «a mais nobre e típica canção ráica». António Cardo – «António Pedro Machado (O Machadinho)», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1932, n.º 69, ano 10, p. 1.

proposta, relativamente à origem do fado, parte da lei com que em 1761 Pombal ordenou a libertação dos escravos residentes no reino da qual, segundo Fortes, resultou a seguinte circunstância: «uma parte dos pretos libertos por êsse diploma se entregou à vadiagem, aos vícios e ao roubo, pejando sobretudo o bairro de Alfama, onde vivia de mistura com as mulheres de má nota, promovendo desordens e cantando».³²⁶ Explica que o fado deriva da junção entre esta musicalidade negra, que vem por via do Lundum, e o ambiente romântico:

«[...] o Fado foi o resultado da acumulação de tôdos os dengosismos, de tôdos os lamechismos, de tôdas as dolências e langorosidades do povo [...] e que adentro do período romântico veio achar a expressão máxima eclodindo numa forma cancional em que o corrosivo da apatia negroide, traduzido pela monotonia do som, predominada em absoluto.»³²⁷

Esta «influência morbosa» das «doentias obras» de românticos e ultrarromânticos intensificou «a acção e a infiltração negroides», que «tinham preparado e predisposto o meio em que tudo respirava Fatalidade, Desgraça, Dôr e Má-Sorte».³²⁸

Na mesma linha argumentativa do portuense, coloca-se António Sardinha. Este, referindo-se aos escravos, sustenta que «do seu psiquismo baixo e nauseabundo derivou o fado, que nós precisamos de combater intransigentemente, como expressão que é da mais torpe decadência».³²⁹ Este tópico da decadência e o mesmo registo racista é repetido por Maciel Fortes ao afirmar que, a partir de 1820, com o liberalismo, «a decadência da raça tanto se acentua, que até permitiram, que o fado aparecesse com índice bem expressivo de todo o abastardamento do nosso País, de toda a anarquia espontânea».³³⁰ Maciel Fortes posiciona-se assim, como alguns dos detratores do género musical, num legitimismo fortemente nacionalista, com um cariz eugénico e racista, sendo por isso incólumes ao fado por implicar uma equiparação rácica entre os negros e os que ele consideraria «portugueses»: «Mas cantá-lo e tocá-lo, batê-lo lubricamente em quebreiras

³²⁶ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 96.

³²⁷ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 141.

³²⁸ Excerto de uma nota de rodapé na qual encontramos de forma mais desenvolvida o que Maciel Fortes entende pela influência do romantismo e do ultrarromantismo na sociedade da capital: «O que produziam os Mendes Leais, os Palmeirins, os Costas Cascais e outros de igual valor canoro?... Era um nunca acabar de lástimas, de imprecações, de confidências amoralhudas, de suspiros de virgens pálidas olheirentas, de desesperos insofridos,... de asneiras!!!... / E neste estendal de miséria creadora, de efeitos perniciosos, seguem as supremas directrizes da literatura nacional através de todo o lirismo romântico cultivado pelos medievistas de 38, pelas tertúlias do “Trovador” de 44, e do “Novo Trovador de 51!!!... / A influência morbosa de todas estas doentias obras exerceu uma sugestão viva e intensa sobre as camadas ínfimas da Capital [...]». José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 154.

³²⁹ António Sardinha – *Durante a fogueira: páginas de guerra*. [2.ª edição]. Lisboa: Liv. Universal, 1927, p. 137.

³³⁰ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 75.

e ímpetos simiescos nas audições da “canção nacional” (!), como se índios sarnosos e negros de África houvessem de aceitar-se por nossos mestres de triste cantar [...]».³³¹

Alguns censores do fado vão tecer o sarcasmo ou a crítica em relação ao fado não tanto no tópico da raça mas no do género, ironizando e reprimindo o modelo masculino ao qual alocam os fadistas e arrogando para si a prerrogativa da «virilidade». Samuel Maia afirma que o fado é «de espíritos castrados e vencidos»³³². No mesmo sentido, Oliveira Castro avança que «a plangência dos Fados e o romantismo luarengo já não estão para estes tempos em que o espírito e o carácter se hão-de afeiçoar para a reacção viril».³³³

Fernando Lopes Graça discordava com o que designa de «contrafacção folclórica» do fado, mas também de qualquer outra música popular, e que é o que a ENR realiza nas emissões que nomeia de «Música Portuguesa». O músico sustentava que o processo de criação musical deveria ser como que a «sublimação» do substrato cultural que essa música popular contem:

«Não é com Viras e Fados que há-de ser feita a grande “música portuguesa” – mas sim com algo da mesma essência do Vira e do Fado, isto é: algo que seja a expressão superior, a sublimação daquilo que se considera ser a manifestação imediata do complexo étnico-sentimental português».³³⁴

Procurando explicar por outras palavras, partir do que é étnico para criar o estético ao invés de forçar o inestético a ser étnico. Como já aludimos anteriormente no que respeita ao posicionamento de Lopes Graça, no seu artigo na *Seara Nova* em 1937 o ponto central do seu argumento não é o fado enquanto elemento musical por si próprio (embora considerado uma nulidade musical pelo tomarense tanto estética como eticamente), mas enquanto aspeto de expressão mental portuguesa.³³⁵

Naquele que, pelo que conseguimos verificar, foi o primeiro texto que escreveu sobre fado, publicado no semanário *A Acção* que fundou quando tinha cerca de 22 anos juntamente com outros jovens republicanos tomarenses e do qual foi dirigente, o músico patenteia a sua repugnância pelo fado, apontando-o como «o principal indício da nossa inferioridade mental, da nossa apatia intelectual e artística». Lopes Graça exprime nele o

³³¹ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 10. [Texto de Hippolyto Raposo]

³³² [Samuel Maia] – «O choradinho em perguntas e respostas». *O Século*, 22 de Fevereiro de 1912, p. 5. (Secção Higiene Prática).

³³³ Oliveira Castro – *A felicidade no século XX*, p. 134. Citado por José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 127.

³³⁴ Fernando Lopes Graça – *Sobre o conceito de Música Portuguesa*, p. 68.

³³⁵ Anti-fadista – «Variações sobre o fado», *Seara Nova* de 28 de Janeiro de 1937, n.º 495.

argumento de que o fatalismo não integra a identidade dos portugueses: «Com que direito se diz, pois, que o fado é a Canção Nacional, por excelência? Onde é que o povo Português tem essa ideossincrasia fatalista?». Passando em revista positivamente cada região do país e suas tradições musicais, considerando (à guisa de exemplo) as canções corais alentejanas como verdadeiramente saudosistas, o músico conclui que o fado se confina às «alfurjas e bordeis de Lisboa, onde, principalmente no século passado, no meio daquela célebre sociedade de fidalgos deboxados que batiam nas amantes, pediam dinheiro emprestado aos cocheiros e viviam unicamente de toiros e de fado [...]».³³⁶

Outro argumento em jogo nesta polémica sobre o fado, desta feita por detratores e defensores, é a consideração de que o fado de Coimbra é bom, não tanto o de Lisboa, mas tomando a parte pelo todo, aqueles que isto afirmam acabam por defender o fado. Representativa desta posição é Mécia Mouzinho de Albuquerque que afirma: «Evidentemente não é para o Fado do Bairro-Alto e da Alfama, que eu peço entrada nas nossas salas mas para o Fado das serenatas[...]».³³⁷ Outros argumentos têm lugar, como aquele que sustém que os estrangeiros ficam com uma imagem de Portugal negativa e incorreta. Que se agrava com o turismo e a dinâmica de internacionalização.³³⁸ Censura-se também o fado por aquilo em que ele se tornou pelo processo de profissionalização e pelo processo da sua passagem a negócio, referindo-se que o fado original «dos faias», é que tem valor quanto mais não seja pelo seu carácter genuíno. Uma vez mais, é um argumento que está presente tanto em detratores como em partidários do género musical. Citamos neste tipo de argumento Armando Leça que afirma:

«Nêste todo de mercantil e ignorância musical os fados encaixotam-se para longe da Mouraria de preferência para piano, e quantas vezes recomendados a alunos por incultos professores... Poucas páginas e fáceis o que lhes garante a venda. [...] Sabe-se que os editores pagam bem este género, porque afinal para cada freguês dum Beethoven ou Chopin correspondem cinquenta ou cem fregueses dos fadinhos».³³⁹

³³⁶ [Fernando Lopes Graça] – «O Fado», *A Acção: Semanário Republicano*, 19 de Maio de 1929, n.º 22, ano 1, pp. 1-2.

³³⁷ Mécia Mousinho de Albuquerque – «Em defesa do fado: crónica de D. Mécia Mousinho de Albuquerque», *Fradique*, 20 de Setembro de 1934, n.º 33, ano 1, p. 6. Feliciano Santos distingue «o fado galanteador, exprimindo coisas bonitas sobre rosas e amores, o fado humorístico, o fado dizendo saudades e penas» do «fado apoteose da desinfeliz, da facada e doutros aspectos do noticiário da policia e dos tribunais» com «declives por assuntos de cadastro». Cf. Feliciano Santos – «Variações sobre o fado», *O Notícias Ilustrado*, 13 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 18.

³³⁸ «Tem-se apresentado o fado no estrangeiro, como o nosso canto típico, num desconhecimento completo do nosso Cancioneiro. Assim, não é para admirar que por essa Europa nos encarem como faias, lamurientos ou misantropos. Isso não nos dignifica». Armando Leça – O fado no cancioneiro português.

³³⁹ Armando Leça – O fado no cancioneiro português.

A generalidade da imprensa também veiculou notícias penalizadoras para o meio fadista, todas elas denegrindo a imagem de um fadista concreto. Ocorreu com uma cantadeira em que foi cantar a Torres Vedras acompanhada por João da Mata; o jornal que a difamou, a *Gazeta de Tôrres*, veio a encerrar ao que parece, por causa da opinião pública e os outros órgãos da imprensa ter defendido a fadista.³⁴⁰ Algo semelhante aconteceu com Júlio Janota, que foi assassinado e roubado, tendo alguns jornais conjecturado que estaria na origem do crime um conflito entre fadistas, também a prisão de Augusto Fonseca e do poeta Manuel Soares (Manuel do Intendente) que assassinou a amante, ambas as prisões foram tidas por alguns periódicos como relacionadas com o fado ou mesmo por ele causadas.³⁴¹ Em 1938, o *Diário de Notícias* divulga o caso de uma mulher casada com um marceneiro que ficou tuberculoso, residentes num quarto alugado no Bairro Alto com os cinco filhos. Na notícia explana-se que: «A pobre mãe recorreu a tudo para sustentar os filhos. E acabou por se fazer cantadeira de fado. Cantou em Lisboa e, há dois meses, foi para o Porto, prometendo enviar o dinheiro para pagamento do quarto e sustento dos filhos. Mas nunca mais se soube dela».³⁴²

De facto, um dos argumentos dos críticos do género musical é a acusação de que os fadistas têm comportamentos condenáveis, que está particularmente patente no caso protagonizado por «Torel», pseudónimo de um jornalista do *República*, e o poeta Francisco Radamanto. Pelas reações do jornal de fado deduz-se que o autor que assina com o pseudónimo «Torel» nesse periódico refere que os fadistas se dedicam ao roubo. Espoleta-se uma polémica com o *Guitarra de Portugal* que termina com o empolgamento do caso do roubo de Radamanto.³⁴³ A esta crítica os fadistas respondem que não se pode tirar a bitola por um só caso. Neste artigo Radamanto redige uma carta na prisão que aquele jornal fadista publica, em que se defende dizendo que a «família fadista» é honesta e que não podem julga-la por ele ter a infelicidade de estar naquela situação. «Torel»

³⁴⁰ «Cobardia dos nossos detratores: como se mata um monstro, para quem todos os fadistas viviam à margem da honra.», *Guitarra de Portugal*, 31 de Agosto de 1931, n.º 235, ano 10, p. 1.6.

³⁴¹ Sobre o caso de Júlio Janota: João Linhares Barbosa – «Mataram o Julio Janota? O famoso cantador levou para a sepultura duas mil das suas mais recentes cantigas», *Guitarra de Portugal*, 24 de Setembro de 1931, n.º 237, ano 10, pp. 1.6. Sobre o caso de Augusto Fonseca: *República*, 30 de Setembro de 1932. Resposta: Reporte Lynce – «Nos corredores do Torel», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1932, n.º 79, ano 10, p. 4. Sobre o caso de Manuelzinho do Intendente: Sincero – «“Manuelzinho do Intendente” e os jornalistas de faca e alguidar», *Guitarra de Portugal*, 25 de Fevereiro de 1934, n.º 287, ano 12, p. 1.

³⁴² «Cinco crianças abandonadas vivem, por esmola, num monte de lixo e farrapos», *Diário de Notícias*, Quarta-feira, 1 de Junho de 1938, n.º 58, ano 74, n.º 25975, p. 1. Sobre Maria Eduarda consultar o «Dicionário Biográfico» que se encontra no anexo (volume 2).

³⁴³ «Maldito Fado !?...» – *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1933, n.º 272, ano 12, p. 3.

ridiculariza uns versos de Radamanto, também escritos na prisão, e, ao que parece, justifica o seu comportamento pelo vírus do fado.

Terminamos assim com um dos tópicos mais frequentes e intensivos ao longo deste debate: o fado como doença de um grupo social. De facto, deu-se um processo de patologização da canção e dos seus praticantes, verificável nas expressões que definem o género musical como «sarna folclórica»,³⁴⁴ «uma pústula a desinfetar, uma escória a varrer»,³⁴⁵ «o gemido das dôres de uma determinada casta» ou «canção da tuberculose»,³⁴⁶ ou ainda como «estupefaciente». Os críticos falam de um «“vírus” fadista»,³⁴⁸ do «raqitismo melódico e psicológico do Fado». Não é por acaso que é o médico Samuel Maia – assinando com o pseudónimo «Dr. Félix» a crónica de intenção higienista e profilática no jornal *O Século* (chamava-se exatamente assim: «Higiene Prática») – que em 1912 suscitou a reação de Avelino de Sousa, e que volta a atacar em 1936 afirmando: «Mas não revelemos ao mundo, por amor de Deus, a nossa chaga».³⁵⁰

A acusação ao fado constituiu-se de outros conteúdos que, por serem próprios ou até exclusivos de detratores católicos ou evangélicos, serão abordados no subcapítulo intitulado «A mobilização de tópicos religiosos na construção de justificações».

2.3.2. A defesa

Perante a acusação de o fado não ter origem portuguesa e de ser algo recente, os fadistas afiançaram a antiguidade do fado e localizaram a sua proveniência em território português. Contestam a tese de José Maciel Ribeiro Fortes que situava os primórdios do fado a meio do século XIX e como derivativo do lundum. Os fadistas afirmam que o fado nasceu na primitiva cidade de Lisboa do século XIII, sendo o fandango a música que mais

³⁴⁴ Samuel Maia – «Canção do Vinho do Pôrto». *Jornal de Notícias*, 25 de Maio de 1936, n.º 129, ano 47.

³⁴⁵ Samuel Maia (pseud. Dr. Félix) – «O processo do Choradinho», *O Século*, 16 de Fevereiro de 1912, p. 4. (Secção Higiene Prática).

³⁴⁶ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 14. [Texto de Carlos Leal]

³⁴⁷ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 11. [Texto de Agostinho de Campos]

³⁴⁸ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 169.

³⁴⁹ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 227.

³⁵⁰ Samuel Maia – «Canção do Vinho do Pôrto». *Jornal de Notícias*, 25 de Maio de 1936, n.º 129, ano 47.

se lhe aproxima.³⁵¹ Outros há que atrasam mais essa origem, como Mário Saa que afirma que o «fado já era nosso no tempo de Viriato».³⁵²

Também podemos afirmar que em 1938, quando no n.º 52 da revista *Presença*, José Régio publica o poema «Fado Português», já aqui referido e transcrito integralmente no anexo, realiza uma solução poética para o problema da origem do fado. Colocando-a no âmbito metafórico, o problema desancora-se de um certo positivismo abrindo-se para coordenadas simbólicas. Deste modo, ao consagrar o mar como espacialidade de relação intercultural e não tanto de fixismos nacionalistas, confirma a hipótese muito frisada em certos sectores do meio fadista de que o fado do marinheiro foi o primeiro.

Outro contra-argumento recorrente aduz que os detratores desprezam a alma popular. Isto é explícito em Manuel Ribeiro, que fundamentou o seu apreço pelo fado na dimensão popular do género, na entrevista de 1922 a Mário Domingues.³⁵³ Tal facto adquire outro sentido se pensarmos que o mesmo escritor criticou Albino Forjaz de Sampaio, então detratador, pelo desprezo que manifestava pela alma popular e que caracterizavam a sua voz literária. Esta ideia tem insofismável importância para o filósofo Álvaro Ribeiro; basta atender à parte inicial do seu texto «Doutrina Fadista». Também uma simples leitora (aparentemente) do jornal *Canção do Sul* chamada Laura Teixeira escreve um artigo que, não tendo um argumento novo, destaca as características que reputa de dignas do fado: associa-o aos trabalhadores, lembra que é escutado nas oficinas e nos lares e que é «o ganha-pão honesto de muitos». Defende ainda que a poesia popular não é académica, não é pretensiosa ou complicada, convidando os eruditos a simplificarem ou mesmo a desintoxicarem-se da sua literatura e escreverem para fado.³⁵⁴

Na verdade, um grande segmento argumentativo da defesa dos fadistas investe na sua diferenciação social, ancorando-o na identidade popular, na condição de pobreza. É neste sentido que vão afirmações que afiançam que o fado «[...] não é uma canção, por assim dizer, criada e batizada em pautas. Não é, portanto, música de gabinete», como refere Manuel de Matos;³⁵⁵ «O fado – que é a arte mais humilde do nosso povo – não é

³⁵¹ «A Punhalada», *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1927, n.º 119, ano 5, p. 10.

³⁵² Mário Saa – Resposta a um inquérito. Citado por António Osório – *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 80.

³⁵³ Fernando d'Almeida – «Ídolos do Povo: Manuel Ribeiro», *Guitarra de Portugal*, 2 de Setembro de 1922, n.º 4, ano 1, p. 1-2.

³⁵⁴ Laura Teixeira – «Desabafo duma portuguesa», *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1944, n.º 343, ano 22, p. 5.

³⁵⁵ Manoel de Matos – «Carta a uma Maria de Portugal», *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1939, n.º 228, ano 17, p. 5.

susceptível de burguesia», como diz João Reis;³⁵⁶ ou ainda «Atentai senhores jornalistas; os fadistas não formam na bicha de aspirantes ao prémio Nobel. Não têm pretensões académicas ou clássicas», como rebate João Sincero, provável pseudónimo de João Linhares Barbosa.³⁵⁷ No texto em que encontramos esta frase a reflexão é aprofundada, sugestionando que o fado é um resultado do analfabetismo e dos contrastes sociais, desculpabilizando os fadistas pela falta de instrução que os possa marcar e responsabilizando indiretamente os seus detratores, que não são condescendentes ante a expressão artística que o povo, vítima dessa desigualdade no acesso à educação, consegue ter.³⁵⁸ Para Ramada Curto, o fado não é a causa nem o efeito do conjunto de males morais e sociais que se concentram nas camadas mais pobres da sociedade; é antes o seu atenuante, mitigando as consequências da exploração, nomeadamente, a sexual:

«Dizem que o Fado é a expressão da miséria, do lupanar e da viela. Era caso para perguntar se foi a doce toada que criou a prostituição e o crime. Se foi ela que teve a culpa de haver mulheres cobertas de jóias e abafadas em peles que custam fortunas e desgraçadas que se vendem para comer. Estou em dizer que nos outros países essa chaga social é mais trágica, mais negra, mais deshumana – porque não tem o desabafo, o soluço de mágoa, a consolação duma guitarra que chora e duma voz que se eleva, doce e triste, a cantar a fatalidade e o destino. Se ao Povo não lhe dão o que ele precisa para ser feliz – saúde, luz, alegria, pão – ao menos que lhe não discutam a unção religiosa das lágrimas que caem lentamente dos olhos dos que sofrem, quando o fado soluça como uma flor d’emoção que abre no lodo.»³⁵⁹

Já tivemos oportunidade de comprovar que perante uma certa imputação ao fado da responsabilidade da degeneração, o meio se organizou em demonstrar as características profissionais e morais da classe, que a demarcavam desse imaginário de ociosidade e imoralidade, tendo nós denominando esse processo como «programa de regeneração do fadista pela moral do trabalho e da família». Com o mesmo argumento, procuram dissociar o fado da displicência, da pusilanimidade, e da obstaculização de uma mentalidade de progresso. Também se reporta a enorme vigilância a que o género musical

³⁵⁶ João Reis – «Mariana Chagas», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1939, n.º 227, ano 17, p. 2.

³⁵⁷ João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

³⁵⁸ «Querem que o povo cante o sól a vida, a ventura?... Despejem-lhe luz sobre os cérebros. Os oitenta por cento dos analfabetos, segundo as estatísticas do País, não é culpa do Fado, mas sim da pouca assistência que se presta à instrução e educação do povo.». João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

³⁵⁹ [Ramada Curto] – «O novo nacionalismo: Duas palavras sobre o Fado que o Dr. Ramada Curto escreveu e o actor Vasco Santana leu na festa da “Guitarra de Portugal” no Teatro de S. Luís, na quarta-feira, 8 de Janeiro último». *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1928, n.º 136, ano 6, pp. 1-2.

está sujeito através da censura ao repertório para o absolver da culpa de ser imoral e de transmitir ideias imorais.³⁶⁰

A discussão sobre o fado começou por ser uma partidarização do gosto e das classes. Eram os pobres contra os ricos, o povo e a aristocracia; a obra de Avelino de Sousa *O Fado e os seus censores* é aquela que, estabelecendo quase um molde auto-interpretativo do meio, assume e materializa esta ideia.³⁶¹ Subsiste como pano de fundo um conflito entre uma cultura de elite e erudita e uma outra popular, criticando-se o lóbi do reconhecimento e do espaço na opinião pública. Como pressuposto com que se parte para a controvérsia existe uma antinomia na qual os fadistas estabelecem a sua identidade como referência comparativa com outro «eu-social»: letrados /iletrados; grande imprensa/ pequena imprensa; música coral ou erudita/fado; poesia erudita/poesia popular ou, indiretamente dinheiro/ideal, etc. Avelino de Sousa, nas várias polémicas que foi protagonizando, seja com Samuel Maia em 1912, com Belo Redondo em 1917, seja com Jesus Peixoto em 1926 toma-a como eixo da sua argumentação, afirmando que foi «formado na grande Universidade da Rua, na Faculdade da Vida».³⁶² De facto, é relevante a prerrogativa de que no fado a legitimidade da expressão artística não advém de uma qualificação existencial e não académica.

Esta premissa desdobra-se em várias conclusões, por exemplo, na suposição de que o facto de o fado não possuir um *status* cultural espelha-se na sua exclusão do ensino musical. Da parte do meio fadista mostrou-se por vezes a ideia de que as instituições de ensino oficial da música não queriam introduzir o fado e, designadamente, a guitarra portuguesa, no seu currículo.³⁶³ Esta posição, não sendo recorrente, não deixa de ser observada: «se não tem uma cadeira na Academia dos Amadores de Música ou similares é porque é pobre, geralmente disseminada entre os filhos do povo».³⁶⁴

Perante a contínua desautorização que, formulada em vários âmbitos (moral, musicológico, político e até patológico, entre outros), se unificava no objetivo de

³⁶⁰ «Se a Inspeção Geral dos Espectáculos faz a censura às letras como é que podem propagar conteúdos nefastos?». *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1938, n.º 347, ano 17, p. 10.

³⁶¹ Ver: Avelino de Sousa – *O Fado e os seus censores*, p. 13.

³⁶² «Fim de uma polémica. Avelino de Sousa lança por terra toda a argumentação do sr. Jesus Peixoto proclamando-o traidor à verdade», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1926, n.º 81, ano 4, p. 2.

³⁶³ «Se até no conservatório, a guitarra, instrumento tão nosso, tão português, não tem ainda entrada, por ordem dos seus directores!...». «Linguagem da verdade», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1932, n.º 193, ano 8, p. 2.

³⁶⁴ Manoel de Matos – «Aos da “Revolução Nacional”», *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1934, n.º 118, ano 12, p. 3.

contestar a identificação do fado como canção nacional, este responde exaltando o seu poder representativo da nacionalidade.

Nas discursividades que produz a partir daí, mobiliza o conceito «raça», adotando o mesmo referencial nacionalista radical de alguns dos seus detratores; afiança-se que o fado é «a mais nobre e típica canção rática».³⁶⁵ Para acentuar a força do fado como música nacional, os seus apreciadores fazem-se valer sobretudo de ele em torno de si unificar não só o povo português, mas também um conjunto de características musicais e identitárias que o constituem, sustentando que «o Fado é a síntese musical mais perfeitas das virtudes e características da raça portuguesa, por isso deve ser a canção Nacional.»³⁶⁶ Os detratores por vezes aliavam, como vimos, ao tópico da raça o da virilidade. Neste sentido, é Mário Saa que traz para o debate uma premissa inédita que inscreve a importância do fado no âmbito sentimental e sexual:

«Acêrca da agitada questão do fado Mário Saa numa roda de amigos disse:
“O que se vê é um movimento sentimental; e todos os movimentos sentimentais são profundamente sociais [...].
O fado é o expoente sexual da raça portuguesa. / Não senti-lo é não estar dentro do sistema sexual português».³⁶⁷

Os defensores do fado fazem-se valer dos apreciadores do género que pertencem que são figuras artisticamente relevantes, ou socialmente por pertencerem às classes mais afortunadas. Isto leva por vezes a um certo revisionismo, no sentido de atribuírem estima por fado a quem manifestou exatamente o contrário, como é o caso de Eça de Queirós, que é apresentado como um fadistófilo.³⁶⁸ Chegam inclusivamente a elencar aqueles que o apreciam ou que de algum modo participaram na sua expressão artística:

«Escreveram para o Fado, pondo-o à altura das melhores canções: - Dr. Júlio Dantas, D. João da Câmara (já falecido), Dr. Ramada Curto, Manuel Ribeiro, Julião Quintinha, Artur Inês, Dr. Norberto Lopes, Norberto de Araújo, etc., etc., etc.
Escrevem versos para êle: - Silva Tavares, Dr. José Galhardo, Dr. Augusto Gil (falecido), Coronel Cardoso dos Santos, etc., etc., etc.
Cantaram o Fado: - Dr. António Menano, Tomaz Alcaide, Henrique Alves, Ângela Pinto (falecidos), Palmira Bastos, etc., etc., etc.
Tocaram o Fado: - Dr. Francisco Menano, Dr. Borges de Sousa, (falecido), Nogueira de Brito, etc., etc., etc.

³⁶⁵ António Cardo – «António Pedro Machado (O Machadinho)», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1932, n.º 69, ano 10, p. 1.

³⁶⁶ Soeiro da Costa – «O Fado», *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 1926, n.º 2, ano 1, p. 2.

³⁶⁷ «Outro comentário do escritor Mario Saa», *Canção do Sul*, 22 de Outubro de 1937, n.º 189, ano 15, p. 4.

³⁶⁸ *Guitarra de Portugal*, 7 de Julho de 1929, n.º 175, ano 7, p. 2.

Compuseram fados: - Rui Coelho, Alfredo Keil, Manuel de Figueiredo, (os dois últimos já falecidos), etc., etc.»³⁶⁹

Embora grande parte dos músicos de música erudita expressem uma atitude de rejeição em face do fado, criticando-o musicológica e esteticamente, dentro desse universo há quem demonstre por ele alguma estima ou consideração; alguns dos quais compuseram fados. Correia Lopes afirma que Viana da Mota e Moreira de Sá escreveram fados, e que Alexandre Rey Colaço também os compôs, defendendo o género também.³⁷⁰ De facto, Rey Colaço, em 1894, Júlio Neuparth e Rui Coelho em 1925, compuseram fados para piano.³⁷¹ Em relação aos dois primeiros, porém, não é possível confirmar a informação.

Os defensores do género musical apresentam Alfredo Keil como um apreciador convicto de fado, compositor inclusivamente.³⁷² Esforçam-se também por ver no hino nacional características fadistas, dizendo que «[...] o hino nacional lá tem um verso: / Ó Pátria, sente-se a voz... / Que se canta como se fosse Fado!». ³⁷³ Talvez este enfoque se justifique como reação à atitude de rejeição expressa pela generalidade da expertise da música erudita, expressa aliás com bastante veemência.

O apreço que muitos estrangeiros têm por fado é utilizado como defesa dos fadistas, dando alguns exemplos. Entre eles focamos Germaine de la Boutetière, sobre quem já falámos. Com efeito, a escritora francesa um artigo em que descrevia o fado e recomendava aos estrangeiros que visitassem Portugal que ouvissem fados e foi vista «algumas vezes acompanhada de intelectuais portugueses, tirando os seus apontamentos pelas casas mais humildes onde o Fado se vem cantando»³⁷⁴.

³⁶⁹ «Chulos!... Rameiras!... Desordeiros!... Vadios!... São todos aqueles que cantam e tocam e escrevem para o Fado: Diz o “Brilhante” escriba de Vizeu, Almeida Campos, o idiota que os Fadistas vão levar aos tribunais», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1938, n.º 347, ano 17, p. 6.

³⁷⁰ «Espíritos de músicos e musicólogos como Viana da Mota, Moreira de Sá escrevendo fados, Rey Colaço escrevendo-os e defendendo a genuidade da espécie, provam somente que a Arte está acima do fado e não faz dêle profissão directa ou indirectamente.». Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa: contribuição para a história e crítica da música do povo português*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, pp. 198-199.

³⁷¹ Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d'une dictature*», 2.º volume, p. 379.

³⁷² É Carmo Dias quem o testemunha, dizendo que o fado escrito pelo próprio, dedicado a Carmo Dias, é uma relíquia que ele guarda. Carmo Dias – «Apontamentos sobre fado», *Guitarra de Portugal*, 30 de Outubro de 1926, n.º 98, ano 5, p. 2.

³⁷³ Malazartes – «Afonso Lopes Vieira: em 1898, quando estudante de Coimbra, exaltava o Fado; em 1929, renega-o! – Porquê?», *Guitarra de Portugal*, 20 de Junho de 1928, n.º 174, ano 7, p. 1.

³⁷⁴ A escritora teria promovido a audição de fados na revista *Perenthése*. «Os estrangeiros e o fado», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 6.

O fado constrói a sua apologética diferenciando-se dos outros géneros musicais, aos quais, alguns apontam um efeito desnacionalizante. Entre estas músicas, sobressai o jazz com o qual os fadistas mostram muitas vezes uma concorrência. Apesar de por vezes o denominarem «música de pretos»,³⁷⁵ existe uma lógica de cooperação verificável pelo grande número de bandas de jazz existentes nos programas das festas de fado. Este argumento encontra um balanceamento na dicotomia nacionalização e desnacionalização, coincidente com tradição e modernidade. Neste sentido, Stuart de Carvalhais reconhece: «Sou pois de opinião que se deve continuar essa tradição, e atirar para o lixo esses Fox-trots e Blak-bofons e outros americanismos que nos desnacionalizam »³⁷⁶. Também ocorre a preferência pelo fado não pelo género musical, enquanto tal, mas pela preterência de outras músicas: D. Mécia Mousinho de Albuquerque afirma que «adora o fado tanto quanto detesta o jazz-band»,³⁷⁷ Campos Monteiro opina dizendo: «E verdade, verdade: antes o Fado que o “jazz-band”»³⁷⁸. Finalmente, Mário Saa exclama: «Abaixo a ópera. Viva o fado!»³⁷⁹

Ainda nessa discussão do fado ser a canção nacional ou uma canção desnacionalizante, evidencia-se a curiosa posição de Ramada Curto. Ele coloca a questão do nacionalismo afirmando-se como internacionalista que, como tal, valoriza as nações e as suas características próprias. Utilizando a contraposição metafórica entre as castanholas e a guitarra, o advogado e político censura os defensores de uma união ibérica declarando, de algum modo, o fado como fator diferenciador fundamental entre as duas nações da península, ou seja, sugerindo que o fado é útil na defesa de uma posição anti-iberista.³⁸⁰

Os fadistas acusam também os detratores de gostarem de fado, apontando alguns casos de fadófbos vistos a frequentarem os espaços de fado. Arguem que gostaram de

³⁷⁵ A título de exemplo ver este texto na *Guitarra de Portugal*: João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

³⁷⁶ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 11. [Texto de Stuart de Carvalhais]

³⁷⁷ Mécia Mousinho de Albuquerque – «O fado: Depoimento de uma distinta poeta», *Fradique*, 9 de Agosto de 1934, n.º 27, ano 1, p. 7.

³⁷⁸ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 10. [Texto de Campos Monteiro]

³⁷⁹ Mário Saa – Resposta a um inquérito. Citado por António Osório – *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 80.

³⁸⁰ [Ramada Curto] – «O novo nacionalismo: Duas palavras sôbre o Fado que o Dr. Ramada Curto escreveu e o actor Vasco Santana leu na festa da “Guitarra de Portugal” no Teatro de S. Luís, na quarta-feira, 8 de Janeiro último». *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1928, n.º 136, ano 6, p. 1-2.

fado na sua juventude, no seu tempo de estudantes em Lisboa ou em Coimbra, tendo ele sido «a muleta, que os segurou, nas libações académicas, nas bebedeiras de convívio fugaz que tiveram com os fadistas nas quais se tratavam por tu-cá tu-lá». Apontam um aburguesamento subsequente que os levou assumirem um gosto por «banalidades impróprias da sua superioridade».³⁸¹ O primeiro capítulo da obra *Ídolos do Fado*, realiza-se uma síntese dos principais argumentos e insiste-se no ponto de que os detratores não são obrigados a ouvir fado (dando a entender que o fazem), que têm o direito de não gostar mas não o de proibir que seja escutado quem dele goste.³⁸²

2.4. A mobilização de tópicos religiosos na construção de justificações

A nossa análise sobre os conteúdos de tipo religioso que se mobilizaram para justificar posições concordantes ou discordantes com o fado vai iniciar-se no final do século XIX, pela questão da transversalidade dos argumentos que já atrás tivemos oportunidade de explicar. Focamo-nos, por isso, primeiramente, no texto *O cruel e triste fado* de Rocha Peixoto (como vimos, o primeiro artigo a ser escrito expressamente sobre fado). O autor utiliza algumas vezes o termo «Deus», mas como uma peça secundária e subsidiária da grande estrutura de mentalidade portuguesa que tem no destino o seu referente máximo e totalizante da causalidade da realidade individual e social.

O antropólogo nunca se refere à religiosidade católica na sua explanação; antes explora a influência de poderes sobrenaturais que são autónomos, como a crença no «mau olhado»³⁸³, nos «lobisomens», nas «bruxas»³⁸⁴, e no destino como mais um desdobramento desta sequência. Destaca inclusivamente «manifestações cerebrais» que se filiam «no animismo ou nos cultos politeístas e idolátricos de outros povos» e prossegue sugerindo a atribuição das «qualidades e vontades humanas» a «objectos reais ou ficções» (e não, poderíamos acrescentar, ao âmbito da responsabilidade pessoal) em paralelo com «a zoolatria, a fitolatria, o falismo».³⁸⁵ Rocha Peixoto termina o texto

³⁸¹ João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

³⁸² A. Víctor Machado – *Os Ídolos do Fado*, pp. 9-18.

³⁸³ Rocha Peixoto – *O cruel e triste fado*, p. 335.

³⁸⁴ Rocha Peixoto – *O cruel e triste fado*, p. 334.

³⁸⁵ Rocha Peixoto – *O cruel e triste fado*, p. 335.

verificando no fado as realidades de certa forma dialéticas «desespero/conformação» e «penitência/perdão».³⁸⁶

Vimos que em 1909 António Arroio publica *O canto coral e a sua função social*, com um longo anexo final de censura ao fado. Nele explica a predileção pelo canto coral na «democracia assente no principio da igualdade»³⁸⁷ e também na instituição da igreja, porque esta «é o typo perfeito da sociedade caracterizada pela unidade moral, concluindo que «sempre que há canto é porque existe uma sociedade homogénea »³⁸⁸. Acrescenta que no cantochão, tal como noutras artes cristãs (exemplifica com a pintura gótica), há impessoalidade e anonimato, dado que «todo o elemento musical individualista desaparece por absorção na comunidade»³⁸⁹. Podemos perceber na contraposição entre o coro e o fado que António Arroio realiza uma correspondente dicotomia entre a ideia de uma estética ordenada e homogénea, onde subjaz uma noção essencialista de sociedade previamente planeada, e a ideia de sociedade e de estética anárquicas em que prevalece a liberdade, a sendo «auto-expressividade»³⁹⁰ preferida em detrimento da norma da representação. O ex-deputado aventa o trinómio «fado-anarquismo-romantismo», referindo-se nestes termos ao fado: «Nada há [...] que possa ser-lhe comparado como expressão do mais anarchico e mais inferior melodrama, do mais exagerado mau gosto romântico.»³⁹¹

António Arroio refere-se elogiosamente ao protestantismo alemão (dos séculos XVIII e XIX), citando inclusivamente uma frase de Ernest Renan que o define como «a mais bella das religiões»³⁹². Afirmo que «Bach advinha e transmite-nos a expressão dos estados de alma» que o geraram³⁹³, ao louvar a sociedade germânica e a sua música. Poderíamos juntar ao primeiro polo do binómio anteriormente apresentado (portanto, o da música coral e das sociedades homogéneas, disciplinadas e avançadas), o fator da

³⁸⁶ Rocha Peixoto – O cruel e triste fado, p. 335.

³⁸⁷ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 17.

³⁸⁸ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 19.

³⁸⁹ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 20.

³⁹⁰ Recorremos à tese de mestrado de Alexandre Dias Rendeiro para uma compreensão mais aprofundada da visão anarquista da arte: Alexandre Oriano Dias Rendeiro – *O anarquismo e a estética da liberdade*. Tese de Mestrado em Filosofia, na especialidade de Estética, sob a orientação do Doutor Nuno Venturinha, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014. Texto digital. Neste trabalho encontramos esta expressão do sociólogo Mohammed A. Bamyeh. Cf. Mohammed A. Bamyeh – *Anarchy as Order: The History and Future of Civic Humanity*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2009, p. 31.

³⁹¹ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 70.

³⁹² António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 17.

³⁹³ António Arroio – *O Canto Coral e a sua Função Social*, p. 16.

instituição e da «alma» protestante. António Arroio não desenvolve esta comparação ao ponto de colocar o catolicismo como influência para a não-modernidade e a inação conformista de que Portugal, do seu ponto de vista, padece.

Três anos depois, Avelino de Sousa, anarco-sindicalista, ainda no seu livro *O Fado e os seus censores*, define o fado como «o chicote com que os poetas populares fustigam a mentira do patriotismo, o embuste da religião [...] e todas as orthodoxias arcaicas»³⁹⁴. Seria natural esta associação do género musical ao ateísmo, nos círculos operários politizados pelas ideologias de vanguarda anti-religiosas em que o fado é escrito, tocado e cantado no fim do século XIX e inícios do XX. Nesta obra, o tipógrafo respondia acirradamente a um conjunto de críticos do fado, entre os quais o médico Samuel Maia, que assinava como «Dr. Félix» a secção «Higiene Prática» do jornal *O Século* destinada a aconselhar os leitores em matéria de saúde. No início de 1912 dedicou muitas e exasperadas linhas em vários números ao «choradinho». Delas transcrevemos um trecho que em que se entrevê o anticlericalismo do médico:

«O Fado será, quando muito, contemporâneo da madre Paula. No tempo em que os fidalgos gravavam bastardinhos pelos conventos [...]. Os marialvas, quando rarearam as madres complacentes, tiveram de visitar os alcouces, encontraram lá o Fado e não estiveram com mais cerimónias; levaram-no para casa. As filhas receberam-no, coitadas, sem saberem de onde vinha o vil engeitado»³⁹⁵.

Além do anticongreganismo latente, há a registar a hipótese do contributo indireto da extinção das ordens religiosas femininas para a expansão do fado até ao espaço doméstico alto-burguês ou aristocrata. Albino Forjaz de Sampaio, nas críticas que dirigiu ao fado no ano de 1911 em *Prosa Vil* e que Avelino de Sousa também contra-ataca na sua obra, dá igualmente sinais do seu anticlericalismo, já conhecido na opinião pública pelo seu polémico livro *Palavras Cínicas*, de 1905: «Afirmar que o Fado é a canção portuguesa será dizer que o catolicismo é a mais espalhada religião do Universo»³⁹⁶.

Em 1918, Armando Leça escreve «O Fado no cancioneiro português», texto que integra a obra *Música Popular Portuguesa*, a qual conhecerá várias reedições. Dele sublinhámos já outra dicotomia – entre as músicas populares rurais e o fado – na qual se evidencia a superioridade das primeiras relativamente ao segundo, sendo a religiosidade e a sua ausência um critério de diferenciação: «Nos cantares do povo português, há

³⁹⁴ Avelino de Sousa – *O fado e os seus censores*, p. 35.

³⁹⁵ [Samuel Maia] – «O “Choradinho”», *O Século*, Fevereiro de 1912, p. 6. (Secção Higiene Prática).

³⁹⁶ Albino Forjaz Sampaio – *Prosa Vil*.

filamentos de religiosidade, lirismo, infantilidade, gaiatice, amor, apego natal e expansão. O fado exterioriza: indolência e descrença»³⁹⁷. As primeiras caracterizam-se assim pelo «misticismo do seu melodismo»³⁹⁸, por serem cantares «tão límpidos dum cantável por vezes tão espiritualizado »³⁹⁹; no fado enaltece-se, além da pobreza musical,⁴⁰⁰ a sua volúpia: «A dança portuguesa não é lasciva, antagonista da coreografia do fado, que quanto mais languida mais se apropria»⁴⁰¹. Finalmente, na lista que o etnomusicólogo faz dos cantares populares portugueses, é notória a sua relação com o quotidiano anual das festividades litúrgicas e devocionais católicas.⁴⁰²

Fica claro que até meados da década de 1920 a fronteira entre detratores e defensores do fado não tem um cariz religioso, ou seja, não se divide entre ateus e crentes, ou entre católicos «militantes» e anticlericais. Já vimos que se tende a defini-la a partir da classe social, o que está patente, por exemplo, na afirmação de Avelino de Sousa de que a opinião de António Arroio a respeito do fado justifica-se por ser um aristocrata e desconhecedor da vida do povo⁴⁰³. Nas dicotomias que registámos, não se evocam os contributos da religião para o fado mas exatamente ao que se lhe opõe: o protestantismo alemão para o canto coral e a religiosidade e as devoções tipicamente católicas para os cantares populares rurais. Vimos também que Rocha Peixoto não coloca no cristianismo ou no catolicismo a causalidade para a crença no destino, mas no politeísmo, animismo e crenças delegitimadas pelo catolicismo romano.⁴⁰⁴

Do inquérito já por diversas vezes mencionado que em 1929 o *Notícias Ilustrado* promoveu, destacamos quatro respostas pela sua pertinência pelo assunto agora em análise. O integralista Hipólito Raposo perpassa a formação teológica que, embora fortuita e precoce, teve no seminário e na faculdade de Teologia de Coimbra, ao asseverar ironicamente que o fado poderá regenerar-se : «[...] com os esforços necessários para converter um rufião em gentilhomem , ou pelo cuidado depurador com que se póde levar

³⁹⁷ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 40.

³⁹⁸ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 37.

³⁹⁹ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 43.

⁴⁰⁰ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 37.

⁴⁰¹ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 44.

⁴⁰² Armando Leça – O fado no cancioneiro português, pp. 43-44.

⁴⁰³ «Quanto á opinião do sr. Antonio Arroyo, ella não me espanta, por dois motivos: Primeiro, porque o illustre musico é um aristocrata, e conhece tanto a vida do povo [...] como eu posso conhecer a côr do estofo do rico *edredon* que, certamente, deve adornar o thalamo de s. ex.^a.» Cf. Avelino de Sousa – *O Fado e os seus censores*, p. 13.

⁴⁰⁴ Rocha Peixoto – O cruel e triste fado.

a flor de um pântano para um altar da Virgem Maria».⁴⁰⁵ Abílio Campos Monteiro, também monárquico, questionava como seria possível coadunar o pessimismo e o fatalismo fadistas «[...] com a epopeia das conquistas e dos descobrimentos, tão cheia de optimismo e de confiança na Grey e em Deus?»⁴⁰⁶ Agostinho de Campos estabelece um triplo paralelo entre a intenção de tornar «a Saüdade em filosofia lusiada», o fado em «essência musical do nosso sentimento colectivo» e «o Sebastianismo político», nomeando-as de «Fatalíssima Trindade, religião de civismo negador, invertido e suicida»⁴⁰⁷. Finalmente, Fernando Pessoa apresenta um argumento que é estruturalmente religioso, algo que podemos reconhecer como inédito até então na extensíssima produção opinativa e textual que espoletou a «questão fadográfica»:

«Toda a poesia – e a canção é uma poesia ajudada – reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre, e a canção dos povos alegres é triste.
O fado, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar. As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe.
O fado é o cansaço de alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e que também o abandonou.
No fado os Deuses regressam, legítimos e longínquos. É esse o segundo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião»⁴⁰⁸.

Fernando Pessoa desconstrói a base argumentativa dos críticos de fado ao romper com a associação entre o fado e a pusilanimidade impeditiva da regeneração nacional para o ancorar na «alma forte» portuguesa. É descrito como uma crença de substituição com que os portugueses compensam a crença falhada em Deus, subentenda-se, no Deus católico. O fado representa uma espécie de relação revanchista que sucede àquela estabelecida «ao Deus em que creu» que foi rompida reciprocamente (de uma parte o abandono, do outro o desprezo). Vimos que a perspectiva de o fado ser alimentado ou se, pelo menos, contíguo a crenças religiosas fora do âmbito do catolicismo estava já patente em Rocha Peixoto.

A fisionomia da arguição de Agostinho de Campos também formula um bloco de religiosidade – o fado, o sebastianismo, o saudosismo – contudo, perceciona-o como

⁴⁰⁵ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 10.

⁴⁰⁶ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 10.

⁴⁰⁷ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 11.

⁴⁰⁸ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 14.

nefasto e a-civilizacional, ao contrário do autor de *A Mensagem*. Fernando Pessoa, sem nomear explicitamente a saudade, enfatizando a questão da «força» da qual o fado é cansaço ou expressão máxima e não antónimo, vê-o igualmente como uma realidade de natureza religiosa (e não apenas em termos metafóricos como Agostinho de Campos) alternativa àquela que se subentende ser a fé católica, pela referência ao Deus tradicionalmente acreditado e, em menor escala, à vontade própria, instância humana muito relevante na teologia católica.

Importa atentar no pensamento de Afonso Lopes Vieira sobre esta matéria. O escritor em 1910 já intuía o fado como reação a uma religiosidade, excesso de religiosidade e até de messianismo:

«Trova da decadência, hino da obra erguida e logo falhada, exprimindo também a tristeza do árabe fatalista isolado no oceano e nostálgico do aduar, essa música seria a resposta lúgubre, achada pelo povo de Lisboa e dada ao rei D. João III e á sua côrte de álgidos assassinos, que vão de ahí por diante deformar, no quebra-nozes gigantesco da noite que derramam, o crâneo português, té achatá-lo.

Seria o protesto platónico do instinto messiânico, que vinha a dizer:

- Não acredito em vós, reis e padres ferozes e letrados latinistas: creio em mim, mas roubaram-me a minha alma – choro por não a achar...»⁴⁰⁹

Na obra *Fado: canção de vencidos* de Luís Moita, a argumentação religiosa é praticamente omissa, mas ao descrever o fado, direta ou indiretamente, utiliza adjetivos como «pagão», afirmando que os fadistas e fadistófilos são «idólatras, – últimos abencerragens dum culto pagão».⁴¹⁰ À semelhança do que verificámos em António Arroio, autor em que aliás se baseia de uma forma assumida, quando caracteriza a música coral fala «daquele espírito de sacrifício que há, que deve haver, em todos os grupos musicais, onde o indivíduo desaparece, humilde, cristão, afim de contribuir, incógnito, para a beleza dum conjunto harmonioso.»⁴¹¹

Em muitas textualidades em que o fado é censurado, o recurso à dimensão metafórica da linguagem religiosa permite imprimir uma certa intensidade retórica, nomeadamente na satirização do adversário. Isto sucede logo em 1926, na contenda entre Jesus Peixoto e Avelino de Sousa. O primeiro critica os seguintes versos escritos pelo

⁴⁰⁹ Afonso Lopes Vieira – O Povo e os poetas portugueses: conferência lida pelo autor no teatro D. Maria II. Lisboa: Typ. «A Editora», 1910, p. 55-56.

⁴¹⁰ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, pp. 170-171.

⁴¹¹ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, pp. 225-226.

segundo: «na Terra nunca mais houve outro Cristo, mas que Judas ficaram por cá muitos». Avelino responde com Sarcasmo e ironiza o nome de Jesus Peixoto.⁴¹²

Assinalamos ainda as expressões humorísticas de Armando Leça, que apresenta a atividade propagandística do fado como o «tão forçado auto de fé da musicalidade dum povo»⁴¹³, e de Francisco Fernandes Lopes: «As pragas – (diz o povo) – são como as procissões: recolhem sempre donde saem. Mas a «Praga» do Fado é que não há maneira de recolher donde saíu!...».⁴¹⁴ No contexto da presença de guitarras nas Olimpíadas de Amsterdão levadas pelos jogadores portugueses, também António Ferro utiliza alguns elementos religiosos na sua argumentação, contrariando uma perspetiva dolorista e de resignação:

«Precisamos de sofrer para reagir. Os cilícios são os degraus que nos conduzem a Deus. E é pena... Seremos grandes, continuamente grandes, sem intermitências, quando quebrarmos a nossa última guitarra, o nosso último cachimbo de ópio... Mas até à ressurreição, resignemo-nos às guitarras [...]. A guitarra é a nossa cruz e, portanto, a nossa apoteose».⁴¹⁵

Nesta tripla analogia que António Ferro realiza entre a guitarra, o ópio e a cruz, subjaz uma visão do fado e, simultaneamente, do seu fim, como sofrimento necessário e instrumental para a reação e a grandeza, como a crucificação está para a ressurreição, mas esta discursividade tem subjacente uma forte crítica ao modo de ser português.

Quando criticados nas simbologias que constituem o fado, os defensores do género musical acabam por criticar, na mesma proporção, os mitos que foram construídos do lado dos seus atacantes. Assim, respondem à ridicularização das guitarras de Alcácer Quibir com o culto a Nuno Álvares Pereira. Existem, de facto, dois constructos simbólicos em contraposição, que correspondem a dois momentos históricos contrastantes: de um lado a figura do Condestável que evoca a força bélica contra Espanha na Batalha de Aljubarrota, por outro lado, o fracasso de Alcácer Quibir que iria resultar na perda da nacionalidade.⁴¹⁶ Este assunto será explorado com maior acuidade no capítulo seguinte.

⁴¹² «Fim de uma polémica. Avelino de Sousa lança por terra toda a argumentação do sr. Jesus Peixoto proclamando-o traidor à verdade.». *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1926, n.º 81, ano 4, p. 2.

⁴¹³ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 41.

⁴¹⁴ «O nosso inquérito sobre o Fado: teem a palavra escriptores e artistas», *O Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, ano 2, 2.ª série, p. 14. [Texto de Francisco Fernandes Lopes]

⁴¹⁵ *Diário de Notícias*, 29 de Maio de 1928. Relativamente a esta última frase, João Linhares Barbosa reage: «Estamos de acôrdo. Mais um milagre do Fado, sr. Ferro...». João Linhares Barbosa – «António Ferro e EU e as guitarras de Amsterdão», *Guitarra de Portugal*, 8 de Junho de 1928, n.º 143, ano 6, p. 3.

⁴¹⁶ «As guitarras de Alcácer-Quibir, estão para os fadistas que as cantaram como o montante de Álvares Pereira está para os jornalistas que exultam o fradalhão do Carmo». João Sincero – «Sapos e Cigarras», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1933, n.º 268, ano 5, p. 3.

A categoria de «ultramontanismo» entrou em jogo no debate como sinónimo de conservadorismo católico de subserviência a Roma e de uma visão mais rigorista no âmbito dos comportamentos. É com este sentido que se fala no «espírito ultramontano» de Afonso Lopes Vieira, em contraste com o espírito liberal da sua fase prévia à conversão:

«Por muito que o espírito ultramontano de 1929 negue o seu passado de verdadeiro poeta popular, cuja inspiração se ouve ainda hoje em Coimbra, em quadras admiráveis de sabor rático, não poderá destruir a recordação do belo espírito juvenil do moço menestrel de 1898».⁴¹⁷

Todavia, também o fado foi acusado de ultramontanismo por um órgão de imprensa republicano para patentear a sua natureza desnacionalizante. A resposta foi a insistência no carácter liberal e mesmo libertário do fado e o facto do católico Fernando de Sousa que seria, de facto, ultramontano, criticar energicamente o fado:

«Ora, é para admirar que “O Povo”, o jornal mais republicano de Portugal, dê guarida a semelhante difamação. Isso é bom para aquela “Voz”, do Santo Nemo. [...] Assim, digo alto e bom som: o “Fado” não se pode comparar com o ultramontanismo porquanto êle não canta não exalta os santos, não canta a preversão, lamentasse. [...] E, como prova de que o “Fado” é liberal, mais: libertario, temos nós umas palavrinhas da “Voz” de... Nemo, »⁴¹⁸

Registamos duas perceções opostas sobre o papel da Igreja Católica Romana no povo português e, em particular, ao seu perfil musical. No campo dos fadó-fobos, prevalece a ideia que a Igreja foi e é a educadora estética do povo.⁴¹⁹ Imputam a responsabilidade pelo atraso nacional, pelo contrário, ao fado. Em reação a isto, os fadófilos asseguram que o catolicismo romano foi o culpado pelo atrofiamento e falta de instrução do povo. Neste contexto, o ataque assume um pendor anticlericalista muito forte.⁴²⁰ Curiosamente, o argumento que sinalizámos no campo do cristianismo evangélico, advindo de um pregador da Igreja Lusitana, converge na discordância do catolicismo romano e do fado. Porque atribui à instituição católica uma educação e um certo temperamento que tornam o povo português pouco propenso ao canto coletivo,

⁴¹⁷ Malazartes – «Afonso Lopes Vieira: em 1898, quando estudante de Coimbra, exaltava o Fado; em 1929, renega-o! – Porquê?», *Guitarra de Portugal*, 20 de Junho de 1928, n.º 174, ano 7, p. 1.

⁴¹⁸ Jorge Meiners – «O fado e os seus detractôres», *Guitarra de Portugal*, 18 de Outubro de 1928, n.º 152, ano 7, p. 8.

⁴¹⁹ «A Igreja é e continuará sendo cada vez mais único bordão estético das massas populares». Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, pp. 190-191.

⁴²⁰ Tal está evidente numa resposta a um detrator chamado José Ribeiro Santos, na qual se brinca com o seu apelido: «O que faz de nós um povo atrasado, é essa meia dúzia de séculos de ignorância de tudo e de fanatismo religioso. / É santo Inacio de Loyola e S. Domingos e todos os santos, sr. Santos, que lhe estão gravados no coiro; e não consta que eles cantassem o fado». Cf. Da Costa – «Os nossos detractores: “Animais nossos... amigos”», *Guitarra de Portugal*, 5 de Dezembro de 1929, n.º 185, ano 8, p. 2.

porque os séculos de influência católica de algum modo amorfanharam o esforço e a consciência que aquele exige, e ao mesmo tempo nega uma identidade portuguesa a esse «eterno gemido em tom menor, duma monotonia enervante».⁴²¹

A rejeição do fado e a exaltação da prática da música coral e orfeónica como premente numa formação correta dos jovens, é uma característica marcante na formulação do projeto da Mocidade Portuguesa. Neste tipo de antifadismo, os músicos que nela ocuparam cargos de liderança, o Padre José Ávila que foi, como vimos, seu delegado regional, e o membro da Igreja Lusitana que falámos, envolvido também na liderança da Juventude Evangélica, Leopoldo de Figueiredo, estão de acordo.

Se tivermos em atenção a tabela em anexo «Textos de crítica ou de apoio ao fado», aduziremos que 1934 e 1936-1937 são sensivelmente os anos em que mais textos são publicados sobre o fado. Essa abundância em 1936 justifica-se por ocorrerem as palestras radiofónicas de Luís Moita e de serem compiladas no livro *O fado: canção de vencidos*. Em 1934 iniciam-se as emissões (experimentais) da ENR. A discussão que se gerou em torno da presença do fado na sua programação fez correr muita tinta e reavivou o tema na opinião pública. Apesar de também criticarem outros géneros musicais de proveniência afro-americana, alguns setores católicos contestaram ainda mais o lugar concedido ao fado nas emissões radiofónicas:

«Inumeros amadores de T.S.F. andam aborrecidissimos com a pletora de fados e “foxes” de que enfermam os programas radiofonicos. E tem razao. Fadunchos portugueses e “fos-trots” iauques constituem a praga musical mais terrivel dos ultimos tempos.» Em todo o caso, o celebre invento dos pretos americanos é preferivel á langorosa herança dos arabes. O primeiro é ruidoso e alegre – tem vida. E o “faduncho” é triste e mórbido: cheira a necroterio. / Quando deixara a T.S.F. de ser posta ao serviço da interminavel dinastia de “Marias” fadistas?». ⁴²²

Desde o verão de 1934, o jornal dirigido por Fernando de Sousa publicou artigos sobre o tema, criticando a presença de fado nas primeiras emissões da ENR:

⁴²¹ «Há muito que se ouvem queixumes pela maneira como em quasi tôdas as congregações se entoam os hinos. E qual a razão? Há várias causas, mixto da nossa educação, a que não é estranho alguns séculos de paganismo e escravidão religiosa, do nosso temperamento, e do meio em que vivemos. Ao certo, é que nunca tivemos uma inclinação grande para o canto coral, talvez porque isto exija um certo esforço, contínuo e persistente, talvez porque no canto em conjunto, tenhamos a perder, sob o ponto de vista de interpretação musical, na nossa personalidade, em favor do todo. [...] / Não falo já dêsse eterno gemido em tom menor, duma monotonia enervante, mesmo com as variações, e que, não sei porque desejo mórbido ou de certo modo justificado por hereditariedade, alguns o querem considerar como cousa nossa, portuguesa. Semelhante injustiça não a posso consentir. Bastam já as razões de queixa que temos.». Leopoldo de Figueiredo – «Breves notas sôbre o canto nas nossas Igrejas», *Portugal Novo*, 16 de Março de 1937, n.º 219, ano 10, p. 2.

⁴²² «Das Ideias & dos Factos [O “Faduncho”]», *A Voz*, 30 de Julho de 1934, n.º 2676, ano 8, p. 1.

«Não compreendemos, por exemplo, que a Emissora Nacional dê categoria artística a uma lenga-lenga, que está em voga nos meios de baixa esfera, a que se convencionou chamar Fado e outras vezes, por impudor, Canção Nacional.

É pena que a direcção da Emissora não tivesse oportunidade de conhecer a opinião formada por alguns estrangeiros, que nos têm visitado, acerca do tal fado, para então poderem ajuizar da linda figura que estão fazendo as emissões do Estado Português.

Como se isto não bastasse, a direcção da Emissora Nacional manifesta um critério de selecção deveras esquipatico. A uma cantadeira de fados da-lhe foros de sumidade artística e paga-lhe generosamente, ao mesmo tempo que, por outro lado, esmola a colaboração de artistas que fizeram a sua educação á custa de muitos esforços e consideravel soma de dinheiro.»⁴²³

Os alvitreiros de *A Voz* são de tal modo insistentes que *A Canção do Sul* reage com um artigo incisivo.⁴²⁴ As críticas de Fernando de Sousa encaixam no que demonstrámos no capítulo anterior quanto à estima dos fadistas por Henrique de Noronha Galvão, que apesar desta pressão nunca colocou em causa a presença de fado no posto emissor do Estado. Desta forma, a provocação de Fernando de Sousa persiste continuando a publicar um ano depois, no verão de 1935, vários artigos sobre o tema.⁴²⁵ Além dos argumentos apresentados, *A Voz* manifestou o seu descontentamento pela ENR ter passado um fado que ridicularizava alguns santos.⁴²⁶ Também Mário de Sampaio Ribeiro escreve no jornal reiterando os argumentos nele defendidos, ainda que de modo mais moderado.⁴²⁷

⁴²³ «Das Ideias & dos Factos [Emissora Nacional]», *A Voz*, 28 de Julho de 1934, n.º 2674, ano 8, pp. 1-6.

⁴²⁴ «Desta feita saiu-se a «Voz», arvorada em pensadora e orientadora, a botar falas sobre o fado lançando uma insinuante crítica-conselho, muito miúda, muito muito..., como dizer, muito chôcha, benza-a Deus. / Em tom de cantochão, lamenta-se que a Emissora Nacional dê valor artístico ao fado, à “lenga-lenga” nacional, não conhecendo, portanto, as opiniões que se fazem no estrangeiro acerca do fado. / Mal vai ao país que enche pelos ouvidos. No entanto, como não podemos muralharmo-nos no nosso território, seria bom que “A Voz”, antes de vestir a opa do seu puritanismo, conhecesse a opinião de vários jornalistas e artistas estrangeiros, que têm passado entre nós, alguns com responsabilidades na cultura de suas respectivas pátrias, sobre o fado quando ele é cantado por artistas de caixa alta. / E como o impudor dessa folha vai até ao ponto de pedir o aniquilamento da Canção Nacional, talvez em benefício da nacionalização do jazz-band, devemos-lhe dizer que o rádio está hoje ao alcance de toda a gente, pobres, ricos e remediados, e que, se alguns snobs preferem ópera ou qualquer discurso ôco, por ser chic e elegante, não está certo que, em benefício de meia dúzia, se prejudiquem milhares que são aqueles que procuram o fado e outras canções populares. / Portanto, não nos mace com lições e conselhos, que só nos fazem abrir a boca por falta de critério e estatura.», R. L. – «Mais um!...», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1934, n.º 121, ano 12, p. 2.

⁴²⁵ No final do mês de Julho de 1935 *A Voz* publica os artigos mencionados. O musicólogo Manuel Deniz Silva utiliza-os na sua análise e desenvolve o tema: Manuel Pinto Deniz Silva – «*La musique a besoin d’une dictature*».

⁴²⁶ «Há dias a Emissora Nacional proporcionou aos seus ouvintes um fado sem graça nem originalidade, em que havia referencias chocarreiras a vários santos. Parece-nos que não está bem. A Emissora deve respeitar os sentimentos católicos, da maioria da população portuguesa.». «Das Ideias & dos Factos [Emissora Nacional]», *A Voz*, 22 de Julho de 1934, p. n.º 2668, ano 8, p. 1.

⁴²⁷ «Os portugueses de hoje não tiveram preparação auditiva e ela é a grande fomentadora do bom gosto. Daí só medrarem e terem cultores as manifestações interiores da arte, algumas tão interiores que chegam a ter influencia maléfica». Cf. Mário de Sampaio Ribeiro – «A Musica e os organismos musicais da Emissora Nacional (Palestra realizada ao microfónio da E. N. na noite de 16 de Julho de 1934)», *A Voz* 21 de Julho de 1934, n.º 2667, ano 8, p. 3. Texto publicado na secção: Educação & Ensino: Secção Semanal de «A Voz», dedicada ao estudo dos problemas pedagógicos nacionais.

Também Zuzarte Mendonça aborda o assunto na *Renascença Ilustração Quinzenal*, uma vez que lhe interessava o tema da capitalização que a Igreja Católica poderia fazer dos órgãos de comunicação social, e da rádio em particular, o que está por trás da proactiva participação do jornalista no arranque da Rádio Renascença. Em 1937 publica um artigo em que se pronuncia sobre esta matéria que se encontra totalmente transcrito no anexo.⁴²⁸

Além do problema da educação da juventude, e com ele o da preparação do projeto coletivo da orientação política da nação, e do receio dos efeitos virulentos da propagação do fado através da ENR, outro dos tópicos que marca as críticas dos católicos ao fado é o problema da sua utilização nas práticas de mendicidade.

Com efeito, a prática musical de tipo popular, na qual o fado se inclui, está por vezes articulada com a figura do «músico cego» que tem nela uma dinâmica de sustentabilidade alternativa à rede de oportunidades laborais que lhes está vedada. O ataque ao fado por esta via encontramos-lo num opinador católico, Manuel Pacheco, sob o pseudónimo de Frederico de Monforte, na *Renascença Ilustração Quinzenal*. Ele aponta como deplorável a utilização do fado pelos músicos cegos por ser fator de degeneração, o que faz com que o autor na sua infância gostasse de os ouvir e que agora os gratifique «de-pressa para irem embora, antes de começar o concêrto».⁴²⁹ Já anos antes, Armando Leça, mostrara o seu descontentamento nestes termos:

«Quando numa tarde de romaria à sombra dum pinhal alegremente se saboreia a merendola, e se abeiram os “cegos” tangendo nas guitarras a lista empestada das fadistics, o ar festivo da cena constrange-se, dá-se mal, como na presença dum aleijão.»⁴³⁰

Páginas à frente, o folclorista lamentava-se por serem os cegos andantes um dos fatores de divulgação do fado.⁴³¹ Numa visão oposta, mas também numa época bastante anterior, Afonso Lopes Vieira perspetiva o fado cantado por cegos com muita benevolência e contrapõe-no ao fado cantado pelo fadista lisboeta:

«Mas, de resto, o *fado* não é só do horrível *fadista* lisboeta.

⁴²⁸ Zuzarte de Mendonça – «A triste canção do derrotismo...», *Renascença Ilustração Quinzenal*, 1 de Dezembro de 1937, n.º 161, ano 7, p. 2.

⁴²⁹ Frederico de Monforte – «O Triste fado (Crónica do Pôrto)». *Renascença Ilustração Quinzenal*. 15 de Junho de 1939, n.º 198, ano 9, p. 14. Há indícios de um certo celeuma que o fado nas ruas do Porto provoca num jornal de Estremoz que diz que «os alcoólicos andrajosos [...] cantam o Fado pelas ruas da cidade e aproveitam para as suas letras os casos mais horripilantes [...]». Cf. *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1938, n.º 217, ano 16, p. 16.

⁴³⁰ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, pp. 37-38.

⁴³¹ Armando Leça – O fado no cancioneiro português, p. 41.

É também dos cegos ambulantes, em cujos bornaes Garrett supõe terem andado os folhetos anónimos da *Histórica trágico-marítima*; dos cegos que percorrem, com seus olhos brancos tão calmos postos nos céus que não vêem, aldeias e burgos ignorados, e por lá são, para o povo que os ouve sempre atento, os artistas que vibram as comoções, as gazetas que lançam as notícias, os moralistas que ensinam, os profetas que anunciam...»⁴³²

Procurando analisar o problema da mendicidade de forma longitudinal, a criminalização ou a abolição da «vadiagem», tal era o termo utilizado no século XIX e anteriormente, em medida semelhante à da prostituição, uma vez que era entendida nalguma criminologia como vadiagem em versão feminina, derivou que nos últimos anos da monarquia constitucional a esmagadora maioria dos reclusos nas prisões de Lisboa fossem vadios ou prostitutas. Com a Regeneração, e em parte com o liberalismo, e a exaltação do progresso material que preconizava, os vadios foram crescentemente vistos com suspeita por serem uma ameaça a isso, e mesmo o «indigente verdadeiro», ou seja, os inválidos fisicamente ou inaptos.⁴³³

Num outro enquadramento histórico, já nos anos de 1930, a hipótese da criminalização da mendicidade foi de novo debatida e fortes setores da opinião esforçaram-se para que fosse concretizada. É neste enquadramento que em julho de 1937 o Governo Civil de Lisboa aperta do cerco aos cantadores cegos com uma resolução do Governador Civil de Lisboa substituto, Major Lobo da Costa.⁴³⁴ Não sendo o primeiro decreto do mesmo Governo Civil proibindo a exibição de músicos cegos pelas ruas, este surge como resposta mais musculada a uma conjuntura que penalizava particularmente

⁴³² Affonso Lopes Vieira – *O Povo e os poetas portugueses*, p. 57-58. Venceslau de Oliveira descreve o caso de Vergílio, um garoto de 12 anos que pede dinheiro nas ruas cantando o fado. Sendo natural de Tondela, encontrou-o em São Martinho do Porto, nas praias. A sua mãe tinha durante as férias uma barraca de bolos na Nazaré. «Empenhava uma pequena guitarra, que tocava com desembaraço e poder de execução, a acompanhar versos de pé quebrado que cantava sem descanso, com o seu sotaque beirão, que lhe dava uma certa graça.» Cf. Venceslau de Oliveira – «Um cantador errante», *Guitarra de Portugal*, 15 de Outubro de 1945, 9, ano 24, 2.^a série, p. 3.

⁴³³ O que escrevemos sobre o tema da «vadiagem» e sua repressão foi baseado no seguinte texto de João Fatela: João Fatela – «Para se lhes dar destino...»: modos de repressão dos vadios em Portugal na segunda metade do século XIX. Em Maria João Vaz; Eunice Relvas; Nuno Pinheiro (org.) – *Exclusão na História: Actas do colóquio internacional sobre a exclusão social*. Oeiras: Celta Editora, 2000, pp. 150-168.

⁴³⁴ O jornal *República* acompanha bastante o tema: «Os músicos cegos lançam um apelo aos nossos leitores para que os auxiliem». *República*, 23 de Julho de 1937, n.º 2378, ano 27, p. 1. «Vão acabar os músicos ambulantes: é preciso, porém, acautelar a situação de muitos desgraçados que dêsse modo procuravam assegurar a sua assistência». *República*, 7 de Julho de 1937, n.º 2362, 2.^a série, ano 27, p. 4.

esses cantadores. Uma das medidas que Salazar apresenta no programa da celebração dos centenários é «maior vigilância na repressão da mendicidade».⁴³⁵

A crise económica, a juntar-se à telefonia e também à crescente substituição nos espaços de entretenimento noturno da atuação de artistas cegos (mesmo existindo uma isenção fiscal da contribuição musical para os cafés e as esplanadas que os contratassem) pela música eletromecânica das grafonolas, aumentou o seu desemprego e empurrou-os para as ruas. É aqui que se recresce a discussão sobre o fado cantado nas ruas sublinhando-se sobretudo via de transmissão de acontecimentos sociais trágicos; tal sucede não só com Manuel Pacheco, mas até por parte de fadistas que lamentam a situação.⁴³⁶

Este nem sequer é o tema em que mais incide a abominação que o cronista da *Renascença Ilustração Quinzenal* manifesta em relação ao género musical. Toca em vários pontos já focados, partilhando a mesma visão da música que os fadó-fobos integrados nas instituições do Estado Novo, como a orfeanização e a eliminação do fado da programação da ENR na proporcional preferência pela música coral e espiritual. Manuel Pacheco insiste na obscenidade do fado, nos conteúdos pornográficos que canta, condenando as «manifestações musicais anárquicas» entre as quais o fado se destaca no seu «compasso de lesma, avinhado e sensual».⁴³⁷

«O mal, o grande mal é que a radiotelefonia veio contribuir ainda mais para a deseducação artística do povo, pela facilidade que trouxe à grande epidemia do fado de letra pornográfica e de música obscena. Obscena, sim. Que sobre o sensualismo muitas vezes infle mais uma frase musical lamecha do que quatro ou cinco frases indecorosas. Sucedem isso com os fados.»⁴³⁸

⁴³⁵ Nota oficiosa da Presidência do Conselho sobre a comemoração dos Centenários da Independência e da Restauração. Publicada nos jornais de 27 de março de 1938. Oliveira Salazar – *Discursos e notas políticas 1928 a 1966*. Obra completa. 5.ª Edição Revista. Coimbra: Coimbra Editora, 2015, p. 363.

⁴³⁶ «Os músicos ambulantes, por exemplo, essa legião de pedintes que esmola o pão que o diabo amassou, pela sua miséria é digna de repressão artística. Nem mais, nem menos. É inadmissível, por exemplo, que a insensibilidade doentia de certas pessoas seja constantemente espicaçada por descrições de crimes e desastres de certa notoriedade, tirados da imprensa grada e postos em décimas corriqueiras. / Já qui o dissemos, em tempos, que as lágrimas dos outros são invioláveis. Se esta doutrina fosse geral, não teríamos visto desmaiar, certa mulhersita, a bordo de um vapor de Cacilhas, quando ouvia e via, sem ver, a descrição pormenorizada do naufrágio do Tonecas, onde perecera uma pessoa de sua família. / Para terminar com êste estado de coisas bastaria a obrigatoriedade de censura. E os ceguinhos continuariam a cantar, porem agora com a consciência de que já não divulgariam tristezas sociais, que só embotam o gosto popular... e nada adiantam nas receitas». *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1940, n.º 260, ano 18, p. 2.

⁴³⁷ Frederico de Monforte – «Crónica do Pôrto: o Pôrto e a música», *Renascença Ilustração Quinzenal*. 1 de Novembro de 1943, n.º 303, ano 13, p. 7.

⁴³⁸ Frederico de Monforte – «Crónica do Pôrto: Cultura Musical Popular», *Renascença Ilustração Quinzenal*, 15 de Fevereiro de 1938, n.º 166, ano 8, p. 6.

Também Nemo (Fernando de Sousa) na fase das exposições de fado nos clubes noturnos lisboetas, veio protestar contra o facto de se cantarem fados no Club Olimpia, dizendo serem canções «contra as instituições».⁴³⁹ No mesmo sentido, as críticas de Zuzarte de Mendonça substancializar-se-ão na questão da mulher, concretamente num artigo intitulado «Contra o fado e pela dignidade da mulher!...», em 1932, texto que está integralmente transcrito no anexo. Nele exprime o seu protesto contra a figura da mulher fadista profissional, atacando-a por ser uma ameaça à moral e um perigo social, arrolando que a nova profissão é uma antecâmara para a perdição, expondo a mulher aos olhares públicos e ao dar-lhe, através do fado, um importante poder de influência. Mais tarde, no fim de 1938 sai no jornal *O Trabalhador*, ligado ao movimento sindical católico e que era propriedade da empresa Revista Renascença, o artigo «Abaixo o fado!» no qual Zuzarte, depois de citar elogiosamente Luís Moita e de se insurgir contra o facto de as mulheres terem passado a apropriar-se de uma atividade masculina, exorta os trabalhadores católicos – e em particular os membros da Juventude Operária Católica (os jocistas) – a uma atitude militante de combate ao fado:

«O operário deve opor-se a que a mulher operária escolha, ou aceite, semelhante modo de vida, que só a inferioriza, que dentro em pouco lhe fará perder as melhores alegrias e esperanças – e a consideração a que tinha direito. Mil vezes não! A mulher-fadistas, em tabernas e retiros mais ou menos suspeitos, é uma monstruosidade, uma vergonha. Acabemos com ela!

Muito pode a acção, a propaganda do jocista, operário honesto e cristão, neste sentido. Na fábrica, na oficina, no escritório, onde que se encontro e trabalhe, afirm-se adversário de semelhante cantilena derrotista e de semelhante profissão vergonhosa. Feche o botão do seu receptor quando ouvir anunciar um fado, dêsses fados lisboetas de vielas. Não oculte a sua indignação contra aqueles que arrastam raparigas ingénuas a semelhante profissão desmoralizadora. E trabalhem todos, pelos meios ao nosso alcance, para que semelhantes cantilenas deixem de ouvir-se, ao menos, nas emissoras nacionalistas, e nas que têm especiais responsabilidades e às quais compete a nobre missão de educar, moralizar e orientar o povo!»⁴⁴⁰

Esta questão da mulher que o publicista católico levanta corresponde a um tópico antigo, que assumiu grande relevância sobretudo a partir do último quartel do século XIX. De um lado, liberais e republicanos dele fizeram um ponto de contestação anticlerical, censurando a subserviência da mulher ao poder do padre. Do outro lado, formularam-se reflexões sobre o modelo de mulher católica e o seu papel na sociedade na validação da opção pela consagração religiosa entendida como emancipação, no elogio à boa esposa e à boa mãe que assume tarefas caritativas ou catequéticas. Também questões a sua

⁴³⁹ Jorge Meiners – «O fado e os seus detractores», *Guitarra de Portugal*, 18 de Outubro de 1928, n.º 152, ano 7, p. 8.

⁴⁴⁰ Z. de M. – «Abaixo o fado!», *O Trabalhador*, 15 de Novembro de 1937, n.º 110, ano 5, p. 4.

liberdade feminina, a conveniência do seu lugar profissional, em particular do trabalho fora de casa, foram objeto de reflexão de uma geração de publicistas, nomeadamente por parte de Abúndio da Silva, católico militante da mesma geração de Zuzarte Mendonça (contudo, o primeiro faleceu com quarenta anos, em 1914, e o segundo viria a falecer em 1969 com 90 anos).⁴⁴¹ Manuel Isaías Abúndio da Silva publica em 1912 *Feminismo e Acção Feminina*. Zuzarte esforça-se para colocar a circular como tradutor várias obras, entre elas *Casamento civil e divórcio: dois elementos de ruína social*, de René Lemaire (1915) e *Catecismo do matrimónio*, do jesuíta Joseph Hoppenot (1928). Sobre o tema específico da mulher deu uma conferência na sede da Juventude Católica de Lisboa onde, segundo noticia *A Voz*, explicitou:

«A mulher de hoje, merçê da sua falta de preparação e educação religiosa, não se consagra inteiramente ao lar como é próprio da sua condição. O que é a mulher, o que ela quer ser, claramente o define Clemente Vautel num dos seus livros ultimamente publicados. O horror á procriação traz consigo o horror ao próprio lar; e a mulher, que voluntariamente se esquivava ao nobre atributo da maternidade, desce da sua própria dignidade até á baixesa mais adjecta, porque trai o mais nobre dos seus sentimentos.»⁴⁴²

O livro do escritor franco-belga a que se refere deverá ser o romance *Madame ne veut pas d'enfant*, de 1925. Note-se que além de um setor antiliberal do catolicismo, também no protestantismo o tema da mulher e dos seus comportamentos associados ao corpo são objeto de disciplinamento. É até um dos raros pontos de convergência entre evangélicos e católicos, como é perceptível no facto de personalidades do mundo protestante manifestarem a sua concordância com a portaria de outubro de 1925 do senhor Cardeal Patriarca Mendes Bello, censurando o modo de vestir das senhoras.⁴⁴³ Os evangélicos e os católicos concordavam na vigilância e contenção do comportamento feminino no que toca ao seu arrojo visual, censurando a maquilhagem e roupa mais descoberta; ainda a defesa da ideia da vocação para o espaço doméstico. Os primeiros partilhavam, contudo, das críticas apontadas aos católicos, nomeadamente o sacramento da confissão como elemento de dominação do clero sobre a mulher e, conseqüentemente, a prole, e a entrada das mulheres nos conventos.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ António Matos Ferreira – Um católico militante diante da crise nacional, p. 353.

⁴⁴² «Na juventude católica: uma interessante conferencia do sr. Zuzarte de Mendonça.», *A Voz*, 28 de Março de 1927, ano 1, n.º 54, p. 4.

⁴⁴³ Cf. Paulo Lutero – «A respeito das modas», *Portugal Novo*, 15 de Março de 1928, ano 1, n.º 3.

⁴⁴⁴ Veja-se, a título de exemplo, a obra seguinte: Carlos Chiniquy – *O padre, a mulher e o confessorário*. Tradução de Robert Hawkey Moreton. Lisboa: Livraria Triunfo, 1931. Ver sobre a questão da crítica ao sacramento católico da confissão auricular no cristianismo evangélico português: Rita Mendonça Leite – *Representações do Protestantismo na Sociedade Portuguesa Contemporânea*, pp. 123-124.

Com efeito, a luta contra a taberna (o alcoolismo) e a prostituição é um tema em que concordam protestantes, católicos e também comunistas, correntes que perfilham a óptica da regeneração social, mobilizando os seus coletivos pela causa, do que derivou muitos equívocos pela associação do fado a essas realidades sociais e gerou o ímpeto de delas se desmarcar.⁴⁴⁵

2.5. Contributos para a compreensão da relação inicial entre o fado e o Estado Novo

Certas discursividades, de estilo principalmente apologético, apontam para a existência no fado de uma intenção de substituir a religião no papel de vigilância sobre fenómenos sociais associados ao vício, ou seja, na função de moralização dos costumes até então quase exclusiva das instituições religiosas. De facto, no movimento de educação popular que as ideologias de vanguarda protagonizaram desde o século XIX (um pouco mais tardiamente em Portugal), é reconhecido um certo paternalismo que se traduz em prerrogativas conservadoras de controlo sobre comportamentos individuais e coletivos.⁴⁴⁶ O fado terá absorvido isto, até para comprovar a sua utilidade moral. O próprio programa de regeneração que desenvolveu, analisado anteriormente, contem este objetivo de moralização das letras de fado e do povo, através delas, querendo-as também instrutivas, no desiderato de «armer les classes défavorisées dans le combat social et politique, à assurer une certaine cohésion sociale par l'égalisation des savoirs».⁴⁴⁷

Relativamente ao fado, não estava tanto em jogo um projeto de democratização da cultura, mas antes a elevação socio-cultural de uma expressão popular. Este objetivo foi de algum modo atropelado pelos efeitos da profissionalização, que inevitavelmente introduziu os fadistas num processo de ascensão social, apesar de algumas resistências que se deram mais no domínio estético e performativo do que no social. Por outro lado, a concessão de uma natureza pedagógica, moral ou ideológica às letras, instigada pelas figuras referenciais do fado deste período ligadas às sensibilidades de esquerda – Linhares Barbosa, Domingos Serpa, Avelino de Sousa, etc. – foi travada pela censura.

⁴⁴⁵ «Unir fileiras», *Portugal Novo*, 15 de Fevereiro de 1928, ano 1, n.º 1.

⁴⁴⁶ Nathalie Coutelet – Démocratisation du spectacle et idéal républicain, p. 26.

⁴⁴⁷ Nathalie Coutelet – Démocratisation du spectacle et idéal républicain, p. 23.

Quer a melhoria das condições de vida da «classe fadista» conferidas pela remuneração, quer a própria instrução que pessoas do meio do fado – especialmente homens poetas – tiveram ao seu alcance devido às ideologias em que se filiavam por serem, como explicado, valorativas da educação, resultaram num efeito quase inesperado. De algum modo, a qualificação que essas pessoas obtiveram, bem assim a capacitação para a escrita, para a expressão oral e para a liderança que a experiência de participação na imprensa dos coletivos ideológicos proporcionava, favoreceu o acesso aos empregos do funcionalismo público que a consolidação do Estado Novo vinha disponibilizando, como se, de algum modo, «o feitiço se virasse contra o feiticeiro». Veja-se o caso de Avelino de Sousa, que se tornou conservador na Torre do Tombo, ou de Francisco Radamanto que será funcionário público num organismo estatal, e outros casos de número considerável que assumem cargos por vezes dirigentes nos organismos de administração pública, nos municípios, etc., como aliás verificámos no Gráfico 4: Profissões dos praticantes de fado catalogadas nos Grandes Grupos da CPP de 2010. Isto terá ocorrido em alguns segmentos do mundo operário, mas dada a ligação dos fadistas ao mesmo, um processo semelhante denota-se no fado. Podemos identificar esta promoção social como um dos motivos para a neutralização da natureza fortemente política do fado que derivou num certo aplanamento das convicções ante o regime dirigido por Salazar.

Outro fator salutar consiste na benignidade da relação entre os fadistas e alguns organismos estatais, nomeadamente a IGT/IGE. Este organismo, além de proporcionar uma certa prosperidade e garantir sustentabilidade ao género musical, assegurava-lhe uma também proteção, como verificámos no capítulo anterior, sendo uma instância à qual se poderia recorrer para reportar casos mais diretos de ataque ao género musical. A relação com a IGT/IGE fazia parte da rotina do meio fadista e corporizava-se no entrosamento cordial entre os trabalhadores do organismo e os fadistas.

Esta realidade melhor se compreende em comparação com a primeira república, na qual a prática de fado não usufruía de um respaldo institucional, chegando a existir casos de repressão policial; casos que também se registaram, é certo e como verificámos, pelo menos nos anos da ditadura militar e que diminuíram na exata proporção em que se mitigou a relação entre o género musical e uma vinculação mais militante às ideologias de esquerda. Durante Estado Novo verificou-se como que uma deslocação do fado da sua condição de ameaça latente à ordem pública para um fator de ordem social. Por outro lado, existiam figuras de referência do regime que valorizavam o fado, em número escasso, mas crescente. Outras houve que, independentemente de não o apreciarem

pessoalmente, nem sempre o excluíram das iniciativas culturais de alcance nacional e internacional que promoveram, facilitando assim o alcance de um *status* social que lhe fora negado e sendo determinante na dignificação pela qual o género musical tanto se debateu.

Referimo-nos a António Ferro. A análise do seu comportamento permite-nos aduzir que as suas palavras demonstravam uma visão depreciativa do género musical ao passo que alguns dos seus gestos políticos revelavam um certo interesse, mesmo que utilitário. Isso o demonstra o convite dirigido a Ercília Costa para atuar em Nova York e em Paris e a Maria Albertina para cantar também na capital francesa em certames internacionais, tendo, contudo, em conta o facto de o fado não ser o único género musical português representado. Possivelmente, mais do que o fado seria a própria performance de determinados fadistas, e referimo-nos aqui particularmente a Ercília Costa, que se ajustariam à visão do governo sobre a imagem a transmitir da cultura portuguesa. Ercília reunia um conjunto de características que de algum modo certificava o fado como expressão artística digna, as quais explanaremos no último capítulo da tese.⁴⁴⁸ Com efeito, a cantadeira numa emissão na Rádio Colonial dedica um fado a António Ferro e à sua esposa.⁴⁴⁹

Também se reconhece uma relação de estima entre o então diretor do SPN/SNI e Carlos Ramos, testificada por este último. Quando questionado sobre quais as recordações que guardava dessa viagem a Nova York em que acompanhou à guitarra Ercília Costa, Carlos Ramos afirmou: «um documento assinado pelo punho de António Ferro, atestando não só o meu agrado artístico como a minha boa conduta pessoal. Guardo-o como uma relíquia.»⁴⁵⁰

Por outro lado, poderemos ver uma mudança na visão do próprio António Ferro, dado que, como verificámos no primeiro capítulo, o discurso da sua tomada de posse

⁴⁴⁸ Aferimo-lo da seguinte entrevista a Ercília Costa: «Quando havia essas feiras internacionais, e essas coisas a pessoa que era escolhida para representar Portugal, o nosso folclore, ou fados ou folclore ou qualquer coisa, a pessoa que era escolhida nessa altura era eu. Eu às vezes não gosto de falar nisto porque as pessoas olham coisas passadas e podem até julgar que eu também. Mas eu não tenho culpa de ter nascido naquele tempo. [...] Eu realmente era escolhida porque era o governo que me mandava representar Portugal nessas coisas». R. T. P. – Arquivo Histórico Rádio. PT – 12159. Bobina Gravação 1978-03-03. Data 1978-04-26. Tempo: 20:00. Programa «Velharias» - Entrevista telefónica com a fadista Ercília Costa - Arminda Viana (assistente de realização).

⁴⁴⁹ Isto ocorreu no dia 2 de Novembro de 1937. «Ercília Costa enviou saudações ao sr. António Ferro e sua Ex.ma Espôsa dedicando-lhes depois o fado “Lisboa Antiga”. [...], «Cumprimentos», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1937, n.º 190, ano 15, p. 3.

⁴⁵⁰ *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1945, n.º 2, ano 24, 2.ª série, p. 2.

como diretor da ENR bem explicitou uma deliberada desvalorização do fado. Já em 1940, na Exposição do Mundo Português, não obstante o alvitramento que houve por parte do meio fadista, o fado esteve ausente da programação.⁴⁵¹ Tendo constado uma tourada, bailados portugueses populares, uma cavalgada de campinos portugueses, torna-se claro que a ausência de fado não se justifica pela ausência da cultura popular. É notório, porém, que se privilegiou a música erudita, tendo sido exibida uma ópera duas vezes, uma para a elite e outra para o povo.⁴⁵² De qualquer modo, um certo reconhecimento ainda que inicial do fado por parte de Ferro será um fator de credibilização que os defensores de fado não hesitam em integrar nos seus argumentos:

«Sabe o ingénuo escriba da “Província de Angola” o que vai a Ercília fazer à terra do Novo Mundo?

Vai cantar o Fado! Sabe onde o vai cantar? Ao nosso pavilhão na Exposição Internacional na grande cidade americana! Sabe por conta de quem vai? Por conta do Secretariado da Propaganda de Portugal! Que lhe parece? Então, esta entidade é anti-nacionalista? António Ferro, e secretário Geral, que é quem convida o Fado a tomar parte nas festas portuguesas que se vão realizar naquele certâmen, é anti-nacionalista? Sim. Fernanda de Castro, a eloqüente poetisa que leva pelas suas mãos de artista o Fado, como símbolo do nosso temperamento meridional a longincuas terras do Norte, não teria visto que o Fado é como parece ao sr. Africanista uma canção de alcance? E veja o escrevinhador angolar que não é a primeira vez que isto sucede: - A actriz cantadeira Maria Albertina, também já em tempos foi a convite destes dois escritores represenctores da pobre canção.»⁴⁵³

Nesta consideração inicial de António Ferro pelo fado, a considerá-la como certa, há que ponderar a influência da sua esposa, a escritora Fernanda de Castro, que seria apreciadora de fado. No início da década de 1930, o casal foi assistir à opereta *Fonte Santa* e «tiveram para com a poesia popular os mais desvanecidos encómios».⁴⁵⁴ Nesse ano de 1932, a escritora organizou uma festa de fado na qual cantaram Maria Albertina, Hermínia Silva e Ricardo Porfírio, num evento que, pela descrição da imprensa fadista, mobilizou a elite portuguesa:

«Fernanda de Castro, a ilustre escritora e notável poetisa, quis organizar uma festa do Fado no elegante Casino do Estoril e viu coroada do melhor êxito a sua interessante tentativa.

A vastíssima sala do cosmopolito clube da Costa do Sol achava-se completamente cheia, vendose as mesas ocupadas pelas mais ilustres famílias portuguesas e por quâsi tôdos os estrangeiros que a beleza daquele pedaço da nossa terra tem chamado Portugal. [...]»⁴⁵⁵

⁴⁵¹ «Há um certo interêsse em levar o fado até à Exposição. Parece, assim, não ter tombado em saco roto o nosso alvitre...». *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1940, n.º 258, ano 18, p. 3.

⁴⁵² COMISSÃO EXECUTIVA DOS CENTENÁRIOS – *Programa Calendário das Festas Nacionais de 1940*. Lisboa: Editorial Império, 1939.

⁴⁵³ João Linhares Barbosa – «Deus o faça um... santo», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1939, n.º 365, ano 18, p. 7.

⁴⁵⁴ «Hermínia Silva», *Guitarra de Portugal*, 30 de Novembro de 1932, 265, ano 11, p. 1.

⁴⁵⁵ «Fado no Estoril», *Guitarra de Portugal*, 30 de Agosto de 1932, n.º 260, ano 11, p. 6.

Em 1944 realiza-se no coliseu do Porto o espetáculo da «Mãe Portuguesa», dedicado às mães dos soldados portugueses. Trata-se de um recital folclórico que conta com o alto patrocínio da primeira dama Maria do Carmo Carmona e nela tomam parte vários fadistas.⁴⁵⁶ Aí assinaram uma mensagem as mães dos soldados enviados para os Açores, cujas principais ilhas receberam massivamente durante a Segunda Guerra Mundial contingentes de militares do continente para reforçar o dispositivo defensivo, dado o lugar estratégico do arquipélago no xadrez internacional da guerra. Após este acontecimento, organizou-se a Embaixada da Saudade, também sob a égide da esposa do presidente da República Óscar Carmona, que consistiu num comité que levou aquela mensagem até aos soldados, e ao que parece era formado (não conseguimos apurar se parcial, maioritária ou exclusivamente) por fadistas: Márcia Condessa, Quinita Gomes, Alberto Xavier Pinto, José Pereira, Casimiro Ramos, João da Mata e Armando Silva.

Além de cantarem para os soldados destacados para aquelas ilhas, noticia-se ainda que «os mesmos artistas são portadores de placas de bronze com a legenda histórica “Aqui é Portugal” legenda esta que deve ser afixada à porta dos quartéis.»⁴⁵⁷ Neste acontecimento, o fado é tomado como mediador e representante da nacionalidade, participando numa iniciativa que pretendia patentear a soberania portuguesa nos Açores, que Salazar fez questão de afiançar como condição para uma eventual intervenção militar de defesa nas negociações diplomáticas com o Reino Unido e os Estados Unidos da América. A frase «Aqui é Portugal» foi precisamente dita pelo presidente Óscar Carmona no seu discurso nos Açores pela ocasião da sua visita às ilhas em 1941 que se entende como marcação de território no âmbito das conversações com os Aliados.⁴⁵⁸ Os últimos fadistas que constituíram a «Embaixada da Saudade» regressaram ao continente em fevereiro do ano seguinte.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ «Ercília Costa, Márcia Condessa e Júlio Proença, tomaram parte no espetáculo da “Mãe Portuguesa” que se realizou no Coliseu do Porto, sob o alto patrocínio de Madame Carmona. [...] Os mesmos artistas vão partir para os Açores afim-de levar aos Soldados de Portugal, os “Cantares da nossa Terra”.». *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1944, n.º 340, ano 22, p. 5. *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1944, n.º 342, ano 22, p. 4.

⁴⁵⁷ *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1944, n.º 342, ano 22, p. 4. Esta notícia informa também que no regresso, o grupo fará uma digressão pelos Açores e pela Madeira. Note-se ainda que a expressão «Aqui é Portugal» fora dita pelo presidente Óscar Carmona na visita em 1941 aos Açores.

⁴⁵⁸ Sobre esta temática baseámo-nos da tese de doutoramento de Sérgio Rezendes: Sérgio Alberto Fontes Rezendes – *Receios, provações e miséria num ambiente de provação armada: ecos da II Guerra Mundial nos Açores*. Tese apresentada na Universidade dos Açores para obtenção do Grau de Doutor em História Insular e Atlântica (séculos XV – XX), sob a orientação do Professor Doutor Carlos Alberto da Costa Cordeiro. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2015.

⁴⁵⁹ *Canção do Sul*, 1 de Março de 1945, n.º 349, ano 22, p. 3.

Com base nestas iniciativas em que o fado foi assumido como representativo da nação portuguesa verificamos que terão influído as esposas dos políticos António Ferro e Óscar Carmona.

A imprensa fadista informa pontualmente de personalidades do governo salazarista que frequentaram espaços de fado. É o caso do ministro Rafael Silva Neves Duque que foi visto no Retiro da Severa.⁴⁶⁰ O fado, ao desancorar-se de uma boémia grupal e entrar nas redes de espaços de entretenimento da cidade, adquire um carácter público e uma maior acessibilidade, pelo que seria natural que figuras dos vários segmentos da elite, nomeadamente o político, marcassem neles presença, e isso é utilizado como argumento em sua defesa.

António de Oliveira Salazar (assim como António Ferro ou Óscar Carmona) nunca foi visto num espaço de fado. Tomemos por objeto agora a sua relação com o fado, a partir dos dados que temos. Antes de nos focarmos na sua opinião relativamente ao género musical, patenteamos que desde cedo, no contexto do teatro de revista, o fado foi um meio de crítica implícita ao então ministro das finanças, como está explícito na letra deste fado de revista:

«Ó meu rico Santo António,
Tu és um demónio,
Tu és um judeu!
Ó Santinho da pedincha,
Foste uma pechincha
Que nos apareceu!
Até mesmo os pobrezinhos
Dão cinco reizinhos
P'ra te dar a ti!
És um santo milagroso,
De pau carunchoso,
Como eu nunca vi!»⁴⁶¹

Este é o refrão de um fado cantado pela atriz Hortense Cruz em 1929 na revista «Chá de Parreira» em que ela interpretou em travesti um «dos primeiros santoantónios revisteiros de expressão salazarista». O «santoantoninho» das revistas era uma personificação sarcástica de António Salazar.

Qual foi a sua posição relativamente ao fado? Os pronunciamentos do político sobre este assunto são escassos; nos muito poucos momentos em que o assunto é

⁴⁶⁰ «Uma noite destas estive no “Retiro da Severa” e observei a solicitude com que o sr. Secretário do Ministro da Agricultura, que era acompanhado doutras individualidades, aplaudiu o Fado.». João Linhares Barbosa – «Deus o faça um... santo», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1939, n.º 365, ano 18, p. 7.

⁴⁶¹ Victor Pavão dos Santos – *A Revista Portuguesa*, p. 208.

abordado, é-o de modo indireto. Numa das entrevistas concedidas a António Ferro no final de 1932 (e tendo em conta que de algum modo foram encenadas pelo entrevistador),⁴⁶² Salazar afirma:

«O nosso passado está cheio de beleza, de rasgos, mas tem-nos faltado, no ultimo seculo, sobretudo, um esforço menos brilhante mas mais tenaz, menos espectacular e com maior perspectiva. Tudo quanto seja apelar somente para o heroismo da raça, sem modificações da mentalidade geral, do nosso modo de ver as coisas, pode trazer-nos momentaneamente páginas de epopeia, mas queima-nos, nessas labaredas contínuas, entregando-nos, depois, a esse fatalismo doentio, de que o Fado é a expressão musical. É essa a razão porque nós somos um povo eternamente saudoso, longe das realidades por termos vivido demasiado, em certos momentos, uma realidade heroica mas falsa.»⁴⁶³

Para o Presidente do Conselho, o género musical é, pois, o representante musical de uma mentalidade marcada pelo «fatalismo doentio» que inviabiliza um esforço nacional de maior visão e robustez. Nas mesmas circunstâncias, tinha partilhado também com o jornalista o desiderato de promover em dois dias por semana concertos das bandas regimentais dadas nos coretos dos jardins da capital e de toda a província, asseverando: «a musica, na minha opinião, é um dos grandes elementos dessa animação do povo».⁴⁶⁴

A meados de 1938, a polémica com Almeida Campos está ao rubro. Nela se joga de forma particular o problema da ligação do fado com o salazarismo, a começar pelo facto de que o jornal em que escreve os seus vários artigos antifadistas é o *Política Nova*, de Viseu, um órgão da União Nacional. Entre as críticas de grande tenacidade do autor, pode ler-se: «É que Portugal de Salazar é incompatível com os “lamentos” dos devassos ou com os “ais” das mulheres perdidas.... no charco imundo em que o seu triste “fado” os lançou!». ⁴⁶⁵ Numa das respostas a estas provocações, Linhares Barbosa (que é provavelmente quem está por trás do pseudónimo de Zé da Vestia) diz que respeita o *Política Nova* retorquindo que é um «jornal que tem o dever de colaborar na moralização dos costumes».⁴⁶⁶ O poeta popular faz-se valer da autoridade advinda do facto de ter representado Portugal nas duas exposições internacionais comissariadas pelo diretor do SNP/SNI e sua esposa:

⁴⁶² Ver o prefácio de Fernando Rosas à obra: António Ferro – *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Prefácio de Fernando Rosas. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. [Ed. original: 1932. 1938]

⁴⁶³ António Ferro – *Salazar: o homem e a sua obra*. Lisboa: Emp. Nac. de Publicidade, 1933, p. 146. Esta obra, publicada em 1933, reunia as entrevistas feitas por António Ferro entre Novembro e Dezembro de 1932.

⁴⁶⁴ António Ferro – *Salazar: o homem e a sua obra*, p. 85.

⁴⁶⁵ Esta frase encontra-se transcrita no artigo: João Linhares Barbosa – «A minha resposta», *Guitarra de Portugal*, 25 de Julho de 1938, n.º 345, ano 17, pp. 2.13.

⁴⁶⁶ «Do Fado e dos Fadistas», *Guitarra de Portugal*, 10 de Julho de 1938, n.º 344, ano 16, p. 2.

«Pobre idiota. Que pretenderá o histrionico escriba que desconhece que o Fado foi levado por António Ferro e Fernanda de Castro a Paris, para ser visto como expressão folclórica da melhor que temos em Portugal, pelos olhos de milhares de pessoas na sua maioria grandes titulares nas letras, nas ciências e nas artes de todo o mundo?!».⁴⁶⁷

Em junho desse ano, a *Guitarra de Portugal* notifica o gosto de Salazar por fado afirmando: «Há pouco tempo ainda, numa grande revista, um jornalista que entrevistara Sua Ex.^a Sr. Dr. Oliveira Salazar dizia que o prestigioso Chefe do Govêrno havia defendido o fado, o que mereceu ao jornalista êste desabafo: - Está salva a Canção Nacional.»⁴⁶⁸ Este jornalista, à partida só poderia ser Costa Brochado ou António Ferro (ou ainda com menor probabilidade, Henri Massis). Não conseguimos, porém, localizar a «grande revista» mencionada e o artigo.

Em outubro o epíteto de uma letra de fado que ridicularizava Almeida Campos, publicada no jornal *Guitarra de Portugal*, intitulada «Perseguição ao Fado em Viseu» e dedicada «Ao querido Alfredo Duarte (Marceneiro)», consiste na seguinte citação: «“Gosto do som da guitarra; diz-me qualquer coisa.” Salazar».⁴⁶⁹

Esta expressão «diz-me qualquer coisa» parece ter sido de algum modo fixada no imaginário fadista; cerca de seis anos mais tarde, a imprensa fadista menciona:

«Já em tempos lramos num discurso do nosso Presidente do Conselho esta frase lapidar: «O Fado diz-me qualquer coisa...». Muito bem. Nós sabemos que, se estas altas figuras confessam o seu amor pelo Fado, é porque a sua sensibilidade algo acusa de estranho ou especial, quando ouvem uma melodia que lhes sabe bem.

Em contrapartida o nosso portuguesinho, quer dizer: o português médio, o português médio, o português burguês, duma maneira quási geral desdenha do Fado. Não só fecha o seu aparelho quando o Fado “surge”, como ainda o combate quando não tem outra coisa para fazer.

Para esta “classe” de portugueses não há destrinças: bem ou mal cantado, o Fado é sempre mau... e se o pobre ainda vive, se dia a dia vai alicerçando o seu poderio, é porque o povo assim o quer – e porque os espíritos cultos e iluminados, como os das ilustres pessoas que citamos – assim o compreendem!»⁴⁷⁰

Em suma, foi possível sinalizar durante este período três momentos em que Salazar se refere ao fado. O primeiro foi numa das entrevistas realizadas por Ferro, é uma referência cirúrgica que não realiza um juízo ético ou estético direto sobre o fado em si sem que seja abonatória para o género ao considerá-lo representativo da mentalidade fatalista portuguesa. O segundo momento terá ocorrido aproximadamente em 1938, e

⁴⁶⁷ João Linhares Barbosa – «A minha resposta», *Guitarra de Portugal*, 25 de Julho de 1938, n.º 345, ano 17, pp. 2.13.

⁴⁶⁸ *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1938, n.º 342, ano 16, p. 2.

⁴⁶⁹ Sá – «Perseguição ao Fado em Viseu», *Guitarra de Portugal*, 10 de Outubro de 1938, n.º 350, ano 17, p. 5.

⁴⁷⁰ *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1945, n.º 7, ano 24, 2.ª série, p. 8. Na verdade, lendo os discursos oficiais de Salazar, não encontrámos esta afirmação.

apenas nos é acessível indiretamente, pelo registo de que Salazar terá dito a um jornalista que o fado ou o som da guitarra lhe diziam qualquer coisa. O terceiro localizar-se-á num discurso de Salazar que também não foi possível localizar. É de salientar que estas duas últimas referências ocorreram no contexto da polémica com Almeida Campos.

No quadro do que explanámos sobre a empatia entre António Ferro e Carlos Ramos, referimos um encontro ocorrido entre Ercília Costa e António Salazar, na sessão da atribuição do Prémio Camões no Secretariado da Propaganda Nacional, tendo a fadista sido uma das artistas que atuaram:

«Num grupo em que estava, além do Sr. Presidente do Conselho, o Sr. Ministro da Educação Nacional, o Sr. António Ferro e outras individualidades, conversava-se animadamente. A festa decorrera com o brilho desejado e faziam-se, naturalmente, comentários simpáticos. Nisto, surge uma figurinha pequena, insinuante, quási triste, que, sem uma palavra se dirige ao Sr. Salazar e o abraça com força, com sinceridade. O Primeiro Ministro tem uma frase:

- Mas isto, hoje, é o fim do mundo!

Mas logo essa rapariga explica:

- Desculpe V. Ex.^a Sr. Dr. Salazar, mas eu prometi em S. Paulo, quando estive lá, que a primeira vez que estivesse ao pé de V. Ex.^a, lhe havia de dar êste abraço. [...]».⁴⁷¹

Este episódio foi evocado, uma vez mais, no contexto da defesa das acusações de Almeida Campos.

A relação entre o poder e a arte – a música neste caso – pode ser colocada em termos de aproveitamento político, de coação da sua liberdade expressiva ou de uma mistura das duas. Contudo, o seu entendimento é autónomo e talvez menos importante que a relação entre determinados políticos e alguns artistas. Por exemplo, o facto de Ferro reconhecer em Ercília Costa condições para representar a nação ou que tenha estabelecido um contacto empático com Carlos Ramos não significou que encontrasse neste género musical os requisitos do «bom gosto» e não evitou que o excluísse crescentemente da sua política do espírito. Um regime político precisará mais de vedetas do que de um género musical.

Na análise desta primeira etapa da relação entre o género musical e o regime salazarista, importa aferir a relação ambivalente entre a ENR e o Fado. Por um lado, ela em muito contribuiu para a massificação da audição do fado, conferindo-lhe, portanto, poder. Por outro lado, de alguma forma operou uma contrafação folclorizante do fado (argumento, como verificámos, de Lopes Graça), uma espécie de deturpação popularista

⁴⁷¹ Texto do *Jornal do Brasil*, 26 de Junho de 1938 transcrito no número seguinte: *Guitarra de Portugal*, 25 de agosto de 1938, n.º 347, ano 17, p. 7. Explica-se que este episódio foi contado por um colaborador do jornal, enviando o texto por avião.

que assim formatou o seu substrato nos moldes de uma estética predeterminada. De certa forma, Maria Teresa de Noronha, com o seu programa de rádio, terá sido um reduto de preservação de um fado que, ainda com uma «voz única», era mais genuíno no sentido de anterior a essas primícias do seu processo de institucionalização estética como música integrada no projeto cultural e social do regime (não será por acaso que se dirá que a fadista canta de forma muito semelhante àquela como a Severa cantaria).⁴⁷² O impacto de uma mulher fadista e simultaneamente aristocrata assegurar um duradouro programa de fados na ENR, terá tido um largo impacto na dignificação ou validação do fado como expressão sociocultural.

Ernesto Castro Leal defende que a visão política de Salazar é a de um Nacionalismo Sincrético, ou seja, que utiliza vários conteúdos de diferentes correntes ou grupos ideológicos, entre eles a Liga da Cruzada de Nuno Álvares Pereira ou o fascismo italiano, elaborando a sua própria síntese.⁴⁷³ Miguel Real defende que nessa amálgama que Salazar seleciona e reorganiza, a pedra basilar é a ideia de ordem, que está lado a lado com a de Nação. Mesmo o conceito de Deus se submete à ideia de ordem.⁴⁷⁴ Trata-se de uma ordem simbólica, jurídica, económica mas também familiar e religiosa.⁴⁷⁵ Ora, podemos concluir que o processo de legitimação do fado resultou numa acomodação prática e simbólica à ordem que o Estado Novo, na sua visão e nas suas instituições, incutiu. Deste modo, o fado transitou de uma perspectiva anarquizante da sociedade, valorativa dos princípios libertários, e paulatinamente foi esboçando uma conformidade à proteção que o Estado maximalista do salazarismo, contraditoriamente, ofereceu à prática do género musical.

Neste âmbito importa evocar a comparação que o músico Ivo Cruz fizera entre o fado e a anarquia, realizando uma dupla analogia entre a democracia e o fado e ainda entre a sensibilidade e a inteligência: para o músico, a democracia é a anarquia da inteligência e o fado é a anarquia da sensibilidade.⁴⁷⁶ Também o fadóphobo católico portuense, Manuel Pacheco (Frederico de Monforte) afirmou algo neste sentido,

⁴⁷² *Diário Popular*, 28 de Junho de 1943.

⁴⁷³ Cf. Ernesto Castro Leal – *Nação e nacionalismos: a Cruzada Nacional D. Nuno Álvares Pereira e as origens do Estado Novo (1918-1938)*. Lisboa: Cosmos, 1999.

⁴⁷⁴ Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010: o labirinto da razão e a fome de Deus*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 290.

⁴⁷⁵ Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 291.

⁴⁷⁶ Manuel Ivo Cruz – *Gotas de tinta*. [Olhão: Tipografia Olhanense], 1923, [s. p.].

esboçando uma equivalência entre os panfletos clandestinos e o fado, o qual, por serem mais graves do que aqueles, deveriam ser igualmente banidos:

«Há compassos bem mais sensuais ou bem mais anárquicos e indisciplinadores do que os panfletos pornográficos ou comunizantes que circulam por aí, às vezes, clandestinamente. É música derrotista que convida a tudo menos à elevação do espírito; servirá para tudo, menos para educar uma geração que tem de assumir o pesado encargo de lançar a cúpula dum edifício grandioso que se cama “o ressurgimento nacional”».⁴⁷⁷

Luís Moita na sua obra propõe um programa de combate ao fado, enfatizando-o como «uma questão de Educação Nacional»⁴⁷⁸, que visa um determinado «estado de “consciência nacional”»⁴⁷⁹ marcado por um «sentido único», que poderíamos traduzir por uma ordem social prefigurada, e que contrasta ou é boicotada pela rede de difusão da «anarquia a que se entregam tais actividades»⁴⁸⁰ que são proporcionadas pelo fado, um projeto que deveria ser protagonizado pelos intelectuais, sendo patente ao mesmo tempo uma expecativa e uma frustração relativamente ao seu empenho, e como destinatários primeiros a Mocidade Portuguesa.

O fado acabou por dar ao regime um poder popular, e o Estado Novo deu-lhe condições de afirmação social. Verificámos no início do capítulo que a construção ou reconfiguração dos aparelhos de estado no Estado Novo proporcionou percursos biográficos ascensionais, profissional e financeiramente. Eles metaforizam o que se passou com o fado, que ascendeu socialmente uma vez que o regime paulatinamente e entre várias ambivalências facultou-lhe a legitimidade que eles sempre reclamaram em troca da possibilidade de dispor do fado como fator de ordem social e de um certo imaginário.

Todavia, não foi apenas com a relação com o salazarismo na sua efetivação política que proporcionou ao fado uma autoridade e utilidade na construção de um nacionalismo eficaz. Também em ideologias de direita mais radical. Com efeito, nos discursos em que se tece a legitimação do fado chega a ocorrer uma referência ao apreço que a Legião Portuguesa demonstra pelo género musical; é Linhares Barbosa que o afirma em resposta a um detrator «[...] deixe-me dizer-lhes, que nas festas promovidas pelos orientadores da Legião Portuguesa o Fado aparece muito frequentemente depois ou antes

⁴⁷⁷ Frederico de Monforte – «O Pôrto e a Música», *Renascença Ilustração Quinzenal*, 1 de Novembro de 1943, n.º 303 ano 12, p. 14.

⁴⁷⁸ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 152.

⁴⁷⁹ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 160.

⁴⁸⁰ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 161.

de se cantarem hinos patrióticos.»⁴⁸¹ O poeta popular referia-se à festa da Legião Portuguesa no Retiro da Severa ocorrida em julho de 1938.⁴⁸² A Legião Portuguesa, criada em 1936, propunha-se a combater o comunismo e o anarquismo. Ela apoiou a Invasão da Rússia durante a II Guerra Mundial; tinha inclusivamente o objetivo de formar uma unidade de voluntários para reforçarem o grupo militar invasor.⁴⁸³ Vimos também que Farinha Beirão, presidente da Cruzada de Nuno Álvares, assumiu publicamente o seu gosto por fado.

Ao mesmo tempo que figuras e organizações dos vários setores da direita, de diferentes modos, começaram a dar mostras de apreciarem o fado, sem o colocarem em causa como canção nacional e imputando-lhe, ao invés, um valor patriótico, a vinculação teórica ou militante à esquerda dirimia-se também no universo fadista.

As sensibilidades ideológicas que corporizavam o movimento operário, de forma muito particular o anarco-sindicalismo, preencheram os conteúdos cantados pelo fado, sensivelmente nas duas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do XX). Remetemos, neste tema os estudos de Rui Vieira Nery que explanam de forma completa esta temática.⁴⁸⁴ Contudo, ao longo do nosso período histórico esbate-se no fado a sua consciência política de esquerda, que poucos anos antes se mostrara tão assumida e acutilante, quando havia «tanta revolta em certos versos do fado como nas estrofes da “Internacional”». ⁴⁸⁵ As letras de cariz ideológico de vanguarda vão decrescendo ao longo dos vinte anos em estudo até praticamente se extinguirem, ressurgindo anos mais tarde e num linguagem muito diferente em autores como Ary dos Santos ou João Dias.

Letras há que têm um tom denunciatório sobre ditadores como Hitler e Mussolini e as suas políticas, e sobre as guerras: a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Outras que falam sobre os ideais de Kropotkin ou Bakinin.⁴⁸⁶ Sobre este repertório nos deteremos no quinto capítulo, destinado à análise das letras.

⁴⁸¹ João Linhares Barbosa – «Deus o faça um... santo», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1939, n.º 365, ano 18, p. 7.

⁴⁸² <http://restosdecoleccion.blogspot.fr/2012/10/legiao-portuguesa.html> (consultado a 16 de Agosto de 2018, 23:30)

⁴⁸³ Estes voluntários alistaram-se na Divisão Azul formada essencialmente por soldados e oficiais espanhóis, também voluntários, que combateram na Batalha de Leninegrado do lado dos alemães. Cf. Andreia dos Santos Diogo – Os Voluntários Portugueses na Divisão Azul (1941-1943). Em *Ler Letras*. [Porto]: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [s. d.], pp. 450-451.

⁴⁸⁴ Rui Vieira Nery – Para uma História do Fado. Rui Vieira Nery – Os sons da República.

⁴⁸⁵ Cristiano Lima – «O culto do Fado», *A Batalha*, 16 de Junho de 1924, n.º 29, p. 5.

⁴⁸⁶ Desenvolveremos este tema no capítulo sobre a poesia popular ou o repertório.

Apesar da alusão aos referenciais libertários e às figuras de algum modo fundadoras do anarquismo e outras correntes de esquerda, nos artigos que encontramos apenas timidamente se declara um posicionamento político *per si* de esquerda, explícito e militante, nas várias filiações ideológicas que o constituíam (anarquismo, comunismo, etc.). Deste modo, talvez possamos reconhecer que o fado de alguma maneira capitalizou uma espécie de militância perdida para as suas dinâmicas organizacionais e propagandísticas, de tal modo que a divisão do mundo entre esquerda e direita, entre revolução e reação, foi suplantada por uma outra: de um lado os que apreciavam e defendiam o fado, do outro aqueles que o depreciavam e denegriam.

O golpe do 28 de maio, a ilegalização dos sindicatos e a censura são motivos óbvios para que suceda o decréscimo de acutilância ideológica nas letras de fado. Outros acrescem como o facto dos protagonistas do universo fadista mais ligados à causa operária terem falecido (Carlos Harrington e Domingos Serpa), terem abandonado uma ligação ativa ao fado (João Black), ou de algum modo afrouxado a sua militância por terem alcançado uma posição social ou desviado a sua proficuidade criativa para outras áreas culturais, nomeadamente o teatro (Avelino de Sousa).

Outras razões se colocam, como a hipótese de a vinculação entre o fado e o mundo operário ter-se desvanecido bastante no período imediatamente anterior àquele que aqui analisamos, talvez a partir da Revolução Russa pela divisão ideológica mais afincada que ela acarretou. Ainda a hipótese de essa mesma relação nunca ter tido um grau de intensidade tal que constituísse uma vinculação identificativa entre ambos os âmbitos – proletariado e fado. Trata-se da hipótese que não cabe estudar aqui, sobre até que ponto os operários que praticavam fado seriam uma minoria, não obstante alguns serem figuras de referência. O fado no contexto operário seria uma prática massiva? Seria, ao invés, uma cultura expressiva cultivada numa boémia informal de operários, que constituiriam uma rede social minoritária e paralela?

De facto, nem toda a esquerda apreciava o fado do mesmo modo, nem todos se reviam na propaganda revolucionária que o fado operário procurava veicular. Entre as várias sensibilidades do espectro ideológico da esquerda da época em análise, encontramos no movimento operário *per si*, no anarquismo e no anarco-sindicalismo uma maior vinculação ao fado do que, por exemplo, no comunismo.

No jornal de expressão anarquista *A Batalha* encontram-se artigos que reprovam o fado: veja-se a opinião de Agostinho da Silva num número de 1924; nesse ano também Cristiano Lima, membro do Partido Comunista, escreve um texto criticando o fado no

suplemento daquele jornal, como já verificámos anteriormente.⁴⁸⁷ Autor também de artigos anticlericais no mesmo jornal, Lima tece uma comparação um tanto irónica entre o fado e a religião e exprime a sua dúvida sobre a eficácia regenerativa do fado revolucionário, pelo que o seu artigo provoca muita celeuma no meio fadista.⁴⁸⁸

Ao constataremos a guarida, embora bastante pontual, que alguma imprensa dos sectores tendencialmente de esquerda dava aos detratores, concluímos, portanto, que neles nem todos tinham uma posição favorável ao fado. Como tal, o programa de regeneração do fado através da desancoragem de meios sociais associados ao vício e da sua constituição como agente de moralização e politização dos ouvintes, foi também formulado como resposta a alguns setores do universo de esquerda, pretendendo ser uma legitimação a seus olhos.

O Estado Novo não consagrou o fado como «canção nacional» mas permitiu que ele acesse a um reconhecimento inédito como atividade cultural, e entre as ambiguidades de António Ferro e da rejeição explícita de algumas das figuras de topo nas entidades políticas que tutelavam as políticas culturais ou de formação da juventude, não só não lhe foi negado um espaço de ascensão, como este foi sendo propiciado.

A censura e outro tipo de vigilância exercida sobre a atividade fadista foi até vista como algo benéfico no quadro da regeneração pretendida. O consentimento e o reconhecimento que o Estado Novo conferiu ao fado suscitava uma certa gratidão naqueles que constituem a pequena elite ilustrada do fado (referimo-nos essencialmente, aos escritores, jornalistas e poetas que estavam envolvidos nos órgãos da imprensa «da especialidade»).

O fado teve no Estado Novo o papel de «veneno-remédio».⁴⁸⁹ Por muitos considerado como algo maléfico que punha em causa uma ideia e um projeto nacionalistas, instrumentalizou-se em função disso mesmo, tendo sido controlado enquanto entretenimento e cultura expressiva que fornece uma simbólica também controlada.

⁴⁸⁷ José Pacheco Pereira – Contribuição para a história do Partido Comunista Português na I República (1921-1926), *Análise Social*, 67-68 (1981) 710.

⁴⁸⁸ Cristiano Lima – «O culto do Fado», *A Batalha*, n.º 29, 16 de Junho de 1924, p. 5.

⁴⁸⁹ José Miguel Wisnik – *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Campo das Letras, 2008. Expressão utilizada por José Miguel Wisnik para exprimir o modo como o futebol foi reconstruído e o papel que tem exercido na sociedade brasileira.

Partindo da premissa que os regimes ditatoriais «não abdicam de definir os contornos dos respectivos imaginários nacionais»,⁴⁹⁰ concluímos que o fado disponibilizava um capital simbólico útil na construção do imaginário que se pretendia que fosse o do país. A conformidade com a ordem social do regime confundia-se com a conformidade ao fado, ao destino. O género musical, que transportava já uma bricolage de substratos mundividenciais acumulados nos espaços e tempos, sociais e culturais, onde foi sucessiva e simultaneamente praticado, foi introduzido numa outra bricolage identitária forçada que o regime produziu, desenvolvida e acabada sobretudo depois de 1945, após ter ganho, de forma latente, o longo e profícuo debate que em seu torno se processou.

⁴⁹⁰ Fernando Clara – «Literatura (d)e viagens no período dos fascismos, p. 169-192.

PARTE II

**«AQUILO QUE DEUS DESTINA,
BOM OU MAU, É NOSSO FADO»:**

**O FADO COMO PROBLEMA ANTROPOLÓGICO,
FILOSÓFICO E TEOLÓGICO**

3. A religião enquanto hipótese explicativa do fado

3.1. Um caso de religiosidade popular?

O fado é uma «instituição quási religiosa», a «liturgia da alma nacional», a «religião do nosso culto ideológico», a «oração do pária» ou um «culto à negra sorte».¹ Estas e outras expressões definidoras do género musical são possíveis de encontrar em textos de natureza vária: letras, entrevistas ou artigos de opinião, podendo assim integrar uma retórica laudatória ou crítica. Curiosamente, é nos fadófebos que encontramos textos de maior dimensão em que se realiza uma longa metaforização do fado a partir de uma gramática religiosa, à qual recorrem pelo capital humorístico que dela retiram. Exemplo disto é a assemelhação elaborada por Mário de Sampaio Ribeiro, designando o fado como «[...] moderníssima “fadolatria” – como religião a que não faltam “templos”, “deusas”, “santas” e outros corifeus, a-par-de apologistas fanáticos».² Mais de vinte anos antes, também Cristiano Lima (personalidade abordada no capítulo anterior, comunista que viria a «converter-se» ao fado), teceu no suplemento semanal ilustrado do jornal *A Batalha* uma extensa crítica que vale apenas transcrever pela profusão de analogias com o universo religioso:

«Em Portugal, o fado radicou-se de tal modo nos costumes, invadiu com tal êxito todos os meios, que hoje converteu-se numa igreja sempre repleta, e num culto fervorosamente seguido. Divergir do fado, para um seu defensor, equivale a negar Deus a um leitor da *Época*. Se, em Portugal, a religião de Cristo vai decrescendo, a religião do fado vai-se agravando, quer dizer, vai alastrando. Alastrando com a fatal facilidade de contágio das piores epidemias. Hoje triunfou, e se não há peregrinações ao tumulto do profeta é porque, na realidade, não houve nenhum Mahomet entre o fado e Alfama, para efeito de peregrinações, uma Meca muito desagradável.

¹ A expressão «instituição quási religiosa» é de um artigo de Mário Domingues citado por «Um jornalista que defende o Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1932, n.º 258, ano 11, pp. 1.6. Ver também: Mário Domingues – «Fadistas», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296 [n.º especial], ano 13. A expressão «liturgia da alma nacional» está presente em «O Fado, Canção Nacional: Conferência que, no dia 5 do corrente, o nosso amigo Ventura Abrantes disse pela T.S.F.», *Guitarra de Portugal*, 21 de Março de 1931, n.º 223, ano 9, p. 2; a seguinte expressão «religião do nosso culto ideológico», provém de: João da Mata – «Flaviana Ferreira: pequena cantatriz e guitarrista de 12 anos de idade, já uma das mais brilhantes figuras do Fado», *A Canção Nacional*, 21 de Março de 1928, n.º 5, ano 1, p. 1; a expressão que se segue, «oração do pária», foi assumida de: [Palavras do homem do Bairro Alto]. Júlio Guimarães – *História do Fado*. Lisboa: Livraria Barateia, [s. d.], p. 26; por fim, a expressão «culto à negra sorte» integra o último verso da seguinte sextilha: «Que verde curiosidade, / Que gosto de sangue e morte, / Que dó, que ferocidade, / Preme ali tal sociedade / Nesse culto à negra sorte?»

² Mário de Sampaio Ribeiro – «“Pergaminhos” fadistas». *Olisipo*, janeiro de 1941, n.º 4, ano 13, pp. 3-13.

Há de facto pontos de contacto entre a propaganda de Cristo e a religião do fado. Dizem-me e eu acredito que Cristo teve por companheiros, os mais entusiastas, prostitutas e ladrões. Cristo mesclava a revolta com a resignação. A revolta das prostitutas degenera em lagrima – a lagrima que se confunde, se dilue e morre no vinho. Não me consta de prostituta que encontrasse no fado azas que a erguessem do monturo, nem de ladrão que, deixando em socego as carteiras dos outros, enfiasse por uma oficina e viesse depois para o sindicato.

Pode falar-se-me na redenção moral da Madalena, mas essa excepção sempre existiu. Nos nossos dias, algumas meretrizes têm acabado regeneradas e casadas com alguns comerciantes da nossa praça. Que o fado as redime, eis o que devo, por fortes razões acreditar.»³

É certo que o contacto com o fado, pelo menos o desta época, facilmente induz a intuição de estarmos perante uma experiência de cariz espiritual, dada em contexto secular. As palavras de Cristiano Lima sugerem, além da partilha de um conjunto de características enquanto fenómeno, a ideia de uma relação concorrencial, em que se perde ou ganha terreno para o outro. Na resposta com que retalia Cristiano Lima, João Linhares Barbosa prolonga a analogia com a religião, mas inaugura em paralelo uma comparação com o «ideal» (que poderíamos tornar sinónimo de «ideologia»), afirmando: «É verdade que a canção do fado radicou-se como uma religião, como um ideal, e tem graça! Como religião tem bastantes falsários e como ideal bastantes detractores.» O poeta popular acrescenta que «os seus sacerdotes quanto mais sofrem mais o cantam e os degenerados quanto mais o cantam mais se redimem...».⁴ Posiciona veladamente, assim, o género musical como forma de redenção alternativa e eficaz.

A análise destas afirmações apreciativas ou depreciativas, endógenas ou exógenas ao meio fadista, que procuram inteirar-se da identidade do género musical pela sua ironização depreciativa ou por auto-representações apoloéticas, leva a questionar sobre até que ponto existe no fado níveis de estruturação religiosa ou se se trata apenas de retóricas de legitimação e deslegitimação.

Empreendemos um levantamento de referências religiosas com que se identifica o fado e as realidades a ele atinentes (protagonistas, espaços, objetos, etc.). Organizámo-las numa tabela intitulada «Analogias entre o universo fadista e o âmbito religioso» que se encontra em anexo e que serve de base de trabalho para este capítulo da dissertação.⁵ A recolha dos dados foi realizada no contacto com as fontes no decurso da investigação, e consistiu na sinalização de construções literárias nas quais se estabelece uma analogia

³ Cristiano Lima – «O culto do Fado: nascido na taberna e na alfurja é impossível de regeneração», *A Batalha*, n.º 29, 16 de Junho de 1924, p. 5.

⁴ João L. Barbosa – «O culto do fado e o sr. Cristiano Lima», *Guitarra de Portugal*, 26 de Junho de 1924, n.º 45, ano 2, p. 1.

⁵ Consultar o segundo volume da tese.

os elementos que constituem o universo fadista e aqueles que compõem o universo religioso. Embora o nosso levantamento não esgote todas as ocorrências, uma vez que a extensão das fontes torna a exaustividade um horizonte impossível, procurámos obter uma amostra o mais completa possível. Abarcámos três classes gramaticais: adjetivos, verbos e substantivos. Estes últimos foram mais fáceis de referenciar, mas procurámos também abarcar as expressões qualificativas e predicativas, mesmo que tendem a ocorrer de um modo mais implícito. Neste sentido, optámos por assinalar com um asterisco os casos em que a referência religiosa é indireta. De facto, esta pode ser óbvia ou estar enroupada numa figura de estilo, sendo as mais comuns a metáfora e a comparação.

A análise da tabela «Analogias entre o universo fadista e o âmbito religioso» permite inferir que as relações alegóricas entre o âmbito do fado e o da religião ocorrem uma quantidade significativa de vezes. No que aos substantivos respeita, identificámos várias ocorrências em que o fado (género musical) ou os fados (músicas e poemas) são referidos como «religião», mas mais ainda são aquelas em que são ditos como «oração», «reza» ou ainda «prece». Esporadicamente, refere-se o «culto», a «adoração», a «devoção» e a «veneração» prestados ao fado ou caracterizadores do ato de o cantar. Mais residuais são as construções frásicas em que o fado é afirmado como «ladainha», «responso», «liturgia», «bênção», «padre nosso», «rosário», «sino», «Cristo», «Bíblia», «rito», «relicário», «missal», «Evangelho», «milagre» ou «idolatria». Salvaguarde-se que um substantivo que por vezes se associa ao universo fadista, mas que quase nunca entrou na nossa quantificação pelo tipo de estruturação sintática em que ocorre não se encaixar nos trâmites do levantamento é o de «fé» e o de «pecado», como será possível verificar em algumas transcrições ao longo do corpo de texto. Isto indica que a dimensão analógica subjacente é um recurso a uma linguagem recorrente de um substracto religioso pré-existente e comum.

Outra conclusão é a relevância simbólica e ritual da guitarra portuguesa, que é profusamente apresentada como objeto religioso. Sobressaem na sua caracterização a associação aos seguintes elementos: «altar» e «sinos» (os mais frequentes), «santuário», «catedral», «deusa», «santa», «relicário» ou ainda se subentende como uma «religião» (a «religião da guitarra») ou representativa da religião do fado. As cordas da guitarra são comparadas a «sinos», «“fitas” do rosário» ou «rosário», «velas», «orações», «confissão», etc. Em suma, a guitarra é alvo de uma substancial fetichização religiosa. A viola é um objeto praticamente ausente neste âmbito. Para a compreensão deste fenómeno

importará a percepção do seguinte esquema simbólico: a guitarra é o instrumento musical representativo dos fadistas (classe baixa urbana), a flauta é icónica dos pastores (classe baixa rural) e o piano simboliza a elite, a classe mais alta.⁶

Também os espaços – os de prática de fado, coevos e antigos (entre eles os prostíbulos), e outros mais peculiares como as casas de mulheres fadistas⁷ – são elementos a partir dos quais se tecem as analogias. Os termos com que aparecem designados são, por ordem decrescente e no singular: «templo», «capela» ou «capelinha» e «catedral». Note-se que quer o Café Luso quer o Café Portugal, no Porto, tiveram como epíteto «a catedral do Fado» utilizado inclusivamente na publicidade.

Bastante salutar é o âmbito da descrição dos praticantes do fado, apreciadores ou protagonistas. Verificamos os substantivos «confrades», «crentes», «fiéis», «devota», «reliquia» e ainda «asceta» ou «anacoreta»; personalidades com nome próprio (são referenciadas a personagens bíblicas (João Linhares Barbosa é comparado a Simão de Cirene). Os fadistas são os «sacerdotes», e as fadistas as «sacerdotisas» ou ainda as «Vénus». Os defensores ou propagadores do fado são por vezes denominados de «apóstolos». O facto de o fado e o fenómeno religioso partilharem uma mesma aspiração proselitista, fá-lo arrogar pontualmente expressões como «missão», «cruzada», «apostolado» ou «campanha evangelizadora».

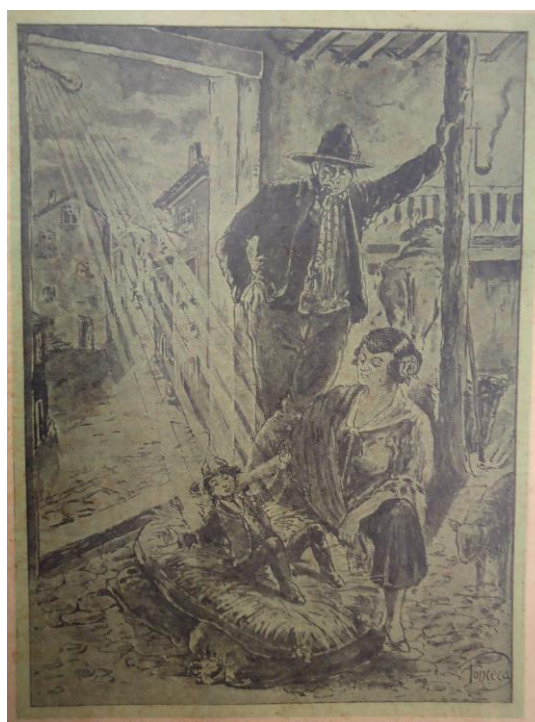
No que concerne aos adjetivos, há a assinalar que não divergem muito dos adjetivos de cariz religioso utilizados no repertório do fado desta época. Os mais comuns são pois (no singular e no masculino): «santo» e «sacrossanto», «divino» e «divinizado», «bendito» e «abençoado». Quanto aos verbos, destaca-se o verbo «rezar» e ainda «extasiar», mas também «prestar» ou «render culto», «adorar», «venerar» e «converter». De referir que pelo nosso contacto com as fontes o verbo «extasiar» é também quantitativamente significativo, não obstante os textos nos quais ocorre não se adequarem aos critérios que estipulámos.

⁶ Sobre a divinização da guitarra pode ler-se uma letra de fado escrita a partir do seguinte mote: «Tua voz diamantina / que todo o meu ser encanta / é do ceu por ser divina / divina por ser de santa». Mateus Pereira de Castro – «A voz da guitarra», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1938, n.º 207, ano 16.

⁷ Referimo-nos às casas de Ermelinda Vitória e Maria do Carmo. Cf. Manoel de Matos – «Ermelinda Vitória», *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1930, n.º 59, ano 1, p. 1. J. Santos – «Maria do Carmo: Que encanto!! Um ninho de Fado, Trez Guitarras e um Coração Fadista!», *Trovas de Portugal*, 31 de Outubro de 1933, n.º 8, ano 1, p. 1.

Este entrelaçamento entre o mundo do fado e a linguagem do religioso é marcadamente associado ao catolicismo, em particular ao seu quotidiano ritual, com destaque para os seus lugares próprios e objetos, sacramentos e demais atos de prática religiosa individual ou coletiva. Como teremos oportunidade de registar no capítulo quarto, este dado é notório na generalidade do repertório e das discursividades produzidas neste período histórico. A referenciação identitária do fado em registo religioso articula-se com a sua autonomização enquanto instância coisificada ou mesmo pessoalizada, ele que é o «único género personificado na poesia popular».⁸ A procura de uma identificação com os moldes da tradição cristã ocorre também na iconografia; na capa do número do Natal de 1927 da *Guitarra de Portugal* a prostituta (não é claro se é a Severa) está desenhada como Maria, um rufia como São José, e a guitarra como estrela.⁹

Figura 1: Desenho «Um presépio» de Alexandre Fonseca.



Referenciais religiosos mais subtis têm lugar, nomeadamente algumas letras que remetem para o alimento e a cura. Nas tradições religiosas ambas são instâncias humanas tomadas como polos de interseção entre a experiencia antropológica e a transcendente;

⁸ Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, p. 199.

⁹ Este desenho de Alexandre Fonseca está na capa do seguinte número: *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1927, n.º 130, ano 6, p. 1.

no mundo católico, por exemplo, são enformadas como realidades sacramentais: o alimento (o sacramento da eucaristia) e a cura (o sacramento da Unção dos Enfermos e o da Penitência, designados comumente como «extrema unção» ou «confissão»). O fado é considerado o «alimento substancial das almas», o «alívio dos sem pão»,¹⁰ e ainda algo de ordem quase terapêutica: «Deus cuida de mim! – Ai como é simples a Fé dos entes que amordaçam as máguas numa canção! O fado é bem a canção da vida! Nada como êle chega para tonificar o peito e enchugar as lágrimas».¹¹

Esta análise aturada teve a finalidade de aferir entre os recursos disponibilizados pelo *plafond* simbólico do religioso quais os mais empregues no modo como se nomeia o fado, sendo que são os poetas e defensores que operam esta tarefa de identificação do género musical, que consiste simultaneamente numa substancialização do mesmo. Ficou patente que esses recursos têm uma importância quantitativa assinalável. A sua superioridade é insofismável quando comparado com outras plataformas de semânticas, por exemplo, a do universo militar.¹² O usufruto de uma gramática religiosa para exprimir a sua identidade é mais expressiva numérica e teoreticamente neste período do que noutras temporalidades anteriores. Os poemas de fado escritos no final do século XIX parecem não estabelecer estas correlações, embora utilizem recursos do *background* católico, grande parte das vezes com um pendor irónico.

Como se explica a influência do catolicismo no fado, que o contacto direto com as fontes mostra ser mais substancial do que à partida se tenderia a supor? É interessante abordar esta questão num registo dialético ou recíproco, isto é, questionar se o fado terá sido também um fator influenciador da música produzida em contexto de culto católico. Tal hipótese é plausível segundo as fontes disponíveis. Este relato de Mário de Almeida situado em Moçambique descortina um caso de introdução do fado numa missa:

¹⁰ O duo musical «Germinal & Faustino» composto por Germinal A. Lima (guitarrista) e Francisco Faustino Júnior (violista) ao descreverem à direcção do *Guitarra de Portugal* a sua estadia no Sanatório de Portalegre, por estarem doentes, onde tomaram a iniciativa de promover umas pequenas festas de fado para mitigar a dor dos que ali se encontram. L. de Sousa Valente – «Cartas...: Guitarras doentes», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1928, n.º 132, ano 6, p. 2. É aqui que se transcreve a carta do Duo. A expressão «alívio dos sem pão» corresponde ao verso de uma quadra de Mantas Massano.

¹¹ «O solar da alegria, um templo do fado», *Guitarra de Portugal*, 20 de Agosto de 1929, n.º 177, ano 7, p. 21.

¹² «Minha mãe jurei bandeira no regimento do Fado». Também se fala na militância no fado. Cf. João da Mata – «Georgino de Sousa concedendo-nos uma entrevista, diz fazê-lo por gentileza á “Canção Nacional”», *A Canção Nacional*, 9 de Fevereiro de 1928, n.º 3, ano 1, p. 1.

«Há dois anos, pelo Natal, estando eu no distrito de Moçambique, fui á tradicional missa do Galo na capelinha da terra, e tive a surpresa e o prazer de ouvir a orquestra que abrilhantava a cerimonia, executar um dos mais bonitos e populares fados portugueses.

Mas isto é claro que não se passou sem grande escândalo das beatas locais que não puderam levar á paciencia a “heresia”!

Nem se lembraram as “santinhas”, dos versos que o povo canta a cada passo.

Se o Padre Santo soubesse

O gosto que o fado tem.»¹³

Posteriormente ao limite cronológico final do nosso estudo, em 1963, num artigo publicado naquela que é ainda hoje a revista litúrgica mais importante de França, que compilava pareceres provindos de um conjunto de países sobre o canto religioso popular, assim declara como representante de Portugal – o padre Costa Maia, da diocese do Porto: «Le peuple portugais aime chanter. Mais son répertoire, ces dernières années, ne se composait guère que de cantiques au texte souvent vide de sens religieux et aux mélodies assez proches des fados.»¹⁴

Por ter tido um amplíssimo período de consolidação e implementação no país, a Igreja Católica Romana posicionou-se enquanto instituição religiosa predominante na sociedade portuguesa como predominante foi, conseqüentemente, a sua estética, tornando-se a mais acessível, estruturada e enquadradora no período histórico estudado e noutros pretéritos.¹⁵ Isto assumiu diferentes matizes consoante os sujeitos sociais (se aquele mais popular, se aquele mais erudito) variando também no que respeita à espacialidade. O influxo da cosmovisão católica e dos seus padrões de gosto tem um peso organizador diferente na ruralidade e no mundo urbano pelos desafios de reconfiguração prática (ou pastoral) que suscita imediatamente, e, posteriormente e num plano mais aprofundado, de reconfiguração espiritual, moral e teológica. Este desajustamento entre a ordem católica e a urbanidade talvez facilite a compreensão desta ambiguidade identitária do fado: por um lado procura legitimar-se na arrogação de uma proximidade, substituição ou analogia ao fenómeno religioso, por outro parece exibir a sua condição profana que de algum modo se decalca do «encantamento» religioso do coletivo português:

¹³ Mário de Almeida – «Carta d’África», *Guitarra de Portugal*, 30 de Abril de 1932, n.º 252, ano 10, p. 7. Carta escrita em Lourenço Marques e datada de Fevereiro de 1932.

¹⁴ J. Gelineau – Le chant religieux populaire dans le monde. *La Maison-Dieu: Revue Pastorale Liturgique*, 74 (1963) 198.

¹⁵ «A Igreja é e continuará sendo cada vez mais único bordão estético das massas populares». Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, pp. 190-191.

«Diz-se até que o Anadia,
Um fadista do passado,
Tinha que vir embuçado
Para o Campo de Santana.
Fado era a canção profana
Neste país encantado». ¹⁶

Propomos, pois, a hipótese explicativa de que o fado emerge enquanto bolsa de sentidos e de vinculações alternativa, igualmente como uma experiência disjuntiva de «salvação moral»,¹⁷ que de certo modo preenche este desfasamento. A experiência social e cultural que ele constitui e gera, além de comportar uma valência de crença, possibilita um enquadramento nomeadamente axiológico do teor biográfico daqueles que ele integra. O catolicismo institucional, dentro das dinâmicas teóricas e disciplinares que arrogou nesta fase histórica, não tinha porventura motivações ou meios de o proporcionar. Pela sua relativa elasticidade, o fado apresenta-se como alternativa de redenção ética com especial prevalência na figura da mulher e da mulher pecadora, significativamente individual mas socialmente afirmado, na correlação entre pecado e arrependimento:

«A mulher que não resiste
À tentação do pecado;
Abraça a guitarra triste
E chora a cantar o Fado!» ¹⁸

Por outro lado, a identidade popular que o fado assume, de tal importância que a analisaremos ao longo deste trabalho, faz com que por vezes se autorreferencie como produção artística orgulhosamente inferior; na mesma medida, uma oferta de que é exprime certos traços de cariz religioso e, inseparavelmente, uma matriz popular. Apresenta-se como o culto daqueles que são tristes, pobres e malfadados, como esta pertinente observação faz notar: «[...] deixar cantar aqueles, que, não os fadando o Destino para Artes superiores, o fazem como sabem e como sentem. A moralização dos costumes não deve principiar pelo aniquilamento de uma derivante espiritual oriunda da resignação dum povo».¹⁹ Estamos diante de uma espiritualidade com ecos de

¹⁶ Letra sem nome nem autor. Cantada por Alberto Costa no Fado Dois Tons. *Guitarra de Portugal*, 20 de Agosto de 1929, n.º 177, ano 7, p. 20.

¹⁷ Esta expressão encontra-se num testemunho de Manuel de Matos sobre uma prostituta de 15 anos chamada Madalena, sobre quem refere: «metera-se nêle [no fado] e compreendia-o como se fosse a sua salvação moral». Manoel de Matos – «Alfama e a tradição: ... Chorai, fadistas, chorai...», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1931, n.º 55, ano 8, p. 1.

¹⁸ Júlio Guimarães – *História do Fado*, p. 17.

¹⁹ Unda Giral [pseud.] – «Um critica e uma “resposta” como quem diz, uma porta e uma janela», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1937, n.º 170, ano 14, p. 7.

emancipação: parte de uma condenação como horizonte para a regeneração, cujo horizonte é o perdão.

De facto, a resignação cristã e os tópicos em que ela se exprime, como a cruz, o calvário, etc., numa assimilação ora demarcada ora subtil do corpo teológico católico, fornece uma fundamentação e um horizonte moral a este reduto populacional, o qual corresponde, no fundo, a figuras de cariz prototípico nucleadas na ideia de pobre ou do carenciado, com uma tradução feminina particularmente relevante, a prostituta. A anterior citação ajuda a compreender também que o fado enquanto respiradouro moral, também pela reorganização dos conteúdos acreditados, seja exatamente assumido como alvo de uma campanha de moralização. Facultando igualmente um nicho de vínculos securitários, o malfadado ou a malfadada encontrava nele o papel de explicador do real e a acessibilidade que o catolicismo e demais tradições teriam de modo insuficiente. Uma certa plasticidade de que o fado é dotado, torna-o instância de «folclorização do cristianismo objectivo»,²⁰ num processo quiçá indissociável da amortização de uma disciplina individual e coletiva imposta do interior das instituições do cristianismo que a mesma plasticidade permite.

Numa dinâmica paralela, o fado, ao procurar validar-se enquanto canção nacional, legitima-se também numa lógica de religiosidade nacional. Claríssimo para ilustrar este facto é um artigo texto escrito no Brasil e por um brasileiro, Carlos Alberto Lima, que reconhece no fado uma identidade religiosa portuguesa específica, de tal modo que detém autoridade *per si*, num texto de 1935 particularmente interessante por não deter à partida objetivos apologéticos e do qual transcrevemos uma generosa parte:

«Qual é, pois, teu nome, ó Sortilégio que me dominas? Como te chamas misterioso navegante, que procuraste as praias acolhedoras do Brasil? Teu nome lembra o largo oceano, o ambiente mouro de Lisboa e tricanas numa aldeia em flor... – Chamas-te Fado.

²⁰ Michel de Certeau – *L’Absent de l’histoire*, 1974, p. 9-13. Citado por: Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura»: o compromisso como modo de instituir o crer numa paróquia católica urbana. Dissertação apresentada no Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia. Lisboa: Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2003, p. 142.

A principio mal êle inicia, com as guitarras, os primeiros queixumes, os primeiros ais – não se dá bem pela coisa. Mas, pouco a pouco, vem, não se sabe porquê, o interesse. Mau, monstruoso, horrível interesse êsse, porque o acompanha um sorriso em nossos lábios! Esse sorriso, agora o afirmo, cheio de contricção – é terrível e negro como um sacrilégio. Os lusos deuses invisíveis que alentam os artistas e pairam na platéia, tremem de cólera, estacam ante nós como a invectivar-nos, juram vingar o ultraje... Subitamente, ficamos em silêncio. Completo. Absoluto. Silêncio de Catedral! Silêncio que se ouve... Sómente, acariciando o ar, a voz divina da creatura que soluça o Fado...

O feitiço está concluído.

[...] Se eu estivesse no Vaticano – e poderia estar, pois sou cristão, à maneira da Itália semi-pagã – faria uma bula cristianíssima, apesar de um tanto revolucionária... dedicada à lusitânia. E com estas palavras: “A nação Portuguesa, por minha graça especial, está dispensada de rezar! Tem de Deus o seu melhor sorriso. Ele ouve-lhe a voz. Entende-lhe a alma. Aspira-lhe o perfume suavíssimo. Perde, em seu devaneio, tempo infinito, rodeado de anjos deslumbrantes, sentado num trono de ouro, rubis e esmeraldas... A música do Fado, de tôdas as preces, é a que mais lhe agrada, pois é a única que, por sua ordem, mal é dedilhada no mundo, ascende, em vôo, ininterrupto, à glória do infinito!”

Bem dita seja, pois, a mulher desgraçada que primeiro amou e chorou em Portugal. Elevou o amante, atroz e ausente. Creou a Poesia da Saudade. Fez, finalmente, o Fado, - Comovedor, sublime, eterno!...»²¹

Desde a menção aos «lusos deuses», passando pela utilização de termos como «sortilégio» ou «contricção» até à descrição da intensidade cénica, este texto remete para a ideia de uma religiosidade própria portuguesa, como identitária, associada ao poder espiritual do fado, que é de tal ordem que mereceria uma dispensa aos portugueses de rezar, e que faz com que (como se canta uma quadra), o próprio Deus goste de fado.

Na relação entre o fado e a esfera religiosa, e, dentro desta, em particular o catolicismo, existem características de concorrência e, concomitante ou derivado disto, de confluência. É de concorrência na medida em que a dicotomia entre o polo sagrado e profano, ou moral e imoral, por ser facilitadora ou simplificadora da complexidade do tecido societal, acaba por interessar aos dois na definição das suas identidades, e também aos espetadores sociais que as produzem. A promoção de uma circunscrição de um e de outro o mais possível nos polos respetivos marca já os primeiros tempos do género musical, como o atesta este excerto do livro *Eduardo ou os Mistérios do Limoeiro* do padre João Cândido de Carvalho, ou Padre Rabecão, publicada em 1849: «[...] umas vozes profanas, um órgão prostituído, distrai a atenção dos cristãos para a Rua da Madragoa, para a Cotovia e para os lupanares do Bairro Alto, tocando-lhes o fado, o periquito e outras canções da mais torpe imoralidade [...]».²² Por outro lado, Eça de Queirós,

²¹ Carlos Alberto Lima – «O feitiço da voz portuguesa» Suplemento literário do *Correio da Manhã*, jornal do Rio de Janeiro. Transcrito em: *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1935, n.º 134, ano 13, p. 6.

²² João Cândido de Carvalho (Padre Rabecão) – *Eduardo ou os mysterios do Limoeiro*. Vol. IV. Lisboa: Revolução de Setembro (edições), 1849, p. 240. Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 4.

escrevendo sobre Lisboa, afirma numa personificação da cidade que esta «penduraria ao pescoço, singelamente, com as contas de um rosário, a sua antiga viola de Alfama.»²³ Nesta frase está latente a caracterização da personalidade religiosa lisboeta como híbrida, capaz de compaginar elementos de crença de âmbitos diversos ou divergentes. Coexistem, assim, uma relação concorrencial e uma outra marcada pela justaposição de elementos.

Tal como na linguagem da narrativa biográfica religiosa, o fado utiliza esporadicamente o termo «conversão» e o seu vocabulário adjacente, como verificamos nestas palavras de João Reis (com o pseudónimo de António Cardo):

«O Fado tem um alto significado que a mór parte não sabe compreender, fazendo esquecer todas as vicissitudes que adejam em tórno dos deserdados, convertendo o descrente à idolatria, porque se impõe purificador dos irreverentes cérebros e despovoadas almas».²⁴

Vimos no capítulo anterior, ao abordarmos o caso de Afonso Lopes Vieira, a dinâmica existente (tal como foi interpretada pelos fadófilos) no seu percurso entre a conversão ao catolicismo e a renegação ao fado. Verificámos também alguns casos de «conversão» ao fado, como Cristiano Lima, citado logo no início deste capítulo, ou Norberto de Araújo. Danièle Hervieu-Léger fala da conversão incidindo na dimensão utópica.²⁵ Ora, a desconversão de Lopes Vieira pode ser percecionada como uma substituição de utopias, na medida em que se processou uma troca de horizontes ideológicos, de expetativas sociais e também de parâmetros de experiência estética e de rutura com redes.

Tal como a citação de João Reis indicia, essa conversão que o fado proporciona tem a ver com o acesso ao conhecimento por parte daqueles a quem este de algum modo está vedado. Daqui se conclui que o tópico da conversão fez mais sentido num contexto em que o fado estava estreitamente vinculado a ideologias vanguardistas, sendo um género musical mas que transportava um género ideológico. Por outro lado, «O fado é a religião dos torturados», segundo assevera o poeta Fernando Teles ao ser entrevistado por

²³ Eça de Queirós – *Prosas Bárbaras*, p. 116.

²⁴ António Cardo – «Júlio Proença», *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1931, n.º 49, ano 8, p. 1. Uma frase com bastantes semelhanças frásicas encontra-se num outro número do mesmo jornal anos antes: «[...] emfim o Fado converte o descrente á idolatria porque se impõe como purificador dos irreverentes cérebros e despovoadas almas.». A Redacção – «Glorificando!», *Canção do Sul*, 27 de Março de 1927, n.º 16, ano 1, p. 1.

²⁵ Danièle Hervieu-Léger – *O peregrino e o convertido: a religião em movimento*. Tradução de Catarina Silva Nunes. Lisboa: Gradiva, 2005, pp. 138ss.

Linhares Barbosa.²⁶ Há uma especialização do fado como um âmbito expressivo que poderá posicionar-se entre a experiência estética, a ideológica e a religiosa nos «deserdados» ou nos «torturados» como instância que se orienta para a libertação das estruturas sociais opressoras, pela instrução, pela politização e pelo reforço de laços que o fado proporciona. Com a consolidação da profissionalização, a função de elevador social que o fado passa a exercer (ou seja, uma libertação pela via da capitalização) não é traduzido pela categoria da «conversão».

Apontamos, finalmente, um outro paradigma explicativo para o possível jogo de cobertura do tecido societal e cultural que se dá entre a cultura expressiva do fado e as instâncias religiosas, e no qual existe mais uma intersecção do que uma repulsão. Existe sinais dados por uma certa elite intelectual que se foca no problema de Portugal, da sua filosofia, sociedade e mentalidade, e que assenta na constatação de «uma espécie de cansaço moral, de tédio moral, o cansaço e o tédio de todos os que se fartaram de crer».²⁷ Deste ponto de vista, o fado pode ser percecionado como resultado de um fenómeno de excesso de religião. O excesso de memória que Eduardo Lourenço identifica incluirá de certo modo um peso institucional das estruturas religiosas desmesurado, porque essa memória é em grande medida enformada numa gramática simbólica religiosa? No entanto, mesmo o ateísmo não se expressará fora dessa gramática simbólica cristã (ou judeo-greco-cristã), nem qualquer cultura expressiva.

Se o fado pode ser entendido como uma experiência alternativa drenada como resposta aos mecanismos de interdição moral por parte das instâncias religiosas, o mesmo pode suceder nas interdições de ordem ritual, litúrgica e estética. Com efeito, nesta época o catolicismo delineou com uma intencionalidade mais musculada as fronteiras entre o dentro e o fora da sua ideia de instituição e de salvação, de profano e de sagrado. O robustecimento da organicidade católica incutiu um maior disciplinamento em vários âmbitos, entre os quais o cultural e, dentro deste, especificamente o aspeto musical. É sobre ele que agora nos detemos.

²⁶ João Linhares Barbosa – «Ídolos dum Povo – Fernando Teles.», *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1923, n.º 6, ano 1, p. 1.

²⁷ Carta de Manuel Laranjeira a Miguel de Unamuno, de finais de 1911. Manuel Laranjeira; Miguel de Unamuno – *Pessimismo Nacional; Portugal, Um povo Suicida*. Tradução, apresentação e notas biográficas de Helder Guégués. Lisboa: Guerra e Paz, 2016, p. 91.

A atitude de repúdio pelas músicas profanas e o que elas transportavam de representativo dos quadrantes sociais percecionados como imorais derivou em tentativas de purificar a prática musical em contexto litúrgico e de vigiar a sua diferenciação do espaço secular. Esse repúdio dirigiu-se também à voz feminina. Isto é demonstrado num decreto que proíbe as mulheres de cantarem nas igrejas e capelas públicas da diocese de Lisboa publicado em 1872 pelo cardeal patriarca D. Inácio do Nascimento Moraes Cardoso. O comentário de Ramalho Ortigão sobre este facto subentende que algum impacto este decreto terá tido na esfera pública; informa ainda que o prelado terá dado a seguinte justificação: «o cântico das mulheres ofende a gravidade do culto».²⁸ Apurámos que D. José Neto, seu sucessor, ratificou este decreto 12 anos depois, dados os boatos transmitidos por alguns jornais de que as senhoras já podiam cantar nas missas.²⁹

No período da vigência do patriarca seguinte, D. Mendes Belo, temos registo de correspondência a ele dirigida que revelava descontentamento pelo estado da música religiosa em Portugal. Em 1917 o padre Sebastião, da Arquidiocese de Braga, envia uma carta em que apela à implementação de medidas fortes nesta área. O sacerdote propõe a constituição de uma Sociedade e de uma revista, a promoção de concursos de composições sacras e a introdução de disciplinas de Canto Gregoriano nos Seminários, apresentando um «plano geral para a “reforma da música sagrada em Portugal”».³⁰

No ano seguinte um grupo dos círculos do Centro Católico Português redige uma carta ao cardeal com a forma de abaixo assinado, expressando a sua «justa magoa» pela «forma por que a musica está sendo executada nas festividades religiosas que têm lugar nas egrejas de Lisboa». Solicitam que as prescrições da Igreja nessa matéria sejam aplicadas, pedindo ao prelado que tome diligências veementes nesse sentido, e

²⁸ Cf. Ramalho Ortigão – *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Obras completas de Ramalho Ortigão. Tomo XIII. Lisboa: Livraria Clássica, 1961, p. 225-227. [Ed. original: 1872].

²⁹ Não foi possível aceder a este decreto de D. Inácio Moraes Cardoso que Ramalho Ortigão refere. Acedemos sim a um segundo decreto que o ratifica, emanado pelo seu sucessor, D. José Sebastião de Almeida Neto (1841–1920), datado de 13 de Novembro de 1894: Cf. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. «Decreto do cardeal-patriarca proibindo o canto das senhoras nas igrejas e capelas públicas, excepto nas comunidades religiosas». Colecção Decretos e Provisões, 13 de Novembro de 1894. [Documentação não tratada arquivisticamente]. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. Decretos e Provisões, Livro B, de 20 de junho de 1871 a 1882. Tivemos oportunidade de estudar este facto do ponto de vista do género no seguinte texto: Cátia Tuna – *O Fatum feminino*, p. 146.

³⁰ Carta de P. Sebastião da Costa Chamoim, 22 de Novembro de 1917, Braga, Carmo-7. [«PLANO GERAL para a “Reforma da música sagrada em Portugal”»]. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Fundo do Cardeal António Mendes Bello, Caixa 9. [Documentação não tratada arquivisticamente].

salientando a importância de assegurar o rigor da disciplina musical litúrgica no funeral de Sidónio Pais.³¹ Foi-nos possível reconhecer as assinaturas de Fernando de Sousa (então diretor do referido centro sobre quem já falámos no capítulo anterior), do cônego José de Almeida Correia, de António Lino Neto, do padre António Manuel da Silva Pinto Abreu e de Francisco de Sousa Gomes Veloso (também já mencionado no capítulo anterior).³²

Esta sensibilização melhor se entende se se tiver em conta que Pio X em 1903, pouco depois da sua entronização, publica um *motu proprio* sobre a música sacra: *Tra le Sollicitudini*. Sem obstar a inédita promoção da participação dos fiéis nos atos litúrgicos, estas afirmações de Pio X foram um contributo autorizado para a afirmação da superioridade objetiva da liturgia sobre todas as formas rituais ou musicais populares.³³ O documento consistira num conjunto de proibições e reforçara a colagem do canto litúrgico ao canto gregoriano, revelando a forte influência do Movimento «Santa Cecília» no cardeal Sarto.³⁴ É já depois do período histórico em que esta investigação incide que as emanações do papa tendem a sulcar outra trajetória. Pio XII na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) exorta o clero a promover o canto popular religioso, sendo certo que já o havia feito oito anos antes na *Mediator Dei* (1947), de um modo menos desenvolvido. Autoriza o uso de músicas religiosas populares nas missas celebradas de forma não solene, quando satisfazem algumas condições, como serem «plenamente conformes ao ensinamento da fé cristã».³⁵ O Concílio Vaticano II ratificará esta abertura a músicas mais populares e em línguas vernaculares no contexto litúrgico.

Este sumário histórico serve para testificar que o período temporal que vai pelo menos desde os primeiros desenvolvimentos do fado até sensivelmente à baliza

³¹ Carta de vários signatários (Fernando de Sousa, José de Almeida Correia, etc.). Lisboa, 17 de Dezembro de 1918. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Fundo do Cardeal António Mendes Bello, Caixa 9. [Documentação não tratada arquivisticamente].

³² Fernando de Sousa (Nemo) será uma personalidade que desenvolveremos em tempo oportuno; José de Almeida Correia é cônego da Sé de Viseu; António Lino Neto, tal como Nemo, foi um dos diretores do Centro Católico Português e deputado; Francisco Veloso formou-se em Direito em Coimbra. Estes dados foram extraídos da tese de João Miguel Almeida: ALMEIDA, João Miguel – *Católicos e Política na Crise do Liberalismo: o Percurso de António Lino Neto (1873-1934)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

³³ Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos – *Diretório sobre Piedade Popular e Liturgia*, tradução de Margarida Maria Osório Gonçalves. Braga: Apostolado da Oração, 2003, p. 46.

³⁴ Gilles Routhier – *Restaurer l'ordre du monde: l'horizon médiéval de la pensée des années 1920 et 1930*. Em Sylvian Caron, Michel Duchesneau (dir.) – *La musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*. Lyon: Symétrie, 2009, p. 88.

³⁵ PIO XII – *Mediator Dei*, 20 de Novembro de 1947, 30.

cronológica final da nossa pesquisa, acompanha a intensificação do imperativo de se impor uma ordem ao culto católico, que ocorre quer no plano internacional quer no nacional, quer por clérigos quer por leigos. Há uma pressão para que seja incutindo um padrão ritual marcadamente diferenciado do século, o qual reproduziria um espaço e um tempo de pura sacralidade. Equacionamos, em suma, que esta contra-flexibilização ocorrida na prática sacramental, predispondo as estruturas católicas a dinâmicas exclusivistas mais vigorosas, explique em parte a necessidade de criar espaços de experiência ritual outros, menos encaixados no num rigor disciplinador, mais acessíveis, participativos e mormente atreitos a um gosto não austero, que dispensasse, portanto, um alto grau de instrução musical. Porém, persiste a consciência de que existe uma tradição de canto popular religioso compatível com a liturgia mais corrente.

Em que âmbitos epistemológicos e com que modelos de análise se poderá melhor construir uma compreensão sobre o que está em causa no fado do ponto de vista religioso? A categoria «religiosidade popular» surgiu-nos no desenrolar da investigação como um modelo de análise a explorar. Com efeito, Rui Vieira Nery alude a uma «religiosidade tradicional» na «lírica fadista popular» como um *continuum* que especialmente se reaviva na viragem para a década de 1920.³⁶ Procedemos, pois, a uma análise sobre o significado e a aplicabilidade do conceito «religiosidade popular» ao nosso objeto. Há a salvaguardar que, sendo uma expressão utilizada noutros universos, referimo-nos no contexto deste estudo fundamentalmente a uma religiosidade popular católica.

As ciências sociais e as ciências das religiões definem religiosidade popular como um conjunto de «comportements religieux» que podem ser analisados «comme des faits sociaux et les étudier comme tels, c'est-à-dire dans leurs rapports avec la société globale (politique, économique, culturel...)»³⁷. Nos estudos em História sobre a religiosidade popular encontramos uma consciência cronológica, o que nos faz questionar se esta expressão conceptual não será anacrónica quando aplicado a épocas anteriores à contemporânea. No campo da História, o esforço definitório do que é a religiosidade

³⁶ Por exemplo, Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 158.

³⁷ Sabuni Kitutu distingue três eixos de abordagem à religiosidade popular: o histórico, o sociológico e o teológico-pastoral. Nós organizamo-los de outro modo, mas recorremos às suas definições. Cf. KITUTU, Léon Sabuni – *La notion de Religion Populaire Appliquée au catholicisme en Afrique: Regard sur les conditions et les enjeux actuels de la piété populaire dans le champ religieux du continent africain*. Thèse de Doctorat en Théologie catholique et Sciences religieuses. Sous la direction du Professeur René Heyer. Strasbourg: École Doctorale de Théologie et des Sciences Religieuses, Université de Strasbourg, 2011, p. 21ss.

popular é parco, se comparado, por exemplo, com a antropologia: historiograficamente, ela é mais um campo temático onde se reúne um conjunto de estudos de caso do que um conceito.

Os estudos efetuados pelas ciências sociais conheceram os primeiros desenvolvimentos na década de 1970 com uma efervescência inusitada, pelo menos nos círculos académicos da francofonia.³⁸ Neste decénio, este tema torna-se explicitamente matéria das reflexões dos teólogos e de pronunciamentos da estrutura eclesiástica católica. Em 1974 sai a obra do sociólogo e padre francês Robert Pannet intitulada *O catolicismo popular*. No ano seguinte, Paulo VI redige o primeiro documento do magistério papal que dedica parte do seu conteúdo à «piedade popular» (conceito que o sumo pontífice prefere ao de «religiosidade popular»): a *Evangelii Nuntiandi*. Outrora focada sobretudo na questão da música religiosa popular e o seu lugar no culto, com Pio XI e mais tarde com Pio XII, a questão da religiosidade popular no Concílio Vaticano II é totalmente omissa e reitera-se a superioridade da Liturgia.³⁹

Esta tensão entre a liturgia e a devoção desenvolvida fora do domínio institucional e sacramental permanece mas desloca-se para um campo mais pastoral. João Paulo II parece perspetivar com maior receptividade a piedade popular, atitude que se enquadra na sua forte mariologia e na intenção de promover o espaço familiar e doméstico como bastião da religiosidade católica.⁴⁰ Por outra via, o atual papa Francisco não demonstra uma preocupação pela temática enquanto tal mas, dado o contexto religioso argentino, denota-se nos seus pronunciamentos e ações uma influência da Teologia do Povo, corrente que defende que a pastoral deve ser pensada não só para o povo, mas a partir do povo. Em Portugal é de destacar a atenção que o atual cardeal e historiador Manuel Clemente conferiu ao tema, bem como no âmbito da designada sociologia religiosa.⁴¹

As fragilidades concetuais e uma certa ambiguidade entre as áreas de estudo e o objeto de estudo que pudemos verificar nesta resenha histórica sobre a expressão

³⁸ Para o percurso das iniciativas científicas neste campo baseamo-nos na tese de Kitutu, do que deriva um especial foco no mundo francófono: Léon Sabuni Kitutu – *La notion de Religion Populaire Appliquee au catholicisme en Afrique*, p. 21.

³⁹ Concílio do Vaticano II – *Sacrosanctum Concilium*, Constituição Conciliar, Roma, 1963, n.º 36.

⁴⁰ O empenhamento deste papa está patente na realização do *Diretório sobre a Piedade Popular e a Liturgia*, publicado em 2001: Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos – *Diretório sobre Piedade Popular e Liturgia*.

⁴¹ Neste campo são relevantes os estudos de José da Silva Lima. Sobre Manuel Clemente, veja-se este opúsculo Manuel Clemente – *A religiosidade popular, notas para ajudar ao seu entendimento*. Lisboa: Centro de Estudos Pastorais, 1978. Esta obra foi reeditada em 2013 numa versão muito mais completa.

concetual «religiosidade popular», faz-nos inferir a sua fraca eficácia epistemológica para se tomar como categoria de análise. De qualquer modo, da reflexão que em seu torno se sistematizou, retiramos alguns contributos ou pistas de estudo.

Na sua já referida obra, Robert Pannet afere neste fenómeno quatro eixos: religião-tradição, religião-sentimento, religião-moral e religião-esperança.⁴² Efetivamente, no fado dispõe-se de uma tradição religiosa, a que ele se reporta e que ele reordena; uma hipervalorização do sentimento, explicável por múltiplos fatores; uma preocupação ou tensão moral que sustenta muitas vezes o recurso àquela tradição e emoção; e, finalmente, a possibilidade de novas expectativas na resolução dos constrangimentos-limite da existência. Na definição avançada por Jean-Marie Mayeur, a religiosidade popular é uma realidade em que «le collectif a le pas sur l'individuel, le geste est préféré au discours, l'object à l'idée, le sentiment à la raison tandis que le comportement est exteriorisé».⁴³ Tivemos oportunidade de verificar a importância da rotina coletiva das celebrações religiosas que as letras de fado absorvem, designadamente os sacramentos e dentro destes a missa, e a preponderância da materialidade da experiência espiritual. A importância da materialidade na religiosidade popular justifica talvez a tendência de a instituição católica contrabalançar o ímpeto de supervisão com a valorização dos seus aspetos positivos e da sua utilidade no alcance das massas.

Podemos considerar o fado como um pequeno sistema gerador de identidades e identificações, implicando nisso crenças e práticas que «não estão já ligadas a um “corpo” de sentido (como a Igreja)».⁴⁴ Por conseguinte, podemos compreendê-lo como um caso entre os vários fenómenos religiosos que parecem ter lugar na contemporaneidade, nas sociedades construídas nas dinâmicas da globalização e da secularização. Têm surgido no campo da sociologia um role de expressões que os procuram nomear e entender: «religiões invisíveis», «miméticas», «metonímicas», «metafóricas», «implícitas», «seculares», de «substituição» ou «de contrabando», «novo paganismo», «sacralidades profanas», «para-religiões» ou «quasi-religiões».⁴⁵ As últimas duas foram aquelas que

⁴² Robert Pannet – *Le catholicisme populaire, 30 ans après «La France, pays de mission?»*. Paris: Centurion, 1974, p. 47 ss.

⁴³ Jean Marie Mayeur (dir.) – *L'Histoire religieuse de la France 19-20 siècle: problèmes et méthodes*. Paris: Beauchesne, 1975.

⁴⁴ Alfredo Teixeira – *Não sabemos já donde a luz mana: ensaio sobre as identidades religiosas*. Lisboa: Paulinas, 2004, p. 93-94.

⁴⁵ Alfredo Teixeira – *Não sabemos já donde a luz mana*, pp. 93-94.172.

mais consistência conceptual adquiriram por conciliarem cada uma a seu modo o tipo substantivista e o funcionalista das definições sociológicas.⁴⁶ Provavelmente, encontrar-se-ão no fado características que o tornam suscetível de caber em qualquer uma das categorias listadas. Porém, uma reflexão contida em modelos de análise de natureza taxonómica tornam-na pouco flexível. Procurámos uma base de compreensão que permita um tipo de estudo em espectro, que vise o reconhecimento de dimensões de religiosidade e espiritualidade no fado, o seu posicionamento numa grelha em perspetiva e uma maior capacidade de lidar com a complexidade quer do fado quer do religioso.

Deste modo, a nossa opção de estudo baseia-se numa proposta no campo da Antropologia, concretamente em três macromodelos propostos por Alfredo Teixeira, uma vez que neles se sintetizam os mais relevantes eixos de estudo que se construíram em torno deste objeto, e que tiveram como autores figuras estruturantes na construção da antropologia, em particular, da antropologia do sagrado.

Alfredo Teixeira distingue assim «três programas de abordagem compreensiva dos mundos religiosos».⁴⁷ O primeiro, que se deve em grande medida a Michel de Certeau, e no qual se podem inscrever outras propostas como a de Wittgenstein, é o modelo hermenêutico e semiótico. Perspetiva «a religião como quadro de referência e sistema de classificação»,⁴⁸ dado que esta produz ordem para o mundo, tendo a ver com poder semântico, com a produção de sentido, e assim, de inclusões e exclusões, sendo também e por causa disso um sistema de diferenciação. Essa estrutura de referências tem de ter uma primeira que permita que ela seja estável, um fundamento auto-fundamentado, um ponto zero (como o meridiano de Greenwich). Para Michel de Certeau esse acontecimento original é um ato sacrificial ou uma hierofania que rompe com o espaço e o tempo.

Baseado na proposta de Pierre Bourdieu, o modelo económico perceciona a religião «como modo de produção e circulação de bens simbólicos». ⁴⁹ Este segundo

⁴⁶ Para uma análise aturada e sintética sobre o que se escreveu no campo da sociologia sobre estas duas categorias concetuais, apesar de situado num tempo específico e passado (anos 70 e 80) e de se focar no caso americano, ver: Arthur L. Greil – *Explorations along the Sacred Frontier: Notes on para-religions, quasi-religions, and other boundary phenomena*. Em Malcolm Hamilton (ed.) – *The sociology of religion*. 5th volume. New York; Oxon: Routledge, 2007, p. 326-343. [Fonte original: D. G. Bromley; J. K. Hadden (ed.) – *Religion in the Social Order*. 3rd volume. Part. A. *Between Sacred and Secular: Research and Theory on Quasi-Religion*, Greenwich, CT: JAI Press, 1993, pp. 153-172.]

⁴⁷ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 107-127.

⁴⁸ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 107.

⁴⁹ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 115.

modelo não valoriza a função significante da religião tanto quanto o primeiro. O seu ponto nodal está na ideia de bens simbólicos que circulam operando relações de troca e de vínculos, ou, por outras palavras, na definição de relações objetivas entre as posições de agentes e objetos geradas pelo tráfego desse capital religioso. Nele se gera a constituição de especialistas, produtores destes bens simbólicos e seus transmissores, e de não especialistas.

O terceiro modelo designa-se por político e nele a religião consiste no «modo de comunicação que faz apelo à autoridade de uma origem ou de um carisma e gera um sistema de lealdades».⁵⁰ Enfatiza-se a memória herdada, o legado histórico que se comunica de geração em geração, num processo que é fluído e não fixo. Identifica-se assim um problema nas religiões ocidentais da modernidade: o da dificuldade em constituir uma linhagem crente e uma sequência de herança da memória, o que leva a novas formas de identificação geralmente fora da instituição. Neste processo, é de especial importância o corpo de especialistas que estão incumbidos da gestão dos bens de salvação. Este modelo parte do pensamento de Max Weber sobre este tema, do qual os estudos de Danièle Hervieu-Léger de algum modo decorrem. No presente estudo, também nos basear-nos-emos de forma especial na abordagem historiográfica da memória empreendida por Pierre Nora.

Depois desta apresentação deveras sucinta dos três paradigmas de abordagem, procuraremos de algum modo aplicá-los ao nosso objeto de estudo. Com base neles, tomando a religião como fenómeno multiforme e composto por domínios que se interpenetram, analisamos as «techniques du faire croire»,⁵¹ que o fado pode comportar: espaços e tempos de culto ou de cultivo, instâncias de iniciação e de memória, símbolos e figuras totémicas, narrativas e textos sagrados.

3.2. A constituição de especialistas e de hierarquias

O segundo modelo que explicitámos, o económico, parte da premissa que a religião e a economia são dois sistemas simbólicos que têm em comum dois eixos fundamentais: o crer e a confiança, por ambos serem a estrutura básica da sociabilidade

⁵⁰ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 119.

⁵¹ Michel de Certeau – *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, [1980], p. 268. Citado por Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 159.

humana. O crer e a confiança criam-se entre sujeitos mediante a relação que têm com o bem simbólico em causa, donde a importância do modo como se organizam em termos de funcionalidade e de poder. Criam-se especialistas: produtores e clientes, clérigos e leigos – categorias a partir das quais Bourdieu estuda o fenómeno religioso.

O fado é uma instância em que se criam especialistas e novas hierarquias. O processo de profissionalização criou ou reforçou essa hierarquização na qual se distinguem fundamentalmente dois tipos de participantes: os fadistas profissionais – que são «os mais fervorosos e sinceros cultores» – e os amadores e estetas que têm uma atitude de seguimento – pois «acorem entusiasmados a tôda a parte onde ele se entoa, porque se comovem e choram mesmo quando o escutam de uma garganta rouca, à porta duma taberna».⁵² Apercebemo-nos que a emoção acaba por ser um fator mobilizador dos «clientes» mas ainda critério na definição dos «produtores», que se revestem através dela de uma autoridade que é estética, emocional ou espiritual:

«O cantador de fado, logo que o salão fica encoberto na semi-obscuridade que recorda o luar, deve ter presente que é investido de uma dignidade que o torna superior aos outros homens e que lhe exige responsabilidade severíssima. Subindo ao tablado, modifica a sua personalidade, e tem a alma concentrada na pura emoção do que vai cantar».⁵³

A partir deste excerto confirmamos que o tipo de autoridade que está em causa no fadista é similar à do pregador, especificamente à do pregador barroco, uma vez que o cantador ou cantadeira é indexado enquanto especialista pela capacidade de emocionar e mesmo de suscitar o choro em quem o escuta. Álvaro Ribeiro fala a José Régio da «religiosa Ercília Costa» e da «religiosidade ctónica e plutónica de tão estranho cantar».⁵⁴ Este tópico da performatividade (assim como os seguintes e a especificidade de Ercília Costa) será desenvolvido no último capítulo da tese, no qual abordaremos o estatuto e a performance do fadista.

Neste período cronológico é ainda plausível equacionar no fado um outro nível de hierarquização, na trajetória paulatina e nem sempre evidente que vai desde uma experiência (com certos matizes de experiência religiosa) que é de índole popular, convival e urbana para uma «religião das *stars*».⁵⁵ Esta espetacularização do fado, que

⁵² Mário Domingues – «Fadistas», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296 [n.º especial], ano 13.

⁵³ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 7.

⁵⁴ José Régio – *Correspondência com Álvaro Ribeiro*, p. 31. Carta de 17 de Dezembro de 1937.

⁵⁵ Edgar Morin – *Les stars*. Paris: Seuil, 1972. Citado por Alfredo Teixeira – *Não sabemos já donde a luz mana*, pp. 93-94.

por resistências internas e pressões externas, tardará um pouco, vai modificando o perfil do «especialista», deslocando-o de um «saber-fazer» partilhado e respaldado por uma autoridade advinda da inscrição num dado meio social, para a capacidade de construir uma individualidade e uma autoridade mormente performativa, implicando a influência de fatores comerciais. No processo de inscrição do fado numa lógica de mercado, torna-se inusitada esta quase coincidência entre cliente (porque o é, mesmo no sentido económico do termo), leigo e cultor de fado, de uma parte, e de outra o produtor, o clérigo e os protagonistas do «culto» do fado, que fazemos corresponder aos fadistas, instrumentistas e poetas. Estes são efetivamente produtores porque são genericamente pagos, sendo, como vimos, neste período que se estabelece um sistema remuneratório para os artistas de fado. Existe nesta tríade uma dinâmica própria de produção e de autoridades: o poeta produz o que o fadista canta e este é «acolitado» pelos músicos acompanhadores.

Além dos «consumidores» que assistem às atuações, a esta tríade acrescentamos os agentes que detêm um papel de vigilância sobre ela e sobre a sua produção, isto é, a função de pericialidade. Os peritos verificam a conformidade com os códigos que de alguma forma se institucionalizam e correspondem aos empresários e aos diretores artísticos dos espaços da especialidade, mas sobretudo aos redatores dos jornais de fado. Entre as suas funcionalidades, a de apreciação do perfil e da prestação dos fadistas vai tomando cada vez mais espaço e crescendo em exigência, evidenciando-se particularmente no final do período temporal que estudamos.

Isto verifica-se pelos comentários que têm lugar na *Canção do Sul*, durante os anos 40,⁵⁶ mas agudiza-se com o reinício da *Guitarra de Portugal* em 1945. Este jornal incluirá uma secção intitulada «Ao som da Guitarra... secção de crítica», na qual se descreve, com minúcia e em tom avaliativo, uma determinada sessão de fados, opinando-se sobre os poemas escolhidos, o desempenho dos instrumentistas e, sobretudo, dos cantadores.⁵⁷ Esta iniciativa teve impacto na comunidade fadista, suscitando nela quer desacordo quer acolhimento. Por um lado, Modesto Maia e Jaime Silva discordaram da iniciativa da rubrica sustentando que o fado é uma vocação pelo que não se deve criticar

⁵⁶ Não existe uma rubrica definida dedicada a esta matéria, mas geralmente os comentários concentram-se nos textos laterais ao artigo central da terceira página.

⁵⁷ *Guitarra de Portugal*, 15 de Junho de 1945, n.º 1, ano 24, 2.ª série, pp. 7-8.

quem o canta. Por outro lado, as opiniões favoráveis francamente maioritárias sublinhavam, a importância das correções em vista ao progresso do género musical. Entre elas encontram-se as do Dr. Rodrigo de Melo (comentador profissional de Teatro e Artes Plásticas) e do poeta Francisco Radamanto que consideram que até agora o fado era a única arte ou espetáculo sem crítica.⁵⁸ Eles, juntamente com o guitarrista Casimiro Ramos, assinavam alternadamente esta secção.

Está por vezes subentendida nos jornais, no modo como se abordam os intérpretes, uma função de escrutínio, ou pelo menos de aconselhamento no caso de serem jovens e prometedores. O mesmo sucede na poesia, existindo secções próprias para as reações aos poemas enviados pelos assinantes, bem assim a promoção de iniciativas de natureza didática, como o «Curso de Poesia Popular». Se compararmos os comentários das produções literárias dos poetas e os dirigidos à execução dos cantadores e instrumentistas, podemos concluir que o tem crítico é superior nos primeiros, evidenciado particularmente quanto à observância das regras de métrica. Neste campo do exercício da pericialidade, a sua componente pedagógica está explícita nos casos em que alguém assume a função de acompanhar, apoiar e preparar determinado fadista. Nas apresentações biográficas, estes mentores são por vezes nomeados. Manuel Sá Esteves (Manuel Calmeirão) acompanhou Natividade Pereira e Fernando Farinha, sendo de notar que todos eles eram do bairro da Bica; muitos músicos foram ensaiadores de cantadeiras. No caso dos guitarristas é a pessoa com quem se aprendeu a tocar que exerce esta função, sendo mais clara a relação de discipulado.

A estipulação de ligações hierárquicas, ainda que informais, traduz-se na organização cénica dos espaços e dos tempos de fado que neles ocorrem. A existência de um estrado vulgarizou-se nos espaços fadistas e estabelece uma diferenciação de papéis entre o público e os executantes.⁵⁹ Outrora, no período anterior à profissionalização, na taberna, na rua ou na horta, executantes e clientes confundiam-se, porque o fado era ali uma atividade informal e paralela à finalidade comercial da tasca, pelo que não existia uma distribuição nem dos papéis nem dos locais de execução e de audição. Nos cafés ou salões da especialidade que se desenvolvem no processo de profissionalização, o fado é de algum modo o fator de segmentação de mercado, e, portanto, o centro da dinâmica

⁵⁸ *Guitarra de Portugal*, 30 de Junho de 1945, n.º 2, ano 24, 2.ª série, p. 3.

⁵⁹ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, p. 179.

económica do estabelecimento. Da mesma forma, o estrado é o ponto central para o qual todo o espaço converge. Veja-se ainda a novidade da função de diretor artístico que a maioria das vezes exerce o papel de apresentador, uma espécie de mestre de cerimónias. Por outro lado, a consolidação de um modo de relação piramidal entre os instrumentistas e o cantador ou cantadeira demonstra uma hierarquização no campo da performance.⁶⁰

Tendo um enquadramento diferente nos instrumentistas e nos fadistas, mas sendo mais patente nestes últimos, o momento de passagem a profissional é um acontecimento chave nas trajetórias biográficas, tal como são narradas na imprensa fadista. Essa passagem engloba a obtenção do cartão de profissional mas também a primeira atuação após esta, o que quer dizer, os factos consumidor e assinalador, respetivamente, da especialidade. A consecução do cartão significa uma rutura e a alocação a uma nova identidade. No que concerne aos poetas, este facto inicial de validade do seu saber e estatuto equivale à primeira vez em que um poema seu é publicado num jornal, uma vez que isso envolve um processo de certificação, realizada pela redação daquele. No caso dos músicos, a entidade autenticadora é a Inspeção Geral dos Espetáculos. Dá-se assim, por estas duas vias, a passagem de leigo a clérigo, equiparável a um rito de passagem.

3.3. Organização da linhagem e da memória: construção de origens e espaços

Ao abordarmos a construção de origens no fado, não temos como objetivo identificarmos as suas raízes históricas, uma vez que essa matéria não compete ao objeto do nosso estudo, tendo sido já alvo de intensiva investigação. Neste tema acompanhamos as conclusões do trabalho de Rui Vieira Nery. Esta origem, tal como é esclarecida pelo musicólogo e historiador, pertence a uma dinâmica comum de outras tradições musicais.

Podemos acrescentar que uma similar trajetória inaugural terá tido o jazz ou o tango, nascidos, como o fado, em cidades portuárias por via do tráfego comercial e sociocultural que ali sucedia e que tinha o seu ponto de partida em coordenadas distantes. O tango poderá ter sido originado por um filão musical nascido no Brasil, deslocado para Buenos Aires numa época de grande emigração europeia masculina para o país. No jazz

⁶⁰ Salwa El-Shawan Castelo-Branco – Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado. Em Joaquim Pais de Brito (dir.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa' 94 Capital Europeia da Cultura, 1994, pp. 125-140.

a trajetória da população negra e suas práticas artísticas parece unilateral: de África para o sul dos Estados Unidos da América. Contudo, no caso do fado ela é triangular: entre África, o Brasil e Portugal. A capital da então metrópole era um laboratório de interações culturais de onde surgiu o fado.

Se esta circulação triangular colocava em intercâmbio mercadorias, pessoas e as suas culturas expressivas, também colocaria comportamentos, costumes, simbólicas e espiritualidades. Note-se que no Brasil as permutas com o continente africano, a metrópole e, ainda que parcialmente, as populações indígenas originaram formas religiosas afro-brasileiras misturadas com elementos de um catolicismo *folk* e do catolicismo romano, cujas práticas musicais absorveram as cosmogonias e performances das músicas africanas: o Cambomblé, o Ubanda e o Quimbanda.⁶¹ Além das crenças e demais *backgrounds* simbólicos, poderia transitar uma memória em grande medida física de ritos, como os xamânicos e os de possessão demoníaca. Pode dizer-se das ritualidades e das narrativas religiosas, ou mesmo de algumas componentes dos seus credos, o que Daniel Fabre diz dos provérbios, dos contos e das canções:

«Trésor modeste [...] qui circule intensément, comme une petite monnaie, un discret signe de reconnaissance, une ordinaire mémoire d'enfance avec, de temps à autre, une réactivation qui tente de transformer en emblèmes d'une différence ces vénérables "paroles gelées"».⁶²

Não obstante a insofismável realidade do elã mercantil que, como verificámos, colocava também em transfusão experiências e simbólicas acumuladas nos sujeitos circulantes, importa considerar que, numa menor escala e em moldes diferentes, isto sucede também por via terrestre. Não influíam apenas os trânsitos e trocas que partiam da América do Sul e do continente africano, mas também os fluxos que tinham origem no interior do país e especialmente da zona saloia (o que explica o surgimento do fado saloio).⁶³ Além da via terrestre há que tomar em consideração o próprio Tejo, cujo caudal era então navegado pelo menos desde a zona de Abrantes, e os curtos e regulares trajetos marítimos entre a capital e a margem sul, não esquecendo que nessas margens se situavam povoações piscatórias com comunicação para o interior. O substrato de tradições e

⁶¹ Marc Meistrich Gidal – Musical and Spiritual Innovation, Participation and Control in Brazil's Umbanda and Quimbanda Religions. *Ethnomusicology Forum* 22:2 (2013) 235.

⁶² Daniel Fabre – Proverbes, contes et chansons. Em Pierre Nora (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 3^{ème} volume: Les France 2. Paris: Gallimard, 1992, p. 614ss.

⁶³ Alberto Pimentel – *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989 [Ed. Original: Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904.], p.123ss

quotidianos, ainda assim distintos dos da urbanidade lisboeta, se não foram determinantes na origem do género, de alguma forma terão influído nos seus desenvolvimentos primeiros. Com efeito, da existência de quadras como esta, recolhidas por Tinop no início do século XX, se depreende a ascendência sobre a tradição fadista de cânticos religiosos populares provavelmente desenvolvidos em contexto de campesinato:

«No ventre da Virgem bela
Encarnou Verbo por graça,
Entrou e saiu por ela
Como o sol pela vidraça».⁶⁴

A mobilidade é um fator de forte importância no que respeita à definição de identidades religiosas, e, no caso português, ela efetua-se designadamente entre os mundos rural, semi-rural, (periurbano) e urbano. Note-se que o crescimento populacional da capital deu-se ininterruptamente desde meados do século XIX; no período que aqui estudamos continua em franca ascensão: entre 1930 e 1950 o número de habitantes de Lisboa cresce 39%.⁶⁵

A reconfiguração do perfil religioso da sociedade portuguesa tem demonstrado que a urbanização e a mobilidade interna como que causam depressão nos católicos.⁶⁶ Isto é explicável pela própria evolução da organicidade das instituições religiosas, que no caso do catolicismo poderá lidar mal com um estilo de vida transitivo e ausente de referenciais adquiridos no contexto de ruralidade. Põe em causa a máquina de cobertura territorial gerada pelo Concílio de Trento. A sua função tradicional de gestão do simbólico entorna-se para outras experiências que facultam um referencial de índole religiosa têm muitas vezes lugar nas subculturas que se desenvolvem na urbe, para mais que muita dessa religiosidade do mundo rural transportava distintos patamares de crenças e de práticas.

⁶⁴ Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 122. Este excerto corresponde à primeira quadra cantada no Fado Corrido interpretado por Maria Emília Ferreira e gravado pela Editora Columbia. Fado disponível no Arquivo Sonoro Digital: <http://arquivosonoro.museudofado.pt/#> (consultado a 17.08.19, 16:50). A versão é ligeiramente diferente nesta gravação: «No ventre da Virgem Mãe / Gerou-se o verbo e a graça / Como entrou assim saiu / Como o sol pela vidraça».

⁶⁵ Luís Salgado de Matos – D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1929-1971). Em Carlos A. Moreira Azevedo; Sandra Costa Saldanha; António Pedro Boto de Oliveira (coord.) – *Os patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa; Alêtheia Editores, 2009, p. 145.

⁶⁶ Conferência do Professor Alfredo Teixeira no Seminário Permanente sobre o Estado e as Igrejas na sessão do dia 21 de Maio de 2014.

Todavia, não eram apenas tradições interinas à estrutura institucional católica que confluíam e fluíam; do mesmo modo as experiências do campo da magia e da feitiçaria, geralmente acantonadas na categoria da superstição. Ao contrário do catolicismo, estas não tinham uma componente pública mas vincadamente privada, ou de círculos restritos e fechados. Isto revela a influência de comunidades com práticas de adivinhação. Veja-se, por exemplo, o povo cigano, com certas características de nomadismo mas igualmente de interação com os outros elementos dos grupos do seu próprio raio social, que coincidiam com a generalidade dos primeiros praticantes de fado. No repertório de fado testifica-se este quadro de influência que agora apresentámos, assunto no qual iremos investir no quinto capítulo.⁶⁷

No capítulo anterior verificámos que desde cedo se formularam hipóteses explicativas para a origem do fado, o que é passível de ser lido como necessidade de se existir para a sua memória um ponto zero (recorrendo à expressão de Greenwich utilizada no modelo semiológico ou semântico). Também desde cedo cada uma gerou críticos e defensores. Interessa-nos perceber nas várias teses quais os enunciados em que se refere uma influência religiosa, de um modo direto ou indireto, evocando conteúdos acreditados, devoções, instituições ou figuras-tipo. Pretende-se ainda questionar as intenções que lhes estão subjacentes. Privilegiamos as fontes publicadas entre 1926 e 1945 (sem deixar de recorrer a outros textos posteriores e sobretudo anteriores, designadamente quando as próprias obras os citam) já arroladas no capítulo anterior; a pesquisa nele desenvolvida servirá de base para o estudo que agora tem lugar.

Nas narrativas ou teorias de origem importa a latência de legitimações que se pretendam dar ou retirar ao fado, estando em causa uma «historização de sentimentos presentes»,⁶⁸ bem assim a invenção de uma memória. Nas teses mais estruturadas, o esforço de identificação religiosa é mínimo porque foi a de tipo nacionalista que claramente dominou, pelo menos para os fadófilos. Ao invés, o esforço dos detratores foi no sentido de defender uma origem totalmente alheia a Portugal, posicionando-a no Brasil e em África. Também se percebe neste debate uma polarização: para os primeiros o fado exprime uma dimensão sacral, para os segundos é uma canção profana e mesmo imoral.

⁶⁷ Este assunto será desenvolvido no quinto capítulo. Veja-se a letra seguinte que se encontra transcrita no anexo. Carlos Cordeiro – «Horoscópio», 14 de Outubro de 1933, n.º 281, ano 12, p. 4.

⁶⁸ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 328.

Naturalmente, uma das teses em que os fadófilos mais investiram foi aquela que o remonta a 1578, à batalha de Alcácer Quibir, insurgindo-se perante quem sustenta que esta hipótese é uma lenda.⁶⁹

A tese da origem marítima do fado que argumenta que o género musical começou por ser cantado pelos marinheiros portugueses, foi de algum modo prolongada pela narrativa das guitarras de Alcácer Quibir, que lhe conferia tragicidade, virtualidades simbólicas e reforçava o pendor nacionalista. Partindo de Oliveira Martins, a tese da origem marítima é corroborada por Luz Soriano; Tinop e Alberto Pimentel tomam-na com verosimilhança tal como Luís Augusto Palmeirim e Afonso Lopes Vieira (na fase em que gostava de fado).

Outras hipóteses se colocaram, como a da origem árabe, defendida por Teófilo Braga e com a qual Alfredo Keil parece concordar.⁷⁰ Carolina Michaelis coloca o seu início na prática medieval dos trovadores (a chamada «tese provençal»). A evocação clara de motivos religiosos na estipulação de uma origem encontra-se nesta tese de Mário Saa:

«A palavra fado não tem relação alguma com a sua homónima significando “destino”. Não. A lusitânica palavra fado significava pai, procriador, e, por extensão, Pai do Ceu, ou seja, Deus. Não se dizia, como ainda hoje se não deve dizer, cantar o fado mas cantar ao fado ou aos fados, isto é, aos deuses.

Que mais é preciso para demonstrar que o fado não é brasileiro?»⁷¹

Do que nos foi dado pesquisar, esta posição de Mário Saa é a que inscreve a origem do fado num período mais remoto: atribui-lhe uma fonte religiosa, remetendo aparentemente para a religião praticada antes da fundação do Condado Portucalense. Nas nossas fontes há a referência às romarias e ao facto de o fado ser nelas cantado;⁷² sugere-

⁶⁹ Por exemplo, Carmo Dias. Cf. Carmo Dias – «Apontamentos sobre o Fado», *Guitarra de Portugal*, 30 de Outubro de 1926, n.º 98, ano 5, p. 2. Sobre Alcácer Quibir ver: Luís Filipe Guerreiro da Costa e Sousa – Revisitar a Batalha de Alcácer Quibir. *e-Stratégica*. 1 (2017) 111-159.

⁷⁰ Alfredo Keil discorrendo sobre fado disse: «Melopecia de origem Árabe, oito compassos monótonos bem característicos, que nos entristece, mas que os portugueses tanto amam.» Testemunho de Carmo Dias. Carmo Dias – «Apontamentos sobre fado», *Guitarra de Portugal*, 30 de Outubro de 1926, n.º 98, ano 5, p. 2.

⁷¹ Mário Saa – «A origem do Fado», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1937, n.º [188], ano 15, p. 3. O autor afirma ainda: «O Fado não é importado do Brasil. É incontroverso que, muito antes do descobrimento da América, já em Portugal, como na Andaluzia, se cantavam fados e fadanguilhos, e se dançavam fadangos, quer dizer se batiam fados! A dança do bater do fado usava-se nas festas nupciais para simular ou representar a união sexual dos noivos. Estrabão, admirável geógrafo grego do tempo de Cristo, descreveu detalhadamente essa característica dança dos lusitanos».

⁷² Carlos Abrantes diz que o fado se cantava em serenatas, em esturdias mas também em romarias. Carlos Abrantes – «O Velho Fado: Palavras de Carlos Abrantes, lidas por Carlos Cordeiro, na festa que se realizou, em 27 de Junho no Retiro da Estrela do Norte, em Chelas», *Guitarra de Portugal*, 4 de Julho de 1926, n.º 91, ano 4, p. 2.

se também o nascimento do fado da amigável mistura cultural entre os muçulmanos e os cristãos na Lisboa do tempo da dinastia de Avis.⁷³ Aponta-se ainda um eventual papel dos judeus na constituição deste género musical: «Foi preciso ir busca-lo [o fado] à Africa para que à custa dos judeus da velha alquilaria, o fôssemos domesticar, misturando-lhe a nossa fatalidade, o nosso fracasso [...]».⁷⁴

Edmundo Arménio Correia Lopes testa a existência dos «fados quinhentistas», categoria utilizada por Carolina Michaëlis (uma «intuição», concluiria o vilareense)⁷⁵, entre os quais está o «Fado da Freira».⁷⁶ Neste caso, o autor assevera que, tal como o encontra num outro cancioneiro, intitula-se «Lamentação de hũa freira que meterão no mosteiro menina». O etnógrafo evidencia ainda as semelhanças entre uma quadra de fado e uns versos de um cancioneiro do século XVI que têm em comum as palavras «Deus» e «sem». Pondera, deste modo, que da glosa de Jorge Manrique no *Cancioneiro General* de 1557 ao mote: «“Sin vos y sin dios y mi?: / Sin dios porque eu vos adoro”»⁷⁷ tenha derivado a quadra de fado seguinte:

«Por te amar perdi a Deus,
por teu amor me perdi;
agora vejo-me só
sem Deus, sem amor, sem ti»

⁷³ Veja-se esta sugestão de Silva Manique: «[...] quando a moirama se assenhoriou da antiga Ulisses, [...] já numa algaraviada sua, para afugentar saudades, as hostes de Allah dançavam e cantavam que era um louvor ao seu Deus! / Começaram então a aparecer tamborileiros, tangedores e cantadores arruados pelas vielas, habitados p’la moirama, ganhando-se assim dinheiro a cantar. / Entoaram-se canções de saudade e amôr, através de escuras betesgas de Lisboa. D. Duarte não consentia que se misturassem os cristãos com os moiros, mas depois D. Afonso V, que não sabia dizer que não a ninguém, permitira que as judiarias comunicassem com os luzitanos cristãos cuja aproximação, principalmente no bairro da Moiraria, dera em resultado regressar-se á folia febril das danças e cantares característicos do bairro. [...] As queixas fadistas e patrióticas dos proletários cristãos vizinhos intensificaram-se, e muito embora os governantes desse tempo dessem o dito por não dito, o que reza a historia é que entre cristãos e moiros d’ahi por diante, embora lentamente, se foram esquecendo oodios velhos até que se formou uma união como que de raças, numa mistura sagrada de sangue luzitano, com sangue serraceno! E o pranto de Maria Parda ouvia-se por esses sítios, de viela em viela a lamuriar: Oh rua da Moiraria / Que nos fez matar a sede, / Pela lei de Mafamede / Com a triste da agua fria». Silva Manique – «Da banza antiga á guitarra de hoje», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1930, n.º 33, ano 7, p. 3.

⁷⁴ «Foi preciso ir busca-lo à Africa para que à custa dos judeus da velha alquilaria, o fôssemos domesticar, misturando-lhe a nossa fatalidade, o nosso fracasso [...]». Excerto do jornal leiriense *Voz do Povo*, transcrito no seguinte número: «Detraктор e gatuno», *Guitarra de Portugal*, 20 de Março de 1926, n.º 84, ano 4, p. 6.

⁷⁵ Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, p. 8.

⁷⁶ Carolina Michaëlis – *Cancioneiro da Ajuda*, pp. 187-188. Citado por Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, p. 6.

⁷⁷ Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, p. 9.

A referida escritora alemã fundamenta a natureza triste do fado no canto da condição e do destino de uma determinada classe, entre outras a da freira e a do frade; desta maneira a leitura que aqui tem lugar é a de os incluir no grupo dos «malfadados»:

«O Fado antigo é uma verdadeira poesia de dôr, uma lamentação em que uma freira, um frade, um marinheiro, um soldado, um lavrador, se queixava das iniquidades da classe, da sua sorte; e que, pela forma estrófica, se liga uma espécie eclesiástica (lat. Sequencia) como se pode exemplificar com o Fado do Marujo e a xácara açoreana da vida da freira».⁷⁸

Curiosa nesta frase é a nota de uma possível influência das estruturas musicais da tradição católica na estrutura musical do fado. Em versos de fado pontuais encontramos remitências com um cariz lendário para o imaginário cristão, católico ou bíblico:

«Se morreu crucificado,
Por muito amar toda a gente,
Foi Jesus quem fez o Fado,
- Sentida prece do crente.»⁷⁹

«O Fado é pranto que a virgem
Ha vertido aos pés da cruz
Assim teve o Fado origem
Nos martírios de Jesus».⁸⁰

O sofrimento final de Jesus e a sua morte é um tópico muito visitado na generalidade do repertório. Um outro localiza-se no imaginário *post mortem*, nas suas personagens (anjos) e espaços (Céu), e ainda a suposição de que o fado foi criado diretamente pelo próprio Deus:

«É a voz do sofrer, dos anjos lá dos céus...
Eu ia até jurar que o fado... fê-lo Deus
P'r'os povos infelizes na terra! Essa rara beleza
Ouvi, Senhor Infante – é a alma portuguesa!».⁸¹

A memória, longe de ser uma realidade transmitida abstratamente, comporta uma fortíssima materialidade. Afirma-o Pierre Nora: «La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet».⁸² Porque ela é profundamente concreta, articulamos neste estudo a problemática da origem com a do espaço. As restantes instâncias (o gesto, a imagem e o objeto), ainda que mencionadas nesta ocasião do estudo,

⁷⁸ Carolina Michaëlis – *Cancioneiro da Ajuda*, p. 188.

⁷⁹ Saul B. de Andrade. 2.º prémio no Concurso de quadras organizado pela *Canção do Sul*. *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1936, n.º 145, ano 13, p. 3.

⁸⁰ C. Cordeiro – *A Canção Nacional*, 15 de Janeiro de 1928, n.º 2, ano 1, p. 3.

⁸¹ Da peça histórica em 3 actos *Divino Amor*, da autoria de Mário Monteiro. Transcrição: «O Fado, valor português!», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1942, n.º 290, ano 19, p. 4.

⁸² Pierre Nora – Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux. Em Pierre Nora (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 1^{re} volume : La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XIX.

serão desenvolvidas no último capítulo da tese, onde falaremos sobre a memória gestual e visual. Além da materialidade, Maurice Halbwachs inovou na sua época ao sustentar que a memória é social: mais que da ordem da interioridade individual, ela é uma tarefa coletiva.⁸³ De facto, os espaços de fado nas dinâmicas que cria – os ritos, as rotinas, as regras – têm em vista a «fabricação social da *communitas*».⁸⁴ É um «nós» que nas discursividades que produz para dentro e para fora se apresenta reiteradamente popular, e portanto, o espaço criado será ostensivamente vinculado ao povo.

A interpretação da identidade dos espaços de prática de fado a partir de uma gramática religiosa é bastante saliente, como o demonstra a tabela em anexo «Analogias entre o universo fadista e o âmbito religioso». Veja-se esta frase de Mário Domingues: «Por todos os cantos há capelas onde se adora êsse deus popular cujo símbolo é a guitarra. Uns templos são humildes – as tabernas – mas neles a devoção não é menos sincera. Outros são luxuosos, – os “cafés” e os teatros – e o rito aí torna-se mais sumptuoso».⁸⁵

A definição de um sujeito coletivo também supõe a sua demarcação de outros, numa demanda de especialização e de legitimação, e como tal também pode acontecer uma espécie de correção da memória, facto que faz sobressair a sua plasticidade. Ficciona-se uma rutura. Esta é perceptível no fado pelo esforço de descolamento do ambiente de prostituição e de marginalidade lisboetas, tal como eram representadas pelos setores do polo oposto do espectro social, entre os séculos XIX e XX.

A ligação a esse ambiente social primacial é verificável também no espaço e na sua nomeação: em 1833 nuns folhetos em verso escritos por alguém que escolheu como pseudónimo «um ratão já de cabelos brancos» ocorre a expressão «Casa de Fado» para referir a casa onde se encontravam quatro jovens prostitutas onde o autor foi para pedir tabaco:

⁸³ Maurice Halbwachs – *La mémoire collective*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967.

⁸⁴ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 165.

⁸⁵ Mário Domingues citado no texto «Um jornalista que defende o Fado», *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1932, n.º 258, ano 11, p. 1. Também se denota esta configuração religiosa dos espaços de prática fadista nestas palavras do cantador António Gracia: «No bairro que me foi berço existiam, como ainda hoje, várias “capelinhas” onde pontificavam os fadistas dêsse tempo, fazendo as delícias dos bairristas que não eram surdos. / Creio até que, nos baixos da casa em que vi, pela primeira vez, a luz do Sol, todas as noites se “rezava” essa “oração” tão linda [...]». «Velha Guarda: António Garcia fala-nos dos seus tempos», *Guitarra de Portugal*, 10 de Dezembro de 1930, n.º 243, ano 10, p. 1.

«Indo eu por certa rua
No capote amantilhado,
Entrei sem saber que entrava.
Em uma Casa de Fado».⁸⁶

Cerca de cem anos mais tarde começa a surgir a mesma expressão «casa de fado», desta vez não para significar a casa das mulheres do mau fado ou do fado (o bordel), mas um espaço comercial (de restauração e/ou entretenimento) onde se praticava um género musical chamado fado.⁸⁷ No largo intervalo temporal entre a casa de fado oitocentista e a «casa de fado» que resulta do contexto da profissionalização, o fado praticou-se em vários lugares: nas residências da fidalguia, na rua urbana e no relento rural dos campos e das lezírias, nas casas de pasto e nos retiros, também no teatro e nas touradas, e de modo especial, na taberna. Paulatinamente entrará nos *dancings* e outros espaços de diversão noturna lisboeta, tal como as cervejarias e os cafés que passaram a ser «cafés de fado». Tudo isto estudámos no primeiro capítulo. Privilegiaremos na nossa análise a taberna, o café e a casa de fados.

No quadro que se encontra no Café Luso em fotografias de meados dos anos 40,⁸⁸ pode ver-se uma taberna, com uma mulher a cantar no centro da imagem, rodeada de espectadores de todas as classes sociais. Ela demonstra a manutenção da continuidade com um âmbito do passado do fado, perante uma descontinuidade tempo-espacial, ao estar num sítio mais formal como é a casa de fados. É uma continuidade numa descontinuidade. Demonstra igualmente a ambivalência entre o desejo de se desidentificar com um certo segmento do passado e o fascínio pelo que ele fundamenta de pertença, do qual se necessita exatamente para que a identificação ocorra.

Exposta no Solar da Alegria, ao que tudo indica a partir da remodelação de 1937, está uma outra pintura. Esta é da autoria de Henrique Pinto, pai de Filipe Pinto, que era pintor. O quadro foi inspirado num sonho de um conto que o artista relatou: era a Severa

⁸⁶ *Queixumes das Pequenas á vista da próxima mudança Quadras jocosas em que primeiro Fallo eu e dou não pequena massada a respeito de faltas de tabaco, pitadinhas & C.^a e depois Ellas; Por um ratão já de cabelos brancos*. Lisboa: Tp. Nery, 1838. Note-se que a citação não se encontra na obra mas no seu anexo, sendo a nota n.º 32.

⁸⁷ Luís Moita alude à semântica original da expressão «casa de fado»: «A obscenidade antiga do lundum tinha por succedânea, agora, outra dança obscena, o bater o Fado que, por sua feição indecorosa, procurou nos lupanares o ambiente propício à sua exibição. Daí o haverem-se designado durante muitos anos os tristes antros de suspeita frequência por “casas de fado”». Cf. Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 94.

⁸⁸ Esta imagem é consultável no anexo.

a sonhar que entrava na casa de um senhor rico, um conde (o que se veio a concretizar).⁸⁹ Além da taberna, o *topos* popular, e das casas aristocráticas, ocorre a evocação de outra filiação memorialística próxima à primeira, a do imaginário do prostíbulo. Este é explícito no quadro «O Fado» de José Malhoa que foi adquirido pelo proprietário de *O Luso* em 1933, ano do falecimento do pintor e da reabertura do estabelecimento.⁹⁰ Demos o exemplo de três pinturas diferentes entre si mas que partilham o facto de inscreverem no espaço presente da casa de fados três espaços de memória: a taberna, a casa senhorial e a casa da prostituta.

Pierre Nora estabelece uma relação causal entre o fim da sociedade-memória com o fim dos camponeses (*paysans*).⁹¹ Associa este facto a uma reconfiguração dessacralizante do social, com o esgotamento da capacidade das igrejas de transmitirem e integrarem o indivíduo num legado histórico. O Estado vem arrogar essa tarefa, o que é notório nesta exata época, a da crise dos anos 30, em que «au couple État-Nation s'est progressivement substitué le couple État-société». ⁹² A memória tem também uma função moral de transmissão de práticas. O saber-dever melhor se efetiva sob a autoridade de um legado. A mudança da genética da memória significa, portanto, mudança de quadros éticos. Na cidade, o cosmopolitismo dramatiza a dicotomia entre o espaço sagrado e o profano, que corresponde ao que é e não é moral, e, respetivamente, comportamentos descontínuos e contínuos relativamente a uma cadeia pretérita de transmissão simbólica.

No caso do protestantismo, talvez por não ter a organicidade institucional do catolicismo, esta atividade enquadadora da memória reformula-se e gera diferentes experiências de sociabilidade. Veja-se o caso do movimento das «Igrejas de montra», estudado por Valeria Harvell, que o explica como resultante dos trânsitos migratórios das populações rurais do sul para as grandes cidades do norte dos Estados Unidos da América. Essas populações deslocadas não se enquadravam nas igrejas de grande dimensão, pelo que encontraram nas lojas, além da informalidade e da pessoalidade das suas vivências rurais, uma solução económica, não sendo necessária uma construção de raiz dos espaços de culto. A montra significa uma relação de abertura com a rua, o que, segundo a autora, contribuiu para o desenvolvimento de culturas musicais como o rap, conferindo-lhe

⁸⁹ *Guitarra de Portugal*, 27 de Dezembro de 1937, n.º 336-337, ano 16, p. 3.

⁹⁰ *Guitarra de Portugal*, 29 de Novembro de 1933, n.º 283, ano 12, p. 7.

⁹¹ Pierre Nora – *La fin de l'Histoire-mémoire*, [p. XVII].

⁹² Pierre Nora – *Entre mémoire et histoire*, p. XXII.

também aspetos religiosos. Alguns destes exemplos podem ser patenteados em cidades ou vilas portuguesas. Estas culturas expressivas, como o rap, geradas no quadro de uma determinada experiência religiosa fazem geralmente um percurso de autonomização, o que leva a que se tornem objeto de crítica moral por parte das mesmas igrejas que de algum modo as originaram ou determinaram, acentuando a polarização entre sagrado e profano. Isto é especialmente patente no filme de Vincente Minnelli, de 1943, *Cabin in the sky*. Neste filme são contrapostos os espirituais e a igreja, de um lado, e os clubes de jazz do outro, que tem tradução com o espaço e as personagens simbólicos pós-morte, existindo uma correspondência entre o inferno e o clube.

Locais como a taberna podem ponderar-se como suplentes de um tipo de experiência devocional e moral de certo modo interrompida, de uma sociabilidade perdida, melhor cumprindo a função de «coletividade-memória» numa lógica local e de proximidade. Assim, é-nos dado pensar que no caso português a estratégia do catolicismo em contexto urbano não fosse no sentido de investir em microespaços enquadramentos, mas no de assegurar a sua presença no espaço público de grande escala. Percebe-se, de facto, por parte do Cardeal Cerejeira, ainda no período cronológico em que incidimos, um intento de manutenção desse espaço. É, contudo, uma manutenção renovada, como o demonstra a igreja de Nossa Senhora de Fátima, a primeira a ser inaugurada depois da implantação da República.⁹³ É um edifício imponente mas com uma estética modernista. Por outro lado, o facto de estar programada para ser a igreja de São Julião, significando a transferência da igreja que tinha esse santo como orago de um sítio central e antigo da cidade para outro novo e periférico, significa a tentativa de cobrir pastoralmente as novas ou prometedoras áreas da cidade. A igreja de Nossa Senhora de Fátima assinala uma modernização da gramática visual e simbólica da Igreja,⁹⁴ invertendo o predomínio barroco, no qual tinham sido construídas a maioria das igrejas da capital.

Com efeito, a Lisboa desta época é uma cidade de velhas igrejas e de novos e sofisticados espaços de convivialidade. Assim coexistiam uma estética religiosa

⁹³ Luís Salgado de Matos – D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1929-1971), p. 145.

⁹⁴ Mesmo que mais tarde a arquitetura religiosa venha a ter os revezes de uma arte nacionalista e provincialista. Cf. João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha – *O M.R.A.R e os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX: a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960*. Tese de doutoramento em Arquitectura – Teoria e História. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2014. Citar João Alves da Cunha, p. 33 ss.

porventura esvaziada e estagnada com a pulverização de lugares nos quais se reproduziam o cosmopolitismo europeu e, com ele, modalidades de experiências vinculativas.⁹⁵ Eles retiravam a quase exclusividade que a igreja detinha na sua função de «third space», expressão de Ray Oldenburg que ele identifica com o sítio que tinha uma função distinta da casa e do trabalho, onde o indivíduo pode dedicar-se a «ties overlapping and transcending those based on kinship or labor».⁹⁶

O cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira parecia estar consciente da premente necessidade de novas igrejas, nas novas áreas da cidade e com novos paradigmas arquitetónicos, o que está patente na criação do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP) nos anos 50.⁹⁷ Também é verdade que cuidava de assegurar a existência de igrejas nos bairros de casas económicas ou de casas desmontáveis. Na troca de correspondência no início de 1945 entre Gonçalves Cerejeira e o Ministro das Obras Públicas demonstra-se a preocupação daquele em acompanhar esta situação.⁹⁸ A venda da antiga igreja de São Julião ao Banco de Portugal pode ser lida como um investimento num tipo de necessidade social – os bairros que acolhiam as populações residentes em zonas muito pobres como o bairro das Minhocas – compensada com a retirada do centro da cidade, onde outro tipo de marginalidades tinham outrora tido lugar.

Os espaços exclusivos de fado que começam a surgir no final da década de 20 reúnem características quer da taberna quer do café. Os cafés têm uma dimensão intelectual e pedagógica, a taberna é sobretudo recreativa. Ao contrário destas, os cafés podem especializar-se, tal qual os jornais, em determinados agrupamentos ideológicos ou culturais, formando pequenos nichos ou, pelo contrário, abrindo-se a várias correntes.⁹⁹ Por outro lado, sendo um espaço interclassista, no café a elite artística que o frequenta

⁹⁵ Sobre esta problemática, ver: Cecília Santos Vaz – *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: sociabilidade, diversão e transgressão (1917-1927)*. Tese de mestrado. Lisboa: ISCTE, 2009.

⁹⁶ Ray Oldenburg – *The great good place*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1989. Citado por Leona Rittner; W. Scott Haine; Jeffrey H. Jackson (ed.) – *The Thinking Space: The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy and Vienna*. Surrey; Burlington: Ashgate, 2013, p. 3 [introduction].

⁹⁷ Luís Salgado de Matos – D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1929-1971), p. 145.

⁹⁸ Carta ao ministro das obras públicas, Paulo de Abreu, de 15 de Fevereiro de 1945. PT/AHPL/PAT14-SP/C-06/01/003. Resposta do ministro de 19 de Fevereiro de 1945, Ministério das obras Públicas e comunicações. PT/AHPL/PAT14-SP/C-06/01/004.

⁹⁹ Benoît Lecoq questiona se o café será uma contra academia, em contraposição com o espaço das elites – os salões. Na sequência destes paralogismos, a taberna é o recreio. Cf. Benoît Lecoq – *Le Café*. Em Pierre Nora (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 3^{ème} volume. Les France 2. Paris : Gallimard, 1992, p. 870.

ganha em criatividade ao contactar com a sociabilidade popular, bem assim os cheiros, os sons, etc.¹⁰⁰ Aos olhos dos fadistas da velha guarda, a taberna tal como era outrora permitia uma benigna relação entre o povo e a aristocracia (os marialvas). Por seu turno, o café é o lugar das sociabilidades da intelectualidade urbana e burguesa, que não apreciava consensualmente o fado como poderíamos dizer que acontecia na antiga nobreza. Interessaria questionar sobre o tipo de contacto existente entre os artistas ou intelectuais burgueses e os apreciadores de fado militantes e produtores de literatura poética ou polémica, e ainda sobre as consequências disso, por exemplo, no posicionamento ideológico do fado. De qualquer modo, a sua prática introduz em ambos os espaços uma componente ritual, uma outra memória assim como um modo diferente de produção de uma visão do mundo, entre o popular (taberna) e o intelectual (café).

O esforço de desvincular o fado da memória da taberna e do prostíbulo fá-lo incorrer numa lógica de definição de fronteiras e de moralização dos espaços, fenómeno que já abordámos. Nos textos em que estes espaços se publicitam aparece recorrentemente a referência à seleção do público, ao ambiente próprio para as famílias. Entre muitos exemplos, transcrevemos este, que prova ser uma tendência muito precoce (este texto é de 1930): «Assistir a uma audição de Fados no Café dos Anjos é ter bom gosto e prazer em ouvir Fado num ambiente familiar, sem o receio de convivências duvidosas / Entrada franca, com escrupulosa selecção».¹⁰¹ Naturalmente, esta incidência na moralização tinha por trás as diretivas que do Estado advinham. É visível no Café Luso em 1945 uma das placas que ladeia o estrado a informar: «Neste salão não são permitidas aos artistas exposições pornográficas contra a bôa moral e política».¹⁰²

Esta quase blindagem do fado a este espaço da casa de fado ocorrer como dinâmica interna a certos meios do meio fadista em vista a assegurar a fasquia social que ambicionava, mas esta foi deveras determinada pela pressão da moralização advinda das instâncias políticas, da máquina mercantil em que a profissionalização introduziu o género musical e até desejada como estratégia de contenção territorial do fado por alguns dos seus críticos. Luís Moita patenteia a necessidade de «fixar exactamente o espaço

¹⁰⁰ Os autores da obra seguinte insistem na mistura entre classes que ocorre no café: Leona Rittner, W. Scott Haine, Jeffrey H. Jackson (ed.) – *The Thinking Space*, p. 3, [introduction].

¹⁰¹ *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1930, n.º 216, ano 9, p. 8.

¹⁰² Consultar no anexo (volume 2) a imagem do Café Luso, cedida pelo Centro de Documentação do Museu do Fado.

destinado aos “campos de concentração” do êxtase fadista» como «primeira medida profilática» para circunscrever territorialmente o fado. Deste modo, seria a etapa final de um processo que começou com a proibição do fado ser cantado nas ruas (que foram, aliás, várias), como o primeiro capítulo explica.

Os espaços comerciais de fado revelam uma ligação perdida à natureza, propriamente, às hortas e aos campos das lezírias onde era cantado. Veja-se o Retiro da Severa que evidencia uma intenção telúrica com a sua arborização e a existência de muitas flores e folhas; ainda o facto de ser primeiramente uma esplanada.¹⁰³ O nome «Retiro» alude aos retiros que pontilhavam as estradas entre a cidade e o termo, e conecta com uma expressão da vida espiritual cristã: o retirar-se do mundo, a rutura com o quotidiano e com a vida terrena. Outros espaços, por seu turno, procuravam reproduzir uma urbanidade comunitária de bairro: veja-se o Colete Encarnado, tal como se apresenta no filme *O Feitiço do Império* (1937), que consiste na recriação de um pátio de Lisboa.¹⁰⁴ No que respeita à decoração das casas assinalamos ainda outra imagética: a da expansão marítima portuguesa. Ela caracteriza a sala manuelina do Solar da Alegria; desde a sua abertura em 1929, confirma uma dinâmica nacionalista e a «tese marítima» da origem do fado. A descrição que João Linhares Barbosa realiza dessa sala isto patenteia: «[...] o vêr no manuelino emparedado moverem-se as vergas, as enxárcias, os cabos, as âncoras e todo o aparelhamento dum galeão que me levasse à Índia, a esfera armilar, emblema da luza gente, lá estava como que a marcar uma nacionalidade: Portugal».¹⁰⁵

Cresce progressivamente um zelo pela decoração dos espaços de fado. A *Canção do Sul* afirma não haver «em Lisboa, um salão de fado cujo estilo de mobiliário, ornamentação e iluminação corresponda à arte que nêle se exhibe», criticando a remodelação realizada no Café Mondego:

¹⁰³ Na inauguração da época de Inverno de 1936: «O Salão está vistosamente engalanado e ajardinado, muitas flôres, de muitos feitios e das mais variadas côres, mas antes flôres, embora artificiais, que outra coisa; as flôres são sempre lindas, embora falsas.». *Guitarra de Portugal*, 20 de Outubro de 1936, n.º 320, ano 15, p. 3.

¹⁰⁴ António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*, Tobis Portuguesa; Lisboa Filme, 1938-1939 (rodagem). 145 min. 10:50-12:09. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), referência 701623.

¹⁰⁵ João Linhares Barbosa – «A Canção da Saudade», *Guitarra de Portugal*, 30 de Maio de 1930, n.º 198, ano 8, p. 3.

«A remodelação do Café Mondego consistiu, afinal, em introduzir um velho espelho de barbearia saloia e colunas de museu de bric-à-brac no estrado dos cantadores. Os leitores da “Canção do Sul” bem sabem o que tais adornos barrocos significam como ofensa à singeleza popular da arte fadista. Por isso nem vale a pena comentar».¹⁰⁶

Procura-se criar uma decoração especificamente fadista no avançar da década de 30, o que é sinónimo de especificamente popular e singelo. Veja-se o contraste, retomando o filme *Feitiço do Império*, entre o Colete Encarnado e o *dancing* Arcádia. De um lado jarras de barro com vinho tinto, mesas com toalhas aos quadrados vermelhos, uma janela e um vaso com flores; do outro, bancos almofadados, toalhas brancas, servem-se bebidas brancas e as pessoas dançam agarradas.¹⁰⁷ O fado quer demarcar-se dos clubes noturnos, em cujo âmbito se inscreveriam os coevos clubes de *blues*, por exemplo, em Jackson ou em Chicago. Nessa exata medida, o fado configurar-se-á espacialmente como casa. Na disputa entre a casa e o clube, os espaços de fado procuram ser cada vez mais um *topos* doméstico, reproduzindo uma casa tipificada segundo o que seria o «estilo português»:

«O “Solar” foi no bom gosto, nos conhecimentos etnográficos e da paixão artística dos seus fundadores. A lareira com seu pote de ferro, as celas, o poço com sua armadura de ferro forjado, os azulejos, os ladrilhos, as próprias loiças de uso, tudo obedeceu a uma reconstituição do estilo português muito de apreciar».¹⁰⁸

O espaço do fado como casa, e casa portuguesa, viria a preponderar nas três décadas seguintes, nas quais se consumará o nome «casa de fados». Efetivamente, a um modelo de mulher portuguesa do povo, corresponde um modelo de casa portuguesa do povo, «com mesas, cadeiras e bebidas tristíssimas».¹⁰⁹ A construção cénica das casas de fado reproduz uma certa ideia de Portugalidade, o que corresponde a uma estipulação folclorizada de um modo português de viver e de habitar, quer na ruralidade quer na urbanidade de algum modo ruralizada ou contra-cosmopolitizada.

Os objetos que simbolizam a cultura popular portuguesa presentes na descrição da inauguração do Retiro da Severa são o «azulejo antigo», as canequinhas ou as jarras.¹¹⁰ Na sua reabertura em 1937 verificamos uma dinâmica diferente, mais sensível a uma dimensão estética e a uma simplificação da decoração, que opta por painéis ladeando o

¹⁰⁶ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16, p. 3.

¹⁰⁷ Ver o filme: António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*.

¹⁰⁸ «A abertura do Solar da Alegria», *Guitarra de Portugal*, 25 de Julho de 1938, n.º 345, ano 17, p. 14.

¹⁰⁹ José Gomes Ferreira – «Comentários», *Notícias Ilustrado*, 11 de Outubro de 1931, n.º 174.

¹¹⁰ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 7.

tablado sobre motivos de fado «fora dos temas do classicismo» e possuindo um «aspecto claustral».¹¹¹ Talvez pela oscilação entre o folclorismo decorativo e um ímpeto de sofisticação, e no seguimento do que já abordámos dos agentes reguladores desta prática expressiva, surgem preceitos que visam determinar a decoração adequada dos espaço de fado.

«Os ornatos devem ser todos de origem popular e lisboeta e, quando não, de carácter marítimo [...] de carácter camponês como as ornamentações bairristas dos festejos de Santo António. Os vasos de cravos e manjericos e tudo quanto possa significar culto pelas flores ou evocar janelas e varandas onde a mulher de Lisboa espera o português marinheiro em hora de saudade – são autênticos símbolos fadistas. Oxalá os artistas decoradores, que neste momento trabalham na remodelação de alguns salões de Fado, se integrem neste preceito essencial de fadismo».¹¹²

Em suma, a maioria dos espaços, apesar das diferentes temáticas decorativas que neles possamos interpretar, partilham a tendência de se pautarem pelas ideias de domesticidade, de «popularidade» e de portugalidade.

A casa não é um tema inócuo. É, em primeiro lugar, um tópico artístico existente no modernismo português, prévio à governação de Oliveira Salazar, preponderante no estilo arquitetónico do Português Suave que o regime em muito promoveu, e está provavelmente presente no pensamento cultural do modernista António Ferro. Todavia, muito antes do Estado Novo, a temática da casa é especialmente notória nas obras de Amadeu de Sousa Cardoso. Curiosamente, as casas que surgem nas suas pinturas são alentejanas ou beirãs; não são casas com a cor granítica típica do Norte do país, onde Amadeu nasceu, viveu e morreu. É possível que a estética estadonovista da casa seja subsidiária deste modernismo. Mas a casa pode ser apresentada como o novo lugar utópico para onde o fado confluíu, depois de se ter esgotado no cumprimento desta função a humanidade ou a sociedade no geral. Era nesta escala universalista que subsistiam os horizontes de realização humana e política do fado social e político de outrora. Ao deslocar-se para o sentimento individual, o fado deslocou-se também para a intimidade da casa, como âmago existencial e simbólico do próprio social.

Ocorre assim uma domesticação das utopias. Poderá significar um desencantamento, capitulação ou simplesmente substituição dos ideais gorados. A passagem de «café da especialidade» a «casa da especialidade», num processo lento e não

¹¹¹ *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16.

¹¹² Excerto do jornal *Canção do Sul* de 1938 citado por: Sara Pereira – Esta moda do fado. Em Bárbara Coutinho; Sara Pereira; António Costa [et al.] – *Com esta voz me visto: o fado e a moda*. Lisboa: CM - MUDE - EGEAC - Museu do Fado, 2012, p. 39.

linear, faz com que se perca a componente disputativa, de convívio com expectativas intelectuais, que o fado envolvia; deixa de ser um sítio-debate para se tornar um sítio-refúgio, controlado e protegido. Abandona-se a militância baseada por uma lógica de risco, para o conforto do espaço familiar. A casa como lugar deste desiderato essencial, não sendo um tema dominante, surge também no repertório de fado; pode também dizer-se que ele é crescente. Identificámos na nossa pesquisa algumas produções poéticas que o demonstram; chamamos, porém, a atenção para o texto «Oração do Poeta» escrito por Júlio Guimarães na circunstância do luto pela morte da esposa.

Da «Casa de Fado» oitocentista até a esta nova casa de fado onde já não se comercializa um serviço sexual mas artístico, também da taberna para o café, e, finalmente, deste para a casa, os espaços de fado vão-se configurando como fixadores de uma memória e de uma ritualidade. O retrato condensa estas duas componentes: a ideia de domesticidade e a consciência visual de uma linhagem. O hábito de se colocarem retratos, em particular o rito do seu descerramento, reforça a identidade da casa de fado enquanto lugar da memória, recorrendo a uma conhecida expressão de Pierre Nora. Para melhor perceber este fenómeno e o seu significado, efetuámos o levantamento dos retratos cujo descerramento foi noticiado pelos órgãos da imprensa fadista, ou, excecionalmente, a menção indireta à sua existência noutras fontes:

Tabela 10: Descerramento de retratos nos espaços de fado¹¹³

Espaço de fado	Data da cerimónia	Retrato	Descrição	Observações
Ferro de Engomar	01.04.1928	Luiz Petrolino	Guitarrista da velha guarda	
Salão Mondego	06.12.1937	Ginguinha	Fadista e improvisador ribatejano	
		Hilário	Fadista e estudante coimbrão	

¹¹³ Ref. por ordem: «Uma homenagem justa. O que foi o almoço de homenagem ao grande guitarrista Luiz Petrolino. O descerramento e oferta do seu retrato – Um ramo de rosas – lágrimas – discursos – cantigas – guitarradas – delírio!!!!», *A Canção Nacional*, 20 de Abril de 1928, n.º 6, ano 1, p. 1; «Uma consagração aos mortos: Hilário, Julia Florista e Ginguinha», *Guitarra de Portugal*, 27 de Dezembro de 1937, n.º 336 e 337, ano 16, p. 22; *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16; «O que Ramada Curto disse de Angela Pinto», *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, n.º 338, ano 16, p. 2; «Consagração a Julia Mendes», *Diário de Notícias*, 4 de Junho de 1938, n.º 25978, ano 74, p. 6. «O fado no Porto», *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1938, n.º 211, ano 38, p. 3. *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1944, n.º 333, ano 22, p. 3. «À Beira Mar», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, n.º 354-355, ano 17, p. 22. *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1941, n.º 288, ano 19, p. 3. *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1944, n.º 333, ano 22, p. 3. *Canção do Sul*, 1 de Março de 1945, n.º 349, ano 22, pp. 3-4.

		Júlia Florista	Fadista e florista	
Retiro da Severa	[1937]	Maria Vitória	Atriz e fadista	Informação obtida indiretamente, pela descrição do espaço e por um documento fotográfico.
	29.01.1938	Ângela Pinto	Atriz e fadista	
	04.06.1938	Júlia Mendes	Atriz e Fadista	
Café Portugal	--.06.1938	Frutuoso França	Fadista lisbonense	O descerramento foi de vários retratos, mas este foi destacado.
Salão Verde	--.12.1938	Dina Sá	Fadista	Casa de diversões em Lourenço Marques
Flor do Tejo	--.12.1938	José Gonçalves	Proprietário do Flor do Tejo	Não há indicação se o fado neste restaurante é regular.
Café Luso	11.12.1941	Júlia Florista	Fadista e florista	Referência a que eram os retratos que estavam no Retiro da Severa.
		Ângela Pinto	Atriz e fadista	
Cervejaria Luso	24.04.1944	Cecília de Almeida	Fadista	
Retiro dos Marialvas	06.02.1945	Francisco dos Santos	Fadista e poeta popular	A ideia inicial era a de ser um busto.

Assinalamos em primeiro lugar o facto de nem todos os espaços serem em Lisboa; o Salão Verde fica na capital moçambicana; o Flor do Tejo é no Ginjal, em Cacilhas, e o Café Portugal fica no Porto. Nesta cidade como noutros sítios distantes da capital, é onde se regista a prática de se multiplicarem retratos de fadistas. O descerramento da fotografia de Frutuoso França integrou uma cerimónia de inauguração de vários retratos, «uma grandiosa festa em homenagem dos artistas que ali actuam com grande êxito».¹¹⁴ Não é caso único: anos mais tarde, a *Canção do Sul* informa que o sr. Daniel de Freitas, presidente de um grupo fadista recém-criado no Funchal, «tinha empenho em ornamentar

¹¹⁴ Referências por ordem: «Uma homenagem justa. O que foi o almoço de homenagem ao grande guitarrista Luiz Petrolino. O descerramento e oferta do seu retrato – Um ramo de rosas – lágrimas – discursos – cantigas – guitarradas – delírio!!!!» *A Canção Nacional*, 20 de Abril de 28, 6, ano 1, 1; «Uma consagração aos mortos: Hilário, Julia Florista e Ginguinha». *Guitarra de Portugal*, 27 de Dezembro de 1937, n.º 336 e 337, ano 16, p. 22; *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16; «O que Ramada Curto disse de Angela Pinto» *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1938, 338, ano 16, 2. «O fado no Porto» *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1938, 211, ano 38, 3. «À Beira Mar» *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, 354-355, ano 17, 22. *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1941, 288, ano 19, 3. José Botelho – «A Canção Nacional em Lourenço Marques», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1944, n.º 346, ano 22, p. 8. *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1944, n.º 333, ano 22, p. 3. *Canção do Sul*, 1 de Março de 1945, 349, ano 22, pp. 3-4.

as salas da sede com retratos de elementos fadistas do continente».¹¹⁵ Neste caso, mas também parcialmente no primeiro (pois também constavam nos fotografados cantadores e poetas portuenses), está em causa a presentificação de fadistas ausentes pela distância geográfica, e não tanto a temporal. A somar a isto, o caso da fotografia de Dina Sá, descerrada em Lourenço Marques tem também uma marca fundacional: foi a primeira fadista a cantar ali. Mas este hábito de colocar retratos nas salas parece ter inicialmente, e concretamente em Lisboa, outra intencionalidade; como que uma panteonização legitimadora epla via das fotografias de artistas de nomeada, vivos ou mortos.

O critério para figurar numa parede tem a ver com o sucesso atingido mas também com autoridades de outra natureza. Veja-se o caso de José Gonçalves, «um dos primeiros iniciadores das Casas do Fado».¹¹⁶ Tanto ele como Luís Petrolino (que tinha 70 anos na ocasião do descerramento) são considerados fadistas da velha guarda. Ambos, tal como Frutuoso França, são homens e estavam vivos quando se deu a homenagem. Esta foi póstuma em quase todos os restantes retratados. Um fator que parece importar nesta dinâmica de homenagem, é a precocidade da morte: Augusto Hilário e Júlia Mendes (florista) morreram aos 32 anos, Cecília de Almeida aos 20, Francisco dos Santos aos 41, Maria Vitória tinha 27 anos e Ângela Pinto morreu com 55 anos. Esta atriz, que também cantava fado acompanhando-se à guitarra, notabilizou-se por ter fixado a imagem da Severa, catapultando-a porventura para um público ainda mais lato ao representá-la em palco. É importante notar que era uma figura de prestígio no meio teatral e mesmo cultural: havia uma lápide com a sua evocação num dos teatros de Lisboa. Por outro lado, ela tinha sido uma simpatizante libertária, havendo assim uma vinculação de natureza ideológica com outras personalidades referenciais do meio fadista. Outra atriz de enorme importância, ombreando com Júlia Mendes no impacto que teve na memória fadista, é Maria Vitória. A homenagem a Cecília de Almeida e Chico Santos é uma espécie de luto diferido.

As cerimónias de descerramento dos retratos podem ser constituídas por momentos de silêncio, discursos ou versos sobre o retratado, e, naturalmente, por fados. É de salientar nestas celebrações o papel assíduo e relevante de Linhares Barbosa; outros

¹¹⁵ O redator acrescenta: «Os fadistas que tiverem gôsto em figurar nessa galeria – podem-nos confiar as fotos que, por nosso intermédio, chegarão ao seu destino». *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1942, n.º 307, ano 20, p. 4.

¹¹⁶ «À Beira Mar», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, n.º 354-355, ano 17, p. 22.

líderes da imprensa fadista também aparecem por vezes em lugar de destaque. A tabela permite ainda perceber que é a partir de 1937 que os descerramentos acontecem com mais frequência. De qualquer modo, importa ter em conta que nem todos os eventos de inauguração das fotografias estão na tabela, mas apenas os noticiados (note-se o caso do de Maria Vitória, cuja informação recolhida tem outras fontes). Esta existência de retratos, não sendo abundante como viria a acontecer décadas mais tarde, detém significado qualitativo. Vemos que ocorre um certo culto dos antepassados, muito marcado pela morte precoce, e, de um modo menos expressivo, pela longevidade, pelo valor do trabalho (o proprietário) ou como o «estrangeiro», representativo de um sítio ausente e, ao mesmo tempo, do sítio originante da cultura expressiva em causa.

3.4. A morte da Severa e a derrota de Alcácer Quibir: derivas mitológicas

Vimos que no primeiro programa ou eixo de análise da religião denominado «semântico» ou «hermenêutico», explicado no início do presente capítulo, aquela é valorizada enquanto gramática existencial à qual de algum modo o indivíduo se filia, o que implica fronteiras entre o indivíduo que lhe está vinculado e aquele que não lhe pertence. No caso do fado, essa referenciação do sujeito a essa grelha de sentido é talvez expressa nos polos inicial e final da vida: há um destino prévio ao indivíduo, há o assinalar desse destino de fadista em alguns eventos iniciáticos e há, finalmente, a morte.

Com efeito, a pertença do fadista exprime-se no modo como concebe a própria morte e nos procedimentos rituais em seu torno. As referências que colhemos das fontes revelam a importância da guitarra, no caso masculino, e do xaile, no feminino. Diz-se sobre Maurício Gomes, cantador da velha guarda: «Por mais duma vez êle manifestara desejos de que lhe pusessem no caixão uma velha guitarra».¹¹⁷ Nas lestras de fado encontramos também expresso este desiderato:

«Por tanto, tanto lhe qu'rer;
Quando me faltar a vida
Quero levar no caixão
A minha guitarra qu'rida.»¹¹⁸

¹¹⁷ *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1940, n.º 278, ano 19, p. 3.

¹¹⁸ José Alves – «A mulher e o fado!», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1933, n.º 102, ano 11, p. 4.

Dá-se nota que em pleno funeral da fadista Cecília de Almeida dá-se um conflito por causa da insistência de algumas das suas colegas em que a falecida levasse o xaile no caixão. A alusão de se morrer a cantar o fado ocorre com regularidade:

«Morreu a cantar o Fado,
Quem aqui está feito em pó!
Resai pelo desgraçado,
Uma quadra só!»¹¹⁹

A quadra seguinte encontra-se numa campa, segundo a entrevista de D. Aurora de Aboim, e reputa-se ao imaginário do espaço celeste:

«Em ouvindo uma guitarra,
Paro, tirando o chapéu,
Não me importa de morrer
Se houver guitarras no céu».¹²⁰

Para Michel de Certeau o acontecimento original e originante que estabelece os medianos e os paralelos que habilitam o indivíduo a situar-se no mundo é disruptivo, e assume necessariamente uma componente de violência que é da ordem do sacrifício.

Por comportar esta dimensão violenta, a morte da Severa tem condições para se posicionar como aquele ponto de referência ou como o sacrifício primitivo à escala do fado. Isto é notório na quantidade de versos que se produziram, circularam e cantaram sobre a sua morte.¹²¹ Dos vários que as recolhas de João Pinto de Carvalho (Tinop) e Alberto Pimentel nos oferecem, transcrevemos duas quadras que narram a chegada da Severa ao céu e que detêm figuras da imagética escatológica católica:

«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.»¹²²

¹¹⁹ Versos de Fernandes Costa (poeta e soldado) transcritos no jornal *Guitarra de Portugal*: «O Fado, Canção Nacional: Conferência que, no dia 5 do corrente, o nosso amigo Ventura Abrantes disse pela T.S.F.», *Guitarra de Portugal*, 21 de Março de 1931, n.º 223, ano 9, p. 2.

¹²⁰ *Guitarra de Portugal*, 20 de junho de 1928, n.º 174, ano 7, p. 1.

¹²¹ Exemplificamos com este fado recolhido por Júlio de Castilho na sua obra *Lisboa Antiga*: «Ponde no braço da banza / Um laço de negro fumo; / E este sinal diga a todos / Que o fado perdeu o rumo. // Assim como as flores vivem, / Minha Severa viveu; / Assim como as flores morrem, / Minha Severa morreu! // Levantae-lhe um mausoleu, / Co'um negro cypreste ao lado; / E o epitaphio que diga: / Aqui jaz quem soube o fado.». Júlio de Castilho – *Lisboa Antiga*, p. 151.

¹²² Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 101.

Tinop informa que a letra da qual extraímos estas quadras se encontra no cancionero de Teófilo Braga e corresponde à versão coimbrã do «fado da Severa», que seria um tipo de fados entre outros, como o «fado do cego» ou o «fado do marinheiro». Esclarece ainda que o fado da Severa costumava ser cantado com o fado do Vimioso.¹²³ De tal modo se escreveu e se cantou em torno dela e da sua morte que volvido mais de meio século, no início do século XX, têm lugar os «fados novos da Severa». O olisipógrafo assinala que César das Neves e Gualdino de Campos, autores do *Cancioneiro de Músicas Populares*, «consideram-no como o tipo primordial dos fados populares lamentosos». ¹²⁴ A partir desta ideia, a ser verdade, derivaria a hipótese de que os cânticos à morte da Severa reinventaram de algum modo as primeiras formas de fado ainda subsidiárias do *lundum* (e, portanto, dançadas), e que potenciaram a sua componente emocional e lamentativa, que viria a ser cada vez mais preponderante.

A vida e a morte da Severa constituíram um facto fundante hipernarrativizado, tendo em conta estes fados, mas também as múltiplas obras literárias que sobre ela se escreveram. Além da mais célebre peça de teatro sobre a prostituta, da autoria de Júlio Dantas (1901), Luís Augusto Palmeirim escrevera sobre ela em 1891, Mário de Almeida escreveria em 1917 ou Júlio de Sousa e Costa já em 1936.¹²⁵ Estas eram em muitos aspetos contraditórias (algumas retratam Severa como cigana, outras não), sendo elas de carater mais ou menos romanceado, em forma de crónica ou no âmbito da dramaturgia.¹²⁶ Ao passo que a peça de Júlio Dantas apresenta-nos uma representação atraente da meretriz, a imagem transmitida no texto de Mário de Almeida é a de uma Severa que «nem sequer era bella», sublinhando-a como «insolentíssima e desbragada».¹²⁷

¹²³ Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 105.

¹²⁴ César A. das Neves; Gualdino de Campos – *Cancioneiro de músicas populares*, 3.º volume, p. 129. Citado por Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 100.

¹²⁵ Capítulo sobre «A Severa» no livro: Luís Augusto Palmeirim – *Os excêntricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891. Mário de Almeida – *Lisboa do Romantismo (Lisboa antes da Regeneração)*. Lisboa: Rodrigues e c.ª, 1917, p. 225 ss. Júlio de Sousa e Costa – *Severa: Maria Severa Onofriana (1820-1846)*. Lisboa: Bertrand, 1936.

¹²⁶ Adolfo Coelho na obra *Os ciganos de Portugal* com um estudo sobre o calão, publicada em 1892, fala sobre a Severa. Nela se discute se é ou não cigana. Adolfo Coelho – *Os ciganos de Portugal: com um estudo sobre o calão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

¹²⁷ O escritor acrescenta que esta «tinha feito parte d'uma horda de ciganos que bívacaram durante muito tempo na Carreira dos Cavalos». Mário de Almeida – *Lisboa do Romantismo*, p. 226.

Os textos do género dramático fizeram com que a «fundadora» do fado obtivesse uma dimensão pública e de espetáculo.¹²⁸ Essas obras foram produzidas (e representadas, no caso das peças de teatro) ao longo de um arco temporal muito lato, superior a um século, culminando no filme de Leitão de Barros *A Severa*, de 1931.¹²⁹

Quer o desdobramento quer a perpetuação da biografia e do *quasi* martírio de Maria Severa Onofriana, a sua construção numa memória local mas que se torna crescentemente nacional, faz-nos equacioná-la também enquanto trauma coletivo e um ponderar uma dimensão mitológica. Esta é, aliás, uma intuição de António Osório, que fala de uma «mitologia do fado», na qual «a Severa está para o “venerável Eneias” da mitologia de Virgílio».¹³⁰ Interessa ter em conta no entendimento dos conceitos que aqui utilizamos, «mitologia» e «origem», esta ideia de Pierre Nora: «D’où la prégnance de l’idée d’“origines”, forme déjà profane du récit mythologique, mais qui contribuait à donner à une société en voie de laïcisation nationale son sens et son besoin de sacré».¹³¹ Deste modo, não desarticulamos a problemática das origens da sua consideração como narrativas mitológicas.

A esta análise interessa a proposta de José Maria Mardones que define e encadeia estas três instâncias: o símbolo, o mito (estrutura de símbolos) e o rito (ativação corporal e comunitária da estrutura de símbolos). Para o teólogo espanhol, o símbolo é um sinal de linguagem que não diz uma coisa fechando-a ou designando-a, mas transportando-a para fora dela. O mito é um sistema simbólico, uma narrativa constituída por uma metalinguagem, que, ao organizar o simbólico, permite o sentido da vida na conciliação dos antagonismos, na explicação do real, conferindo-lhe fundamentos e expectativas. O

¹²⁸ Damos alguns exemplos destas produções artísticas. Miguel Queriol publica dois artigos no jornal *O Popular* a 7 e 8 de Abril de 1901 que revela testemunho pessoal com a Severa; a *Canção do Sul* republica parte desse texto: *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1937, n.º 190, ano 15, p. 2. Já no nosso período histórico *A Severa* gera uma pequena polémica entre a *Canção do Sul* e a *Guitarra de Portugal*, por causa de um retrato que seria a única fotografia original da meretriz. Esta ânsia de buscar o elemento original, da memória da Severa, verifica-se também na guitarra de cravelhas que gerou polémica aquando da gravação do filme. Sobre o retrato da Severa: *Guitarra de Portugal*, 10 de Setembro de 1938, n.º 366, ano 18. *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1938, n.º 234, ano 17, p. 1.3.

¹²⁹ *A Severa* de Júlio Dantas foi representada pela primeira vez em 1901, no mesmo ano que *Rosa Enjeitada*, de D. João da Câmara, menosprezada por uns e elogiada por outros, como Raul Brandão; a primeira com Ângela Pinto no papel de Severa, a segunda com Adelina Abranches no papel de prostituta. Ambas derivaram em duas operetas, a primeira com um libreto de André Brun e música de Filipe Duarte (1909), a segunda de Silva Tavares e Vasco de Macedo (1929).

Cf. Luiz Francisco Rebello – *O essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, pp. 67-68.

¹³⁰ António Osório – *A mitologia Fadista*, p. 27.

¹³¹ Pierre Nora – *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*, p. XXXI.

rito é o ato simbólico, a representação de um episódio mitológico; para tal, estabelece regras, hierarquias e detém características como a repetição, a encenação, a importância do corpo e a reunião de um coletivo.¹³² Esta estrutura concatenada que o teólogo espanhol apresenta não está longe de outras abordagens como a de Pierre Legendre, que entende o ritual «como *mise en scène* da referência fundadora de uma cultura».¹³³ Na mesma linha, observa Alfredo Teixeira que as «dimensões rituais [...] traduzem emblematicamente a referência ao respondente último que garante o fundamento de um sistema classificatório».¹³⁴

A memória da Severa e do Conde de Vimioso nas suas várias materializações abarca um conjunto ordenado de símbolos na representação polarizada da realidade social:

Tabela 11: Diferenças entre as personagens Maria Severa e Conde de Vimioso

	Maria Severa	Conde de Vimioso
Classe	Baixa	Alta
Sub-classe	Meretriz	Aristocrata
Género	Feminino	Masculino
Sub-género	Prostituta romântica	Marialva
Identidade social	Cigana	Fidalguia
	Minoría dominada com práticas endogâmicas	Minoría dominante com práticas endogâmicas
Atividade cultural	Fado	Tauromaquia

Nesta tabela está patente a existência de dois campos antagónicos típicos das narrativas de natureza mitológica. Característica é também a já aludida natureza representativa ou prototípica da fadista e do conde, uma vez que no mito os personagens representam um conjunto de valores, um dado grupo e uma condição humana, que podem ser atinentes, como o quadro demonstra, à classe, ao género, à etnia e à prática cultural. Vejamos a banza da Severa, símbolo do capital simbólico da fadista, e consequentemente,

¹³² José María Mardones – *Para compreender as novas formas de religião: a reconfiguração postcristã da religião*. Tradução de Maria Amélia Pedrosa. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1996, pp. 21-28.

¹³³ Explicado por Alfredo Teixeira. Ver Alfredo Teixeira – *Um mapa para pensar a religião*. Coleção Argumento. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015, p. 23.

¹³⁴ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 126.

de todos os fadistas. Em maior escala, torna-se representativa da classe popular e, progressivamente, de um povo e de um país, constituindo-se como «guitarra portuguesa».

Há muitas biografias que sofreram um processo de mitologização. A Severa é um desses casos, mas há mais. Vejamos a figura de Nuno Álvares Pereira, que é do âmbito da santidade, enquanto a meretriz é do da «profanidade». Ele foi constituído como um símbolo da raça, ela um seu apêndice ou mesmo anti-símbolo.¹³⁵ A Severa não cabe num conceito imediato de «herói», como testifica o facto de não ser filha de um deus e de um humano; pelo contrário, a sua mãe, conhecida por «Barbuda», é retratada de um modo dantesco: uma proxeneta que explorava a própria filha. A Severa não é imortal e a sua morte é aliás anti-heróica (o seu registo de óbito indica uma apoplexia). Finalmente, ela não passa propriamente por uma «prova», ou se assim considerarmos a relação com Conde de Vimioso, é uma prova falhada pois a relação sucumbe.¹³⁶ Poderíamos dizer, portanto, que ela está mais conforme ao novo modelo de herói que surge com o romantismo: o herói sem armas, o «héroi-artista», não sendo a arte da literatura como a maioria dos casos (Camões, Herculano...) mas uma arte musical popular e a própria boémia como modo de estar na vida.¹³⁷

Como anteriormente vislumbrámos, a literatura que se teceu em torno da meretriz não teve uma amplitude histórica. Trata-se de uma mitologia urbana popular, de pequena escala, que tutela uma dada comunidade. Permite o enraizamento numa identidade prototípica mas também, e talvez sobretudo, na possibilidade identitária da transgressão. Ocorre um «investimento mítico»¹³⁸ na Severa que arroga em grande medida, por via do fado, uma componente ritual. Ela dificilmente é apresentada como um modelo moral, mas a discussão em torno da sua figura vale enquanto legitimação de um fundamento para o fado. Não é o herói nacional mas o herói-pobre, a mitologização ou romantização do «quarto estado».¹³⁹ Isso levar-nos-ia a defender que os mitos heróicos na sua criação e subsistência dependem de um fator ideológico inalienável. Sérgio Campos Matos sinaliza

¹³⁵ Sérgio Campos Matos – *História, mitologia, imaginário nacional: a história no curso dos liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 107-108.

¹³⁶ Baseamo-nos nas concetualizações de «herói» que Sérgio Campos Matos apresenta. Ver: Sérgio Campos Matos – *História, mitologia, imaginário nacional*, p. 107.

¹³⁷ Sérgio Campos Matos – *História, mitologia, imaginário nacional*, p. 108.

¹³⁸ Expressão retirada de: Sérgio Campos Matos – *História, mitologia, imaginário nacional*, p. 88.

¹³⁹ Expressão de Jean-François Wagnart. Cf. Jean-François Wagnart – *Pauvreté et vagabondage: les formes de l'exclusion dans les sociétés industrielles européennes (1880-1970)*. Em François Guedj; Stéphane Sirot – *Histoire Sociale de l'Europe (Industrialisation et société en Europe occidentale (1880-1970))*. Paris: Seli Arslan, 1997, pp. 357-376.

a diferença da historiografia liberal e outra de matriz conservadora e integralista, embora apontando que a diversidade dos mitos não deve esgotar-se nesta bifurcação.¹⁴⁰

Em suma, a contraposição entre a personagem «Severa» e os traços definitórios do mito possibilita a aferição de algumas conclusões: a categoria «mito» parece-nos justa para qualificar a história da Severa e do Conde de Vimioso, mas esta é uma narrativa secularizada de tipo mitológico, dado que os deuses não integram o elenco. No que respeita ao enredo, possui os tópicos principais do mito, com destaque para o da quebra de uma interdição instituída, mas revela um fraco grau de sofisticação se comparada com as grandes tradições mitológicas. Este último aspeto justifica-se por ser uma tradição essencialmente popular, e neste ponto diverge substancialmente de *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas (filho).

Uma outra mitologia porventura de maior complexidade se consolidou nesta época. Esta não se baseia num só episódio, que é relativamente recente, mas num núcleo de enunciados histórico-culturais que produziu variadíssimas narrativas e outros objetos artísticos e culturais. Estamos a referir-nos à fundamentação mitológica do fado na experiência da expansão marítima portuguesa, no geral, e na batalha de Alcácer Quibir, em particular. Ela defende que o fado é a «[...] dôce melodia em que Portugal, vencido, rezou nas guitarras de Alcácer-Kibir».¹⁴¹

Mesmo nela é interessante verificar que a história das dez mil guitarras encontradas no rescaldo da batalha partiu de um frade francês, o frei Philippe de Caverel, religioso do mosteiro cisterciense de Saint Vaast.¹⁴² Mário de Sampaio Ribeiro, detrator

¹⁴⁰ Sérgio Campos Matos – História, mitologia, imaginário nacional: a História no curso dos liceus (1895-1939). Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 89.

¹⁴¹ Alsacia Fortes Machado – «Canção Nacional», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1934, n.º 111, ano 11, p. 3.

¹⁴² Mário de Sampaio Ribeiro começa a sua obra por explicar a origem da lenda de Alcácer Quibir. Fá-la remeter a um escrito da autoria de frei Philippe de Caverel, religioso do mosteiro cisterciense de Saint Vaast, que veio até Portugal como secretário de D. Jean Sarrazim, abade do mesmo mosteiro, sito na cidade francesa de Arras. Em 1582, ambos se dirigiram a Lisboa a fim de o primeiro prestar obediência a D. Filipe II de Portugal (III de Espanha) como embaixador dos Estados de Artois, depois de ser creditado como tal pelo rei. Por iniciativa própria ou por incumbência, frei Philippe escreveu uma crónica da embaixada. O manuscrito original ter-se-á perdido, restando a publicação do mesmo em livro no ano de 1860 pela Academia de Arras, como terceiro volume da obra *Documents concernant l'Artois*. Neste tomo encontra-se, pois, o texto intitulado «Ambassade en Espagne et em Portugal, (en 1582), de «R. P. em Dieu, Dom Jean Sarrazim abbé de S^t.-Vaast, du conseil d'estat de sa Magesté Catholique, son premier conseiller em Arthois, etc. Par Philippe de Caverel, Religieux de S^t.-Vaast». Em 1879, Aníbal Fernandes Tomás transcreve no n.º 10 do *Boletim de Bibliographia Portuguesa* as partes do texto de Caverel concernentes a

do fado de quem falámos no capítulo passado, dedicou-se a explicar meticulosamente o processo de origem e difusão da lenda das guitarras de Alcácer Quibir. Apesar do tom enviesado na intenção de concluir que foi da «imaginação dos tradutores» que se deu o devaneio literário das guitarras de Alcácer Quibir e que não eram guitarras portuguesas mas sim violas de cinco ordens que descendiam das guitarras mouriscas, o folclorista fornece dados objetivos importantes para a compreensão do processo de construção redaccional da lenda.¹⁴³ Mais vaga é a versão contada por Júlio Dantas que relata a história em que D. Sebastião – o «rey del mistério», segundo Miguel Unamuno¹⁴⁴ – pede a Cristovão Távora uma viola, pergunta se as há e respondem-lhe: «Para mais de cinco mil» (acrescentando que «não chegam para a saudade de todos os portugueses»).¹⁴⁵

Segundo António Osório, foi Afonso Lopes Vieira quem consagrou a lendas das guitarras de Alcácer Quibir com o fado que escreveu «As guitarras de Alcácer Quibir».¹⁴⁶ Este facto, clarificado já no capítulo anterior, é testificado pelo facto de o escritor, de facto, ter escrito vários poemas sobre a batalha de 1578:

«Oh violas de Alcácer-Quibir,
Chorai-vos cantando, gemei a sorrir...

Cantai-vos gemendo, chorando mais forte,
Violas, amores, que amanhã é a morte!

Portugal, nas quais o frade afirmara o gosto dos portugueses por música, até por dança, por instrumentos musicais e em particular pela guitarra. Neste contexto, Caverel afirma: «L'on conte, pour monstrier que les Portugais son très grands amateurs de leurs guiteres, qu'il a esté trouvé às depouilles du camp du roy Sébastien, de Portugal, après la route, em laquelle il fut deffait par le roy de Fez et de Maroc, environ dix mille guiteres, chose incroyable, mais à laquelle aucuns donnent couleur, parce que les Portugais s'embarquans jouoient ordinairement ce refrain: Los casteillanos mactan los toros, los Portugaios mactan los Moros». Mário de Sampaio Ribeiro acrescenta: «No *Diccionario Enciclopédico de la Música*, compilado por D. Carlos José Melchior, e vindo a lume em Lérida em 1859, ou seja, um ano antes da Academia de Arras ter publicado a relação de Caverel, lê-se (na pág. 200), a seguinte passagem: “Tambien nos hablan los historiadores de um ejército português que, obrigado á batirse em retirada, dejó sobre el campo de batalla once mil guitarras”. / Não nos diz o compilador quem fôssem os historiadores, nem de que batalha se tratava, mas é de crer que se refira a Alcácer Quibir. Sendo assim, a lenda teria tido basta difusão, o que é confirmado pelo facto do número de instrumentos ter passado a ser de 11.000. Consequências do conto ter sido contado muitas vezes, e a muitas pessoas...» Mário de Sampaio Ribeiro – *As «guitarras de Alcacer Quibir» e a «guitarra portuguesa»*. Lisboa: Bertrand, 1936, p. 11-12.

¹⁴³ Mário de Sampaio Ribeiro – *As «guitarras de Alcacer Quibir» e a «guitarra portuguesa»*, p. 11.

¹⁴⁴ Miguel Unamuno – «Portugal». *A Águia*, 1 de Fevereiro de 1911, n.º 5, p. 5.

¹⁴⁵ Júlio Dantas – «As violas de Alcacer-Kibir». Artigo no jornal *Primeiro de Janeiro* transcrito no seguinte número: *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1926, n.º 85, ano 4, p. 2.

¹⁴⁶ «A lenda é, claro, a de Alcácer-Quibir, das dez mil guitarras que teriam sido encontradas nos despojos das hostes de D. Sebastião...Afonso Lopes Vieira consagrou a lenda com o fado, por ele escrito, “As guitarras de Alcácer-Quibir”». António Osório – *A mitologia Fadista*, p. 17.

Oh violas de Alcácer-Quibir,
Chorai-vos cantando, morrei a sorrir...». ¹⁴⁷

A história de Alcácer Quibir, do Encoberto em particular, tinha um forte enraizamento no imaginário popular adquirindo um pendor de supersticiosa. Alberto Pimentel dá ainda a entender que as canções que se cantavam após Alcácer Quibir para lamentar a derrota são possíveis ancestrais dos fados. Na poetização da batalha de Alcácer Quibir, realiza-se uma analogia entre os braços das guitarras e as cruzes: «[...] milhares de guitarras ficaram marcando sobre o solo tórrido de Alcácer Quibir, outras tantas sepulturas portuguesas. Eram milhares de cruzes; não aquelas cruzes de braços abertos dos cristãos, mas, dum só braço». ¹⁴⁸

Do que pudemos averiguar, a primeira legitimação para aquilo a que se chamou «a origem marítima» do fado foi dada por Oliveira Martins na sua *História de Portugal*:

«As toadas plangentes, que, ao som da guitarra, se ouvem por toda a costa do ocidente, essas cantigas monótonas como o ruído do mar, tristes como a vida dos nautas, desferidas à noite sobre o Mondego, sobre o Tejo e sobre o Sado, traduzirão lembranças inconscientes de alguma antiga raça, que, demorando-se na nossa costa, pusesse em nós as vagas esperanças de um futuro mundo a descobrir, de perdidas terras a conquistar?» ¹⁴⁹

Este quadro mitológico permite que o fado surja como expressão da saudade e como «chant portugais par excellence, chant de l'attente du roi désiré et perdu». ¹⁵⁰ Assim, esta duplicação da base mitológica corresponde uma outra, o tópico do destino passa a coexistir com o da saudade. Isto concretizou-se propriamente numa acumulação e conjugação de temáticas (não numa substituição), no que concerne à dimensão teórica do repertório produzido. O que queremos dizer é que se dá, no fundo, uma nacionalização da mitologia que suporta o fado, uma vez que «plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient». ¹⁵¹ Assumir proporções nacionais responde à necessidade de granjear legitimidade para ser a canção nacional ao invés de uma canção local que canta uma micro-mitologia. Paralelamente, o destino dos malfadados representados pela Severa é

¹⁴⁷ Afonso Lopes Vieira – «Violas de Alcácer». Poema da obra *Ilhas de Bruma*. Transcrevemos outro poema de Lopes Vieira: «No areal de sangue / a minha alma exangue / foi pisada e recalçada / na algaravia das algazaras; / e ao pé dela, exangue, / no areal de sangue, / havia montes de guitarras».

¹⁴⁸ «A historia duma Guitarra», *Guitarra de Portugal*, 21 de Junho de 1928, n.º 144, ano 6, pp. 1-2. (Transcrição do discurso que João Linhares Barbosa realizou na noite de 12 de Junho de 1928, quando se realizou a imposição da placa d'ouro na guitarra que acompanhou os portugueses a Amsterdão).

¹⁴⁹ Joaquim Pedro de Oliveira Martins – *História de Portugal*. 1.º volume. Lisboa: Guimarães Editores, 1964, p. 36.

¹⁵⁰ Pierre-Yves Gaudard – Traumatisme, saudade et fado. *Journal français de psychiatrie*. 36 (2010) 41.

¹⁵¹ Pierre Nora – Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux, p. XXXI.

substituído por um destino nacional. A centralidade transita da memória das vítimas de um destino individual perspectivadas sob suspeita, para a das vítimas de um destino coletivo perspectivadas sob o prisma da heroicidade.

Esta transmutação de conjuntos mitológicos traduz-se iconograficamente no contraponto entre a pintura *O Fado* de José Malhoa, de 1910, para *O Marinheiro*, de Constantino Fernandes, de 1913,¹⁵² ao evocar, ainda que indiretamente, a expansão marítima e as utopias que a partir dela foram expectadas e defraudadas, entre a espera e a saudade. Na época que favorecemos neste estudo, o fado começa paulatinamente a auto-representar-se como um canto saudosista, e o drama que sustenta o conteúdo das letras, sem obstar a que seja apenas em específicos filões da poesia do fado, deixa de ser o da mulher perdida para ser o da mulher que espera o homem ausente. Assim se transita paulatinamente da mulher pecadora para a mulher fiel, de uma lógica de relação funcional para outra de compromisso, o que implica a consciência de um vínculo de tipo contratual.

Notemos que a lealdade é o ponto de contraste com o tema da traição ou do abandono, o qual irá granjear cada vez mais espaço no repertório. Isto é particularmente explícito na transcrição seguinte retirada de um comentário ao quadro supracitado de José Malhoa, referindo-se à Adelaide da Facada:

«Aquele mulher, não conseguirá evocar em nós o amor maternal, a saudade do marido ausente ou qualquer dos belos sentimentos que servem de motivo ao nosso Fado. Não poderá de modo algum, êste quando representar a canção dolente e saudosista que procura dar expressão a êsse mosto de aspiração a qualquer coisa de indifenível e de desejo vago, mas irresistível, de sofrer, tão característico de grande parte do nosso povo.»¹⁵³

Estas duas idealizações divergentes da mulher cruzam-se num ponto. Por um lado, a prostituta existe por causa de um sistema de fidelidades vincutivo que, por sua vez, a poderia salvar se nele se integrasse. Por outro lado, a mulher vinculada à figura masculina independentemente da sua presença ou ausência, transporta muitas vezes a ambivalência de querer adquirir outros horizontes e interlocutores afetivos. Também se poderia transpor estas duas figuras do imaginário feminino para o masculino, pois a elas correspondem como negativo, o homem liberal, de uma parte, e da outra, o homem de uma ordem com matizes autoritários e dominadores.

¹⁵² Sobre este tríptico e o seu autor ver: Sara Pereira (textos de) – *Ecos do Fado na arte portuguesa XIX-XXI*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado, 2011, p. 50.

¹⁵³ A. M. – «O Quadro de Malhõa», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16.

Propomos ainda uma terceira mitologia, a «religião das *stars*», reportando-nos ao trabalho de Edgar Morin. A imagética de Hollywood que se consolida e difunde nesta altura pode ser considerada uma mitologia de escala internacional, com os seus símbolos, deuses, quadros morais e rituais próprios. No universo fadista, percecione-se-á alguns sinais de uma absorção desse universo, que sobre ele exerce fascínio mas também o receio de se perder das especificidades que foi construindo: a condição popular e uma autoridade que se pretende advir de uma representatividade nacional.

O fado jogará em concomitância e ambivalência com estas três mitologias: uma local, outra nacional e uma última internacional. Em que medida este género musical nos seus desenvolvimentos entre 1926 e 1945 pode ser equacionado enquanto rito que reproduz e aciona estas mitologias que ele de algum modo catalisa? Abordaremos na última parte da tese esta problemática em termos de performance, nomeadamente dentro das significativas alterações na imagem e nos gestos do cantador e da cantadeira de fados, que tem lugar nesta época. Nessa ocasião terá pertinência um maior desenvolvimento sobre esta terceira mitologia que agora apenas identificámos e enunciámos.

Fizemos corresponder à morte de Maria Severa a valorização do destino como preenchimento de crença, que explica ou contem a violência da sua morte representativa da condição das mulheres caídas. Do mesmo modo, à morte de D. Sebastião e dos vários soldados em Alcácer Quibir corresponde um destino desta vez coletivo e a saudade resultante da frustração da memória de um império caído. O fado de certo modo se apropriou destes dois complexos teóricos: o destino e a saudade. Deles fez o seu substrato, mas sobretudo alavancou-os culturalmente ao dar-lhes expressividade e uma força artística. Sobre eles discorreremos nas próximas páginas.

4. Labirinto teológico do destino e da saudade

Este capítulo tem uma organização quaternária: destino e saudade, dois conceitos idiossincrásicos do fado, são intersectados com duas formas de os abordar. A primeira é geral, exploratória e concessiva de uma percepção itinerante na constituição e reconstituição de ambas as ideias; a segunda procura compreendê-las no universo fadista, tal como são ditas no seu repertório. Desta interseção de dois temas e dois métodos – que correspondem também a dois objetos – originam-se os quatro subcapítulos. Acrescente-se que o facto de o primeiro conceito de «destino» nomear o próprio género musical vincará a reflexão sobre o nome «fado», no trânsito de semânticas teológicas para semânticas sociais e antropológicas; isto nos dois primeiros subcapítulos. Por outro lado, nos dois últimos, a pesquisa sobre a «saudade» investirá numa abordagem mormente comparativa entre as deambulações filosófico-teológicas e literárias nas quais ocorreu a passagem da saudade ao saudosismo, e o modo como são mobilizadas e apropriadas pelo fado no período histórico estudado.

Averiguámos no capítulo anterior que o destino e a saudade são as duas instâncias axiais que preenchem teorética e identitariamente o fado. Foram igualmente verificáveis as estruturas simbólicas que as sustentam. A análise que agora realizamos intenta a percepção do modo e da medida em que o fado as absorveu ativamente, entre o ser criado por conteúdos do destino e saudosistas e o ser deles criador. Busca-se a voz própria com que o género musical verte para a sua poética popular dois substratos filosófico-teológicos de grande complexidade, fazendo-os existir musicalmente.

O título deste capítulo evoca o título da obra que Eduardo Lourenço publicou em 1978. Reporta-se também a esta quadra do poeta Mário de Sá Carneiro:

«Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim»¹

¹ Do livro «Dispersão» publicado em 1914. Citado a partir da obra: Urbano Tavares Rodrigues (Seleção e prefácio) – *A saudade na poesia portuguesa*. Coleção Antologia Universais. Lisboa: Portugália Editora, 1967, p. 175.

Uma reflexão a realizar sobre os problemas do destino e da saudade, como questões do sentido da vida e da vida sentida, detêm uma condição aporética.² Talvez por isso elas assumam a arte como alforria das suas próprias contradições ou uma saída do labirinto de si com que o homem se reconhece como ser carente de autodeterminação ou necessitado do outro. Particularmente na arte popular, estas questões últimas podem porventura formular-se numa criatividade laboratorial que permite virtualizar e até humanizar as tentativas de costurar racional ou doutrinariamente as aporias. A condição labiríntica deste capítulo traduz-se no lidar com os hiatos gnosiológicos que têm de existir numa concertação destas problemáticas a qual, sem se dispensar da tarefa de as tornar pensáveis, as situe na gravidade e na inefabilidade da aventura humana.

Finalmente, qualificámos o termo «labirinto» com o adjetivo «teológico» porque a indagação que nos propomos efetivar toma como preferencial o âmbito teológico, contando que é muitas vezes indissolúvelmente filosófico. Tendo também em conta que a ponderação das ideias nos seus movimentos, processos ou devires, requerem a mira da consciência histórica e do esforço historiográfico.

4.1. Marcos históricos do antideterminismo cristão

Os sistemas de crença e de pensamento na Grécia Antiga conferiram grande relevância à problemática que hoje nomeamos por «destino», que neles assumiu diferentes configurações. Foi apresentado como entidade autónoma e geralmente prevalecente em relação aos deuses. Isto está patente no episódio da morte de Sarpédon, filho de Zeus, que ele decide não salvar porque estava fadado pelo destino para a morte. Esta opção foi motivada pela superioridade do destino em relação a ele próprio ou porque os deuses não aprovariam a autoafirmação de Zeus dado que a exceção de salvar o seu filho justificaria qualquer outra futura exceção? Por outro lado, desenvolveu-se o culto às Moiras (ou Meras) em vários focos geográficos. Elas são habitualmente consideradas divindades do destino, apesar de as suas funções religiosas não se esgotarem na tarefa determinativa das vidas humanas.³ Encontramos outras tríades femininas suas

² José Augusto Ramos – Destino, Liberdade e aporia. *Lusitania Sacra*. 2.^a série. Lisboa. 37 (2018).

³ Esta é uma conclusão do estudo de Martim Aires Horta. Cf. Martim Nunes França Aires Horta – *Os cultos das Meras na Grécia Antiga: Grécia continental, insular e costa ocidental da Ásia Menor*. Tese de Mestrado na especialidade de História Antiga sob a orientação de Nuno Simões Rodrigues. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016.

congêneres: as Nornas, da mitologia nórdica, as Valquírias (posteriormente desdobradas para nove) na poesia germânica e as Parcas de Roma. Nas suas imagéticas percebe-se que a atividade da fiação é a simbólica do destino por excelência. *Moíra* é um dos termos gregos que se tende a fazer semanticamente corresponder a «destino», sendo «parte», «lote» ou «porção» o seu significado original. Também *aísa* e *heimarmenê*.⁴

Embora a ideia de destino não esteja presente com esta sofisticação mitológica no mundo bíblico, e não sendo talvez um problema preponderante enquanto tal, a palavra que exprime destino em Hebraico tem um significado idêntico ao de *moíra*. Referimo-nos a *mēnāṭ* da raiz *mnh* partilhada com as outras línguas semitas.⁵ Há inclusivamente indícios da existência de um deus *Mēni* difícil de identificar neste mapa religioso complexo do Médio Oriente Antigo, e que teria um culto residual.⁶ Nele, o destino está, pois, ligado à ideia da atribuição de uma porção; na língua hebraica inclui o verbo «contar», arrogando por isso uma dimensão aritmética. A base bíblica da compreensão do destino é a ideia pragmática de calcular, de quotidiano enquanto tempo quotizado, de uma espécie de plafonamento de vida disponibilizado por *Iahweh*. A metáfora da tecelagem está ausente. É uma noção com uma certa natureza económica, contígua ao contar os dias, e neste sentido está ligada à herança: a porção transmitida que assume, além do temporal, um sentido territorial e objetivo. É por isso uma noção mais imanente do que a helénica, pois nesta são os deuses e as moiras que definem o princípio e o fim, o passado e o presente, enquanto no paradigma hebraico o indivíduo assume uma certa possibilidade de gerir o que lhe coube, de jogar com o *plafond* de existência que lhe foi destinado.

Este entendimento do destino era comum ao mundo oriental antigo, e melhor se percebe dentro da cultura da listagem, do elencar de objetos, regras, parcelas de cálculos, etc. que o marcava, porventura derivado das práticas da vida mercantil. Enumerar é dar uma determinada disposição e valoração a cada elemento, e propicia assim uma fácil assimilação da relação efeito-causa, que pode por sua vez explicar a relevância dada às práticas de adivinhação na Babilónia e Assíria, pois se a um efeito corresponde uma causa

⁴ Para aprofundar e complexificar este tema: Nuno Simões Rodrigues – Fórmulas e sentidos para o destino nos poemas homéricos. *Phoinix*. 24 (2018) 44-54.

⁵ Joachim Conrad – *mānā*; *mēnāṭ*; *menī*. Em G. Johannes Botterweck; Helmer Ringgren; Fabry Heinz-Josep (ed.) – *Theological Dictionary of the Old Testament*. 8th volume. Translation by Douglas W. Stott. Michigan; Cambridge: Eerdmans, 1997, pp. 396-401.

⁶ J. Gray – *Meni*. Em George Arthur Buttrick (dir.) – *The interpreter's dictionary of the Bible*. 3rd volume. New York; Nashville: Abdingdon Press, 1962.

ela só pode ser vontade divina.⁷ No mundo siro-mesopotâmico tiveram lugar nos grandes santuários e nas cortes serviços oraculares. Foi no império da Assíria que se deu uma inovação importante, por volta do sexto século a. C., com a constituição dos doze signos do Zoodíaco. Com Alexandre Magno as técnicas da astrologia mesopotâmica difundiram-se até à Índia e mesclaram-se com a religião egípcia, a filosofia grega, a matemática, etc. tendo sido modernizadas. Na tradição bíblica ocorrem vários momentos em que é notório um esforço de distanciamento das práticas adivinhatórias das culturas circunvizinhas: o recurso a estas significava falta de fé no Deus único, a qual a figura do Rei Saul exprime particularmente.

Em suma, no mundo bíblico tal como na generalidade do mundo oriental antigo, o destino é uma ideia funcional, fundamentalmente positiva e pouco atreita a uma noção de inevitabilidade. Está associada a uma inteligência aritmética, de gestão do que coube em herança, em sentido lato, a qual é uma peça essencial de vinculação religiosa, étnica e familiar, que detém uma dimensão temporal, espacial e material. O determinismo será angulado e dirimido na emergência dos messianismos, na expectativa da ideia de um líder e de um coletivo destinados, tendo por isso tido uma maior relevância semântica a ideia de «eleição».

Paralelamente à questão mais teórica do determinismo, há a da aceitação ou não das técnicas de adivinhação que ele de algum modo fundamenta. Disto decorre que na nossa análise se tenderá a conjugar os posicionamentos relativos ao determinismo, por um lado e, por outro, as posições relativas à magia, à bruxaria e à astrologia. Esta última destaca-se por dois motivos: os astros estão situados no céu, portanto, uma instância transcendente e de escala cósmica, e ao mesmo tempo são passíveis de um processo de medição e de probabilidade; portanto, uma relação de mútua acessibilidade entre o transcendente e o humano. De outro modo, o conceito de magia, a sua rejeição e dicotomização com a religião, emergiu como crítica das espiritualidades ditas pagãs que se começaram a definir em termos monoteísticos, relativamente aos cultos politeístas. Este discurso anti-mágico foi absorvido pelo primeiro cristianismo. Estava em causa a diferença de entendimentos entre a relação humano e divino e, consequentemente, a perceção dos rituais legítimos. Em especial, o cristianismo criticava o sistema de

⁷ Jean Bottéro – *Babylone et la Bible: entretiens avec Hélène Monsacré*. Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. 206.

mediações, seja o próprio mágico ou figuras análogas, sejam as hierarquias do plano extra-terreno: os anjos e os demónios. É interessante a percepção de que o grupo dos demónios desenvolve-se na maioria destas cosmologias como conjunto de entidades que têm a tarefa de comunicação entre os deuses e os humanos, capazes de se introduzirem nestes últimos, e que estão diretamente ligadas à gestão do destino:

«The daimones functioned as instruments of Fate, conveying the energies of the planetary gods into the sub-lunar world. [...]

Uncertainty about daimones in late paganism arose out of the conception as liminal beings, bridging the realms of spirit and body, ruling matter and yet participating in matter. [...] From the perspective of the embodied human, at the mercy of the vicissitudes of Fate, daimones were perceived not as impersonal cosmic functionaries, but as capricious entities, responsible for the sufferings of corporeal existence. [...]

To the extent that embodiment was perceived as “imprisonment”, the daimones appeared in a rather sinister light, as conscious agents of deception, working to enslave the human soul in the fatal cycles of nature, causing it to forget its divine origin».⁸

Posta esta clarificação sobre quem eram estes demónios, percebemos que correspondem aos demónios dos Evangelhos. O século I em que foram escritos é uma época marcada pela força da influência helenística; cultura helenística essa onde ocorre uma associação sistemática dos demónios à fatalidade astral.⁹ Logo, nestas narrativas bíblicas os demónios de algum modo simbolizam a fatalidade, a força do que na existência está de antemão condicionado, e a expressividade da ação de Jesus advém da quebra dessa fatalidade-condição. Nesta lógica, faz particularmente sentido a seguinte afirmação de Olivier Abel, que funcionará como uma importante pauta de compreensão do futuro percurso da nossa análise, ao afirmar a salvação como conceito oposto ao de fatalidade:

«Sur ce premier registre, la prédestination est une sorte de destin supérieur au destin, une vocation divine assez capricieuse pour être capable de briser tous les destins. C’est en ce sens second qu’il faut entendre le “salut”, comme une rupture des fatalités».¹⁰

A teologia, a doutrina e a disciplina católicas evidenciaram desde cedo uma atitude discordante face à crença no destino, manifestada, por exemplo, nas polémicas contra o determinismo estóico ou gnóstico, e na rejeição da astrologia, nomeadamente

⁸ Kyle A. Fraser – The contested boundaries of «magic» and «religion». Em Michael D. Baily (ed.) – *Magic and Witchcraft*. 1st volume. New York: Routledge, 2014, pp. 96-113. [Fonte original: *Magic, Ritual and Witchcraft*, 4:2 (2009) 131-51].

⁹ Kyle A. Fraser – The contested boundaries of «magic» and «religion», pp. 96-113.

¹⁰ Olivier Abel – Destin et prédestination chez Calvin. *Bulletin du Centre Protestant d’Études*. (2004). <http://olivierabel.fr/protestantisme-modernite/destin-et-predestination-chez-calvin.php> (consultado a 14.09.2019, 12:07).

nos concílios de Laodiceia (366) e de Braga (561).¹¹ Também a demoniologia foi naturalmente rejeitada, reforçada com a confusão de Agostinho de Hipona entre *daimons* (no sentido grego neutro) e demónios (criaturas maléficas).¹² O antideterminismo cristão era, portanto, um ponto diferenciador dos sistemas de pensamento que de alguma forma lhe eram concorrentes.

Nos seus inícios, o pensamento cristão era propenso a uma valorização do livre-arbítrio, faculdade que, por amor, Deus concede ao homem. Isto é explícito em Justino, Clemente de Alexandria, Ireneu de Leão, Orígenes ou em Pelágio. Agostinho de Hipona, na disputa que alimentou com este último, elabora uma vigorosa estrutura argumentativa que defende a força da graça, sem deixar de colocar a predestinação no âmbito do mistério, de a cogitar como problemática contígua à criação (protológica) e à presciência divina, e sem negar o livre-arbítrio. Ele sustenta que a salvação é alheia a qualquer mérito e obra humana, que apenas depende da graça de Deus, e que a própria graça é um efeito da predestinação.¹³ É consensual que a sistematização agustiniana colocou os alicerces do pensamento metafísico e teológico latino e medieval, e foi grandemente desenvolvida pela Alta Escolástica (nomeadamente Tomás de Aquino). Ao conceber Deus como *actus purus*, este sistema dominante de concepções considera impensável a possibilidade de que Ele possa receber seja o que for do mundo, bem assim que uma decisão humana livre possa não estar incluída na sua onisciência e presciência e constituir para Si um novo facto.¹⁴ Esta teologia terá, como todas, uma tradução político-social, a qual analisaremos mais à frente.

A doutrina de Agostinho, sobre a qual alguns teólogos medievais antecipariam que facilmente se desdobraria numa *gemina praedestinatio* (dupla predestinação),¹⁵

¹¹ Sobre esta questão são pertinentes os estudos de José Maria da Cruz Pontes. José Maria da Cruz Pontes – Astrologia. Em Carlos Moreira Azevedo (dir.) – *Dicionário de História Religiosa*. 1.º volume (A-C). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 154-59.

¹² Nicholas Campion – Astrology. Em Richard M. Golden (ed.) – *Encyclopedia of witchcraft: The Western tradition*. 1st volume (A-D). Santa Barbara; Denver; Oxford: ABC-CLIO, 2006, p. 64.

¹³ «Por la predestinación tuvo Dios presciencia de las cosas que El había de hacer (...). Por tanto, la predestinación divina, que consiste en obrar el bien, es, como he dicho, una preparación para la gracia; mas la gracia es efecto de la misma predestinación». San Agustín – De la predestinación de los santos. Versión e introducción del P. Emiliano López. Em *Obras de San Agustín*. Tomo VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 518-519.

¹⁴ Rudi te Velde – Thomas Aquinas on providence, contingency and the usefulness of prayer. Em Pieter d’Hoine; Gerd Van Riel (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honor of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 539.

¹⁵ Posição de Gottschalk de Orbais (c. 804 – c. 869). Robert Kolb; Jan Rohls – Predestination. Em Erwin Fahlbusch [et al.] – *The Encyclopedia of Christianity*. 4th volume. Leiden; Boston: Brill - Grand Rapids: Eerdmans; 2005, p. 341.

caldeará o pensamento teológico dos protagonistas da Teologia Reformada. Para Martinho Lutero, o homem dispõe em matéria de salvação de um servo-arbítrio, que apenas se submete à escolha de Deus.¹⁶ Zwingli também ancora a eleição e a reprobção apenas na vontade divina, mas articula-a ao critério da moral e não da fé. Se Lutero fora acusado por alguns dos seus contemporâneos de defender indiretamente a dupla predestinação (ou seja, que Deus destina previamente uns para a condenação e outros para a salvação), João Calvino afirma-a claramente na fase ulterior da sua reflexão. Por este motivo, Matthew Levering defende que a posição do teólogo suíço pertence ao conjunto daquelas que, de todo o panorama histórico, mais implicam Deus no mal que as criaturas fazem, colocando no mesmo grupo a perspetiva de Leibniz.¹⁷ Não obstante as críticas que acusavam João Calvino de ser determinista, elas não significam que ele o fosse: de facto, ele negou o termo «destino», assim como os de «sorte» e «acaso», citando, para tal, autores da Patrística.¹⁸ Por outro lado, publica em 1549 a *Advertência Contra a Astrologia*.

Já na baixa medievalidade, a astrologia era combatida nos trâmites doutrinários da Cristandade, apesar de existirem figuras católicas que a estudavam. Se Boécio, no âmbito da sua abordagem do *Quadrivium* a ela se dedicou, bem assim à música, também Alberto Magno empenhou-se séculos mais tarde no estudo da astrologia (que, nesta época, não se diferenciava da astronomia) escrevendo também a *Teoria da Música das Esferas*. A identidade aritmética une, curiosamente, a astrologia e a música. Se nos campos católico e protestante acaba por se vincar uma dinâmica anti-astrológica, verificamos que no universo judaico a astrologia é considerada um saber não só legítimo mas de ampla aplicabilidade: há astrólogos presentes nas cortes europeias, grande parte dos quais são médicos e judeus.¹⁹ O *Index librorum prohibitorum* publicado no ano que se seguiu ao do término do concílio de Trento (1545-1563) proibia todos os livros sobre geomancia,

¹⁶ Jan Rohls; Robert Kolb – Predestination, p. 342.

¹⁷ Recomendamos o estudo de Matthew Levering, onde se explica com mais detalhe o pensamento da quase totalidade dos autores apresentados. Nele nos baseámos genericamente para realizar esta perspetiva histórica e teológica: Matthew Levering – *Predestination: Biblical and Theological Paths*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Um número da revista *Lusitania Sacra* reúne pesquisa de vários espectros epistemológicos, prevalecendo a abordagem historiográfica, e vários quadrantes espaciais e cronológicos em torno do tema da predestinação como problemática de sentido; recolhe as intervenções de um colóquio organizado pelo Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa em Março de 2015 sobre o tema que dá o mote ao dossiê: Entre o destino e a liberdade: percursos históricos da predestinação: *Lusitania Sacra*, 2.^a série. 37 (2018).

¹⁸ John Calvin – *Des Scandales*. Édition de Olivier Fatio. Genebra: Droz, 1984, p. 124. [Ed. original: 1550].

¹⁹ José Maria da Cruz Pontes – Astrologia, p. 155.

necromancia, etc., e recomendava aos bispos que assegurassem cuidadosamente que não fossem impressos nem divulgados livros de astrologia ou adivinhação.²⁰ No século XVII a astrologia é paulatinamente desapossada do seu estatuto de saber, facto causado pelas correntes de pressão quer do catolicismo tridentino e quer da revolução científica, as quais, por diferentes razões, rejeitavam o determinismo astral.²¹ Quanto à magia, a rejeição no interior do Cristianismo foi mais clara e incisiva: em 1320 o papa João XXII inclui a magia negra no crime de heresia.²²

Retomando o tema da reflexão em torno do destino, no século V as primeiras críticas à tese de Agostinho que atrás explicitámos partiram do interior dos meios monásticos, o que é facilmente compreensível pela ênfase do carácter meritório da vida ascética neles existente.²³ Compreende-se assim que dois séculos depois seja um monge, ainda para mais da tradição teológica grega, a voltar a realçar uma visão valorativa da liberdade humana: João Damasceno. Ela é posteriormente levada ao auge também por dois monásticos, cujas produções intelectuais foram tomadas com suspeita pelas autoridades católicas: João Eriúgena e Guilherme de Ockham. Ambos minimizavam o envolvimento de Deus na escolha dos eleitos e na autodeterminação do indivíduo. Na salvaguarda do poder do livre-arbítrio, encontrar-se-ão os humanistas que se pronunciaram sobre esta matéria, designadamente Erasmo de Roterdão no debate que teve com os reformadores. Os aderentes ao humanismo bíblico, como Castellio, opuseram-se à dupla predestinação pressuposta em Calvino, assim como Luís de Molina e o protestante Armínio, que focam a questão da liberdade como instância que garante a responsabilidade e, portanto, a justiça do juízo divino. O Concílio de Trento tenderá a compaginar a afirmação da predestinação simples e a do livre-arbítrio.²⁴ Por sua vez, mais próximo ao augustinianismo e ao calvinismo, o jansenismo será marcado pela ideia da autossuficiência da graça na justificação.

²⁰ Ver *Index*, regra n.º 9. M. Duchéin – Archives de l’Occident. Em Jean Favier (dir.) – *Les temps modernes*, 1559 – 1700. Tome 3. Paris: Fayard, 1995, pp. 610-612. Texto latino : Auguste Boudinhon – *La nouvelle législation de l’Index*, Paris : P. Lathieu, 1899, p. 355 – 357.

²¹ Hervé Drévillon – *Lire et écrire l’avenir: L’astrologie dans la France du Grand Siècle (1610 – 1715)*. Seyssel : Champ Vallon, 1996. O autor descreve os sucessivos factos condenatórios da astrologia, explicando igualmente como a sua prática resistiu aos mesmos na França seiscentista.

²² Isabel Iribarren – From black magic to heresy: a doctrinal leap in the Pontificate of John XXII. Em Michael D. Bailly (ed.) – *Magic and Witchcraft*. 1st volume. New York: Routledge, 2014, p. 161. [Fonte original: *Church History* 76 (1) (2007): 32-60.].

²³ Jan Rohls; Robert Kolb – Predestination, p. 341.

²⁴ Cyrille Michon ; Alfred-Louis De Premare – Prédestination. Em Cyrille Michon; Denis Moreau (dir.) – *Dictionnaire de Monothéismes*. Paris : Éditions du Seuil, 2013, pp. 533ss.

À inegociável importância da liberdade como instância autónoma na obtenção da salvação, acresce a do universalismo da vontade salvífica de Deus, que se encontra no pensamento místico de Santa Catarina de Sena e, posteriormente, de São Francisco de Sales; ambos destacam o amor de Deus no desejo de salvar cada uma das suas criaturas. Definindo e organizando premissas teológicas muito diferentes, a abordagem ao problema da predestinação pela via universalista, evitando o particularismo da visão calvinista, marca os grandes teólogos do século XIX e XX: Hans von Balthasar, Mikhail Bulgakov, Friedrich Schleiermacher ou Karl Barth. Vejamos estes dois últimos pensadores. Schleiermacher considera que o ser humano entra na redenção de modo desigual, mas esta desigualdade é relativa, provisória e instrumental na medida em que realça a sua finalidade estratégica, considerando que a eleição de uma comunidade tem em vista uma progressiva reunião com a Humanidade inteira. Para Barth o ponto de partida é cristológico, assumindo Jesus como o eleito e o reprovado por excelência, numa dupla valência em que o próprio Deus sofre a reprobção, e, ao fazê-lo, abre para todos a eleição, sendo Jesus a âncora histórica da universalidade.²⁵

Será que o concílio Vaticano II alterou a conceção católica de destino? No *Petit Dictionnaire de Théologie Catholique*, publicado cinco anos após o seu encerramento, de Karl Rahner e Herbert Vorgrimler, afirma-se na entrada «destino»:

«Para o cristão, só se pode falar de destino no sentido em que a atividade livre e consciente da sua vida se efetua constantemente num expor-se-a-si-mesmo à ação do *outro*, que é o mundo, ao que é imprevisível e de que ele não é senhor (pois o próprio Deus permanece essencialmente mistério), de tal sorte que a vida segundo os seus projetos se torna na realidade o que as forças exteriores a ele lhe impõem. [...] Mas para o cristão este destino não é uma potência impessoal perante a qual ele estaria reduzido ao silêncio, ou então enquanto tal foi destruída por Cristo».²⁶

Sendo por si só significativo o facto de Rahner e Vorgrimler incluírem no seu dicionário uma entrada sobre este conceito, a forma como é descrito enquadra-se superiormente numa atitude de precaução na sua utilização do que num desenvolvimento teórico. Esta definição coloca-se no seguimento das escolas teológicas que exaltam a liberdade humana em detrimento do determinismo. Na verdade, a rejeição do destino provavelmente tem um ponto culminante neste texto e neste período da teologia católica,

²⁵ Pierre Bühler – Prédestination et Providence. Em Pierre Gisel (dir.) – *Encyclopédie du protestantisme*. Paris: Éditions du Cerf - Genève: Éditions Labor et Fides, 1995, p. 1993.

²⁶ Karl Rahner; Herbert Vorgrimler – *Petit dictionnaire de théologie catholique*. Traduction de Paul Démann et Maurice Vidal. Collection Livres de Vie 99. Paris: Editions du Seuil, 1970, p. 512.

na medida em que se afirma que este, enquanto «potência impessoal», «foi destruído por Cristo».

Entre o postulado da absoluta gratuidade da graça e, por outro lado, o valor tomado como transcendental da liberdade do homem; entre o papel dos méritos na salvação ou a importância dada à responsabilidade, e uma predestinação determinada a montante daqueles (enfim, entre um destino *ante* e *post provisa merita*); entre sensibilidades místicas e outras especulativas; entre uma perspectiva voluntarista de Deus e outra que o interpreta de um modo mormente passivo; finalmente, entre o particularismo da ideia de eleição e o universalismo da salvação, define-se o espectro dos diversos entendimentos da tarefa necessariamente divina de destinar o indivíduo à salvação. Nesta sequência histórica de concetualizações teológicas ocorreu um acantonamento do problema do determinismo à questão específica da predestinação e a permanência de uma recusa de negociação entre os paradigmas das teologias católicas e protestantes e a noção de destino. Permite ainda compreender que a tendência de os discursos teológicos cristãos oficiais repudiarem o fator «destino» revela-o como um concorrente de Deus e colocam a liberdade como grande especificidade do legado cristão católico.

Note-se que a preponderância do livre-arbítrio e a sua pertinência no campo da moral evidenciam-se no contexto temporal e espacial do nosso estudo. Em 1942, num exame da disciplina de Teologia Moral Geral do Seminário Maior do Patriarcado de Lisboa, encontra-se a questão «Porque é necessário hoje estudar com particular atenção a doutrina do Livre arbítrio?» e ainda «As taras hereditárias e os maus hábitos adquiridos poderão exercer influência sobre a vontade livre? Como lhe parece que se deva proceder em tal caso?».²⁷ Elas revelam que o tema do livre arbítrio era proeminente e sensível nos desenvolvimentos das doutrinas e teologias morais na época em estudo, e que já tinha englobado na sua abordagem, embora parciomoniosamente, as questões da influência do meio socio-familiar, da hereditariedade, que haviam sido levantadas no positivismo e nos primeiros desenvolvimentos da psicologia e psicanálise.

A fim de amplificarmos o horizonte da nossa análise, detemo-nos agora num mundo religioso diferente: o Islão. Não obstante a existência de afirmações ambíguas no Alcorão e nos *Hadith*, a crença na predestinação divina é uma condição de pertença ao

²⁷ «Teologia Moral Geral (fundamental) / 1.º Exercício. 29 de Out. 1942». PT/AHPL/PAT14-SP/M-01/04/002

Islão Sunita. De tal modo assim é, que os primeiros partidários do livre-arbítrio (reputamo-nos à charneira entre os séculos sétimo e oitavo) são precisamente suspeitos de serem influenciados pela doutrina cristã.²⁸ Quanto às escolas teológicas islâmicas temos num polo os Ash'aritas, que não regateiam a onipotência divina, e no outro a posição antipredestinação da escola Qadarita.²⁹ A astrologia penetrou precocemente no universo muçulmano, porque com a queda do Império Romano e os entraves que o cristianismo lhe colocou, as técnicas astrológicas deslocaram-se para a Pérsia e para a Índia; seria o Islão a reintroduzi-la no próximo oriente e na zona do mediterrâneo por volta do século XII.³⁰

O modo como se concebem e compaginam as autodeterminações divina e humana em matéria de definição de um destino individual e coletivo, têm implicações nas visões políticas, nas propostas de modelos sociais e éticos. Isto joga-se de um modo curiosamente ambivalente nos diferentes autores que procuraram retirar ilações políticas das teologias expostas. Rudi te Vede assim reflete:

«The classical notion of providence, with its theological corollary of predestination, seems to lead inescapably to a view of the world as a totalitarian whole closed within itself: nothing can happen outsider God's all-determining will».³¹

O filósofo acrescenta que esta visão está presente em Tomás de Aquino, questionando-se: «Is Thomas Aquinas one of the architects of the *ancién regime* in the theological-ideological sense of the word?». ³² Por outro lado, poderemos tomar a explicação que Olivier Abel avança sobre os pronunciamentos de Calvino sobre a predestinação, referindo que estes definem como indeclinável o espaço da consciência individual. Ao defender que é apenas Deus quem pode interferir nessa instância, faz com que exista um reduto no homem sobre o qual a sociedade não pode interferir, isto é, um destino no ser humano que contingência alguma pode alterar, pois o plano preexistente de Deus o salvaguarda.³³ O historiador argui que a posição calvinista encerra uma grande modernidade na visão antropológica que lhe subjaz; acrescenta que um tal

²⁸ Alfred-Louis de Prémare – Prédestination. Em Cyrille Michon; Denis Moreau (dir.) – *Dictionnaire de Monothéismes*. Paris: Éditions du Seuil, 2013, pp. 534-536.

²⁹ Ver os trabalhos da investigadora portuguesa Catarina Belo, entre os quais se destaca como mais pertinente: Catarina Belo – Predestination and human responsibility in medieval Islam: some aspects of a classical Problem. *Didaskalia*, 38 (2008) pp. 139-151.

³⁰ Nicholas Campion – Astrology, p. 64.

³¹ Rudi te Velde – Thomas Aquinas on providence, contingency and the usefulness of prayer, p. 539.

³² Rudi te Velde – Thomas Aquinas on providence, contingency and the usefulness of prayer, p. 539.

³³ Olivier Abel – Destin et prédestination chez Calvin.

posicionamento em matéria de salvação evita a angústia humana originada por não saber para onde se vai, libertando o indivíduo dessa pressão teológica e existencial.

Ethan L. Menchinger chama a atenção para a relevância das visões teológicas dos pensadores políticos do Império Otomano. Ele demonstra que quanto menos os intelectuais ponderam a intervenção divina e alargam as fronteiras da vontade humana, mais secularizada e mais reformista é a sua visão em face da crise do Império. Deste modo, grupos teológicos coincidem com grupos de interesses.³⁴ A crise de confiança e a percepção de que o Império estava em declínio exigiu respostas por se colocarem em causa «feelings of uniqueness and divine favor» com que os otomanos se representavam coletivamente, sugerindo que tinham perdido por algum motivo a solicitude divina.³⁵ O investigador conclui:

«If ottomans were willing to accept the premises of decline, were they not also capable of drawing the implied conclusion? Were they able to contemplate the end of the empire? For Ottomans, then, early modern debates over free will and predestination may have bubbled from the same intellectual wellsprings as decline and were related to the same crisis of confidence. Statesmen and thinkers wished to discern the empire's historical trajectory and its ultimate fate. Decline asked: What is happening to the empire? Free will posed the distinct but perhaps more psychologically vital questions: Is there anything we can do about it? Or are we all doomed?»³⁶

Por este estudo em torno do império otomano se percebe que a tensão entre o declínio do império e o destino do império não é uma especificidade do contexto português e católico. E se no caso de um imperialismo do campo islâmico, de algum modo a liberdade e a predestinação organizam paradigmas de visão e de ação diferentes, no caso português acontece algo semelhante. Baseando-nos em alguns estudiosos da filosofia lusa contemporânea, podemos identificar, por um lado, o providencialismo de tipo messiânico, vieirino e bandarrista, que foi tutelado ou alimentado durante vários séculos pela Igreja e pelo Estado; por outro, o pensamento de tipo racionalista e empirista, que do Iluminismo derivou.

Há ainda a considerar um terceiro âmbito porventura mais complexo que engloba todas as tentativas diferenciadas de articular as duas posições, por sua vez correlacionadas com outras dualidades, como o espiritualismo e o materialismo, a metafísica e ciência, visão mais predestinizante e outra mais responsabilizante da ação do homem,

³⁴ Ethan L. Menchinger – Free will, predestination, and the fate of the Ottoman Empire. *Journal of the History of ideas*. 77 (2016) 465.

³⁵ Ethan L. Menchinger – Free will, predestination, and the fate of the Ottoman Empire. 465.

³⁶ Ethan L. Menchinger – Free will, predestination, and the fate of the Ottoman Empire. 466.

respetivamente. A primeira, à questão do porquê da decadência, ou seja, da possibilidade da fundação de um império frustrada pela impossibilidade da sua manutenção, dá azo a uma desresponsabilização de políticas económicas e administrativas, deslocando a causa para «uma entidade transcendente e portanto exterior ao corpo social – uma Providência».³⁷

Podemos afirmar que esta figura da Providência tomada diretamente da teologia católica, e a do destino, alternam nesta função de justificativo e, ao mesmo tempo, de «bode expiatório» com uma existência apenas formal. Ambos convergem na criação de uma conceção teleológica, determinista e nacionalista da história de Portugal e da definição da sua relação com os outros países.³⁸ Curioso é verificar que o filósofo Álvaro Ribeiro, na sua «Doutrina Fadista» contrapõe a Natureza e a Providência, de um lado, e o Destino ou Fado, como referenciais de interpretação da experiência humana: o primeiro associa-os ao mundo rural e o segundo di-los típicos do mundo urbano; exclui, deste modo, o fado e os fadista como tutelados pelo paradigma explicativo da Providência.

«O gôsto e o desgôsto dos camponeses, por muito significativos que sejam, não revestem o caracter fadista, tão sensível no mundo urbano; o camponês vive as suas alegrias e as suas dores referindo-se à Natureza e à Providência, mas de modo nenhum ao Destino ou Fado.»³⁹

Como se explica este convívio pacífico da Providência e do Destino nas narrativas, nas poéticas, nos textos filosóficos ou religiosos, se a primeira advém da teologia católica e o segundo de um determinismo em relação ao qual esta sempre se demarcou? Não obstante os diferendos que tivemos oportunidade de explicitar, o *mainstream* católico construiu-se lado a lado com outras conceções paralelas; muito particularmente as do classicismo grego. Esta relação entre blocos mundividenciais, na qual distanciamento crítico não significa rutura, e concordância não quer dizer total adaptação, foi de grande proximidade. As obras greco-latinas eram traduzidas e estudadas, debatidas e ensinadas, pelo complexo das instituições católicas mais dedicadas à educação e produção de conhecimento. Veiculadora ativa desta literatura e filosofia, nem que apenas por osmose, a Igreja Católica era especialmente suscetível de incorporar estes enunciados greco-latinos; um processo semelhante aconteceu com o Islão (um óbvio

³⁷ Sérgio Campos Matos – História, mitologia, imaginário nacional, p. 101.

³⁸ Sérgio Campos Matos – História, mitologia, imaginário nacional, pp. 101-102.

³⁹ Álvaro Ribeiro – «Doutrina Fadista (Conferência)», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1937, n.º 188, ano 15, p. 2.

exemplo é a profunda influência que Aristóteles exerceu em Averróis e Tomás de Aquino).

Esta compaginação é patente em Luís de Camões; nos *Lusíadas* a forte presença dos deuses (veja-se o concílio dos deuses) e a crença no Deus único e na encarnação do Verbo intrincam-se no texto com uma harmonia própria em construções poéticas e prerrogativas teológicas que, simultaneamente, avançam e resolvem a ambivalência entre fado e providência, ou fortuna e juízo de Deus:

«Ocultos os juízos de Deus são;
As gentes vãs, que não nos entenderam
Chama-lhe fado mau, fortuna escura
Sendo só providência de Deus pura».⁴⁰

O plural de fado – os fados – nesta época é muito usado o que demonstra que a lógica é, de facto, preponderantemente clássica: havíamos verificado que as entidades do destino eram tríades femininas. Isto está por trás de um pequeno equívoco terminológico que faz com que as fadas, derivadas das sibilas ou petonisas, sejam femininas e várias, porque o plural latino *Fata* foi na cultura popular interpretado como o singular feminino «fada», confundindo-se com as outras divindades menores do destino: as parcas, as moiras, etc.⁴¹ Veja-se que as deidades do destino tendem a ser menores, múltiplas, femininas e poderíamos acrescentar portáteis, propensamente representadas como criaturas aladas; em suma, tendem a ajustar-se à unidade «indivíduo». Na modernidade, e em particular no humanismo, acompanha o percurso do desenvolvimento da individualidade a perda paulatina do caráter absoluto e uno do conceito próprio cristão *per sona* para o conceito universal de «homem», particular e plural: os homens.⁴² Pela revalorização da cultura clássica colocam-se ideias deterministas a circular, tende-se a preterir os conceitos construídos teologicamente pelo cristianismo (como *persona*) para se dar uma cristianização dos conceitos clássicos, como fado e providência.

Com efeito, a própria noção de providência era exógena ao cristianismo e foi tomada das filosofias gregas, nas quais a *pronóia* era um elemento relevante. De um modo muito particular o estoicismo, um quadro de pensamento de uma estrutura teórica bastante robusta e de uma grande organicidade, que arrogou um impacto enorme antes e depois

⁴⁰ Luís Vaz de Camões – *Lusíadas*. Canto X, estrofe 38, versos 5-8.

⁴¹ Patrick Jean-Baptiste (dir.) – Fée(s). Em *Dictionnaire universel : Dieux, Déesses, Démons*. Paris : Éditions du Seuil, 2016, p. 287.

⁴² Henri-Irénée Marrou – *Do conhecimento histórico*. Tradução de Ruy Belo. Lisboa: Aster, [1960].

dos desenvolvimentos do primeiro cristianismo, partilhando com ele o território. No estoicismo, a providência é de tal modo extremada que se transforma em destino, fazendo coincidir cuidado divino e necessidade sem contingência, devendo o indivíduo renunciar a tudo o que dele não depende.⁴³ A escola filosófica que mais se opõe a este paradigma é o Epicurismo que nega totalmente o cuidado divino.

A primeira vez que o termo *pronóia* (providência) ocorre em contexto cristão é numa carta de Clemente de Roma aos Coríntios (portanto, a destinatários gregos), no fim do século I. No século VI, Boécio detém-se a defini-la: a providência é «la raison divine elle-même qui, établie en celui qui est le principe souverain de toutes choses, les ordonne toutes».⁴⁴ Na sequência deste entendimento racional e não afetivo da providência estará séculos mais tarde a perspetiva teleológica de Hegel, para quem a providência é a «rule of God»,⁴⁵ ou seja, «reason (and with it God) are the infinite substance and power that rule the world, and that this rule can be called divine “providence”».⁴⁶

No séc. XVIII o Abbé Bergier, teólogo francês celebrizado por combater o iluminismo, qualifica a noção de destino de «estóica, maometana, materialista» no seu dicionário de Teologia. Declara-a incompatível com «a de Providência divina que governa o género humano com um poder absoluto, mas com doçura, bondade e sageza, deixando aos homens toda a liberdade de que eles têm necessidade».⁴⁷ Procedendo a um salto de dois séculos, verificamos a persistência de algumas ideias expressas pelo teólogo francês. Em 1952 sai o terceiro volume da enciclopédia *Catholicisme: Hier, aujourd’hui, demain*⁴⁸. A entrada «destino», ao cargo do jesuíta Blaise Romeyer, consiste numa bem documentada síntese, em cujas partes inicial e final é frisada a incompatibilidade da crença no destino com a fé cristã.⁴⁹ Neste texto apresenta-se um percurso histórico da

⁴³ Cf. Gerd Van Riel d’Hoine – Fate, providence and moral responsibility: an introduction. Em Pieter d’Hoine; Gerd Van Riel (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honour of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. IX-XIV.

⁴⁴ Boécio – *A Consolação da Filosofia*, IV, 6.

⁴⁵ Peter C. Hodgson – *Shapes of Freedom: Hegel’s Philosophy of World History in Theological Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 161.

⁴⁶ Peter C. Hodgson – *Shapes of Freedom*, p. 142.

⁴⁷ *Dictionnaire de Théologie par l’abbé Bergier*. Édition augmentée avec de nouveaux articles de l’évêque de Montauban. Tomo II. Besançon ; Paris: [s. n.], 1848.

⁴⁸ G. Jacquemet (dir.) – *Catholicisme. Hier, aujourd’hui, demain*. Tome III. Paris : Letouzey et Ané, 1952. Esta enciclopédia foi promovida pelo *Centre interdisciplinaire des Facultés Catholiques de Lille* e dirigida nos seus volumes iniciais por Guillaume Jacquemet, clérigo da diocese de Paris. Para aceder a algumas considerações em torno desta obra ver: Jean Séguéy – «Mathon (G.), Baudry (G.-H.), éds., *Catholicisme: Hier, aujourd’hui, demain* », *Archives de sciences sociales des religions*. 112 (2000) 158-159.

⁴⁹ Blaise Romeyer – *Destin*. G. Jacquemet (dir.) – *Catholicisme: hier, aujourd’hui, demain*. Tome III. Paris : Letouzey et Ané, 1952, pp. 682 – 685.

questão dividido em três fases: a primitiva (onde alude à Pérsia, à Babilônia e à Assíria, citando Joseph Huby e Paul Dhorme), a greco-romana e a fase espiritualista e cristã. Nesta etapa final, os pensadores cristãos (Santo Agostinho, Boécio e São Tomás de Aquino) substituem a antiga noção de destino pela sua crença na Divina Providência.

O cristianismo também imprimira ao conceito grego de providência (*prónoia*) a ideia de positividade da matéria, uma vez que esta é criada por Deus. Tal concepção é em muito devedora da fundamentação da Divina Providência na teologia da criação que Santo Agostinho viria desenvolver.⁵⁰ No estoicismo entendia-se a providência como um plano ordenador do cosmos racional, necessitarista e impessoal, e também se considerava a matéria, na sua indeterminação e desordem, como origem do acaso e, assim sendo, do mal.⁵¹ Ora o cristianismo deslocou, desta forma, o problema da origem do mal da matéria para a vontade humana, que o escolhe livremente.

Todavia, a teologia escolástica, valendo-se das bases de Agostinho, retomou a racionalização e des-afetivação da concepção helenística de providência e esbate a sua associação cristã à misericórdia divina. Por via de um labor especulativo aprimorado, Tomás de Aquino⁵² acaba por fazer da liberdade «o ponto culminante da providência e o lugar por excelência da sua manifestação, pois é através do exercício da sua vontade livre que a criatura pode alcançar a dignidade mais elevada de imagem de Deus», uma vez que para o Doutor Angélico a providência «é a ordenação do conjunto do criado, com vista a um fim que é atingir a mais perfeita semelhança a Deus».⁵³ Por outro lado, ao tratar a questão da liberdade na *Suma*, o teólogo dominicano liga-a umbilicalmente à responsabilidade.

A providência proporciona um quadro explicativo para o real que não deixa de tornar conciliáveis, por um lado, a racionalidade, o plano coletivo e histórico, bem assim o evitamento do determinismo histórico e, por outro lado, o cuidado de Deus, o plano

⁵⁰ Da sua vasta obra, refira-se o seu diálogo sobre “a ordem”, em que o bispo de Hipona faz uma apologia da Divina Providência, ao debater a ordem universal e o seu princípio. Cf. San Agustín – Del orden. Em Felix Garcia (dir.) – *Obras de San Agustín en Edición Bilingüe*. Preparada por Victorino Capanaga. Tomo I: Primeros Escritos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, p. 646-649.

⁵¹ Mafalda Faria Blanc – Providência Divina e Liberdade Humana. *Communio*. 19 (2002) 321-326.

⁵² São Tomás de Aquino – *Summa Theologica*, livro I, questão 22. Cf. Tomás de Aquino – *Suma Teológica*. Volume 1. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 437-448. A questão da coadunação entre a Providência Divina e a Liberdade Humana encontra-se mais expressamente presente na *Summa contra Gentiles*, livro III, cap. 73. Cf. Santo Tomás de Aquino – *Suma Contra los gentiles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, p. 270-279.

⁵³ Laurent Lauvaud – A Providência sob o Risco da Liberdade. *Communio*. 19 (2002) 335.

individual e biográfico e uma conceção determinativa do querer divino. Talvez por satisfazer estas prerrogativas, a providência entrou num processo de densificação teológica e devocional, autonomização e, finalmente, antropomorfização. Isso indicia o simples facto de o seu nome surgir escrito com letra maiúscula. Não nos parecendo frequente a figuração da Providência como uma pessoa na iconografia portuguesa, apresentamos um caso curioso: no teto da sala dos Destinos no Palácio Nacional de Mafra encontra-se uma pintura da Providência que entrega a D. Afonso Henriques o livro dos destinos da Pátria. A pintura é da autoria de Cirilo Volkmar Machado (1748-1823).⁵⁴ Na Figura 2 pode ver-se a Providência ao centro da pintura com vestes azuis:

⁵⁴ João Pedro Bellori realiza a seguinte descrição do quadro, na qual a Providência também é tomada como a divindade do destino: «Sobre oito colunas da ordem Coríntea se eleva uma espécie de Domo que representa o templo do Destino. Esta divindade (que os Poetas consideravam como o árbitro soberano dos deuses e dos homens, e que se faz conhecer pela coroa de estrelas e pela urna onde estão depositadas as sortes dos mortais) mostra escrito no livro dos altos destinos que tem nas mãos, aos augustos Ascendentes da Casa de Bragança a glória a que os seus sucessores devem ser elevados sobre a terra, principalmente aquela que o Céu, há já tantos séculos, havia preparado, para bem da Nação Portuguesa ao Sr. D. João o IV, e mais ainda ao Amabilíssimo Príncipe, N. S. / À vista de tanta felicidade todos eles exultam de prazer. Hugo Capeto, extasiado, levanta os braços e os olhos ao Céu para lhe render as graças. O Conde D. Henrique (conhecido pela cruz que tem lavrada no escudo) e D. Afonso I, observam ainda o livro, e cheios de respeito adoram a Providência.» João Pedro Bellori – *As honras da Pintura, Escultura, e Arquitectura*. Tradução de Cirilo Volkmar Machado. Lisboa: Imprensa Régia, 1815, p. 118. Neste templo do destino estão presentes, além de Hugo Capeto (rei de França), D. Afonso Henriques e seu pai (o conde D. Henrique) que Bellori refere, todos os monarcas portugueses até D. João IV e o conde D. Henrique, pai de D. D. Afonso Henriques. <http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/palaciomenu/salas/ContentDetail.aspx?id=186> (consultado a 16 de Agosto de 2019, 17:32).

Figura 2: O teto da «sala dos destinos» por Cirilo Volkmar Machado



© Gabriela Cordeiro PNM/DGPC

Com efeito, no decorrer do Barroco, Deus torna-se cada vez mais providente. É descrito e expresso enquanto detentor de uma vontade intransitiva dentro da dinâmica da validação e da ostentação do poder divino perante o homem. A sua providência é totalizante: contempla a programação das histórias individuais e sociais e a excecionalidade, enfatizando-se a ideia de milagre. A providência, pela noção de invariabilidade histórica que introduz, encaixa e completa a intenção de se edificar uma igreja sem fragmentação e uniforme, desde os conteúdos acreditados à dimensão ritual.

No decurso e agudização da construção de uma integralidade, a ideia de providência encontra pertinência também nos autores cristãos do romantismo como o afirma Evangelista Vilanova:

«[...] [le] profond sentiment de la Providence que vécut le XIX^e siècle italien; dépassant la Conception de l'optimisme éclairé, on recourut à l'incessante intervention de Dieu et l'on reconnut dans la grâce le moteur secret de l'histoire humaine. [...] Ce thème est typique de la spiritualité romantique du XIX^e siècle, et – s'il est présent dans la vie de beaucoup de saints de l'époque – il prend chez Rosmini une tonalité propre, un caractère personnel, en tant qu'il est encadré dans une vision théologique unitaire, dans un système philosophique large et cohérent».⁵⁵

Evangelista Vilanova parece subentender que quanto mais evidente na espiritualidade de um santo, poeta ou devoto for a espiritualidade mariana, eucarística e eclesiocêntrica, tanto mais presente será nos seus escritos o tema da Providência.⁵⁶ A natureza de totalidade da Providência, que assegura que nada está fora do domínio de Deus e da sua vontade, encaixa na organicidade que se empenha no modelo espiritual e doutrinal católico tal como emerge no século XIX.

Isto terá como resultado a valorização da resignação cristã: se tudo está previamente previsto, o comportamento crente requerido não é o de negociação ou emancipação, mas o de obediência ao que é a vontade de Deus. A resignação também ela ocorrerá como um tópico devocional cada vez mais forte e assíduo. Poderíamos identifica-lo em catecismos, homilias, livros de devoção; mesmo no filme *Fátima Milagrosa*, que já tivemos oportunidade de abordar, pode ler-se: «Maria Helena com resignação cristã, defronta corajosamente as primeiras adversidades da vida».⁵⁷ Outro resultado é o avivamento da ideia de providencialismo, que passa a integrar as propostas historiográficas. Em Oliveira Martins, por exemplo, este tema é deveras recorrente. Encontramo-lo nos discursos de António Salazar.⁵⁸ Se em determinados filões da mística a Providência Divina promoverá uma componente de abandono e de confiança do crente na misericórdia e ternura de Deus, a sua quase ausência nas letras de fado significa, entre outras coisas, que a Providência é um elemento próprio de uma «alta devoção», e que

⁵⁵ Evangelista Vilanova – *Histoire des Théologies Chrétiennes XVIII^e – XX^e siècle*. Traduction par Jacques Mignon. Paris : Cerf, 1997, p. 547[nota de rodapé].

⁵⁶ Evangelista Vilanova – *Histoire des Théologies Chrétiennes XVIII^e – XX^e siècle*. pp. 547 [nota de rodapé]-548. A autora exemplifica: Jean Bosco, Giuseppe Benedetto Cottolengo, e particularmente Rosmini e Manzoni.

⁵⁷ Rino Lupo (real.) – *Fátima Milagrosa*, Lupo Film; Invicta Film, 1928 (rodagem), 1928 (estreia), 159 min. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), min. 25:25.

⁵⁸ Apresentamos dois exemplos: «Fazemos constantemente apelo a sentimentos superiores, a motivos elevados de acção e de luta; haurimos da consciência recta a força com que batalhamos e tiramos das próprias veias – não de outras – o sangue dos sacrifícios; e certamente a Providência abençoa estas armas, pois temos sempre vencido.» (Alocução aos Legionários, 11 de março de 1938). Num outro discurso: «[...] mas sob o olhar benigno da Providência contamos já oito séculos de trabalhos, de sofrimentos, de lutas [...]. (Discurso preferido a 14 de agosto de 1946). Oliveira Salazar – *Discursos e notas políticas 1928 a 1966*. Obra completa. 5.^a Edição Revista. Coimbra: Coimbra Editora, 2015, pp. 257. 352-353.

apenas parcamente foi interiorizada pela espiritualidade formulada nos meios católicos populares.

Em todo o caso, a Providência era uma peça integrante das discursividades homiléticas, mais legitimadora de uma ordem do que contígua, como dissemos, à ideia do afeto de Deus pelo homem. Ordem essa que era de natureza protológica, isto é, a providência faz com que o ato criador ocorra dentro desse programa divino irrevogável, fazendo com que a ordem presente tenha raízes numa ante-história e seja imutável até ao final da história. Em suma, a Providência dá uma profunda e irrevogável estabilidade à ordem com que a Igreja quer organizar a sociedade e que lhe quer propor como modelo coletivo de salvação. Além de prever intransitivamente o futuro simultaneamente do mundo e do indivíduo, atinge o âmbito interior da própria condição da pessoa: ela passa a determinar a organização social, a identidade de cada um e fundamenta, mais que a alteridade, a desigualdade entre os homens. Podemos dizer que a Providência esvazia-se do seu próprio providencialismo no sentido de cuidar ou prover antecipadamente a qualquer mérito ou culpa, da ideia de amparo gratuito ao homem, para se tornar cada vez mais a-misericordiosa e determinista, cada vez mais «fado» e menos «providência». Passa a arrogar uma lógica mecanicista: Deus conceptualiza-se como uma máquina de gestão da história humana. Isto melhor se compreende na concorrência com modelos de visão histórico-política. Estes consistem em formas secularizadas desta componente providencial do pensamento cristão: quer a imanentização na história da expectativa de uma sociedade sem classes, com Marx, quer o trânsito de um Deus Providência para um Estado Providência.

Ilustramos a reflexão que temos vindo a desenrolar com o excerto de uma conferência sobre a Divina Providência realizada na Igreja dos Mártires pelo Padre José Lourenço em abril de 1927, na qual afirma, entre outras coisas, que Deus criou os homens desiguais. Verificamos assim a relevância desta matéria na circulação de doutrinas no início do período histórico que favorecemos neste estudo. Percebemos inclusivamente como um tal entendimento de Providência desemboca na doutrina da retribuição:

«[...] a Providencia Divina conduz todos os homens com as qualidades e com os defeitos que cada um tem. Por isso, os de menos saúde sofrem mais fisicamente, os de menos inteligência e força de vontade sofrem mais moralmente, os de menos aptidão sofrem mais privações. Interroga:

- Qual a causa destes sofrimentos?

Resposta:

- É o menos de qualidade ou de perfeições que os homens teem.

Qual é a causa desse menos? Pergunta. E responde: é Deus que criou os homens desiguais.

Mas esse menos é um mal? Não – acrescenta – é um menor grau de perfeição que existe nalguns homens. [...] Se os ímpios prosperam é porque a Justiça Divina quer recompensa-los por algum bem que fazem. Se os justos são afligidos é porque a Justiça Divina quer castiga-los por algum mal que praticam. [...] e exorta os ouvintes à confiança na Divina Providência.»⁵⁹

A Providência subsistia, pois, em discursividades e visões teológicas que se formulavam nos grupos sociais e religiosos mais ilustrados. Ela especializa-se na legitimação dos que detêm condições económicas e sociais superiores uma vez que sela e consagra as representações que fazem de si próprias, reportando-as a um fundamento divino. Se a Providência é catalisada para as elites católicas e associada à ideia de amor preferencial e misericordioso de Deus, na noção de destino acantona-se o exato negativo desta ideia. O que queremos dizer é que a condição dos que estão fora das elites é legitimada pelo destino ou o fado: eles estão alocados a um conjunto de desvantagens socio-familiares porque estão destinados ou fadados para isso.

A interiorização de uma inevitabilidade quer positiva quer negativa no que respeita à condição social, resulta numa auto ilibação dos privilegiados da possibilidade de resolução da condição de inferioridade dos que estão no outro polo social, e motiva também uma conformação por parte dos tidos como malfadados (por outros e por si próprios). Em suma, a Providência está como fator legitimador do seu lugar social para as elites católicas como o destino ou o fado para as classes mais carenciadas. Ambas derivam numa conformação com a organização social, porque está divinamente justificada, e neutraliza qualquer ação ética, dado que a inevitabilidade tem um efeito axiológico inibidor: o que tem de ser inutiliza o que deve ser. Pelo excerto daquela homilia, e como veremos, como os indícios de alguns textos emanados do magistério católico português, Deus não é o reparador da desigualdade mas o seu criador, porque ela própria está prevista como uma peça do modelo de sociedade criada e querida por Deus e, como tal, do programa da criação e da redenção dos homens.

A Providência é o penhor da ideia de imutabilidade da organização social proposta pelo catolicismo desta época. Ela exprime a interiorização coletiva de uma normatividade externa, e, consequentemente, a sua facilitação ética. Representa um escape à gestão da difícil aferição do mérito ou do demérito, por esta ser apenas avaliável numa grelha multifatorial e de criteriologias mutáveis. Ela resolve a questão da teodiceia ao diferenciar

⁵⁹ «Conferencias doutrinais: o sr. P. José Lourenço falou ontem sobre a Divina Providencia», *A Voz*, 11 de Abril de 1927, n.º 68, ano 1, p. 4.

em Deus o que Ele é em Si próprio e a Sua vontade, ou seja, o que poderia ser condenável em Deus deixa de o ser porque é uma figura externa a Si: a Providência. Deste modo, ela é ao mesmo tempo uma aporia e a sua resolução.

Verificámos que a conceção de providência divina reúne duas valências divinas: a ordenação do mundo e o cuidado misericordioso das vidas humanas. Vimos também que sobretudo na modernidade a primeira (mais racional) sorve a segunda (mais afetiva), dando-se uma figuração de Deus como sujeito que determina *a priori* as circunstâncias da vida individual, independentemente dessas circunstâncias serem benignas e justas ou o seu contrário. Deu-se ainda uma contraversão da ideia originalmente cristã que a perspectiva como atividade de amparo e proteção universal de Deus incidindo naturalmente nos mais desamparados e desprotegidos. Pelo contrário, o efeito passa a determinar a causa: se a um dado grupo ou a um dado indivíduo são garantidas, pela situação familiar ou financeira, um conjunto de regalias existenciais, é porque usufruiu da Providência Divina. Se não as detém é porque a Providência assim o deliberou. Podemos então concluir que existe uma fisionomia teórica em muito semelhante à dupla predestinação, mas com outra estrutura terminológica, que dá espaço a que se nomeie de «dupla providência». Deste modo, corroboram-se as dicotomias providência e destino, bemfadados e malfadados, afortunados e desafortunados, eugenerados e degenerados, agraciados e desgraçados, salvos e perdidos, etc.

Não é de surpreender que da parte do segundo polo destes binómios que seríamos, as experiências e cosmovisões de natureza mágica oferecessem respostas mais cabais e aprazíveis. De facto, elas facultam um sagrado superiormente interativo, em que a salvação dependente de mediações próximas, acessíveis e monitorizáveis, em que se tem uma relação participativa com o que se pode viver e esperar: o futuro ao contrário de pré-definido e inflexível, pode prever-se, deslumbrar-se e quase manipular-se. O recurso a práticas mágicas ou adivinhatórias pode entender-se na insuficiência de uma ordem católica que se quer inexoravelmente fixa, e, dentro dela, do sistema de sacramentos situados nessa reciprocidade entre o indivíduo e os horizontes de vida que lhes são dados esperar. São duas instâncias concorrentes, a da magia e a das religiões institucionalizadas, ainda que aquela revele também níveis de organicidade.

O campo protestante critica a superstição e o espiritismo precisamente por considerar que são estimulados pelo entendimento católico das mediações e pelos pressupostos da crença nos sacramentos. Veja-se, por exemplo, no jornal *O Semeador Baptista*, um registo crítico em que, depois de se relatar a prisão de «uma família de

feiticeiros que curava pelo espírito do sábio médico que foi Sousa Martins» e a existência de uma bruxa que «recomendou a um doente caldos de carne humana...», se conclui:

«Ainda nisto vemos, infelizmente, culpas da Igreja Romana, visto esta ensinar ao povo que pelos sacramentos que ela institui se pode alcançar qualquer graça divina. Afinal, não passa dum fetichismo mais ou menos oculto a sua doutrina da transubstanciação».⁶⁰

Porém, a concorrência que referimos é também endógena ao conjunto das tradições de magia ou predição; veja-se a existente entre o astrólogo e a bruxa. A astrologia e a bruxaria são modelos explicativos diferentes, pois de um lado suspeita-se de uma influência maligna e pressupõe-se a existência de um pacto com o diabo, do outro crê-se na existência de causas astrais para as coisas. Como vimos, no século XVIII a astrologia perdeu a sua credibilidade nos círculos instruídos do Ocidente,⁶¹ e a magia também se fragiliza e aquartela-se sobretudo em alguns redutos sociais mais populares. Pelo menos na medievalidade tem-se nota da existência de feiticeiras ou bruxas que a par dos serviços de adivinhação e mezinhas, a mais das vezes incidentes em problemáticas amorosas, somavam a essa atividade o exercício do lenocínio, ou seja, regista-se com alguma regularidade a existência de bruxas que eram simultaneamente alcoviteiras.⁶² A marginalidade da forma de vida afetiva e de sustentabilidade material concorda com a marginalidade das vivências da dimensão transcendente.

Não havendo estudos que comprovem a continuidade até ao século XIX da coexistência destas funções, é, contudo, lícito ponderar que estas tradições (que poderíamos denominar de exotéricas) se cruzassem com o quotidiano dos meios prostibulares lisboetas novecentistas, nos quais o fado primeiramente se formulou. Deste modo, a mitologia popular, nas figuras da bruxa, do diabo, do lobisomem, etc. e as narrativas que tomavam este elenco, circulavam naturalmente nestas franjas sociais mais discriminadas.⁶³ O seu isolamento social, a falta de instrução, a relativa pouca acessibilidade a cuidados de saúde, estimulava por certo o incremento destas crenças que representavam também soluções para um arco lato de constrangimentos, desde a saúde ao amor. No quadro desta visão encantada no mundo (um tipo de encantamento distinto

⁶⁰ «Espiritismo, fetichismo e feitiçaria», *O Semeador Baptista*, Porto, 15 de Abril de 1929, n.º 30, ano 3, p. 51.

⁶¹ Nicholas Campion – Astrology, p. 65.

⁶² João Fatela: João Fatela – «Para se lhes dar destino...».

⁶³ Sobre esta mitologia popular e o trabalho etnográfico realizado a seu respeito no século XIX. João Leal – Introdução. Em Consiglieri Pedroso – *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 13.

de outros por ter fracos níveis de institucionalidade), o desenvolvimento de um determinismo era ao mesmo tempo um sucedâneo natural e a introdução de um fator de racionalidade, ainda para mais suscetível de uma simbiose pacífica com os elementos da doutrina católica.

Evergton Sales Souza mostra como, sensivelmente no século anterior, o catolicismo ilustrado passa de uma crença no demónio e na sua ação física e efetiva, para uma crença de que essas ações são irreais e do campo da superstição, o que levou a uma amenização da severidade das penas com que a Inquisição reprimia a feitiçaria.⁶⁴ Por influência das Luzes e, mais tarde no século XIX, por movimentos intelectuais e políticos que se baseavam num postulado de racionalidade pura no qual a fé e a religião eram tidas por ineficazes e nefastas, como o positivismo ateu, mas também os movimentos de vanguarda (comunismo, anarquismo, etc., que influíram no fado desta época), percebe-se um intuito de depuração do considerado universo da superstição, o qual as próprias Igrejas corroboravam. Ora a crença no destino ou no fado não é tomada como uma superstição pelo menos de tipo primário pois tinha a validade de ser uma peça da cultura greco-romana, a qual alguns discursos historiográficos ou literários consagraram e o próprio catolicismo assimilou e cristianizou.

Verificamos essa assimilação nos discursos dos patriarcas D. Mendes Bello e do seu sucessor D. Manuel Gonçalves Cerejeira (patriarcas que correspondem ao período entre 1926 e 1945). Assumirmo-los como campo de observação privilegiado do que se produzia e pensava em termos teológicos no catolicismo do período temporal em estudo. Para ambos os cardeais a utilização do termo «destino» remete quase sempre para a vida depois da morte. D. António Mendes Bello utiliza abundantemente a expressão «destino além tumulo». Veja-se por exemplo numa das suas cartas pastorais:

«Se não há destino além tumulo, se não existe uma vida futura, resta sómente a terra em que vivemos. [...] Os pequenos, os pobres, os jornaleiros, que na sociedade constituem a porção mais avultada, gemem, é certo, sob o peso durissimo de privações innumeras; mas tudo suportam com resignação».⁶⁵

⁶⁴ Evergton Sales Souza – Catolicismo ilustrado e feitiçaria: resultados e paradoxos na senda da libertação das consciências. *Cultura, Espaço e Memória: Revista do CITCEM*. 3 (2012) 60.

⁶⁵ Ricardo Aniceto (coord.) – *Cartas Pastorais dos Patriarcas de Lisboa*. 2º volume. Lisboa: Nova Terra, 2017, p. 89. (Doc. 13.5). Código do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa: Carta Pastoral 1911. DL 03.13.16., p. 13).

Esta recorrente expressão – «um destino alem tumulo» – ao ser claramente escatológica, resolve aparentemente a questão da condição social: independentemente de serem pobres ou ricos, os homens têm em comum um destino alem tumulo, existindo desigualdade na situação terrena, mas igualdade na situação supra terrena. Esta ideia detém uma grande estabilidade no pensamento de Mendes Bello. Quando era bispo do Algarve, realizou um discurso enquanto par do Reino no qual estão presentes estas mesmas ideias. Nas suas palavras se percebe que a articulação «destino alem tumulo» e a resignada conformação com a sorte são a contraposição católica às doutrinas comunistas, que procuravam uma mobilização social em vista ao alcance de modelos sociais outros que requeriam atitudes individuais de inconformidade:

«Abrindo caminho facil ás paixões populares, os pregoeiros e defensores d'estas doutrinas, arrancam despiadosamente á sua tarefa, illudindo-o com promessas irrealisaveis e fallazes, o pobre operario, que, entre as agruras do seu viver, tão cheio de contradicções e dissabores, só nas verdades e pratica da religião, e na consoladora esperança de um destino alem tumulo, póde encontrar efficaz lenitivo, adquirir a força bastante para resignadamente se conformar com a sua sorte, e ainda para melhora-la pelo trabalho honesto e assiduo, e pelo esforço intelligente e dedicado».⁶⁶

Estão em contraposição dois entendimentos sobre a sociedade. De um lado um modelo em que se considera a existência da definição prévia e divina de condições sociais, de uma «sorte» individual à qual a pessoa se deve resignar, pois nessa medida obterá o «destino além da morte», que de algum modo corrige e compensa as contradições aquém morte. Do outro lado, temos ideologias que não tomam na sua equação nem a crença em Deus nem na eternidade, afirmando assim que a igualdade terá de estabelecer-se num plano terreno e imediato.⁶⁷ Mas o comunismo não era o único objeto de crítica do então Patriarca; também uma forte corrente da filosofia moderna que tendiam a esgotar na ciência a explicação do mundo. Reportando-se ao enigma da existência do mal do mundo, Mendes Bello reprova a ideia da fatalidade e confirma a valorização da liberdade e da

⁶⁶ Sessão de 8 de Fevereiro de 1896.

⁶⁷ Na sessão n.º 25 em 24 de Fevereiro de 1904, D. Mendes Belo volta a referir que através da «esperança de um destino alem tumulo, pode o homem, qualquer que seja a sua condição social, e, por conseguinte, o artista, o pobre, o operario, encontrar efficaz lenitivo para os males que o opprimem, e adquirir a força bastante para resignadamente se conformar com a sua sorte, e até para melhora-la pelo trabalho honesto e assiduo, pelo esforço intelligente e convenientemente orientado.» Quatro anos mais tarde, o já patriarca de Lisboa refere-se a ideologias ateias nestes termos: «theorias e doutrinas subversivas, tão largamente proclamadas, e com tanta insistencia defendidas na epoca actual, doutrinas e theorias que, mirando a destronar Deus do coração do homem, e a arrancar a fé nos destinos alem tumulo, visam tambem a destruição da familia pelo esfacelamento dos seus vinculos mais sagrados, e, por ultimo, como fatal corollario, a ruina e o desmoronamento das instituções sociaes, com o seu tristissimo cortejo de indisciplina, desordem e perturbação publica.» Sessão n.º 47 em 24 de Agosto de 1908.

responsabilidade do homem que, como demonstrámos, o catolicismo desde cedo sustentou:

«Depois de variados systemas, qual d’elles mais repugnante e desanimador, a filosofia sensualista de nossos dias pronunciou uma palavra, em que julgou vêr a chave do enigma: contemplou as misérias da terra, não quis erguer os olhos ao Ceu e gritou: - fatalidade - !

Palavra terrível, carissimos diocesanos, que aos ouvidos do desgraçado sôa como a gargalhada junto do leito do moribundo! Palavra funesta que, adoptada na terra, seria a justificação de todo o crime, a condemnação perpetua da virtude.

A philosophia, quando não sabe resolver, delira; e é por isso que todas as soluções dadas por ella á origem do mal tem sido verdadeiros delírios.

Há, porém, uma outra sciencia, que só os espíritos doces sabem escutar; a sciencia da Religião, da actoridade divina, que nos diz que o mal é consequência das transgressões, é obra do homem: ligou-o elle á sua condição; é de justiça que o sofra».⁶⁸

Verificamos que para D. António Mendes Bello a explicação do comportamento humano é radicalmente moral (refere a «virtude» e as «transgressões») e recusa o valor do accidental, dos fatores externos ao indivíduo que o possam condicionar e que eram tidos em especial conta pelas recentes ciências, como a psicologia ou a sociologia.

Em muitos momentos dos discursos e escritos do cardeal Manuel Cerejeira se denotam linhas de continuidade com o seu antecessor, nomeadamente esta concorrência entre uma visão do mundo mecanicista e aleatória, de índole cientificista, e a valorativa da vontade humana ou do mérito, enquanto sacrifício:

«Sem elas [fé e esperança] todo o apêlo da humana impotência [...] é insignificante acidente das fatais, imperfeitas engrenagens da máquina insensível do universo; e até a mais heroica santidade ou o mais generoso amor, ou o mais abnegado sacrificio – é illusório epifenómeno de brutais combinações atómicas».⁶⁹

Estão em causa duas perceções do estabelecimento de vínculos entre os homens e a sua transposição para as relações entre os factos. Uma primeira é de tipo accidental e mecânico, sem interferência de um «querer», e outra de tipo se quisermos poético ou encantado e concomitantemente axiológico, com a introdução do fator determinativo das vontades humana e divina. É com esta intenção de frisar a liberdade humana e a orientação da criação e do próprio homem para um destino futuro como valores próprios da proposta cristã, que o cardeal Cerejeira especialmente nas suas mensagens de Natal

⁶⁸ Patriarchado de Lisboa. Quaresma de 1919. Exhortação Pastoral. Lisboa: Tipografia do Anuario Comercial, 1919. D. Antonio I, Cardeal Presbytero da Santa Egreja Romana. DL 01.13.43 (AHPL – fundo Mendes Bello [Fundo não tratado arquivisticamente]). Cf. Ricardo Aniceto (coord.) – *Cartas Pastorais dos Patriarcas de Lisboa*. 2º volume. Lisboa: Nova Terra, 2017, p. 194.

⁶⁹ Cardeal D. Manuel Gonçalves Cerejeira – PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/018 –Ano 1936.

(ocasião em que de modo particular comunica a sua leitura dos acontecimentos mundiais) fala de «destino» e de «providência».

Na mensagem de Natal de 1938, lida pelo próprio e transmitida pela ENR, em plena guerra civil espanhola e a meses de deflagrar a II Guerra Mundial, contém cinco vezes o termo «destino», que é qualificado de «eterno» e «divino» e ligado ora à palavra «natureza», ora à palavra «dignidade». Falando do «divino destino do homem», define ainda o conceito «providência».⁷⁰ Se Mendes Belo o correlacionava com a vida *post mortem*, no seu sucessor o conceito é talvez mais protológico que escatológico, ou seja, mais contíguo à teologia da criação do homem do que à do seu fim e do que lhe é dado esperar após a morte. A providência na época estudada adquire um grau de rigidez teológica acabado: Mendes Belo fala de uma «crença profunda nos dogmas sacrossantos da Providencia e Justiça Infinita»,⁷¹ e, como verificámos, refere sobremaneira a resignação como atitude necessária a tomar no jogo de compensação entre a vida presente e terrena e a futura e celeste.

Nos discursos de D. Manuel Gonçalves Cerejeira, as ideias de providência e de resignação também se articulam; são, porém, enquadradas com maior clareza na antropologia cristã do que no seu antecessor. Enxerta-as de modo especial nas ideias de dignidade e de liberdade do homem, na percepção deste como filho de Deus e de Deus como Pai, e na vocação do homem para participar na vida e na intimidade divinas. É aí que a ideia de destino se enraíza: o homem é digno porque é criado e destinado por e para Deus. Em Cerejeira é muito assídua esta relação entre destino e dignidade, operando uma conexão entre a origem do homem e o seu fim eterno: se o destino do homem é eterno, logo ele tem dignidade, é a sua finalidade que lhe dá o valor.⁷²

«Decaído pelo pecado original, nunca o homem restaurará sequer a ordem natural em que a sua dignidade, e liberdade e destino sejam assegurados – senão por Cristo, que é o único Salvador. Vede como sempre que o ideal cristão é abandonado, o homem vai pior que no paganismo antigo. Perde o sentido da sua dignidade, o segredo do seu destino, a consciência dos seus direitos, o reconhecimento da sua liberdade».⁷³

⁷⁰ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – «Mensagem de Natal (6-I-de 1939) aos homens de boa vontade que não crêem e não esperam...». PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/026.

⁷¹ AHPL Fundo António Mendes Bello, DL 03.13.39. Dada em Lisboa, sob Nosso Signal e Sello Grande das Nossas Armas, aos 25 de Outubro de 1918. Provisão. D. Antonio I, Cardeal Presb..., p. 3.

⁷² «O homem é um mistério para si mesmo, se não conhece a sua origem e destino. E a origem e destino do homem são o segredo do criador». Cardeal D. Manuel Gonçalves Cerejeira – (Esboço da homilia «A noite de Natal» de 1936, em São Domingos). 25.12.1936. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/020.

⁷³ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – Discurso ao clero no 9.º aniversário, p. 2. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/029. 5. 11.11.1939.

Deste modo, constatamos que a cristologia exprimida pelo Cardeal Cerejeira é vincadamente antropológica e que a antropologia que alicerça o seu pensamento pela importância dada ao conceito «pessoa» é vincadamente cristocêntrica:

«Este dia do nascimento de Cristo foi também o dia do nascimento do homem, com a plena consciência do seu destino, da sua dignidade, dos seus direitos. Aquilo que os modernos querem significar com esta palavra: a pessoa humana».⁷⁴

O destino em Cerejeira aparece ainda correlacionado com a ideia de natureza e de ordem: a ordem existe porque cada coisa e pessoa têm o seu destino:

«Mas Deus e a sua Lei, e portanto a verdadeira natureza, o destino, a missão e a dignidade do homem, só se conhecem cabalmente conhecendo a Jesus [...] O homem, aberrando o seu destino, é como um astro saído da órbita, perturbador da harmonia do universo».⁷⁵

Nas mensagens de Natal que profere na ENR é saliente a hermenêutica que o cardeal realiza da situação político-ideológica da Europa. Na mensagem de 1939 ele critica quer o «comunismo ateu» que «morde por toda a parte o corpo social, prègando a luta de classes e ateando as labaredas sanguinárias do ódio», quer «o estatismo totalitário, desfraldando a bandeira da guerra santa ao comunismo» que «oprime as consciências no culto exclusivo da raça ou da nação, esmagando as legítimas liberdades da pessoa humana e adorando a fôrça».⁷⁶ Faz uma referência específica à «sábua Alemanha formada pelas obscuras filosofias panteístas que desde Hegel divinizam o Estado e desde Fichte sublimam a raça», acrescentado que nelas «a pessoa humana é absorvida e sacrificada à grandeza dêsse novo Deus Moloch destruidor da liberdade e da autonomia humanas». O Patriarca refere a Igreja como um modelo civilizacional alternativo e seguro, ela que «guarda os valores essenciais da civilização cristã», sendo ela a revelação de um Deus pessoal e a revelação do homem como «ser pessoal criado à imagem de Deus [...] com um destino eterno para a realização do qual deve conspirar tudo quanto foi creado».⁷⁷ Neste mesmo discurso encontramos explícita a triangulação dignidade-destino-ordem:

«Bem verdade é que só o conhecimento verdadeiro de Deus nos faz conhecer a natureza, dignidade e destino do homem; e só o conhecimento verdadeiro do homem pode definir e limitar a função e direitos e deveres da família, da sociedade e do Estado.

⁷⁴ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – (Esboço da mensagem de Natal de 1945 proferido na emissora Nacional a 25 de Dezembro de 1945), p. 3. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/050.

⁷⁵ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – «Mensagem de Natal de 1940 “Este Natal da Guerra...”», p. 2. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/032.

⁷⁶ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – «Mensagem de natal aos homens de Boa Vontade.» 6-I-1938, p. 1-3. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/024.

⁷⁷ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – «Mensagem de natal aos homens de Boa Vontade.» 6-I-1938. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/024.

A civilização cristã é fundada sobre a revelação de Cristo. Os conceitos fundamentais, que são como as traves-mestras da nossa sociedade, são conceitos cristãos, tem origem divina – são forma – à luz da verdade encarnada. Isto significa que só eles correspondem à natureza e ao destino do homem, da família, da sociedade, do Estado; que só eles podem estabelecer, portanto, a vida social em bases de verdade, de justiça, e de liberdade. Fora desses conceitos fundamentais, não pode reinar no mundo senão a desordem e a opressão.

A ordem necessária dos seres não é respeitada, porque desconhecida. Volta a gemer a humanidade, como diria S. Paulo, pelo Redentor que a liberte, restituindo-a à augusta dignidade do seu destino divino.

O verdadeiro humanismo não exclui Cristo; reclama-o. Sem Cristo, o homem não conhecerá jamais o seu verdadeiro destino. E não o conhecendo, não poderá defender, na própria ordem natural, os seus direitos e dignidade». ⁷⁸

Esta mensagem de Natal de 1937 termina com uma definição de resignação, a qual não antinomiza com o progresso, colocando-a precisamente em função do que denomina de «libertação»:

«Enganam-se crassamente os que pensam que o Cristianismo é no fundo inimigo da natureza com a sua lei ascética de penitencia. O ascetismo cristão não é senão o esforço doloroso da libertação humana.

Não é inimigo do progresso, êle que tem ambições divinas de perfeição. [...]

A resignação não é abandono preguiçoso, é amorosa aceitação da vontade de Deus (mas esta é justiça e amor); e a bemaventurança conquista-se pelo trabalho nesta obra de aperfeiçoamento e libertação». ⁷⁹

Por outro lado, verificamos nos escritos do cardeal algumas ocorrências do conceito de «eleição». Elas têm em comum o facto de se referirem a alguém escolhido para um cargo de liderança, seja ela religiosa ou civil. Cerejeira interpreta a passagem como «a festa da eleição»; encontramos-lo numa homilia proferida no aniversário da entronização do bispo de Coimbra, D. António Antunes. ⁸⁰ Mais de uma vez recorre ao tema da eleição, e ainda ao da Providência, em palavras que dirige a Salazar:

«Mas eu já tencionava escrever-te para te felicitar por seres coroado de santo e do aplauso nacional a tua obra de defesa de Portugal, do flagelo da guerra.

O facto de ser a nossa paz um favor do seu, predicto aliás desde o começo da guerra, - não te tira nem diminui o mérito. Pelo contrário, faz de ti um eleito, quasi um ungido de Deus. Fôste tu, entre todos os portugueses, o escolhido para realizares o milagre. Deus deu-te a prudência, o poder e o génio para realizares uma das maiores obras de toda a nossa história. Bem sabes que Deus realiza os planos da sua Providência por intermédio dos homens que escolhe. Foste tu o escolhido! Preparou-te de tão longe, com que cuidados!

⁷⁸ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – «Mensagem de natal aos homens de Boa Vontade.» 6-I-1938. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/024.

⁷⁹ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – «Mensagem de natal aos homens de Boa Vontade.» 6-I-1938. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/024.

⁸⁰ «Maior que a festa da sagração só é, para o diocesano, a festa da eleição, isto é, do dia em que o Bispo foi dado como esposo à sua diocese». Jubileu episcopal (25º aniversário da sagração episcopal) do bispo de Coimbra. Publicado no *Correio de Coimbra* a 27 de Dezembro de 1944. PT/AHPL/PAT14-SP/X/01/047. 27-12-1944.

Mas a obra que Ele te destina ainda não está concluída. No ponto de vista da restauração cristã das nossas instituições, costumes, leis, - falta ainda fazer muito».⁸¹

Apesar do registo laudatório de D. Mendes Bello relativamente a António de Oliveira Salazar, não encontramos a ideia de eleição a ele referida, como encontramos em Cerejeira.

A análise do conceito de destino no pensamento de Manuel Gonçalves Cerejeira terá de ter em conta a seguinte chave de compreensão: a teologia cerejeiriana é profundamente sacerdotal ou mesmo «padrocêntrica». A figura do padre é o âmago do seu sistema teológico pessoal e do seu programa pastoral. Todavia, não utiliza a ideia de eleição ou outras menções de carácter mais determinista ou preferencialista da parte de Deus, quando se reporta aos padres, como registámos no caso das suas referências aos bispos e a Salazar. Do que podemos perceber da reflexão do patriarca sobre esta matéria, e apenas com base no correr da sua linguagem em textos diferenciados, os padres são instrumentos do bom fluir da destinação dos homens, que é eterna e divina, no bom decurso da ordem de destinos. Aos seus clérigos afirma: «[...] a vós que, sal da terra e luz do mundo, tendes por missão ensinar aos homens a chave do seu destino [...]».⁸²

O padre é o alicerce do modelo de escala civilizacional que o então patriarca de Lisboa defende, e que é o mesmo que tem por base a ideia de uma sociedade definida a partir de uma ordem que a Igreja Católica estabelece como horizonte único de salvação e resolução dos problemas mundiais. Esta centralização na figura do sacerdote não é isolada; Pio XI também se dedica à reflexão sobre o padre, como o assevera a encíclica *Ad Catholici Sacerdotti* publicada a 20 de dezembro de 1935. Ela denota-se em Cerejeira no empenhamento pela *Obra das Vocações*, versão portuguesa da dinâmica internacional *Opera delle Vocazioni Ecclesiastiche*, através da qual mobiliza os fieis na sensibilização espiritual para a importância do sacerdote e na sustentabilidade material da iniciativa de construção e na manutenção dos seminários. A carta pastoral sobre o problema do clero que Cerejeira redige 12 dias antes da encíclica acima referida, contém apenas os estatutos da obra das vocações e dos seminários, explicitando-se os procedimentos das indulgências plenárias e parciais.⁸³ A *Obra das Vocações* promove em 1943 a primeira

⁸¹ PT/AHPL/PAT14-SP/C-02/01/014, p. 2-3. 1945-05-26.

⁸² Ricardo Aniceto (coord.) – *Cartas Pastorais dos Patriarcas de Lisboa*, p. 361.Doc. 14.4. Data: 1932-11-18.

⁸³ D. Manuel Gonçalves Cerejeira – *Carta pastoral sobre o Problema do Clero*. Lisboa: União Gráfica, 1935. (8.XII.1935).

semana das vocações e dos seminários, nos últimos dias de outubro e primeiros de novembro.

O Patriarca responsabiliza a Juventude Católica Feminina (JCF) do Patriarcado de Lisboa pela organização dessa semana. Essa escolha explica-se provavelmente pelo bom posicionamento social, pela piedade e disponibilidade das senhoras que a lideravam, e porque, ao serem possíveis mães dos futuros padres ou as educadoras espirituais daquelas, constituíam um alvo naturalmente preferencial. A JCF promoveu reuniões de estudo sobre o sacerdócio em todas as secções do Patriarcado de Lisboa no dia 24 de Outubro de 1943 ou na semana anterior à das Vocações e Seminários. A base de orientação dessas reuniões consistia num texto doutrinal e teológico sobre o padre, no qual se cita a *Ad Catholici Sacerdotti*. Baseavam-se também num questionário em cuja conclusão se expõe o intuito de «Incutir nas raparigas a compreensão da Dignidade Sacerdotal e o respeito pelos Sacerdotes» e de «Fazer compreender a honra e a glória que é para um Mãe dar filhos à Igreja», entre outros, em jeito de instruções para as responsáveis pelas jovens da JCF.⁸⁴

Se em 1931 D. Manuel Cerejeira tinha escolhido a oitava de Natal para a Semana dos Seminários, sendo esta tendência de unir a celebração dos mistérios da Incarnação à espiritualidade do padre confirmada pela data que Pio XI escolhe para publicar a sua Encíclica sobre o sacerdócio católico, no ano seguinte desloca para as datas 30 de outubro, 1 e 2 de novembro (domingo da festa de Cristo Rei instituída seis anos antes por Pio XI, solenidade de Todos os Santos e celebração dos fiéis defuntos, respetivamente).⁸⁵ Nos apontamentos preparatórios das suas homilias desses dias, verificamos que no domingo o cardeal explica a relação entre o reinado de Cristo e o Padre e apresenta os números de clérigos e seminaristas na diocese, salientando o défice existente, responsabilizando os fiéis pela resolução do problema e exortando para o peditório do dia 2. No dia 1 repete estas últimas ideias e detém-se na questão da eleição. No dia 2 de novembro o esquema da pregação constituía-se dos seguintes tópicos:

- «a) O dogma do Purgatório
Meios para sufragar as almas do Purgatório
A esmola dada para os seminários é:

⁸⁴ «Semana das vocações e dos seminários». PT/AHPL/PAT14-SP/R-02/04/009.

⁸⁵ Ao instituir a festa de «Nosso Senhor Cristo Rei» em 1925, Pio XII estabelece o último domingo de Outubro imediatamente anterior à solenidade de Todos os Santos, mas explicita a escolha por ser o último domingo do ano litúrgico. *Quas Primas* 28. 30. Paulo F. de Oliveira Fontes – O catolicismo português no século XX, p. 177.

- 1.º Um efficacíssimo sufrágio pelas almas
- 2.º Uma maneira de assegurar para o futuro o melhor dos sufrágios – a celebração da Santa Missa».⁸⁶

Ao escolher os dias de Todos os Santos e dos Fiéis Defuntos para o peditório para os seminários e a exortação para a necessidade de clero na diocese, e em 1943, para a semana das Vocações e dos Seminários, Cerejeira confirma a inscrição da figura do padre no plano do *post mortem*: ele é uma peça escatológica fundamental, o ponto nodal entre o presente do homem e o seu destino eterno.

Cerejeira faz convergir também a celebração do Cristo Rei e a dinâmica de oração e esmola pelos seminários, facto reforçado pelo nome que escolheu para o Seminário Maior de Cristo Rei inaugurado em 1931. Com a República, o Estado deixou de subsidiar os encargos dos seminários, aspeto que Salazar não revogou. A Igreja Católica procura compensar com a vivaz promoção da *Obra das Vocações* e também com uma reorientação dos indultos para este fim, como à frente verificaremos. Com a construção e a manutenção do Seminário Patriarcal de Cristo Rei, e os custos da formação do clero sem ausentes de subsídios, as despesas naturalmente aumentam, o que é de algum modo contradito com a escassez de sacerdotes que o patriarca não raras vezes aponta (sendo ela real ou irreal). Esta conjuntura leva a uma revalorização do sacerdócio que se constitui como a causa mais necessária, necessitada e meritória dos católicos. Os seminários e as suas necessidades materiais assumem-se como prioridade da mobilização do povo e da capitalização de fundos: quer-se «que a Semana dos Seminários seja a Semana de todos os católicos».⁸⁷ Não são outras causas sociais, porque estas passaram a ser, em certa medida, assumidas pelo Estado, nem tampouco a causa missionária. A sustentabilidade da preparação dos sacerdotes será colocada em conexão com a economia da graça – as indulgências. Veja-se as homilias atrás citadas do cardeal ou as estampas vendidas a favor dos seminários pelas militantes da JCF que tinham uma oração pelas vocações e pelos sacerdotes e explicavam o funcionamento das indulgências.⁸⁸

Esta prática das indulgências recrudescer no catolicismo em geral neste período entre o concílio Vaticano I e o concílio Vaticano II, e dentro dele de modo especial entre

⁸⁶ «Esquemas de pregação para as Missas de Domingo 30 de Outubro e 1 e 2 de Novembro de 1932». PT/AHPL/PAT14-SP/R-02/05/005.

⁸⁷ «A J. C. F quer que a Semana dos Seminários seja a Semana de todos os católicos». «Semana das vocações e dos seminários». PT/AHPL/PAT14-SP/R-02/04/009.

⁸⁸ A estampa de 1943: PT/AHPL/PAT14-SP/R-02/04/010. A estampa de 1944: PT/AHPL/PAT14-SP/R-02/04/011.

a primeira e a segunda guerras mundiais. Se no catolicismo em geral a articulação indulgências-purgatório conhece um especial vigor,⁸⁹ em Portugal intersecta-se um terceiro elemento: indulgências-sacerdócio-purgatório. A somar a isto, as indulgências arrogarão no contexto luso a seguinte especificidade: elas correspondiam a amplos indultos pontifícios concedidos a título excecional à nação portuguesa e aos seus domínios pela Bula da Cruzada, substituídos por Bento XV que ao mesmo tempo que extinguiu a Bula da Cruzada prorrogou por dez anos amplos indultos pontifícios que substituíam os daquela.⁹⁰ Os indultos seriam renovados pela Santa Sé pelo período de um decénio com algumas variações: em 1924, 1934, em 1949; terminariam em 1966.

A existência sobremaneira duradoura destes indultos excecionalmente concedidos à Igreja Católica Portuguesa merece a nossa maior atenção. É ponderável que tenha introduzido uma natureza negocial no modo de entender e viver a relação entre os fiéis e Deus. Os indultos revelam um grau máximo de sofisticação, burocratização e de ordem entre a economia do aquém e a do além. Revelam ainda a ideia de que a nação portuguesa é especial, por ter direito a um conjunto de benesses que indiciam uma certa natureza preferencial por parte de Deus ou da Igreja. Assim sendo, a sociedade portuguesa tem de ser percebida como uma sociedade em que a cultura ou a religiosidade do indulto se perpetuou gerando a consciencialização coletiva da ideia da dívida simbólica a Deus, que se adquire, negoceia e paga.

Como os indultos funcionavam? Eram impressos os exemplares do *Sumário Geral dos Indultos Pontifícios concedidos à Nação Portuguesa*, o qual tinha indicado o prazo de vigência para surtir os seus legítimos efeitos, ou o *Sumário Especial* (cuja graça tinha apenas validade com a aquisição do Sumário Geral em vigor). O executor Apostólico era o próprio Cardeal Patriarca e os impressos tinham a sua chancela; a distribuição e a recolha da esmola taxada era feita por pessoas não especificadas nas nossas fontes. Nos sumários explicitava-se como obter indulgência, podendo ser pela comunhão, confissão, oração, jejum, participação nas obras pias praticadas na Igreja, dentro de uma determinada circunstância. Tomamos como exemplo os 2.º, 5.º e 7.º indultos do Sumário Geral de 1944:

⁸⁹ Élisabeth Dufourcq – *Histoire des chrétiennes*. Tome 2 : De la découverte des Nouveaux Mondes aux chocs de la modernité. Paris: Bayard, 2008, p. 554.

⁹⁰ Esta substituição foi efetivada pelo Breve *Romanorum Pontificum* de 31 de Dezembro de 1914. Cf. PT/AHPL/PAT14-SP/D-01-04/01/001

«Tomando este Sumário Geral, e dando a competente esmola, durante o ano da sua validade os fiéis podem: [...]

2.º - Lucrar Indulgência de 15 anos e 15 quarentenas e participação nas obras pias praticadas na Igreja, jejuando em dia não preceituado e orando segundo as intenções do Sumo Pontífice. – O jejum no caso de impossibilidade, pode ser comutado noutra obra pia pelo Ordinário, pároco ou confessor; [...]

5.º - Lucrar Indulgência plenária aplicável a um defunto, orando por este *præsente corpore*, e tendo-se confessado e comungado. [...]

7.º - Serem absolvidos no foro interno uma vez na vida e outra em perigo de morte, ou duas vezes em um e outro caso, se tomarem novo *Sumário*, por qualquer sacerdote aprovado pelo Ordinário (para ambos os sexos, tratando-se de Religiosas ou de outras mulheres) de quaisquer pecados e censuras reservadas *specialissimo modo*. – No caso de *falsæ denunciacionis de crimine sollicitationis*, requer-se a prévia retratação formal».⁹¹

Com base nestas transcrições, podemos compreender a lógica interna do indulto; este trata-se de uma espécie de crédito existencial ou de consciência, em que as culpas podem ser comutadas por penalizações ou compensações outras. Por exemplo, pagando-se em indultos isentava-se o fiel de restituir os bens que tenha roubado. Pode ler-se este curioso indulto destinado ao caso de usurpação no Sumário Especial do Indulto de revalidação de benefícios que o papa prorroga em 1934 até 1944,⁹²

«Além disto, pode admitir todos e quaisquer fiéis à composição sobre as coisas injustamente havidas, tiradas, adquiridas, retidas de qualquer modo ou por qualquer causa, - contando que o não tenha feito em confiança deste Indulto e que tenha sido empregada debalde a devida diligência para se conhecer ou encontrar o dono ou a pessoa lesada.

Por virtude desta benigníssima concessão da Santa Sé Apostólica, qualquer pessoa que, nos termos declarados, der a esmola por nós taxada fica em consciência desobrigada do resto da restituição. E, portanto, usando nós desta apostólica faculdade, declaramos que toda a pessoa que se achar obrigada a restituir os referidos bens, e tomar este *Sumário Especial*, da taxa de um escudo (ou 1\$000 réis) em composição de cada cinco escudos (ou 5\$000 réis), fica desobrigada da restituição, se o valor dos bens não exceder a cem escudos (ou 100\$00 réis); e as pessoas que se reconhecerem oneradas com dívidas ou encargo superior, até duzentos escudos (ou 200\$00 réis), devem tomar este mesmo *Sumário* em duplicado, isto é, dois Sumários por cada cinco escudos (ou 5\$000 réis). E passando a obrigação a maior soma, de tudo o que exceder recorrerão a Nós ou ao respectivo Prelado Diocesano, para lhes ser marcada a quantia da composição».⁹³

As esmolas previstas pelos indultos vão para os seminários (com crescente prevalência), revertem para as paróquias pobres e obras pias (o remanescente), e uma parte vai ainda para o Sumo Pontífice. A esmola assim considerada é o expoente de um processo de institucionalização da caridade, isto é, é a sua máxima organização e a constituição da mesma num micro-sistema em que o jogo económico coincide com a dinâmica ética entre o crente e Deus, através das mediações. O recrudescimento de

⁹¹ «Indultos Pontifícios concedidos à Nação Portuguesa. Sumário Geral». PT/AHPL/PAT14-SP/D-01-04/02

⁹² PT/AHPL/PAT14-SP/D-01-04/01/001.

⁹³ M., Card. Patriarca (Executor Apstco). 1\$00 (um escudo). Tip. Da União Gráfica. Lisboa. «Indultos Pontifícios concedidos à Nação Portuguesa. Sumário Especial do Indulto de revalidação de benefícios e de composição». PT/AHPL/PAT14-SP/D-01-04/02/002. [1934]

discursos sobre os pobres significa quicá o esgotamento do modelo da esmola como elemento dentro desta economia material-espiritual. Note-se que neste meticoloso sistema de indultos as taxas são determinadas mediante os bens, pelo que nos é dado questionar se esta taxaço mediante as riquezas possuídas é uma influência que o âmbito civil, nos seus procedimentos tributários, exerce no religioso ou se, inversamente, foi o sistema indulgenciário católico que inspirou a modalidade tributária estatal, por exemplo, no escalonamento dos impostos. O importante de inferir nestas observações é que foi neste registo tributário, de comutação de realidades morais e religiosas num sistema de tributação, que se gerou de um modo tácito mas estrutural, de geração em geração, uma determinada ideia de Deus e a definição de um quadro relacional entre Ele e os homens.

A incorporação do determinismo no catolicismo mesmo institucional consistiu, podemos aduzi-lo, num processo de bricolage subtil. A ideia de destino individual garante uma ordem social presente mas também futura. Cria a ilusão de uma ordem pré-existente e pós-existente, reunindo como tal, uma legitimação e fiabilidade superadoras do espaço e do tempo. Deste modo, poderemos reconhecer uma dupla dinâmica: por uma parte, uma secularização do determinismo que outrora seria exclusivo dos sistemas religiosos ou pelo menos cosmovisionais, transferindo-se para âmbitos como a economia; de outra parte a tendência de uma cristianização de ideias deterministas. Verificámos que estas, podendo estar numa primeira abordagem fora da instituição religiosa e das suas produções doutrinárias, se percebem também dentro delas numa visão um tanto mais microscópica. Por outro lado, o determinismo desculpabiliza quer Deus, quer os homens, ao deslocar a culpa para o anonimato. É talvez uma forma que o cristianismo encontrou para lidar com o excesso de culpa que ele próprio criou.

4.2. Marcos literários do determinismo fadista

Nesta trajetória histórica a marca ou mesmo a obsessão antideterminista do catolicismo, pelo menos no plano das discursividades produzidas, o qual, pesem embora as ambiguidades que assinalámos e as conceções aparentemente mais voluntaristas da parte de Deus, sempre reservou um lugar insofismável para a liberdade humana nas suas teologias. Posto isto, é-nos dado perguntar: como é que uma sociedade com substantivos níveis de catolicização, e, portanto, tendencialmente pouco valorativa ou mesmo negacionista de ideias fatalistas, veio a gerar uma cultura expressiva tão vincadamente determinista: o fado? Por outras palavras, como é que uma sociedade tão catolicizada e,

consequentemente, antideterminista, gera uma expressão musical cujo eixo teórico é a ideia de fado?

Antes de procurarmos responder a esta pergunta, é necessário explicitar o percurso da semântica do termo «fado». Primeiramente, definia o trajeto de vida predeterminado de um dado indivíduo ou de um dado grupo, possuindo uma conotação neutra, pois não era bom nem mau. Nos *Lusíadas* as ocorrências detêm este significado, parte das quais se encontra no plural: fados. O plural encontramos-lo na obra do Padre António Vieira, persiste até ao século XIX, e revela a influência da cosmovisão clássica, como já assinalámos. Esta neutralidade qualificativa que indicámos acontecia com vários termos e motivava a existência de um adjetivo que determinasse a sua negatividade ou positividade: bom e mau fado, boa e má fortuna, boa e má sorte, bom e mau destino.

Paulatinamente, o fado comportará um significado negativo: é um itinerário biográfico preestabelecido, mas intrinsecamente mau. Por fim, e apenas no século XIX, ou mesmo no último terço de oitocentos se nos cingirmos aos dicionários, o fado significa uma prática musical, o que quer dizer, a música cantada por aqueles que foram fadados, o que é o mesmo que dizer nesta fase, pelos malfadados.⁹⁴ Nesta medida, e como referimos num momento transato da tese, «fadista» começa por designar o grupo desses malfadados ou das franjas sociais da Lisboa oitocentista que o Padre Rebecão descreve, e só depois, o grupo daqueles que cantam o seu fado (o seu destino), e ainda posteriormente, o fado (a música «fado»).

Atentando na Tabela 12 que reúne as definições dadas às palavras «fado» e «fadista» naqueles que são passíveis de serem considerados os quatro primeiros (ou principais) dicionários de Língua Portuguesa durante o período entre 1789 e 1899, é-nos dado concluir que, praticamente, só no último quartel do século XIX (em 1874, com o Dicionário de José Maria de Lacerda) que o termo «fado» assume uma significação de género musical.

⁹⁴ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*, pp. 16-17.

Tabela 12: Definições de «Fado» e «Fadista» em Dicionários diversos (1789 a 1899)

	Ano	Fado	Fadista
Diccionario da Lingua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau ⁹⁵	1789	Segundo os Pagãos, a ordem necessariamente encadeiada de sucessos, a que os seus mesmos Deuses estavam sujeitos; outros fazião o seu Deus autor do fado, i. e., de leis físicas inalteráveis, e de necessidade de obedecer a essa imposta a todo o creado. Vieira “não está na mão dos Fados, senão nas nossas”; i. e. está em nosso alvedrio, que não he necessitado por fados, nem destinos, § Segundo os Theologos, he a ordenança, que se vê em as coisas por Divina Providencia. Arraes 9. 11. § Destino, o que nos parece acontecer-nos necessariamente, sem o procurarmos, ou ainda forcejando por evitá-lo. Eneida 7. 26. § Morte, fim da vida. Auto do Dia de Juizo v. g. erão chegados seus fados.	[Não tem]
Novo Dictionario critico e etymologico da Lingua Portuguesa de Francisco Solano Constâncio ⁹⁶	1863	(Lat. fatum, de fari, fallar, dizer, decreto do destino), na mythologia grega, divindade superior a todas, que decretava todos os sucessos do universo, e a quem a natureza, os homens e até os deoses obedecião. Era propriamente a symbolisação do nexo e encadeamento das causas e efeitos. Os fados, o destino, a providencia.	[Não tem]
		sorte, fortuna, destino; vaticínio, oraculo. Os fados de alguém, o destino; it. A morte, fim da vida.	
Diccionario Encyclopedico ou Novo dictionario da Lingua Portuguesa de José Maria de Lacerda ⁹⁷	1874	cantiga e dança popular, muito característica e pouco decente: o – de Lisboa; o – de Coimbra, etc.	homem ou mulher que bate o fado: –, amante de prostituta, que vive á sua custa: –, prostituta.
		(Lat. fatum, i, de fari, falar, dizer, decreto do destino) sorte, fortuna, destino; vaticínio, oraculo. Os – de alguém, o destino, a morte, fim da vida. Na mythologia grega, divindade superior a todas, que decretava todos os sucessos do universo, e a quem a natureza, os homens e até os deuses	

⁹⁵ *Diccionario da Lingua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Tomo Primeiro. A-K. Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Anno M. DCC. LXXXIX. p. 593-594.

⁹⁶ *Novo Dictionario critico e etymologico da Lingua Portuguesa*. Precedido de huma introdução gramatical por Francisco Solano Constancio. Oitava edição. Paris, Anglo Francisco Carneiro, Editio Proprietario, 1863, p. 545-546.

⁹⁷ *Diccionario Encyclopedico ou Novo dictionario da Lingua Portuguesa seguido do Dictionario de Synonimos com reflexões criticas por D. José Maria de Almeida e Araujo Corrêa de Lacerda*. Volume II. Quarta Edição. Lisboa no Escritorio de Francisco Arthur da Silva Editor-Proprietario, 1874, p. 7-8.

	Ano	Fado	Fadista
		obedeciam. Era propriamente a symbolisação do nexó e encadeamento das causas e efeitos. Os –s, o destino, a Providencia.	
		Destino, Fado, no artigo de synonyms.	
Novo Diccionario da Lingua Portuguesa de Cândido de Figueiredo ⁹⁸	1899	Destino, a ordem das coisas. Agoiro. Aquillo que tem de acontecer. Aquillo que se considera destinado irrevogavelmente. Canção popular, geralmente destinada aos trabalhos da vida, ao fadário. Música e dança dessa canção. Pop. A vida do lupanar. Pl. Últimos fins do homem. A morte. A fatalidade. A Providência: se os fados o permittirem. (Lat. fatum)	Aquelle que canta ou bate o fado. Aquelle que frequenta bordéis e convive com a escória das meretrizes. Aquelle que, pelo traje, se assemelha ao frequentador de alcoices. F. Prostituta. (De fado).

É também apenas a partir do mesmo dicionário de Lacerda o termo «fadista» passa a existir como integrante do vocabulário português, estando em paralelo o significado de cantador de fado com o de prostituta, no feminino, ou o que a explora ou frequenta o meio prostibular, no masculino.

Uma das respostas para a questão que atrás colocámos, reporta-se a um enunciado que oportunamente explicitámos: é que o próprio catolicismo absorveu concepções e atitudes coletivas deterministas, seja pela sua aproximação à cultura clássica grega, seja pela necessidade de diferenciação de um protestantismo que, entretanto, reformulara em novas teologias e linguagens os posicionamentos primeiros em face da predestinação (veja-se a teologia da prosperidade), seja ainda por um intuito de aproximação ao povo efetuando uma espécie de negociação com as suas crenças e práticas. A razão pela qual o catolicismo absorveu o determinismo pode estar ainda na eventual concorrência entre o catolicismo e o iluminismo, naquelas que são as correntes predominantes de ambos. Vimos que a generalidade dos pensadores iluministas eram antideterministas. Logo, numa atitude de resiliência ou demarcação, a Igreja Católica aliou-se ao sentimento e, dentro deste, a uma sensibilidade fatalista, dos quais era discordante outrora. Se havia uma

⁹⁸ *Diccionario Candido de Figueiredo*. Volume I. A-I. Novo Diccionario da Lingua Portuguesa. Terceira Edição corrigida e copiosamente ampliada. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada Sociedade Editora, 1922, p. 849. Note-se que o texto para os lexemas «fado» e «fadista» mantem-se igual ao da primeira edição em 1899.

concorrência entre a lógica da estrutura mediadora dos sacramentos e a religiosidade popular assumida por Trento, a ela se sobrepôs uma concorrência maior entre as Luzes e o Catolicismo.

Uma segunda resposta tem a ver com o desenvolvimento de sistemas de pensamento económico liberal que se caracterizam por um fortíssimo determinismo prático. O determinismo teórico que lhe corresponde foi realizado em parte, e como que em diferido, pelos universos religiosos que lidavam ambigualmente com o liberalismo.⁹⁹ Liberalismo e catolicismo, nesta etapa histórica, convergiam pelo menos no desejo de ordem. Nesta medida, podemos aduzir que a Igreja Católica reforça os seus matizes deterministas na medida da sua necessidade em contrapor um modelo explicativo e outras ideias de sociedade diferentes das emergentes ideologias revolucionárias ou reformistas.¹⁰⁰

Outra hipótese prende-se com a tendência para a criação de enunciados de tipo predestinizante em coletivos minoritários que efetuaram uma cisão com grupos dominantes: ao sofrimento comunitário atribui-se um sentido a montante e a jusante, que o fundamente e atenua na construção de uma supra-identidade com um princípio e um fim transcendentes. Veja-se o caso dos primeiros cristãos, sendo particularmente patente no *corpus* bíblico neotestamentário em algumas epístolas de Paulo e na I Epístola de Pedro, na comunidade de *Qumran* na qual se desenvolveu uma predestinação para os eleitos e para os condenados (uma vez mais, a dupla predestinação) ou ainda nos primeiros seguidores de Calvino, emigrantes franceses em Genebra.¹⁰¹ Neste elenco poderemos introduzir quer os católicos quer os fadistas deste período histórico (referimo-nos agora em particular ao século XIX). O catolicismo auto-representa-se nesta fase ambivalentemente como uma maioria-minoria, ou seja, como instituição com peso e autoridade social mas numa retórica de perseguição e ameaça externa, e assim desenvolve discursividades predestinizantes, tendendo a apresentarem-se como eleitos.

⁹⁹ António Matos Ferreira – Liberalismo. Em Carlos A. Moreira Azevedo (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Apêndices (P-V). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001, pp. 428-441.

¹⁰⁰ Sobre o que Certeau refere sobre esta relação entre o poder espiritual do cristianismo objetivo e os grupos de esquerda refletiu Alfredo Teixeira: Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – «Entre a exigência e a ternura», p. 158.

¹⁰¹ Olivier Abel – Destin et prédestination chez Calvin. *Bulletin du Centre Protestant d'Études*. (2004).

Quanto aos fadistas, referimo-nos neste momento do estudo especificamente ao grupo oitocentista que está no início do trânsito entre um coletivo marcado por um mau fado para uma comunidade que canta esse mesmo fado. Podemos considera-lo uma minoria porque os fadistas são como que corpos estranhos ao *mainstream* do corpo social, por diferentes razões. No que ao primeiro grupo respeita (os fadistas na aceção original do século XIX): o presente é negativo porque está assim determinado desde sempre e para sempre, não existindo a ideia de compensação mas de condenação. Ocorre, pois, exatamente o inverso que explicámos para o campo do catolicismo, no qual o presente doloroso é compensado com um passado e um futuro gloriosos. No caso do fado, as circunstâncias presentes são legitimadas por um passado condicionador e por um futuro condicionado, no qual aquelas já estavam previstas e, por isso, validadas.

Concluimos que no fado não está em causa uma predestinação tal como foi sendo formulada comumente, nem de uma dupla predestinação, pois entre os dois lados que a compõem incide-se apenas no negativo: os fadistas são os malfadados, os destinados para a má fortuna, para o sofrimento. Trata-se de uma predestinação negativa em que ocorre a consciencialização de uma desvantagem existencial e social dos fadistas, que é reputada ora para Deus ora para o Destino, ora para a sorte ora para a sina. Por conseguinte, esta predestinação negativa é também de algum modo secularizada, pois variavelmente implica-se e abstém-se Deus desta tarefa da atribuição de uma vida salva ou condenada. Isto explica-se pelo facto de os fadistas não serem inicialmente os produtores dos seus próprios discursos ou representações. Sendo os fadistas (reiteramos, os do século XIX) pouco ou nada escolarizados, cantavam o que outros escreviam para si, exteriorizando musicalmente e interiorizando as representações que as outras classes teciam em relação à sua, formuladas, portanto, por interesses que não eram os seus.¹⁰² Note-se que o fado operário constitui uma exceção a este facto.

Ao induzir-se que um determinado grupo era inalteravelmente destinado à pobreza, à doença e à imoralidade tinha uma intenção de organização das classes, dos seus papéis e responsabilidades, porque isso amortizava a tensão da necessidade de responder a um constrangimento societal. O determinismo é preferível porque tem a suportá-lo uma lógica mecanicista, evitando uma outra moralmente mais complexa, fluída

¹⁰² Desenvolvemos este assunto no estudo seguinte: Cátia Tuna – Fadistas e polícias no final do século XIX, pp. 57ss.

e exigente: a do cuidado ou a da misericórdia. Pode mesmo interpretar-se como um mecanicismo ampliado à escala do divino. Desta forma, o destino como explicação para a organização social, particularmente, consiste num processo de secularização ambíguo, porque os vínculos são reconfigurados a partir de um eixo anónimo, neutro e des-afetivo: o fado. Deus como instância de autoridade não entra na equação ética das relações entre as classes. De tal modo assim é, que se afirma que Deus é a origem da desigualdade das condições sociais, como verificámos anteriormente. É de sublinhar, porém, que as estruturas de pensamento mais ou menos teocêntricas engendradas a partir da inevitabilidade de lidar com a diferenciação entre o evitável e o inevitável, isto é, com o problema do destino, têm a moral como questão central: é em torno de um substrato de natureza ética, de uma dada conceção sobre as relações sociais, que se convocam as figurações do divino.

Destino pode assim definir-se como o conjunto de expectativas sociais de um dado indivíduo ou grupo, mas ao mesmo tempo é a condição humana, enquanto impossibilidade de monitorização do devir da vida, partilhada pelos homens, independentemente da sua pertença social:

«Ó fado, ó triste fado,
Já ninguém de ti bem diz ;
Tens o nome mais infeliz
Que eu tenho pronunciado.
Trazes tudo estragado,
De ninguém tens piedade,
Nem do leigo nem do padre,
Nem do rico nem do pobre,
Dás desgostos ao homem nobre,
Tudo por ti é causado».¹⁰³

O fado exprime nesta letra uma nivelação das várias instâncias sociais e a culpa inculpável dos «desgostos». A função de planeamento das vidas humanas que assume contornos orgânicos e categóricos, não é, portanto, exclusiva de Deus. Vimos que outras entidades a assumem, designadamente a Providência, o destino, o fado, a sorte, etc. A distribuição de tarefas no que respeita a esse papel determinativo tem variantes descriteriosas: por vezes é apenas a uma destas instâncias que as más ou boas circunstâncias de vida são atribuídas, outras vezes funcionam como sinónimos, também coexistem interactivamente, outras heterogenicamente. O destino, a sina, a fortuna, etc. são conceitos esvaziados de identidade; neles identidade e funcionalidade coincidem: a

¹⁰³ Recolhido/transcrito em: Edmundo Arménio Correia Lopes – *Cancioneirinho de Fozcoa*, p. 5.

funcionalidade de justificar porque uma biografia é aquela e não outra. Eles são anónimos, não têm uma origem explícita, são a materialização do aleatório, permitem nomear o acaso e assim pensá-lo, resolvendo-o ou fitando-o, e tomando-o, tal como Deus, como entidade supramundana e com identidade.

Detenhamo-nos por ora em algumas observações sobre o modo como todos estes termos a que nos temos vindo a referir e talvez outros menos óbvios, que se agrupam em torno da noção de destino, ocorrem nas nossas fontes. Este trabalho parece-nos da maior importância para alcançarmos a enunciação objetiva que o fado (música) faz do fado (destino), sem as tomarmos de empréstimo de outras nomeadamente as do pensamento erudito coetâneo ou das produções literárias do fado atual. De modo especial, procuraremos pesquisar nas fontes de fado a relação estabelecida entre os conteúdos doutrinários católicos e as ideias e termos que constituem as semânticas do destino. Tomámos as letras de fado, os textos dos observadores externos do fado (detratores ou não), e verificámos uma particular protuberância nas notícias que na imprensa fadista dão nota de situações de doença, acidente ou morte.

Começamos por notar a associação ou mesmo identificação do destino com a cruz, e com o imaginário da morte de Jesus no geral. Exemplificamos com uma notícia que informa o adoecimento do poeta José do Nascimento Santos; nela afirma-se que «um camarada, um ente amigo, a custo transporta a pezada cruz, que o destino lhe impoz, transportando-a ao seu incógnito calvário».¹⁰⁴ Nesta estrofe, além dessa associação entre a cruz e o destino, afirma-se que Jesus também teve um fado:

«Uns tristes, outros alegres,
Todos nós temos um fado,
Cada qual tem sua cruz.
Um fado feito de espinhos
Teve um fado de martírio
Nosso Senhor, Bom Jesus».¹⁰⁵

Esta letra de fado, assim como a maioria dos exemplos com que agora guarnecemos o nosso argumento, exprime a subtil bricolage entre Deus e as entidades

¹⁰⁴ António Cardo – «José do Nascimento Santos», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1934, n.º 121, ano 12, p. 1. A informação não é explícita; apurámos, nos números seguintes, que depois derivaria numa ida ou internamento no sanatório.

¹⁰⁵ José Marques (Réné) – «Sextilhas soltas» [dedicadas ao cantador Raul Bringuet], *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1931, n.º 39, ano 8, p. 2.

atinentes ao destino que anteriormente assinalámos. Está latente a mensagem de que o destino ou o fado é uma lei de Deus, como verificamos no seguinte poema:

«Bastantes vezes eu peço
A Deus que me dê a morte,
E ante castigo tão forte,
Da espôsa e filhas, me esqueço.
À lei divina obedeco [...]

Eu não sou merecedor,
Ter na vida tal sofrer,
Mas visto que tem de ser
Sofrerei assim a dôr.
Ditada p'lo Criador,
Essa lei atrás mofina
Tem sido a minha ruína
Causa de tanto tormento;
Logo após meu nascimento
Foi cruel a minha sina».¹⁰⁶

A organização existencial, de classes, dos tipos de vida, das condições que se tem à partida para viver, tem como quadro explicativo uma mescla entre o determinismo, o catolicismo, tradições adivinhatórias, etc. Assistimos a um mosaico de aparentes contradições: Deus que salvar o homem, mas ao mesmo tempo obstaculiza essa salvação. Situa-se a causalidade no aleatório da sorte e simultaneamente na vontade divina, não existindo entre ambas uma articulação. A principal consequência disto talvez seja a retirada da dimensão misericordiosa ou providencial da identidade da instância divina, dado que, como atrás expusemos, tem predisposições teológicas proporcionadas em etapas pretéritas da História do cristianismo:

«Que triste fadário o meu
Andar no mundo a sofrer;
A chorar olho p'ra o céu.
Na sorte que Deus me deu
Passo dias sem comer.»¹⁰⁷

Podemos afirmar que com o fado operário o quadro explicativo em que o Deus católico continua a participar com pedra angular é substituído pelo das ideologias de vanguarda, a reivindicação contra-ataca a resignação, a renúncia é trocada pela denúncia. No fado operário não se esconde a questão da sorte, mas as causas e as soluções são procuradas aquém e não além, ocorrendo uma imanentização. Foca-se uma inquietação por uma concertação social das sortes individuais, sustentando-se que a estrutura das

¹⁰⁶ Manuel Augusto Pereira – «A minha vida», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1933, n.º 102, ano 11, p. 2. (v. 15-19) (v. 25-34)

¹⁰⁷ João Coelho Pais – «O desgraçado», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 6.

castas sociais e religiosas não serve esse desiderato. Existe um reinterpretação de Jesus numa gramática socialista, uma politização, desinstitucionalização e descatolicização de Jesus.

Depois da dissolução lenta do fado operário, a indignação dirime-se e torna-se possível de coexistir com a aceitação desgraça inelutável, as «queixas» coabitam com a dulcificação da experiência da injustiça. O seguinte texto que fala sobre um cantador de fado cego para isto aponta, assim como para a ideia de que o fado serve a sublimação do sofrimento pela arte e, do mesmo modo, a solidariedade com o destino alheio, na comunhão estética:

«Referimo-nos a José Januário, da Ericeira, o primoroso cantador do Fado a quem o Destino implacável e cruel mergulhou nas trevas horrorosas da cegueira, e que, a-pesar-do seu incomensurável infortúnio, consegue despertar, através do Fado, na sua voz cristalina e de estranha suavidade, em todos aqueles que tenham o prazer inesquecível de escutá-lo, a mais sacrossanta piedade pela desdita alheia, e o mais dólido alívio à daqueles que consigam ouvi-lo; a maior indignação e revolta com tôdas as injustiças; amor e até veneração por tudo quanto é grande e belo, por tudo numa palavra, quanto é humano e é justo.

Pela maviosidade da sua voz e pelas doces emoções que faz perpassar pelo Fado, através da sua privilegiada garganta, sempre que canta a Desgraça; pela dominadora e causticante indignação com que verbera as injustiças sociais do Destino; e, ainda, pela forma como ora entenece, enleva, e nos emociona, ora arrebatava, empolpa, e nos faz vibrar de indignação, êle é, indubitavelmente, um dos mais genuínos fadistas [...]

Porque o Povo português, através do Fado, canta as suas desdidas, solta as suas sentidíssimas queixas contra o Destino adverso, e, - quantas vezes?! – chora, cantando, a Dôr que o atormenta, o que mais pungente a parece tornar e dulcificá-la simultaneamente; porque através dêle ora rugue de cólera como leão indómito, terrível....»¹⁰⁸

Por vezes estes conceitos adquirem uma certa antropomorfia. Atribuem-se, por exemplo, ações humanas ao destino, como espreitar:

«Mas o destino que espreita
a vida de todos nós
fê-la desviar caminho»,¹⁰⁹

ou escrever:

«Que eu fosse enfim desgraçado,
Escreveu do Fado a mão;
Não se mudam leis do Fado,
Triste do meu coração!»¹¹⁰

Ele é aproximado à imagem do juiz ou do ditador que impõe uma determinada lei, como verificámos atrás para Deus. Nas referências à Parca, que curiosamente surge quase

¹⁰⁸ Henrique Martins Vagueiro – «Dois fadistas: Justas homenagens», *Guitarra de Portugal*, 30 de Dezembro de 1935, n.º 310, ano 14, p. 13.

¹⁰⁹ João Oliveira Vidal – «Destino», *Guitarra de Portugal*, 16 de Abril de 1927, n.º 112, ano 5, p. 5.

¹¹⁰ Quadra glosada em décimas por Bocage.

sempre deste modo, no singular, além de revelar uma insuspeita instrução em matéria de classicismo por parte dos produtores de letras de fados ou de artigos, verificam-se de um modo patente esta antropomorfização ou mesmo animalização da Parca ou do Destino.¹¹¹ Neste excerto de um extensíssimo poema de Martinho da Assunção no qual se percebe um domínio satisfatório acerca da mitologia e cultura helénica ou romana, mas também o seu tratamento livre e quase laboratorial, verificamos o cruzamento de vários elementos deterministas:

«O Destino é o Deus maior do Paganismo
Regem as suas leis todo o politeísmo.
Hesíodo, o soube erguer como a sua arte poética,
O seu estro genial e sublimada estética:
Poetizou o Deus Cáo, cego, a dar leis fatais,
Junto às Parcas tecendo o viver dos mortais...»¹¹²

As Parcas pode encontrar-se neste sugestivo texto de Mário Leitão de Sá, escrito em Angola no contexto da doença que acabaria por o levar à morte, constituindo uma carta de despedida:

«Fui um autómato nas mãos do Destino que me trouxe sempre acorrentado a si por férreas bragas, levando-me, de olhos vendados, a precipitar-me num profundo abismo; êle levou-me até à beira escabrosa, e, a maldade dos homens, empurrou-me! [...] O Destino também tem um código e suas leis, servindo êle próprio de juiz e de carrasco. Fui pecador ou santo? Demónio ou miserável? Ditoso? Desgraçado? Dizei-mo vós e que respondam outros. Há anos que não goso saúde e as Parcas aproximam se, quási que as vejo correr sinistramente ao perto, lhes oiço os passos... Breve bater-me-hão às portas do meu peito para me levarem o coração desditoso, que a Desdita móra sempre junto a um coração malfadado!...»¹¹³

A estrela ocorre várias vezes nas descrições em torno do que está destinado. Naturalmente, ela remete para a astrologia. A utilização do termo «sina» regista um razoável número de ocorrências, boa parte das quais reportada para a figura da cigana e para a leitura da sina nas mãos. Possivelmente o lexema «sina» terá a ver com a preposição grega *sun*, que indica um movimento de fora para dentro de algo, ou mesmo para o seu centro. É esse o gesto que a quiromante realiza para ler as linhas das mãos, o que, a ser verdade, confirmaria a intrínseca relação entre a quiromancia e a sina. Note-se que as linhas das mãos advêm de uma tradição narrativa das mitologias helénicas, em que

¹¹¹ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1935, n.º 140, ano 13.

¹¹² Martinho d'Assunção (Pai) – «Origem do Fado (continuação)», *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1944, n.º 337, ano 22, p. 5.

¹¹³ [Mário Leitão de Sá] – «Uma carta dolorosa», *Guitarra de Portugal*, 29 de Março de 1928, n.º 137, ano 6, p. 5. Mário Leitão de Sá assinala que está em S. Paulo de Luanda e a data da sua carta é 12 de janeiro de 1928.

se narra que os indivíduos ao descerem para a terra pelas linhas das moiras ficavam com elas marcadas nas mãos. A prática da quiromancia está patente no repertório fadista:

«Pedi a uma cigana
Feição morena magana,
Para ler a minha sina
Quero saber lhe disse eu,
A graça que Deus me deu
E a sina que me destina».¹¹⁴

Verificamos que nesta sextilha a graça de Deus e a sina funcionam como realidades heterogêneas; é um caso interessante da *bricolage* que estamos a procurar explicar. Um outro exemplo testifica algo diferente: a sina é destinada por Deus:

«Ao nascer, tive esta sina:
- Serás sempre um desgraçado!
E aquilo que Deus destina,
Bom ou mau, é nosso fado.

Ao saber a sina minha,
Pobre mãe, cheia de dôr,
Rezou por mim, coitadinha,
Á mãe de Nosso Senhor.

Oh! santa da minha mãe,
Já que eu tenho tal desdita,
Deus queira que mais ninguém
tenha esta sina maldita.

Minha mãe foi desvelada
Pelos filhos que Deus lhe deu
Nunca as trocava por nada
Nem pelas santas do Céu.

A minha sina é maldita
Ninguém tenha dó de mim,
Ao nascer já estava escrita,
Que devia ser assim».¹¹⁵

Localiza-se de forma amiúde a relação estreita do destino com o princípio e o fim da existência, consistindo na ancoragem do indivíduo ao seu devir. Além de estreitamente conectado com o nascimento e a morte individual, também exprime o elo entre a morte de um indivíduo e o nascimento de outro, ou o que com a morte de um, passa para o outro que gerou: a herança ou a sua ausência. É de facto comum ver-se ligado o fado à ideia de não se ter uma herança; esta pode ser concreta, isto é, não ter herança da mãe ou do pai, que equivale muitas vezes ao próprio facto de não se ter mãe nem pai. Também pode ser

¹¹⁴ Helena Moreno Verdugo Afonso – «A minha sina», *Guitarra de Portugal*, 27 de Outubro de 1935, n.º 308, ano 14, p. 4. Está a indicação de que é «Do repertório de D. Margarida Pereira».

¹¹⁵ M. Desconhecido – «A minha sina», *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1933, n.º 104, ano 11, p. 1. Este poema está dedicado «á menina Sofia da Cruz Rocha».

abstrata, geralmente ocorrida na expressão «deserdado da sorte». Linhares Barbosa ao introduzir a carta de despedida de Mário Leitão de Sá da qual transcrevemos uma parte, refere: «A sua carta é o mais dolorido testamento que um deserdado da sorte pode deixar. Vamos desdobrá-lo, o notário é o Fado».¹¹⁶ Também em poemas de fado encontramos a ideia de desproteção existencial expressa no ser-se deserdado:

«Ai que tristeza me invade
nesta triste soledade
em que a desgraça me tem;
sou na vida um desgraçado
da fortuna deserdado,
sem amparo de ninguém.

Vivo ao sabor do destino,
Sem um amparo divino,
P'la doença torturado;
Sou como um pária sem norte,
Desprotegido da sorte
A cumprir um negro fado.»¹¹⁷

Nesta letra regista-se uma tripla ausência de assistência que o sujeito poético assinala: conjuntural («desprotegido da sorte»), social («sem amparo de ninguém») e religiosa («sem um amparo divino»).

Da relação estreita entre o destino e a filiação do indivíduo decorre que se a genealogia for positiva, e, conseqüentemente, o legado material e social que dela decorre, positivo será o seu fado, na exata proporção em que a orfandade ou uma ascendência familiar pobre resultará num fado mau. A orfandade é um fenómeno de grande alcance social no Portugal pós-primeira guerra mundial: em muitos casos, esta levou à morte, desaparecimento ou estropiamento do progenitor e a fragilização material do núcleo familiar. Contudo a realidade primeira desta rutura na genealogia individual é a do enjeitamento, e que marcou inexoravelmente a génese do fado parece-nos ser a do enjeitamento. A referência ao enjeitado, que é muitas vezes uma auto-referência, é bastante patente nas letras escritas no último terço do século XIX, sensivelmente, as quais facilmente se encontram nos almanaques de fado e que testificamos com os motes de duas letras diferentes (transcritas na íntegra no anexo) intituladas «A enjeitada» e «O enjeitado», respetivamente:

¹¹⁶ [Mário Leitão de Sá] – «Uma carta dolorosa», *Guitarra de Portugal*, 29 de Março de 1928, n.º 137, ano 6, p. 5.

¹¹⁷ Claudio – «Sofrendo», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1935, n.º 140, ano 13, p. 3.

«Nasce entre cardos o lyrio,
Por entre espinhos a rosa,
Entre os trigaes nasce o joio,
Nasci p'ra ser desditosa!»¹¹⁸.

«Á porta do presbyterio
Exposto fui, engeitado;
Não conheci pae, nem mãe,
Nasci das hervas do prado.»¹¹⁹.

Para se perceber o fenómeno do enjeitamento há que ter em conta a norma n.º 7 do artigo 9 (Capítulo I) do *Regulamento Policial das Meretrizes e Casas Toleradas da Cidade de Lisboa* que determina que a meretriz está proibida de «Ter em sua companhia filhos ou quaisquer menores que excedam a três annos.».¹²⁰ Há uma previsível tendência para que as meretrizes, com esta severa limitação ao exercício da maternidade, abandonassem os filhos ou os entregassem a instituições caritativas. Educadas sem um contexto familiar de suporte, estas crianças estavam à partida fortemente condicionadas por uma pressão de desenquadramento social, deste modo, no caso de serem do sexo feminino tenderiam a encontrar no meretrício uma forma de sustentabilidade; no caso masculino ou no lenocínio ou na mendicidade. O enjeitamento engrena sequências biográficas que se encadeiam e repetem, adquirindo, portanto, contornos de fatalidade:

«Minha mãe foi o que eu sou.
Eu sou o que tantas são.
Que triste herança te dou
Filha do meu coração!»¹²¹

Vendo no enjeitamento um fator explicativo para a existência da classe dos fadistas, o escritor e político Luís Augusto Palmerim perspectiva-a com substancial cordialidade, contrastando com autores como Ramalho Ortigão ou Eça de Queirós que a sarcasticamente a criticam. Palmeirim utiliza para tal uma argumentação que equaciona a sua origem sócio-familiar como profundamente condicionadora, comparando-a com a ascendência da aristocracia:

«Misto confuso e incoerente do bem e do mal, que contas pode a sociedade tomar ao homem que o crime repeliu do lar materno, a miséria assalariada amamentou, depois, no matadouro legal chamado a roda dos expostos, que finalmente uma administração míope, ou impotente, empurrou sem guia para o antro em que os passos de quem entra acorda monstro que se chama vício, e que lá dormia no fundo?

¹¹⁸ «A engeitada». *Almanach dos Bons Fadinhos para 1888*. Lisboa: Verol Junior, [1887], p. 25.

¹¹⁹ «O engeitado». *Almanach do cantador: cantigas do fado para o anno de 1885*. Lisboa: Verol Júnior, [1884], p. 17.

¹²⁰ GOVERNO CIVIL DE LISBOA – *Regulamento Policial das Meretrizes e Casas Toleradas da Cidade de Lisboa em 1 de Dezembro de 1865*. [Lisboa:] Imprensa Nacional, [1865].

¹²¹ Quadra de Augusto Gil. *Canção do Sul*, 29 de Abril de 1923, n.º 5, ano 1, p. 3.

Deixai primeiro falar o homem, que talvez vos tenha já extasiado alguns instantes ao som mágico da guitarra nacional, e condenai-o só depois de o ouvirdes. A sua genealogia, ao contrário das genealogias legendárias dos enfatuados da aristocracia, é precisa e sem confusões:

Sou filho das pobres ervas,

Neto das águas correntes!

Humilde, mas irónica filiação é esta, que se doe do abandono da infância, e como as lágrimas na voz, e o orgulho no coração, se declara filho do que existe de mais rasteiro na terra [...].

O mote, a divisa do fadista é:

Eu hei-de morrer cantando

Já que chorando nasci».¹²²

Ao enfeitamento soma-se o corte familiar implicado no cumprimento dos códigos de honra, e que implicitamente ditavam que uma vez perdida a virgindade da mulher solteira deveria ocorrer em relação a esta um corte familiar totalmente desvinculativo, a menos que tivesse lugar o casamento. A rutura com o lar dos progenitores será desenvolvida no capítulo concernente ao repertório; deste tema agora destacamos um tópico importante: a mãe. Sendo um tema preponderante na produção poética do fado desta época, importa aqui focar a mãe como a protetora do destino. Sem a vinculação da mulher à progenitora, uma vez perdida a virgindade sem o enquadramento do vínculo matrimonial ou por via do enfeitamento, esta fica totalmente à mercê do aleatório, das leis do mercado do corpo ou do sexo, praticamente o único possível como meio de subsistência. Em grande medida, o destino é determinado pela mãe: o enfeitado não teve sorte, porque não teve mãe; a prostituta culpabiliza-se pelo corte com a figura materna também porque isso significa rescindir um determinado destino social em prol de um destino tomado como trágico e desamparado, ou seja, pela total ausência de cobertura vital que isso significa. O destino é, pois, uma realidade profundamente genealógica.

Nas letras escritas no século XIX os sinalizadores de uma crença no destino é superior quantitativa e qualitativamente se comparados com as produções poéticas do fado da época que estudamos. À medida que se vai alterando a idiossincrasia social dos fadistas, transpondo-se para o mundo operário e constituindo-se a partir de finais dos anos 20 os fadistas como grupo profissional, altera-se profundamente a utilização discursiva de termos deterministas e do que isso constitui enquanto crença. O fadista deixa paulatinamente de ser o malfadado que canta o seu fado para ser o artista que canta fado. Trata-se de uma minoria, mas de natureza diferente: os primeiros entendem-se em referência a um fado existencial negativo e comum ao grupo (o fado da prostituição, da

¹²² Luís Augusto Palmeirim – *Galeria de Figuras Portuguesas: a poesia popular nos campos*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1989, p. 76.

miséria, etc.); na segunda minoria que consiste no conjunto dos primeiros cantadores profissionais já depois do primeiro quartel do século XX, nomeadamente as cantadeiras, entre os quais emergem protagonismos que podemos classificar como «vedetas», o fado coincide com a própria prática de cantar o fado: nasce-se fadista, canta-se o fado por destino. Só quem tem o destino de cantar o fado o pode cantar. Isto desdobra-se para uma questão étnica: cantar o fado é uma questão de nascimento, é uma realidade inata, sendo, portanto, uma questão de raça, de sangue e solo. Logo, só quem é português é que pode cantar o fado.

Em suma, o fado de se ser prostituta é substituído pelo fado de ser mulher e artista, de assumir um protagonismo feminino e ao mesmo tempo ter essa possibilidade sobremaneira limitada:

«O mal que me vai minando
cá dentro – que eu bem o sinto –
é Deus que m’o dá, sei bem!
Sou boa. Vivo cantando!
Choro cantando – não minto –
Não faço mal a ninguém...»¹²³

Deixa-se de ser um destino para passar a ser uma eleição que é simultaneamente, e ela própria, um fado, no sentido negativo do termo. Percebemos com base nas fontes que já não é o corpo o objeto comercializado, como na prostituição, mas passa a ser a voz. O objeto de mercado subtiliza-se e com ele a sua legitimação. Isto está explícito numa letra de Francisco Santos:

«Das mulher’s, seu mal-dizer,
Isso, então, é que é dobrado!...
Se até dizem que é pecado,
Que não é boa mulher,
Aquele que canta o fado...

Isto a mim nunca me importa:
Vingo-me sem me vingar...
- Uma das tais, a chorar,
Já veio bater-me á porta,
A pedir-me... p’ra cantar...

Tinha uma filha pequena;
Tinham fome... e eu então,
A sangrar-me o coração,
Chorei o fado com pênha,
Com o fado dei-lhes pão...».¹²⁴

¹²³ Carlos Dubini – «Dasabafo». [Para a distinta cantadeira Ercília Costa]

¹²⁴ Francisco Santos – «Certas vizinhas», Canção do Sul, 1 de Julho de 1939, n.º 230, ano 17, p. 1.

Por outro lado, ocorre uma mudança ou uma inversão, no campo da maternidade: as prostitutas não podiam viver com os filhos, o que resultava no seu enjeitamento. As cantadeiras têm filhos, e o seu sofrimento e a consciência do seu fado decorre de uma determinada situação penosa na vida dos filhos: a doença (geralmente a cegueira) ou a morte.¹²⁵

Salienta-se o desconforto em coadunar o exercício do fado com os imperativos da pertença religiosa, particularmente a conotação do fado ao pecado:

«Perdôa-me Ser divino
E não tomes por pecado,
Já que eu tenho, por destino,
De viver cantando o fado».¹²⁶

Noutros casos, atribui-se a Deus o próprio destino de cantar o fado, ou de sofrer, associado implicitamente a um pedido de permissão para que o sujeito poético o possa fazer:

«Se Deus me quis reservar
esta vida p'ra penar
cantando cumpro a sentença».¹²⁷

A «filosofia do fado», expressão feliz de António Osório,¹²⁸ evita o existencialismo. O fado não nega o absurdo mas dá ao real um sentido mínimo, ao sustentar que ele é, de um modo ou de outro, inalterável. Deste modo, finta a possibilidade do não-sentido *per si* porque, em última análise, a inalterabilidade e a sua atribuição a uma causa ou a um aglomerado de causas é uma espécie de denominador necessário para que a realidade tenha um quadro explicativo. A realidade é assim porque tem de ser assim. Esta é a filosofia do fado. A escala da insuficiência de qualquer causalidade para explicar o sofrimento humano no repertório deste género musical é, contudo, a do quotidiano individual, da afetividade e dos vínculos imediatos do sujeito, enquanto o existencialismo pondera a realidade da angústia na proporção global do mundo e da humanidade. Se pode ser perçecionado como uma alternativa ao existencialismo, a forma possível que o povo teve de lidar com o problema do sofrimento, o fado funciona para Pinto de Carvalho como

¹²⁵ Veja-se, como exemplo, a seguinte letra: João Linhares Barbosa – «A minha canção do berço», Guitarra de Portugal, 15 de Agosto de 1945, n.º 5, ano 24, 2.ª série, p. 8.

¹²⁶ Esta é a quadra final de um poema que se encontra transcrito na íntegra no anexo. Raul de Oliveira – «Castigo», Canção do Sul, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 2. Indica-se que é «do repertório de Ercília Costa».

¹²⁷ Alcindo Porfírio Bastos – «O Fado», Canção do Sul, 16 de Abril de 1939, n.º 225, ano 17, p. 7. Assinala-se que é «do repertório de Maria Repromissa».

¹²⁸ «O fado tem, por conseguinte, a sua filosofia». António Osório – A mitologia Fadista, p. 65.

uma resposta ao positivismo. Enquanto resistência à corrente cientificista, nesta prática poético-musical reaviva-se o romantismo num prolongamento quase exagerado.¹²⁹ As semelhanças do fado com a corrente cultural do ultrarromantismo são significativas, desde logo na construção estética da tragicidade que recorre, entre outros tópicos, à morbidez e ao fatalismo. Com efeito, os autores ultrarromânticos utilizam muitos termos deterministas. António Osório refere este dado, bem assim a familiaridade entre as letras deste género performativo e poetas como António Botto, António Nobre, Camilo Castelo Branco e Raul Brandão.¹³⁰

Ocorrem, de facto, similitudes entre os constructos literários do fado e os demais pertencentes a outras esferas que poderíamos qualificar imediatamente de não populares, e bem assim convergências com a correntes de pensamento de uma escala ampla. Referimo-nos aqui ao romantismo e ultrarromantismo, também ao realismo, e destacando-se o saudosismo. Como se dá a transferência de uma sensibilidade existencial e estética e de enunciados teóricos dos autores que adjetivamos de eruditos para os do universo fadista? A natureza do facto que explica das semelhanças que Osório verificou pode não ser uma transferência unilateral ou tampouco uma dinâmica de influência e respetiva assimilação. Há que ter em conta um caldo cultural comum que frutifica em produções culturais diversas, consoante as variáveis do grau de instrução, pertença social, *background* ideológico, etc. Também a dicotomia entre literatura popular e literatura erudita não é totalmente justa, como, aliás, não o é qualquer antagonismo taxativo pelo menos no processo epistemológico historiográfico.

Tivemos oportunidade de verificar que as atividades ligadas ao processo tipográfico têm uma especial prevalência nas profissões das personalidades ligadas ao fado. Eles contactavam com os escritores que publicavam os livros e que à partida se inteiravam de todo o percurso da impressão da sua obra, relacionando-se assim com os tipógrafos que acumulavam não raras vezes o ofício de revisor. Este estabelecimento de vínculos entre o tipógrafo e revisor com o escritor é testemunhada por Alexandre Vieira ao falar da amizade construída com Afonso Lopes Vieira, a qual, aliás já abordámos. Por

¹²⁹ «O amor não morreu com o positivismo triunfante, embora continue a ser uma coisa tão subtil, que escapa a toda a doutrina. A todo o raciocínio, a todo o conceito antecipado, a toda a dedução lógica». Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 35.

¹³⁰ «As palavras “fado” e destino são em António Nobre muito frequentes [...] Sentia-se cercado por um “fado cruel”, por uma “vida negra”, por “saudades de tudo”, tonalidades afectivas típicas do sentimentalismo fadista.». António Osório – *A mitologia Fadista*, pp. 109-110.

outro lado, a existência de poetas populares que se sustentavam materialmente com essa mesma atividade, através dos direitos de autor, e ainda a própria existência de periódicos de fado e, deste modo, jornalistas a ele dedicados, exclusivamente ou não. Neste âmbito, é inexorável a importância de João Linhares Barbosa. Sabemos que ele, bem assim o seu círculo de amigos fadistófilos e poetas populares que orbitavam em torno da *Guitarra de Portugal*, e na qualidade de interveniente da imprensa, frequentavam os mesmos cafés que a elite artística lisboeta coeva.

Os elementos que escreviam letras e opiniões interinamente ao âmbito fadista integravam os espaços e os quotidianos do circuito das ideias e, embora periféricamente, participavam na fabricação da cultura, do pensamento e da opinião pública que tinha lugar neste período. Note-se que o processo de publicação de livros e de periódicos é um eixo nevrálgico do quotidiano cultural da cidade, e as interações que ele estabelecia entre todos os atores não são um facto accidental e inconsequente.¹³¹ O fado demonstra que foram artisticamente férteis, sendo ele não só o resultado como a disponibilização de um âmbito de criação de beleza e interpretação da realidade.

A assimilação destas ideias determinísticas, nesta dupla valência, dá-se na elite intelectual portuguesa, mas também numa faixa intermédia daqueles que não tendo tido acesso a um tipo de educação formal e erudita usufruíram de uma instrução de tipo popular que os movimentos de esquerda impulsionaram. Deste modo, encontramos muitos que pelo seu contacto com a imprensa, com a atividade tipográfica, com as letras e deste modo com as ideias, com a sua circulação através dos livros e da imprensa. Assim sendo, o saudosismo, o fatalismo e o determinismo encontraram neste segmento que poderíamos designar por uma «classe intelectual média», um espaço de criatividade e de recreação daquelas correntes, sem uma grande sofisticação especulativa mas com novas linguagens, também musicais por via do fado, uma «sub cultura» em que muitos dos indivíduos acima referidos estavam ligados.

A referência no destino também se verifica, não só nas letras e nos artigos de opinião, como nas discursividades dos seus protagonistas, o que induz a considerar um nível de adesão que é da ordem da crença. Não se trata, pois de um jogo de influências

¹³¹ Esta ideia decorre do contacto com o trabalho de Paulo Alexandre Alves. Não obstante ser numa época diferente, e com o enfoque no objeto «livro» e na sua comercialização (não tanto no processo de produção final e impressão), a reflexão que desenvolve sobre a dinâmica simultaneamente comercial e intelectual, e dos vários intervenientes sociais, é pertinente para o nosso estudo: Paulo Alexandre Alves – *O mercado editorial de Lisboa*.

culturais, somente, mas de conteúdos que eram acreditados. Veja-se a entrevista a Maria do Carmo Torres, por exemplo, na qual à pergunta «Tem assim atribuições que a façam chorar cantando?» responde: «Coisas do Destino...».¹³² O entrevistador finaliza o seu texto assinalando que «o vento da Desgraça» soprou fortemente na sua entrevistada. Atente-se ainda neste texto em torno da então promissora Amália Rodrigues:

«Quem nos haveria de predizer que aquela rapariga que tomou parte no “Concurso da Primavera” (exclusivamente nos ensaios) – alcançaria com tanto fulgor e rapidez um lugar de destaque entre as modernas fadistas! Só nos explicaria o valor de que ela fôra nimbada pelo Destino! Só êsse misterioso Destino nos esmiuçaria das razões das voltas que o mundo dá...

E talvez êsse Deus cego nos desse conta da nossa paixão pelo fado. E talvez essa esfinge mitológica concluísse com razões de sobra que a aura de Amália Rodrigues é fruto da sua confiança no Destino... Talvez...

Amália Rodrigues tinha de ser artista, não o contrariou e... venceu!...»¹³³

Nos coletivos produtores de discursos predestinizantes subsiste a ideia de que Deus determina o decurso das vidas humanas, fixando-se uma não acessibilidade à Sua vontade e tampouco interatividade. Essa determinação verifica-se por uma sintomatologia existencial que indicie a positividade ou negatividade do fado biográfico de cada um; estamos diante dos pressupostos da teologia da prosperidade mas concretizados naquilo em que consiste o seu reverso e que aqui designamos por «teologia da desgraça». Nesta subsiste uma noção voluntarista de Deus à qual corresponde ideia passiva do homem: é Deus que ativamente decide e ordena o mundo, e ao ser humano compete conformar-se com a decisão benigna ou maligna de Deus a respeito do seu lugar nessa ordem.

António Osório no seu ensaio procura explicar esta crença no destino, tendo uma perspetiva bastante crítica. O poeta e advogado foca, como causa e efeito do fado, a irresponsabilidade dos atos individuais e coletivos (referindo-se a Portugal), funcionando como um bode expiatório que dirime a culpabilidade e aquilo que ela porventura teria de útil que era o de tornar o que há de sujeição em resolúvel e concretizar uma autodeterminação. Outro dos aspetos da *Mitologia Fadista*, é a constatação de que a ideia do destino estrutura qualquer mitologia, não sendo uma especificidade do fado inscrevendo-o como ingrediente nuclear do pensamento mítico. Para o poeta e advogado, o ponto diferenciador do fado das outras mitologias e também de outros géneros musicais é exatamente o entendimento e expressão da dor enquanto «forma labiríntica de

¹³² «Maria do Carmo Torres: a cantadeira do povo», *Guitarra de Portugal*, 21 de Abril de 1934, n.º 290, ano 12, pp. 1.6.

¹³³ João Reis – «Amalia Rodrigues», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1940, n.º 246, ano 17, p. 3.

resignação».¹³⁴ Contudo, ele filia superiormente no conceito islâmico de *fatum* a concepção fadista do que é a vontade e o destino do que no conceito cristão, exatamente porque este interseja resignação e confiança, pelo papel da Providência:

«Perante os “decretos do destino” o poder da vontade mostra-se nulo; num fatalismo inexorável condensa-se a “filosofia” do fado, afinal nada mais que o “*fatum mahumetanum*” definido por Leibniz: a vontade nada pode, porque o homem e os acontecimentos são governados maquinalmente pela “força das coisas”. O corolário extrai-se num ápice – ninguém é responsável de nada.

O “*fatum christianum*”, resignação confiante, segundo Leibniz, nos decretos da Providência, ou a Moira dos gregos não têm aqui que ver. A resignação fadista nunca se mostrou confiante. O *Fatum*, resumo da desgraça exibida, fabrica sistematicamente todo o mal irremediável do mundo».¹³⁵

Leibniz, de facto, nos seus *Essais de Théodicée*, distingue *fatum mahumetanum*, que também denomina de «le destin à la turque», *fatum stoïcum* e *fatum* cristão.¹³⁶ O filósofo e matemático saxónico considera que o primeiro é de uma necessidade absoluta e a atitude correspondente é a de passividade total que exclui mesmo o evitar de perigos; o segundo é necessário mas o quietismo que reclama não deixa de ser racional; o último inclui a crença na Providência, o que introduz um fator de confiança, o destino não se trata pois de algo necessário mas certo, e a passividade tem em conta a suscetibilidade de Deus às orações humanas.

A emergência ou a construção da consciência individual de que se está destinado não pela graça mas pela sua ausência (a desgraça) ou por uma entidade paralela negativa (o destino, o fado), portanto, não para a salvação mas para a perdição, permite-nos falar assim de uma teologia da Desgraça ou de uma teologia da resignação, por oposição à da «graça» e à da «prosperidade». Os indicadores dessa não-eleição, ou destino, dessa predestinação negativa ou ausência da graça correspondem, grosso modo, às características nefastas do seu grupo social, em particular o da fadista e o do fadista (a prostituta e o «rufião» ou vadio). É, pois, um destino coletivo, no qual a condição social é simultaneamente uma condição salvífica. É-nos dado inferir que se de uma sociedade de pendor capitalista e genericamente protestante se formulou a Teologia da prosperidade, se de outra fundamentalmente socialista e de maioria católica emergiu a teologia da

¹³⁴ António Osório – *A mitologia Fadista*. pp. 116-117.

¹³⁵ António Osório – *A mitologia Fadista*. p. 103.

¹³⁶ Rodrigo Brandão elabora uma boa síntese da perspetiva de Gottfried Leibniz e dos conceitos que ele define; para ela remetemos: Rodrigo Brandão – *A ordem do mundo e do homem: estudos sobre metafísica e moral em Voltaire*. Tese de pós-graduação. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008, p. 152 ss.

libertação, nesta sociedade propensamente liberal, com significativas desigualdades sociais, com constrangimentos de desenvolvimento e com uma identidade definida em grande medida pela utopia do império e pela fé católica, gera-se uma teologia da resignação ou da desgraça. E o fado, será então «uma derivante espiritual oriunda da resignação dum povo».¹³⁷

Deste modo, regista-se um maniqueísmo que é funcional ou teleológico e não essencial ou ontológico: em vez de os homens serem divididos entre bons e maus, são sim repartidos entre destinados ao mal e destinados ao bem (sem que tenha a ver com a primeira dicotomia).

O determinismo e a sua atitude correspondente, a resignação, torna finalista ou teleológica a história nacional, a estrutura social, etc. Configurando-as em torno de uma dada finalidade, confere-lhe, ainda que aparentemente, uma organicidade, isto é, imprime uma ordem simbólica que é facilmente traduzível na ilusão de uma ordem real. Se se tiver em linha de conta o facto de Antero de Quental responsabilizar os Jesuítas e a Inquisição pela decadência do país, torna-se lícito prever a possibilidade de a própria Igreja Católica desenvolver um discurso determinista e nele se empenhar, sem obstar a que ele não condiga com a sua teologia inicial, para propor outra justificação para o estado do país que não a responsabilizasse, outro quadro explicativo para a decadência, que não a implicasse.

Na mundividência fadista não encontramos associadas à ideia de destino a misericórdia de Deus e a valorização da liberdade humana, ambas profundamente estruturantes do pensamento cristão. O sagrado é representado num certo alheamento ao sofrimento humano e com uma vontade pouco sensível às contingências humanas. Desta forma, apesar de ocorrer frequentemente atribuído a Deus, o destino é concebido não no paradigma cristão mas na cosmovisão grega, e em particular estoica, uma vez que, tal como nesta, o fado privilegia uma ideia de providência não-providencialista, pois não exprime o cuidado de Deus relativo aos humanos. Não se trata da figura moderna de uma «providência sem Deus» mas mais corretamente de um Deus sem providência apesar de assim ser nomeado; ao invés, Ele é um programador das vidas humanas. O conceito e, cada vez mais, a entidade «Providência Divina» não concorre necessariamente para a

¹³⁷ Unda Giral [pseud.] – «Um critica e uma “resposta” como quem diz, uma porta e uma janela», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1937, n.º 170, ano 14, p. 7.

prosperidade humana, mas para a conformação. O milagre é o mecanismo que permite a excecionalidade neste sistema de crença que enfatiza uma natureza mecânica da deliberação e ação divinas, que articula a causa e o efeito numa relação de necessidade, no sentido de incontingência, de impermeabilidade a outros fatores. É somente pela via do milagre e da devoção que a misericórdia divina subjacente à ideia de providência tem lugar: por ele irrompe na história a iniciativa de Deus para a redenção humana, brota no tempo o «não-temporal, irrupção que define propriamente a providência, mas não está ordenado ao encadeamento da causalidade».

Neste sentido se percebe que, não obstante se basearem em termos de imaginário e conteúdos cantados na experiência dura da condição social de uma dada minoria, seja por critério étnico seja por critério financeiro, seja os dois, o fado, o rap ou o jazz se diferenciem na natureza do posicionamento ante essa condição: o primeiro é da ordem da renúncia, os últimos são da ordem da denúncia. O que tem lugar no género musical português é talvez o trânsito de uma ética da fatalidade para uma estética da fatalidade.

Em registo de sùmula, propomos um modo de organização dos posicionamentos deterministas possíveis. O facto de as coisas serem ou acontecerem assim e não de outra maneira pode ter a sua causalidade em quatro instâncias diferentes: no mundo, no homem (entidade humana), em Deus (entidade divina) ou numa entidade que não é humana nem divina (o fado, o destino, etc.). No primeiro caso (o mundo), ocorre a ideia de que o mundo é autónomo, que funciona como uma máquina e, deste modo, a causalidade encontra-se na mecânica. Prima por uma perspetiva aleatória e estocástica, e as formas mais aproximadas de previsão dos factos é a probabilística e a estatística. Note-se que esta posição não exclui a crença em Deus. Simplesmente defende-se que Deus cria o mundo e as suas leis mas não age nas mesmas, elas funcionam por si. O jansenista Blaise Pascal provavelmente inscreve-se nesta perspetiva. Todavia, também o positivismo se caracterizará possivelmente por este tipo de determinismo; sendo que este positivismo pode ter a ver com as ciências naturais ou com a medicina ou com a economia. Este ponto de vista releva a autonomia do mundo, e exprime particularmente uma postura de modernidade, uma vez que se distingue, no que concerne a Deus, a causalidade do que existe e a identificação com o que existe, a atribuição da origem da realidade e da organicidade desta. Neste âmbito, a sorte é um conceito particularmente plausível.

O segundo coloca a questão no homem, na sua liberdade e vontade, e, portanto, na sua responsabilidade e mérito ou culpa. No que respeita ao segundo, considera-se que Deus é a origem daquilo que se encontra no espectro entre o quase tudo o que existe e tudo

o que existe. O que queremos dizer é que, enquanto alguns autores têm uma visão totalmente englobante, outros colocam algumas realidades fora do alcance da alçada divina (por exemplo, o que acontece de mal). Desenvolve-se, como vimos, uma crença na providência divina, e engloba uma relação oscilatória entre o crédito prestado a Deus e a obediência, entre a confiança e a resignação. Por fim, a crença ou a premissa que a causa do que existe e ocorre está no destino, nesta instância quase disforme, neutra e despersonalizada, induz ao quietismo. O destino pode ser entendido como criado por Deus ou não, e a sê-lo, criado direta e indiretamente e intencionalmente ou não.

Nos campos da filosofia e da teologia ocorreram esforços para se compreender a articulação destes diferentes intervenientes no processo causal (o criador, as criaturas ou seres humanos, os não humanos, etc.). Neste âmbito, vale a pena atentar numa proposta de Ryan Byerly que reconhece três posições atinentes ao modo como a causa humana e a causa divina se relacionam. A primeira é o ocasionalismo (*occasionalism*) e sustenta que as criaturas são simplesmente ocasiões para a direta e imediata causa divina. A segunda é o conservacionismo (*conservationism*) e considera que Deus age no curso ordinário da natureza simplesmente por criar e conservar as substâncias naturais e os seus acidentes. Quando a ação dessas substâncias produz um efeito, são apenas elas as diretas e as imediatas causas desse efeito. Deus é a causa desse efeito apenas na medida em que sustem essas criaturas. Finalmente, o jovem filósofo americano aponta em terceiro lugar o concorrentismo (*concurrentism*), que consiste numa posição intermédia. Nesta, as criaturas têm uma contribuição causal no mundo mas Deus contribui para os efeitos não apenas na conservação das substâncias criadas que os causam, mas de um modo mais imediato e íntimo. Esta posição foi tomada por Tomás de Aquino, Domingo Bañez, Luis de Molina, Francisco Soares, mas também René Descartes e Gottfried Leibniz.¹³⁸ Uma crítica a esta última posição é a objecção da «sobredeterminação» (*overdetermination*), que sustenta que considerar as causas da criatura e do criador é um excesso de fatores causais.¹³⁹

Leibniz ou Voltaire, entre variadíssimos autores, demonstram nas suas obras filosóficas ou literárias que o destino é uma questão que os perturba; ela não é, pois, exclusiva do mundo português. Podemos compreender que, não sendo uma especificidade

¹³⁸ T. Ryan Byerly – The mechanics of Divine Foreknowledge and Providence: a Time-Ordering Account. London: Bloomsbury, 2014, p. 68.

¹³⁹ T. Ryan Byerly – The mechanics of Divine Foreknowledge and Providence, p. 96.

lusa inata, foi construída como tal no jogo de concorrência de identidades europeias. O português foi sendo representado como um especialista no fatalismo e na dimensão poética ou sentimental da existência. Na Primeira Guerra Mundial, em que o jogo de confrontação de identidades europeias foi especialmente visível, o soldado-tipo português é caracterizado pela sensibilidade poética e musical e pela saudade, em contraste com o soldado inglês, representado como individualista e bravo, e protótipo do soldado alemão com sentido do coletivo, obediente e facilmente comandável.¹⁴⁰

Foi afirmando-se progressivamente um nacionalismo luso, desenvolvido ou influído por produções literárias, filosóficas, políticas e teológicas, composto por diferentes correntes e autores, que assumiu o determinismo como ponto de fuga identitário da «nação». Este foi absorvido pela cultura expressiva do fado numa fase em que vários nacionalismos se consolidavam – o de Fernando Pessoa, o do Integralismo Lusitano, o Providencialista-messiânico¹⁴¹ – e ainda um nacionalismo popular. Desta forma, isto que segmentámos como prismas de visão diferentes dentro do que pode ser um determinismo causal comporta-se numa clara bricolage nas produções poéticas do fado. Tomemos como exemplo este texto poético de Júlio Guimarães:

«Sedento da aventura, amante da conquista,
O povo português foi sempre fatalista
E sempre acreditou, com respeitosa unção,
N'um arbitro supremo e predestinação...
Foi sempre heroico, audaz, afoito mas doente,
Obedecendo á sorte e sendo dela um crênte.
E assim, p'ra celebrar o seu destino irado
No idioma pôz esta palavra: - Fado!
Para dar mais relevo ao seu cruel lamento,
Adotou a guitarra; o divinal instrumento...»¹⁴²

Contrabalançando o imaginário da glória a partir das narrativas da «conquista» e da exaltação da expansão marítima, ocorre uma construção da ideia de heroicidade a partir da fatalidade. O herói-fatalista é também «doente», tratando-se de uma heroicidade-fragilidade, crente num «árbitro supremo», na «predestinação» e na «sorte». Vejamos ainda esta produção de Afonso Lopes Vieira (muito anterior a 1926, pela qual a comunidade fadista expressa bastante apreço aquando da rejeição pública do escritor pelo género musical):

¹⁴⁰ Cátia Tuna – «Caiu a morte nesta pagodeira», p. 64.

¹⁴¹ Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 173.

¹⁴² Júlio Guimarães – *História do Fado*, p. 26. Integra uma fala do personagem «homem do Bairro Alto».

«Dia de amanhã! Futuro!
Que mos importa saber?
Leva-me a sorte seguro
E seja o que Deus quizer...

A gente logo ao nascer
Tem uma estrêla que diz
Se fortuna se há de ter,
Se se há de ser feliz.

Cantemos na despedida
P'ra onde nos leva a Sorte,
O Fado da nossa vida,
O Fado da nossa Morte!»¹⁴³

Neste texto constitui-se um puzzle dos seguintes elementos: a sorte, o fado, a estrela, a fortuna e a vontade divina («o que Deus quizer»). Há uma reunião dos vários vocábulos de uma linguagem quotidiana determinista.

O fatalismo, o saudosismo e o sentimentalismo são indicadores da identidade portuguesa. Isto é perceptível nos estrangeiros que escrevem sobre o português. Germaine de la Boutetière sobre ele assevera: «La poésie est la fonction naturelle de son âme».¹⁴⁴ A escritora descreve os portugueses ainda como «passionnés, nerveux, sentimentaux». Detentora de uma visão francamente benigna dos portugueses, e referenciando-a às saudades, como expressão peculiar portuguesa, a sua caracterização prossegue afirmando que «leur sensibilité et leur imagination ont une prédominance sur leur raison ; il y aurait même chez eux un peu de mysticisme passionnel.» A antropologia do português define-o como imaginativo, nervoso, sentimental, romântico, apaixonado.

O destino explica o papel de cada indivíduo na sociedade e exime-o de uma acção ou reflexão que o coloque em causa; isto numa dimensão individual-social. Numa dimensão nacional-internacional, o destino ou a Providência foram pensados em alguns sectores como os atribuidores de um papel a Portugal na engrenagem da História Mundial; isto entendeu-se como legitimação face a potências mais fortes. O alcance desse grande destino coletivo falhou, o que foi porventura absorvido como falha no micro-destino individual. A condição poética do português surge como algo que causa dessa «falha» e, simultaneamente, como algo que é causado por essa falha. No campo dos imaginários, esta traduziu-se desde a representação de uma não-virilidade até à de uma inaptidão para o progresso.

¹⁴³ Poema citado no artigo: Malazartes – «Afonso Lopes Vieira: em 1898, quando estudante de Coimbra, exaltava o Fado; em 1929, renega-o! – Porquê?».

¹⁴⁴ Germaine de la Boutetière – *Un mois dans l'Estrémadure Portugaise*. Paris: Éditions de la Revue du Centre, 1936, p. 111.

A saudade origina-se no desajuste entre dois destinos simultâneos mas contraditórios: o de se ser império e o de se ser poeta. Entre o desiderato e a sua própria interdição, que não é imposta de fora mas é auto-determinada na condição íntima do português – a de não poder não ser um sentimental, um poeta, etc. A saudade nasce do empate da não realização do horizonte de concretização do objeto desejado: o império, no plano do destino coletivo, o da pessoa amada, no âmbito do destino individual. Nessa pressão entre o ser-se em demasia algo e o não poder sê-lo, por destino/condição interior/exterior forma-se uma hiperidentidade e formula-se o que Fernando Pessoa denomina de nacionalismo místico.¹⁴⁵

Entre o destino e a saudade existe uma relação de causa e efeito, na medida em que o destino, ao condicionar o real para que este seja de um modo e não de outro e na sua força de imposição à vontade humana, faz com que os vínculos se quebrem. Nessa limitação do homem como ser-para-o-outro, na privação do *alter*, o destino só não coarta a possibilidade de expressão da angústia que essa fragmentação gera. O fado, essa possibilidade de expressão poético-musical, é, pois, a única margem de auto-afirmação pessoal concedida ao indivíduo.

4.3. O sentimento-ideia de saudade em perspetiva

Pela via latina, fado vem de *fatum*, que significa «destino». Pela via grega, a sua origem é no termo *pathos*, correspondente ao termo latino *passio*. Para os pensadores antigos e medievais, estas duas palavras (e outras assim como *affectus*) descreviam as emoções que eram experimentadas passivamente e significavam movimentos afetivos básicos ou imediatos.¹⁴⁶ Assim, esta nomenclatura contribuiu para o acantonamento das emoções no campo da irracionalidade, e, por conseguinte, para a sua inferiorização. As paixões passaram a emoções, num processo que quase poderíamos nomear de

¹⁴⁵ F. Pessoa, *Poèmes ésotériques. Le message. Le marin*, Paris, Christian Bourgois, 1988 ; *Le Chemin du serpent*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

¹⁴⁶ A expressão «ideia-sentimento» que utilizámos para intitular este subcapítulo é de Urbano Tavares Rodrigues, que se encontra no prefácio da antologia que realizou sobre *A saudade na poesia portuguesa*. O mesmo autor recorda a definição «emoção intelectual» dada por Teixeira de Pascoaes. Urbano Tavares Rodrigues (selecção e prefácio) – *A saudade na poesia portuguesa*, p. 31. ¹⁴⁷ Th. Dixon – *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Citado por Tianyue Wu – Are first movements venial sins? Augustinian doctrine and Aquina's reinterpretation. Em Pieter d'Hoine; Gerd Van Riel (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honour of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 475.

secularização do vocabulário antropológico.¹⁴⁷ Derivado do pensamento de Santo Agostinho, ocorreu um debate teológico em que se refletia sobre até que ponto estas paixões que exprimem uma componente involuntária numa etapa inicial das emoções (medo, raiva, alegria), eram ou não imputáveis, eram ou não pecados.¹⁴⁸

A melancolia aproximava-se mais à categoria de «humor» do que de emoção, estando inscrita no espaço ambíguo dos fluídos corporais-emocionais. Deu-se um processo de patologização da melancolia impulsionado pela obra *The Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton, que procurou sistematizá-la, muito influenciado por correntes neo-galicenistas.¹⁴⁹ Séculos antes e no espaço português, o rei D. Duarte (1391-1438) já falava no capítulo XIX da sua obra *Leal Conselheiro* na «doença de humor menencorico» de que ele próprio padecia. O cronista Rui de Pina aponta-lhe uma morte também melancólica, causada pela «pena e tormento» que a culpa do desastre de Tânger e o sequestro do seu irmão D. Fernando suscitou.¹⁵⁰ Outras personagens, como a figura de Caim foi retratada por Agostinho de Hipona como padecente de melancolia, ou ainda Paulo de Tarso associando-se à melancolia o «espinho na carne» de que falava nas suas epístolas (ver 2 Cor, 12, 7).¹⁵¹

Estes dados permitem contextualizar a saudade numa realidade emotiva coletiva nacional (especificamente portuguesa) – a «melancolia venenosa» lusitana de que Manuel Laranjeira fala¹⁵² – num movimento europeu seiscentista de exploração das paixões ou

¹⁴⁷ Th. Dixon – *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Citado por Tianyue Wu – Are first movements venial sins? Augustinian doctrine and Aquina's reinterpretation. Em Pieter d'Hoine; Gerd Van Riel (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honour of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 475.

¹⁴⁸ Tianyue Wu – Are first movements venial sins?, pp. 475-494.

¹⁴⁹ Esta influência é defendida e explicada no seguinte artigo: Giuliano Mori – Democritus Junior as Reader of Auctoritates: Robert Burton's method and *The Anatomy of Melancholy*. *Journal of the History of Ideas*. 77 (2016) 379-399.

¹⁵⁰ Rui de Pina – *Chronica d'El-Rei D. Duarte*. Estudo crítico, notas e glossário de Alfredo Coelho de Magalhães. Coleção Biblioteca Lusitana. Porto: Renascença Portuguesa, 1914, p. 206. Ver também: Hugo Rincon Azevedo – Memórias melancólicas: a morte do Rei D. Duarte no discurso cronístico de Rui de Pina (1440-1522/1523). Em *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História: Contra os preconceitos – história e democracia*. Brasília – DF, [s. n.], 2017.

¹⁵¹ À parte da organicidade conferida pela obra de Burton, melancolia não se dissocia da razão ou pensamento, dado que algumas reflexões em seu torno exploraram as suas potencialidades como fator que proporciona o desenvolvimento de ideias e a melancolia como característica do sábio. Cf. Jackie Pigeaud – *Melancholia: Le malaise de l'individu*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008, pp. 57ss. Sobre o que referimos de São Paulo, ver a página 15.

¹⁵² Expressão de Manuel Laranjeira num poema. «Manuel Laranjeira», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de Abril de 1912.

emoções.¹⁵³ Deste modo, a uma patologização da nostalgia seguiu-se a sua nacionalização. Quem o perspectiva é Jelena Jovici que explica que o conceito «nostalgia» aparece no contexto do pós-revolução francesa e das conquistas napoleónicas, significando primeiramente «doença», tornando-se paulatinamente um sentimento, e, finalmente, um sentimento nacional.¹⁵⁴ Questionamo-nos se o que a investigadora sueca afirma para o caso francês e para o conceito «nostalgia» (notemos que na tradição inglesa de Burton se falava de «melancolia») se pode de alguma maneira aplicar ao caso português, ou seja: estará na revolução liberal o ponto de partida do início da saudade como sentimento nacional?

Tendemos a responder afirmativamente, apesar de D. Duarte, Duarte Nunes de Leão e D. Francisco Manuel de Melo exprimirem uma consciência de exclusividade da «saudade» na Língua Portuguesa, que facilitou a sua assunção como conceito-emoção com poder identitário nacionalizante. Mas até Almeida Garrett selar a saudade como tema chave do romantismo português,¹⁵⁵ processou-se apenas um «parto» exclusivamente literário do saudosismo. Foram os filósofos portugueses românticos que começaram por desenvolver o saudosismo, como Amorim Viana e Joaquim Maria da Silva. Deram uma configuração especulativa ao que até aí tinha sido o substrato narrativo da saudade; deram-na também ao próprio romantismo. Influenciados por Karl Krause, estes filósofos portugueses conferiram ainda um cariz espiritualista particularmente sensível à psicologia, a qual superiorizavam entre as ciências filosóficas.¹⁵⁶

A geração de 70, na sua superação do anti-romantismo do positivismo, prosseguem as suas variações sob o tema da saudade, destacando-se Cunha Seixas, Antero de Quental e Sampaio Bruno. Na geração seguinte sobressai o saudosismo do poeta Teixeira de Pascoas e o do filósofo Leonardo Coimbra. Este fundamenta-se numa visão científica do mundo, o primeiro numa visão lírica.¹⁵⁷

¹⁵³ Retomaremos desenvolvidamente este tema na parte em que estudamos a performance (última etapa da tese), mas por ora nomeamos como exemplo a obra *Les passions de l'âme*, de Renè Descartes.

¹⁵⁴ Esta historiadora analisa este processo entre 1850 e 1914. Cf. Jelena Jovicic – La nostalgie, de la maladie au sentiment national. *French, Culture & Society*. 34 (2016) 48-65.

¹⁵⁵ Para Braz Teixeira e António Dias de Magalhães isto ocorre no seu poema *Camões*, de 1825, com a invocação da Saudade. A. Braz Teixeira – Romantismo em Portugal. Em Roque Cabral [et. al.] – *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. 4.º volume. Lisboa: Editorial Verbo, 1992, pp. 803-805. António de Magalhães. s.j. – *A Filosofia da Saudade*. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. Coleção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 249.

¹⁵⁶ Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 173.

¹⁵⁷ Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 205.

Num convicto nacionalismo religioso, Teixeira de Pascoaes propôs o saudosismo como nova religião e, dela decorrente, a constituição de uma «Igreja Lusitana» que fizesse jus à genuína religiosidade portuguesa deturpada por séculos de catolicização (tal como identidade política republicana do povo luso fora pervertida pela imputação do constitucionalismo francês).¹⁵⁸ Para o autor de *Embriões*, o povo português é muito religioso, mas não católico e foi «por isso mesmo que criou a Saudade».¹⁵⁹ A religião da saudade nasceria da interseção entre o paganismo e o cristianismo, de Pã e de Jesus, do sangue ariano e o sangue semita dos portugueses, porque ela é um sentimento-síntese entre desejo e lembrança, dor e alegria, vida e morte. Esta «Igreja Lusitana» precaveria eventuais desideratos de uma união ibérica, tendo uma igreja diferente da Espanha católica romana. Para o poeta «a saudade diviniza tudo», tornando os lugares sagrados, tornando os mortos em deuses ou mesmo ressuscitando-os.¹⁶⁰ A identidade republicana e progressista de algumas das primeiras figuras do Saudosismo que de algum modo fizeram eco das propostas de Pascoaes (Afonso Duarte, Jaime Cortesão, João de Barros, Augusto Casimiro, Mário Beirão, Leonardo Coimbra...) faz antever a possibilidade de se colocar como espiritualidade ou utopia religiosa de substituição.¹⁶¹

António Sérgio viria a responder ao escritor de Amarante, numa polémica que se processou nos anos de 1913 e 1914 na revista *A Águia* (sendo Pascoaes então o seu diretor). António Sérgio procurou demolir a perspetivação exaltadora da saudade como projeto de nova religião ou sequer como especificidade portuguesa e igualmente como palavra exclusiva da Língua Portuguesa.¹⁶² Note-se que esta especificidade suscitou posicionamentos diferentes: a ausência de uma singularidade linguística portuguesa do lexema «saudade» viria a ser patenteada por Carolina Michaëlis com aturado primor

¹⁵⁸ Ideias expressas na conferência proferida no Ateneu Comercial do Porto, a 23 de Maio de 1912: Teixeira de Pascoaes – O Espírito Lusitano ou o Saudosismo. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, pp. 21-36.

¹⁵⁹ Ideias expressas na conferência proferida no Ateneu Comercial do Porto, a 23 de Maio de 1912: Teixeira de Pascoaes – O Espírito Lusitano ou o Saudosismo, p. 33. Para o poeta, a saudade está «no interior da vivência comum e geral do povo, nos seus hábitos, as suas tradições, os seus desejos colectivos, os seus feitos como entidade única, a sua mentalidade religiosa, a sua sabedoria geracional». Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 205.

¹⁶⁰ Elisabete Francisco – Teixeira de Pascoaes: um espiritualismo cívico ou laico ou a tradição como recomposição espiritual. *Lusitania Sacra*. 2.ª série. 24 (2011) 245.

¹⁶¹ Urbano Tavares Rodrigues (Seleção e prefácio) – *A saudade na poesia portuguesa*, p. 21. O autor refere-se a Pascoaes, Afonso Duarte, Jaime Cortesão, João de Barros, Augusto Casimiro e Mário Beirão.

¹⁶² António Sérgio – Epístola aos Saudosistas. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. pp. 56-64. Texto originalmente publicado na revista: *A Águia*, n.º 22, 2.ª série, 1913.

filológico no livro *A Saudade Portuguesa*, de 1914; ao passo que em 1942 Mircea Eliade defende a especificidade galaico-portuguesa da palavra «saudade».¹⁶³

Leonardo Coimbra fala de duas saudades, uma referente aos bens finitos (a saudade imanente) e outra aos bens espirituais (a saudade transcendente).¹⁶⁴ A primeira é de algum modo irresolúvel porque os bens não são eternos e por isso o desejo de unificação não é concretizável, pelo que o «desejo de possuir os mundos e os seres teria de sumir-se no Nada».¹⁶⁵ A saudade transcendente é a saudade de Deus, a única saciável. Trata-se da saudade do paraíso, enquanto estado unitivo com Deus quebrado pela transgressão do homem. Esta tese tem como palimpsesto toda a protologia cristã, baseada nos mitos de origem do livro do Génesis. Na arquitetura do saudosismo do autor de *A alegria, a dor e a Graça* convocam-se personagens e elementos deste livro (Adão e Eva) ou da apocalíptica bíblica (a trombeta, o juízo final...), de conceitos (o Paraíso, o Reino de Deus...) que recompõe em novas peripécias e poéticas, lembrando Pascoaes, mas com um método de reutilização da Bíblia em muito diferente. Isto combinado com uma antropologia platónica e com metáforas dos elementos simples da natureza (o sol, o mar...).¹⁶⁶

Depois da geração da Renascença Portuguesa, e dos protagonistas Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, é sobretudo na década de 1950 que surgirá uma vaga de outros autores como João Dias, José Marinho, José Gil, Joaquim de Carvalho e Eduardo Lourenço. Neste revigoreamento o grupo da Filosofia Portuguesa iniciado por Álvaro Ribeiro (que não se pode dizer que tenha investido particularmente no tema da saudade) teve um papel muito significativo, salientando-se figuras como Pinharanda Gomes e Dalila Pereira da Costa.¹⁶⁷

¹⁶³ Mircea Eliade – Dor: saudade românească. Em Mircea Eliade – *Jurnalul portughez și alte scrieri*. Doilea volum. București: Humanitas, 1942, pp. 327-335. Cf. Andreea Teletin; Veronica Manole – Expressing cultural identity through «saudade» and «dor»: a Portuguese-Romanian comparative study. Em Maria Manuel Baptista (ed.) – *Identity: Concepts, theories, history and present realities (a European overview)*. 1.º volume. Coimbra: Grácio, 2015, pp. 155-171.

¹⁶⁴ João Duque – Saudade imanente e saudade transcendente: breve leitura de Leonardo Coimbra. *Theologica*. 45 (2010) 473-481.

¹⁶⁵ Manuel de Freitas – Aspectos do saudosismo em Leonardo Coimbra. Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 763. O texto foi originalmente publicado na revista *Itinerarium*, ano 4, n.º 21, 1958.

¹⁶⁶ Estas características são notórias, por exemplo, no prefácio que escreve à segunda edição da obra *Regresso ao Paraíso* de Teixeira de Pascoaes.

¹⁶⁷ Não exploraremos aqui os contributos destes dois autores, apesar da sua inofismável importância e do valor da reflexão com voz própria que realizaram da saudade, e atentando muito em particular à questão de Deus; pela mesma razão de ultrapassar os limites da cronologia que estipulámos, não nos fixaremos numa última grande codificação da Saudade, a obra *O Labirinto da Saudade*, de Eduardo Lourenço.

Preterirmos aqui os desenvolvimentos do saudosismo posteriores a 1945, posto que o foco do nosso estudo é a averiguação da influência que a filosofia saudosista teve no fado no período em estudo a partir das correlações existentes entre aquela e a produção poética fadista, a que nos dedicaremos no próximo subcapítulo. Deter-nos-emos brevemente, porém, na abordagem que a Teologia realizou da saudade, apesar de ter iniciado na segunda metade do século XX. Entenda-se a Teologia aqui não como referencial epistemológico como em Leonardo Coimbra (uma vez que, nesse caso, teríamos forçosamente de abordar Pinharanda Gomes e Dalila Pereira da Costa) mas como disciplina com um método e linguagem próprios e tendo como base a tradição católica de natureza doutrinal.

De facto, verificámos que Leonardo Coimbra universalizou e cristianizou a saudade; o saudosismo, tal como ele o sistematizou, é inseparavelmente filosófico e teológico. A justificação das fisionomias teológicas que a saudade quase sempre arrogou no pensamento filosófico português terá uma raiz mais ancestral. Com efeito, «a primeira referência documental que da saudade se conhece data de 1147, no sermão do bispo portuense Pedro Pitões aos cruzados que haviam de participar na tomada de Lisboa».¹⁶⁸ A génética medieval da palavra saudade exprime a solidão própria do peregrino que sai da sua pátria, não ainda para a pátria celeste, mas aquela que mais se aproximaria ao cruzamento das pátrias terrestre e celeste: a terra santa.

Mais tarde, é num texto hagiográfico que parece ocorrer a palavra «saudade». Falamos de *A Vida de Santo Amaro*, que conta a viagem marítima do santo juntamente com 16 mancebos até ao paraíso terreno que ele desejava muito ver antes de morrer.¹⁶⁹ Vão de ilha em ilha onde vivem apenas monges e eremitas. Amaro acaba por adquirir grande estima por um deles, um frade chamado Leomites, natural da Babilónia. Este deu-lhe fartos alimentos e água doce, acolheu-o com grande hospitalidade no seu mosteiro, onde o santo fez quarenta dias de penitência, comungando no final desse período. É depois disto, na despedida de Amaro que o velho eremita diz a palavra «saudade»:

¹⁶⁸ Afonso Botelho – Saudade. Em Roque Cabral [et. al.] – *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1990-1997, pp. 942-943.

¹⁶⁹ Otto Klob – A vida de Sancto Amaro: texte portugais XIV^e siècle. *Romania: Recueil Trimestriel*. 30 (1901) 504-518. Este texto encontra-se no Códice Alcobacense 266 (*Collecção Mystica da Fr. Hylario da Lourinhã, Monge Cisterciense de Alcobaça*).

«Eentõ aquel frade ueo cõ amaro ataaquella aruor hu se anbos acharom quando hy uierõ os lioões e abraçarõsse e beijarõsse anbos chorãdo muy fortemente. Eentom disse leomites: “meu senhor e meu amigo amaro grande sau[da]de me ora leixades; beijademe outra uez que nũca me já mais ueredes em este mũdo mas ueremonos nooutro ãno parayso sedeus quiser.”»¹⁷⁰

Há a possibilidade ou mesmo a probabilidade de ter sido corrigida a palavra «saude» para «saudade» por uma segunda mão; isso indica Otto Knob na nota de rodapé que coloca em frente à palavra «sau[da]de»; Carolina Michaëllis pede que esta questão seja esclarecida por paleógrafos.¹⁷¹

No final do século XVII publica-se o *Tratado das significações das plantas, flores e fruttos que se referem na Sagrada Escrittura* da autoria de Frei Isidoro de Barreira. Nela refere que «saudades» é o significado bíblico da açucena (chamado na sua obra de «lírio cessem»), designação que derivaria do nome hebraico «Susana» que significaria «flor belíssima».¹⁷² Depois de evidenciar que a Língua Portuguesa tem vantagem por ter o conceito «saudades» em relação ao Latim e à Língua Espanhola que apenas podem designá-la como desejo. O religioso da Ordem de Cristo explica que a açucena significa «saudades» porque esta flor «sendo cortada, ou arrancada da raiz, & terra aonde se cria, mudada dahi para outro lugar, não secca, nem se murcha, antes abre, & descobre suas flores» o que a distingue de outras flores que não voltam a reverdecer, uma vez transplantadas. Tal como a açucena, «que cortada começa a descobrir flores, que dantes não manifestava», do mesmo modo «nas ausências mostra o puro amor finesas, que em presença não descobre».

Neste contexto, Frei Isidoro de Barreira cita São Gregório, o Grande, e São Gregório de Nazianzo:

¹⁷⁰ Otto Klob – A vida de Sancto Amaro: texto portugais XIV^e siècle. *Romania: Recueil Trimestriel*. 30 (1901) 511.

¹⁷¹ A palavra soydade ocorre mais à frente no texto: «“Ay mizquinho, como oje fico desejoso dos meus cõpanheiros eamjgos que aelles auia eu por companheiros e elles amym por senhor. Oraey tristeza esoydade, ora ey desejos demeus cõpanheiro; mas senhor, tu padre que criaste océéo e aterra e ãuiste oteuspiritu sobre os teus apóstolos, tulhes tolhe asoydade que ham demym.”». Otto Klob – A vida de Sancto Amaro: texto portugais XIV^e siècle. *Romania: Recueil Trimestriel*. 30 (1901) 513.

¹⁷² Isidoro de Barreyra – *Tratado das significações das plantas, flores e frutos que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações*. [s. l.]: Manoel Lopes Ferreyra, 1698, p. 343.

«S. Gregorio diz, que quando as saudades são de verdadeiro amor, na mayor dilação de ausência crescem, & vão avante, como crescião as de David, antes de ver, & gozar a face de seu Deos. E Nazianzeno diz, que em nenhuma cousa mostra mais o amor suas falhas, ou perfeições, que nas ausências, & que a experiencia delle não se faz na conversação de cada dia, mas nos intervalos de comprido tempo, aonde mostra suas saudades, como o pintor, que para julgar se a pintura tem imperfeições, não a vê de perto, mas afasta-se ao longe, donde vê, & julga melhor o estado da pintura; assim as experiencias do amor de longe, & não de perto se hão de fazer, porque dos longes se vem seus quilates, & perfeições.»¹⁷³

Frei Isidoro prossegue falando sobre o livro do *Cântico dos Cânticos*, e como a capacidade de o amor sobreviver ao apartamento demonstra que é puro e verdadeiro. Segue depois falando do costume de nas pinturas que retratam a mãe de Jesus e o anjo Gabriel colocar-se um jarro com açucenas, significando estas não pureza, como muitos julgam, mas «as saudades, & desejos que a Virgem tinha de ver o Verbo Eterno no mundo, para remedio delle» comparando com o desejo de ver Deus humanado com que os profetas morreram.

«Erão estas saudades em a Virgem tão grandes, que considerando-as alguns Santos Prelados da Igreja, vieraõ a assinalar particular dia, em que celebravaõ a Festa da Expectação da Virgem Maria, que quer dizer: Festa das Saudades, & Desejos com que a Senhora esperava ver a Deos encarnado para remedio dos homens. Por isto só neste mysterio (em que as saudades da Mãe de Deos erão mais intensas, & já começavaõ a ter o fim que desejavaõ) se pintaõ as Cessens significadoras dellas.»¹⁷⁴

O jesuíta António Dias de Magalhães localiza já no século XVIII o surgimento do «influxo da vivência e da interpretação saudosista na própria teologia católica».¹⁷⁵ Contudo, parece-nos que se nos reportarmos à Teologia, propriamente, enquanto disciplina, é uma vez mais a partir da década de 1950 que o saudosismo será por ela incorporado. Na verdade, tirando o caso do próprio António Dias de Magalhães, a saudade apenas foi acolhida muito recentemente por teólogos do norte do país: Jorge Coutinho, João Duque, Jorge Teixeira da Cunha e, em especial, José Pedro Angélico, que dedicou a esta matéria o seu doutoramento.¹⁷⁶

¹⁷³ Isidoro de Barreyra – Tratado das significações das plantas, flores e fruttos, p. 344.

¹⁷⁴ Isidoro de Barreyra – Tratado das significações das plantas, flores e fruttos, p. 346.

¹⁷⁵ António de Magalhães. s.j. – *A Filosofia da Saudade*. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 250. Texto original publicado na *Revista Portuguesa de Filosofia*, no tomo VII, em 1951.

¹⁷⁶ A dedicação da Teologia ao tema da saudade nas últimas décadas deve-se em muito à dinamização desta reflexão por parte do Centro de Estudos do Pensamento Português, da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa (Centro Regional do Porto). Também os colóquios luso-galaicos sobre a saudade que já contam com 6 edições (realizaram-se nos anos 1996, 2002, 2008, 2011 e 2016), são valiosos contributos substanciados na edição das suas actas por si só. Dos autores vinculados ao ensino da Teologia na parte norte do país destacamos os seguintes textos: Jorge Coutinho; Amadeu Torres – «O futuro é o

O trabalho de António Dias de Magalhães explica-se em parte pelo esgotamento do neotomismo no âmbito das instituições de formação teológica portuguesas, que eram aliás inexistentes no país desde o encerramento da Faculdade de Teologia de Coimbra em 1910, circunscrevendo-se a partir daí aos seminários diocesanos.¹⁷⁷ Em 1942 inicia oficialmente em Braga o Curso Superior de Ciências Filosóficas ministrado pelos Jesuítas. É aqui que Dias de Magalhães se forma. Este filósofo e sacerdote jesuíta foi discípulo de Leonardo Coimbra, de quem fora aluno na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ele urdirá uma reflexão em torno da saudade inserindo-a na tradição teológica católica. Fê-lo na continuidade do seu mestre que ao teorizar filosoficamente a saudade alicerçou-a, como vimos, em pressupostos teológicos fortíssimos uma vez que o Cristianismo era para ele «a mais alta e nobre expressão da Saudade porque apresenta o homem como um viajante desta vida em procura da verdadeira Pátria do infinito».¹⁷⁸

Para António Dias de Magalhães, saudosismo tem a singularidade a vantagem de colocar o centro do pensamento filosófico «na mais íntima encruzilhada do espírito e da matéria, em que o humano se descobre na viva fronteira dos dois mundos» e assim pode «colher as bases espirituais de metafísica autenticamente virgem.»¹⁷⁹ Deste modo, não comete o erro de muitos filósofos contemporâneos cuja perspetiva filosófica parte de uma só experiência ou conceito, como o desespero, a angústia ou o absurdo. Deste modo, a saudade evita uma perceção monolítica do problema do homem, sendo apta para poliedricamente viver e pensar o humano. Esta capacidade da saudade para a ambivalência, muitas vezes traduzida na unificação do que é vivido como contraditório, será, como veremos mais à frente, reconhecida e explorada pelas letras de fado.

passado que amanece»: Saudade e identidade nacional em Teixeira de Pascoaes. Em *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 357-374. Jorge Coutinho – Saudade, finitude e transcendência em Teixeira de Pascoaes: entre o *pathos* e o *epos*. Em *Cadernos Vianenses* 34 (2004) 111-122. João Duque – Interpretação teológica da «nostalgia pelo totalmente outro»: do desejo de sentido ao sentido do desejo. *Humanística e Teologia* 25 (2004) 205-218. Jorge Teixeira da Cunha – A Suidade entre o mesmo e o outro: uma variação ética sobre o tema da Saudade. Em AA.VV. – *Convergências e Afinidades, homenagem a António Braz Teixeira*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 434-441.

¹⁷⁷ Cf. Maria Julieta Mendes Dias – A teologia católica em Portugal de 1910 à actualidade. *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*. 7;8 (2005) 269-278.

¹⁷⁸ Leonardo Coimbra – «Sobre a Saudade». Citado por Manuel de Freitas – Aspectos do saudosismo em Leonardo Coimbra. Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. p. 773.

¹⁷⁹ António de Magalhães. s.j. – Da história à metafísica da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 267. Texto originalmente publicado em *Cidade Nova*, III Série, n.º 4-5, 1954.

O jesuíta realiza a triangulação entre a metafísica da saudade e a teologia da saudade através da consciência (explicando previamente que a metafísica é a ciência do ser e a metafísica concreta a consciência do ser, sendo a teologia, portanto, uma metafísica concreta). A saudade efetiva essa «concretude», sendo a sua consciência necessariamente uma experiência religiosa e também teológica, uma vez que é «[...] onde lateja o sentimento saudoso» que «o homem experimenta a sua insatisfação e aspiração de plenitude, a tensão saudosa em que palpita e se suspende a vida é irrefragável afirmação do Ser divino, como na sombra a luz.»¹⁸⁰ A saudade é tensão unificadora ou unificação tensa daquilo que podemos designar como fundamental ambivalência humana; enquanto tal, ela é predisposição antropológica do homem para Deus.

Em grande medida, será com esta premissa que José Pedro Angélico elabora uma releitura da Teologia Fundamental tendo a saudade como chave hermenêutica, até porque o realiza a partir daquele que foi, entre os filósofos portugueses, o único teólogo a elaborar uma reflexão sobre a saudade, tomando-a como objecto de indagação teológica – António Dias de Magalhães – e também a partir do único teólogo que, entre os pensadores galegos (médicos, filólogos, filósofos...) o mesmo realizou – Andrés Torres Queiruga (grosso modo, até às décadas finais do século XX).¹⁸¹

A sua reflexão é sistematizadora de um conjunto de reflexões de autores da filosofia e da teologia (não só fundamental, mas abarcando a sacramentologia ou a escatologia). Com efeito, no trabalho de José Pedro Angélico é perceptível uma profusa intertextualidade: desde Santo Agostinho – pela aproximação entre a saudade e a noção de *cor inquietum*, por exemplo – a filósofos como Pinharanda Gomes – pela interdependência gnoseológica entre a saudade e a alteridade, por exemplo – além, naturalmente, dos autores diretamente estudados. A intuição fundamental que norteia a sua sistematização pode encontrar-se resumida nas seguintes linhas:

¹⁸⁰ António de Magalhães. s.j. – Da história à metafísica da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 267. Texto originalmente publicado em *Cidade Nova*, 3.ª Série, n.º 4-5, 1954.

¹⁸¹ José Pedro Lopes Angélico – Saudade, misterio de amor doliente: De las intuiciones de António Dias de Magalhães y André Torres Queiruga a la articulación teológico-fundamental de la Saudade. Tesis 142. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014.

«Lo que se echa de menos es sentido dolorosamente. No obstante, a lo que se aspira es a la redención del dolor por el amor, sin lo cual aquél no se produciría. Por eso, la saudade nace de um amor em dolor, como por lo demás todo lo que viene parturientemente a la luz. Aunque algo paradójico, o porque el dolor del sujeto saudoso solamente se produce por la carência de su misma causa, solamente el amor le puede servir de redención.»¹⁸²

Segundo a nossa interpretação, ocorre uma espécie de cadeia redentora entre a dor, o amor e a saudade (que é dor e amor): pela ausência (o elemento definidor da saudade), no desajuste entre o homem como ser no espaço e no tempo, o amor redime essa dor, como «mistério de amor dolente»; redime-se a dor ao constituir-se amante, isto é, pela saudade. Para o teólogo português, a saudade é instância pré-teológica, pressuposto antropológico do ato da fé enquanto «indeterminación abierta a uma relación de comunión». Ela é estrutura que, por ser intimíssima, abre o homem à relação com o Transcendente substituindo a possibilidade da abertura para o nada pela possibilidade de abertura para alguém.¹⁸³ O sujeito saudoso é, assim, sujeito crente, dado que a saudade é carência totalizante do homem assumindo-o não tanto como ser para a morte mas inscrito numa vida dialogal e, por isso, teologal.¹⁸⁴

No âmbito geral da reflexão teológica, é-nos dado verificar que a saudade torna antropológicamente possível o encaixe entre a contingência e a condição imanente e a abertura à transcendência, numa instância que une intelecto e razão, e até o corpo, (enquanto melancolia). A saudade leva a um excedente do outro, enquanto «outro» mas incluído intimamente no «eu»; é, deste modo, «radical sentimento ontológico da livre alteridade criadora e amor superabundante».¹⁸⁵

Perante a reflexão teológica empreendida sobre a saudade, pode aduzir-se que ela é uma alternativa positiva à categoria (negativa) de pecado para dizer a limitação antropológica que motiva a rutura relativamente a Deus. Esta é da ordem da afetividade estrutural do homem, como ânsia de amor, ao passo que a justificação pelo pecado dessa

¹⁸² José Pedro Lopes Angélico – *Saudade, misterio de amor doliente*, p. 22.

¹⁸³ José Pedro Lopes Angélico – *Saudade, misterio de amor doliente*, p. 35.

¹⁸⁴ José Pedro Lopes Angélico – *Saudade, misterio de amor doliente*, p. 58.

¹⁸⁵ Samuel Dimas – *A metafísica da Saudade em Leonardo Coimbra: Estudo sobre a Presença do Mistério e a redenção integral*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2013. Sobre o tema da saudade vejam-se ainda os seguintes textos: Maria de Lourdes Sirgado Ganho – A saudade em Deus, o Mal e a Saudade. Em AA.VV. – *Convergências e Afinidades, homenagem a António Braz Teixeira*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 182-186. Samuel Dimas – A Saudade Metafísica do Mistério. Em António Braz Teixeira; Arnaldo Pinho; Maria Celeste Natário; Renato Epifânio – *Actas do IV Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*. Sintra: Zéfiro, 2012, pp. 84-104. José Pedro Angélico – Agonia, Cristianismo e Saudade: Uma reflexão desde Gn 4, 1-16. *Humanística e Teologia*. 33 (2012) 407-417.

ruptura é de ordem moral, responsabiliza o homem nas instâncias da sua vontade e liberdade. Estamos perante duas concepções diferenciadas de falta: na primeira esta é essencialmente sentimento, no segundo é ato. A saudade oferece um quadro explicativo em que se pressente, sente e resente em si a falta do outro (Deus), essencialmente como sentimento e pressentimento (como alternativa ao ressentimento), ao passo que o pecado é erro deliberado do homem. A primeira é vontade de se unificar ao objeto amado e o segundo exprime o desejo voluntário de dele se separar.

Dias de Magalhães realiza o elogio do saudosismo por sustentar que a consciência saudosa evita o abstracionismo (sendo a saudade um sentimento) e está mais próxima da pureza ôntica, contrapondo-se à consciência abstrata.¹⁸⁶ Se isto acontece no campo da filosofia, pode prolongar-se na nossa perspetiva no campo teológico, contrapondo-se à consciência pecadora. A consciência saudosa, ancora-se na saudade que é sentimento (ou emoção intelectualizada); a consciência abstrata nos conceitos e, finalmente, a consciência pecadora nos atos.

A releitura cristológica que Leonardo Coimbra realiza a partir da saudade (ou talvez mais adequadamente, a releitura saudosista que faz da cristologia) define a saudade como nostalgia do Éden, no desejo de vida eterna, afirmando que Jesus é o resgate e a vitória, e que a saudade é também resgate por ser a saudade dessa vitória.¹⁸⁷

António Dias de Magalhães chama a atenção para estas correlações entre filosofia e poesia ocorridas na primeira metade do século XX, e que permitiram ao saudosismo não se tornar algo de longínqua especulação, mas mantendo-se vinculados às «fontes vivas do concreto». Mas se o saudosismo ocorre na interpenetração entre poetas e filósofos, realiza-se também, embora minoritariamente, teólogos; ou, talvez mais corretamente, a experiência espiritual cristã caldeia a literatura e a filosofia que se disseram a partir da saudade. No âmbito da filosofia aferimos que nas grandes reflexões e sistematizações que se procuraram realizar sobre a saudade foi convocada a ideia de Deus tal como é compreendida nas simbólicas, narrativas e formulações teológicas da tradição católica. Também na literatura encontramos textos nos quais a saudade tem Deus ou a eternidade – que é dita não como tempo mas como espaço – enquanto objeto saudoso.

¹⁸⁶ António de Magalhães. s.j. – Da história à metafísica da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 269. Texto originalmente publicado em *Cidade Nova*, 3.ª Série, n.º 4-5, 1954.

¹⁸⁷ Leonardo Coimbra – Sobre a Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 190. Texto originalmente publicado na revista *A Águia*, III Série, n.º 11-12, 1923.

Frei Agostinho da Cruz não é uma personagem secundária na passagem da saudade ao saudosismo, se tivermos em conta a forte influência que deteve em Teixeira de Pascoaes; di-lo uma vez mais Dias de Magalhães, que testemunha que o autor de *A nossa fome* lhe terá dito que o verso «Ah! Saudade minha, luz divina!» do frade capuchinho «encheu Portugal de luz de lado a lado».¹⁸⁸ Frei Agostinho utiliza, de facto, frequentemente a palavra «saudade» nos seus textos poéticos; aqui determo-nos-emos em dois, um excerto de uma elegia e outro de uma écloga.

Na «Elegia ao Divino Amor» (da qual transcrevemos os três primeiros tercetos) da autoria de Frei Agostinho da Cruz denota-se uma clara intertextualidade com o salmo 42:

«Como o cervo cansado e ferido
Busca as fontes de água deleitosa,
Remédio a seu ânimo afligido;

Assi a minha alma saudosa
Dessa vossa divina formosura,
Toda ardendo em sede amorosa,

Busca a vós, ó fonte de doçura,
Fonte viva, aonde achará
Remédio e toda sua fartura.»¹⁸⁹

O salmo 42 é dos poucos momentos do *corpus* bíblico em que o tópico do esquecimento e da lembrança são trabalhados literária e espiritualmente (pese embora o peso destes tópicos em alguns salmos pelo facto de a redação de grande parte do saltério se ter enquadrado nas peregrinações até ao Templo de Jerusalém). Os estudos sobre o salmo sugerem que se trata da experiência de deportação ou exílio, reais ou ficcionados, de um judeu para a cordilheira do Hermon, na qual existiriam muitos santuários aos deuses das regiões politeístas supra-vizinhas, além de significar a extensão do território durante a monarquia davídica, entretanto perdida. Enquadra-se assim os sentimentos rememoralistas que se pressentem neste salmo e que nos fazem compreender a predisposição judaica para aquilo a que designamos «saudade». O motivo da saudade não comporta, pois, nesta elegia ainda o contexto platónico e agostiniano que se verifica no poema seguinte do mesmo frade menor dos Capuchinhos:

¹⁸⁸ António de Magalhães. s.j. – Da história à metafísica da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. p. 273. Texto originalmente publicado em *Cidade Nova*, 3.ª Série, n.º 4-5, 1954.

¹⁸⁹ Frei Agostinho da Cruz – Elegia ao Divino Amor. Em Urbano Tavares Rodrigues (Seleção e prefácio) – *A saudade na poesia portuguesa*. Coleção Antologia Universais. Lisboa: Portugália Editora, 1967, p. 42.

«Com quanto menos pejo e menos carga
Pela via do Ceo se vai subindo,
Que na terra descendo pela larga!
Galapo.
Ah Quanta saudade está sentindo
Aquella alma ditosa no deserto,
De quem seu próprio Deus se está servindo.

Contemplando no Ceo caminho aberto,
A força dos suspiros que lhe ensina
O desejo de vê-lo de mais perto.

Ah! Doce saudade, alta, divina,
Da visão de seu Deus, em que se acende,
E quanto acesa mais, mais se refina.»¹⁹⁰

A conceção de saudade que vimos estar em causa em Leonardo Coimbra encontra-se de certa forma prenunciada nesta écloga transcrita, em que a vida é compreendida como desterrada do céu. Ora algo muito próximo ocorre pela mesma época em Luís de Camões:

«Mas ó tu, terra de Glória,
se eu nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
senão na reminiscência.

Que a alma é tábua rasa,
que, com a escrita doutrina
celeste, tanto imagina,
que voa da própria casa
e sobe à pátria divina.

Não é, logo, a saudade
das terras onde nasceu
a carne, mas é do Céu,
daquela santa cidade,
donde esta alma descendeu.»¹⁹¹

Veja-se que estas três quintilhas que transcrevemos pertencem a uma série de estrofes de redondilhas nas quais Camões elabora uma paráfrase de um outro salmo – o salmo 116 – que se inicia desta forma: «Sobre os rios de Babilónia nos sentámos a chorar com saudades de Sião...». Este salmo contextualiza-se na deportação coletiva a que o Império da Babilónia sujeitou parte dos judeus após a tomada de Jerusalém, em 587 aEC, acontecimento cuja tragicidade marcou o mundo bíblico. O termo hebraico que está por trás da palavra aqui traduzida por «saudades» terá a ver com «memórias», «lembranças»

¹⁹⁰ Frei Agostinho da Cruz – «Écloga XIII», (vv. 92-103). Transcrito do artigo seguinte: Vanda Anastácio – Amenos Desertos (em torno das éclogas de Frei Agostinho da Cruz). *Lusitania Sacra*. 2.ª série. 11 (1999) 87-110.

¹⁹¹ Luís de Camões – *Lírica de Luís de Camões: Antologia*. Apresentação crítica, seleção, notas e glossário de Maria Vitalina Leal de Matos. Alfragide: Caminho, 2012, pp. 101.110.

mas a sua raiz é diferente do termo usado no salmo 42 (que baseou a elegia de Frei Agostinho da Cruz anteriormente transcrita).

Nestas redondilhas se percebe que na ótica camoniana sobre a saudade ocorre a confluência do platonismo (no termo reminiscência que remete para a preexistência da alma em relação ao corpo e a experiência de contemplação que antecede a junção de ambos) e do espólio narrativo da Bíblia, nomeadamente a rutura de laços que o designado exílio na Babilónia suscitou e que prevaleceu na consciência histórica judaica. Encontramos a «pátria divina», a «santa cidade», a «terra de Glória» como origem da saudade que não é das «terras onde nasceu a carne, mas é do Céu».

Outros exemplos do campo da literatura poderiam ser dados; o percurso histórico-literário que realizámos, porém, permite-nos confirmar que a «saudade» tem lugar em textualidades que narram a experiência da peregrinação, que procuram nomear as realidades além morte e exprimir a relação de afeto para com o Divino.

4.4. Uma versão popular e musical do saudosismo?

Na obra *Neues Portugal*, de Friedrich Sieburg, a definição de saudade é realizada fazendo-a corresponder e comparando-a ao conceito alemão de *Weltschmerz*.¹⁹² É igualmente a utilizada no artigo sobre fado publicado em 1937 no jornal das SS. Palavra cara à literatura e filosofia germânicas, *Weltschmerz* exprime a ideia de dor universal, incluindo semanticamente a angústia, a nostalgia e o tédio. Ela está por trás de uma dinâmica do Pessimismo germânico que ganha expressão na Europa central, em grande medida catapultada por Schopenhauer, e que derivará no existencialismo. Em Portugal, ocorreu também essa valorização da «[...] Dor, filha de Deus, mãe do Universo!».¹⁹³

Podemos concluir que o saudosismo português é uma deriva específica desse movimento cultural centro-europeu, no qual à angústia germânica confluíu uma vertente «corporal» e não só teórica, expressa pela «invenção» da melancolia como patologia. Álvaro Ribeiro sugere que o saudosismo no caso português derivou do existencialismo

¹⁹² Friedrich Sieburg – *Le Nouveau Portugal*, pp. 50ss. O texto está transcrito no anexo.

¹⁹³ Cena XXIII da peça *Pátria* de Guerra Junqueiro. Cf. Guerra Junqueiro – *Pátria*. 2.^a edição. Porto: Livraria Chardron, 1896.

português.¹⁹⁴ Para Dias de Magalhães o saudosismo não se isola de tendências epocais ou correntes filosóficas estrangeiras, tais como as o intuicionismo, a fenomenologia, a filosofia vitalista (além do existencialismo).¹⁹⁵

Note-se ainda que a tendência de fazer correlacionar saudade com *Weltschmerz*, que se verificou em autores estrangeiros, não foi acompanhada pelos autores portugueses, ou pelo menos por Carolina Michäelis que faz corresponder à palavra portuguesa «saudade» a palavra alemã *Sehnsucht*. Esta foi utilizada, por exemplo, por Goethe e por muitos outros autores românticos alemães, sendo nevrálgica na cultura germânica (o que também ocorre com *Weltschmerz*) e de difícil traduzibilidade, tal como saudade. O galego Salvador Lorenzana considera também que *Sehnsucht* foi o conceito mais consensual na busca por identificar sentimentos semelhantes noutras línguas, existindo vários defensores de um «equivalencia da voz xermana coa galego-portuguesa».¹⁹⁶

No caso português viria a convergir também uma peculiar e fortíssima hermenêutica política para a qual a saudade se constituiu enquanto ferramenta ideológica de legitimação para a onda de emigração portuguesa a partir dos anos 50, como sustenta João Leal.¹⁹⁷ Para Lila Gray, o conceito «saudade» reúne a conformação ao sofrimento e ensejos colonialistas na glorificação de um passado lusotropicalista.¹⁹⁸ A saudade, de facto, participou como peça central numa folclorização intelectual das narrativas sobre o passado português, em particular da época da expansão marítima e na reformulação da utopia imperialista.

Como esponja de um caldo mental multifatorial, o fado absorverá a saudade nas formas em que esta se substanciou: na literatura, na filosofia, nas crenças e mesmo no seu mapeamento corporal ou na patologização da melancolia. Não o fez, como teremos oportunidade de ver, de um modo passivo: foi uma ferramenta de intensificação expressiva daqueles conteúdos e imprimiu-lhes criatividade. Porém, o surgimento da

¹⁹⁴ «Legitimando o ensaio na imitação do método estrangeiro alguns existencialistas portugueses adoptavam para tema das suas meditações a situação do homem na saudade». Cf. Álvaro Ribeiro – [A Saudade]. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleccção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, Colecção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 246.

¹⁹⁵ António de Magalhães. s.j. – A Filosofia da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleccção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, pp. 256-257.

¹⁹⁶ Salvador Lorenzana – Teorias Interpretativas da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleccção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, Colecção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 649. Texto original publicado em *La Saudade*, Vigo: Ed. Galaxia, 1953.

¹⁹⁷ João Leal – The Making of Saudade, p. 278.

¹⁹⁸ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 328.

temática da saudade na produção literária fadista é tardia. Rui Vieira Nery afiança que não encontrou nas suas pesquisas a alusão à saudade antes dos anos da primeira república, sensivelmente.¹⁹⁹ A nossa investigação corrobora-o. Permite-nos também denotar que a saudade é primeiramente uma marca da autorrepresentação do grupo fadista, sem que isso se reflita imediatamente nas letras cantadas; esse reflexo na produção poética ocorre em diferido. A partir de 1926, e durante os vinte anos seguintes que estão em estudo, assiste-se claramente a uma crescente afirmação da saudade como tema, com a palavra «saudade» intitular-se-ão muitos fados.²⁰⁰ Chegados ao ano de 1945 esta é um tema frequente e tomado como representativa do próprio género musical. No contacto objetivo com o repertório, não se pode considerar um núcleo temático hegemónico ou mesmo predominante no fado, apenas na medida em que como conceito sintetiza a contradição e, ao mesmo tempo, a densidade fundamental que define a experiência do amor, entre o desejo e a interdição, as memórias e os seus processo de resolução.

Precede a identificação à saudade a afirmação do fado como exercício de tristeza e de melancolia; é algo naturalizado desde cedo reconhecendo-se em meados do século XIX que «não há donzela por mais pudica que seja, que a não cante nas... suas horas de melancolia».²⁰¹ Pelas palavras de Pinto de Carvalho percebe-se que a tristeza, a saudade, a melancolia integram já a lista dos temas cantados pelo fado, juntamente com a sorte, a sina, o destino, o amor:

«O fado – *fatum* – canta as contingências da sorte voluntária, a negregada sina dos infelizes, as ironias do destino, as dores lancinantes do amor, as crises dolorosas da ausência ou do afastamento, os soluços profundos da desesperança, a tristeza dolente da saudade, os caprichos do coração [...]. A melancolia é o fundo do fado como a sombra é o fundo do firmamento estrelado.»²⁰²

¹⁹⁹ Não encontrámos uma referência explícita do musicólogo e historiador numa fonte textual. Ouvimos esta afirmação sobre a ocorrência tardia da saudade no fado numa conferência por ele proferida na Academia Portuguesa de História, no dia 19 de Março de 2014.

²⁰⁰ Celestina Luiza gravou o tema «As minhas saudades» para a marca His Master's Voice. Também Laura Santos gravou o tema «Saudade» para a marca Brunswick. Cf. Júlio Guimarães – *Os mais bonitos fados e canções: cantados e gravados por Maria Alice, Mariamelia, Ercilia Costa, Julio Proença, Laura Santos, Celestina Luiza, Angelina Costa, etc., etc.*. Lisboa: Livraria Barateira, 1932, pp. 10. 12.

²⁰¹ Luiz Ferreira de Castro Soromenho – *Triste Fado! Comedia em 1 Acto. Antithese ao Ditoso Fado de Manuel Roussado*. 3.^a edição. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, [187?].

²⁰² Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 38. Outro indicador é o opúsculo de 1907 intitulado *Metrificação e Composição das Canções de Fado*. O seu autor dá como exemplo para boa metrificação e acentuação o verso «Saudade eterna». *Metrificação e Composição das Canções de Fado: Meio fácil de*

Contudo, há uma diferença entre a saudade ter lugar efetivo no repertório e ser assumido como tópico identificativo do universo fadista, sem que isso se transponha necessariamente para as temáticas escritas e cantadas. Júlio de Castilho em 1914 terá descrito o fado como representação musical da Saudade, num texto que dá mostras da nacionalização desse sentimento a partir das figuras do viajante, do historiador e do poeta:

«Saudade é a palavra portuguesa por excelência. Ela, só por si, personifica o nosso caracter como nação.

O Português é essencialmente saudoso. O nosso viajante volta ao lar o mais depressa que pode: tem saudades do campanário da sua freguesia. O historiador trabalha, para saciar as saudades que tem das civilizações mortas. A Poesia portuguesa, desde os sonetos de Camões até aos gemidos de Soares de Passos, é todo um anelo saudoso.

Esse sentimento, cheio de amor e de melancolia, representa-o em Música o nosso Fado a modesta canção lisbonense, dos saloios, dos pescadores, dos operários; é um desabafo, é quasi uma oração.»²⁰³

Por esta altura temos também a referência de que os defensores de fado o afirmavam como «saudade feita música».²⁰⁴ Em 1924, Linhares Barbosa define o fado como «a exteriorização da saudade, o nectar dos que sofrem».²⁰⁵

A saudade no repertório fadista assume facetas diversas, que correspondem a diferentes objetos de memória. A primeira é a saudade de um tempo, seja o da infância, seja o da época do fado antigo ou da mocidade:

«Vai tam longe mocidade,
Sinto tam perto o meu fim,
Que às vezes tenho vontade
De deitar luto por mim!»²⁰⁶

O luto pela morte de outro, exprime-se na saudade da mãe, da esposa ou da filha:

«Partiste e deixaste o mundo
Aonde tudo é voragem;
Sob êsse golpe profundo
Choro e evoco a tua imagem.

aprender a fazer correctamente toda a qualidade de canções de fado. Lisboa: Officina Typographica, 1907. Transcrito integralmente por Paulo Lima: Paulo Lima – A metrificação no canto do fado nas vésperas da implantação da República, p. 161.

²⁰³ «Saudade», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 7. Este texto é um inédito de Júlio de Castilho que o assina com a data 2 de Abril de 1914, Lumiar. Este escrito estava numa página de um álbum – O Fado de cada um – pertencente a Júlio Pires. O *Diário de Lisboa* transcreveu-o, a *Guitarra de Portugal* também no seu n.º 47 e novamente no número seguinte: *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 7.

²⁰⁴ Cf. «Guerra ao fado!», *Ordem Nova*, Setembro de 1926, n.º 7, ano 1, p. 219.

²⁰⁵ João L. Barbosa – «O culto do fado e o sr. Cristiano Lima», *Guitarra de Portugal*, 26 de Junho de 1924, n.º 45, ano 2, p. 1.

²⁰⁶ (?) – «Tudo passa... tudo vem!...», *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1942, n.º 310, ano 20, p. 6. Mote glosado em quatro quadras por Diniz Pereira Cavaco. Está indicado: «para o cantador Júlio Vieitas».

Branca, qual linda pombinha
Que abandona o doce ninho,
Abandonaste, filhinha,
Esta casa e o meu carinho.

Dentro do alvo caixão,
Lacerado p'la dor forte,
Tu levaste, o coração,
Dum pai que te chora a morte.»²⁰⁷

Este poema de José Alves fala sobre a morte da sua filha, como se percebe pela dedicatória «Á memória da minha estremosa e venerada filhinha Noémia». A saudade é também expressa em relação a um amor não correspondido ou traído:

«Sinto no coração uma saudade infinda,
Do dia em que te vi na branca capelinha;
Pobrememente vestida eras assim tão linda,
Com teu braço amparando, a tua mãe velhinha.

Ouvindo-te rezar com grande sentimento,
Eu rezava também fitando os olhos teus;
E falando baixinho e com recolhimento
Para que fôsses minha então pedi a Deus;

Amei-te loucamente e sei que fui amado:
Mas a felicidade em breve me fugiu;
Esse sonho tão lindo esse sonho dourado,
Qual fumo no ar depressa se sumiu.

Quantas vezes beijei tua pequena boca,
Na margem da ribeira a correr lentamente;
Mas a sorte cruel fez de ti uma louca,
O lar abandonaste um dia cruelmente.

A tua pobre mãe ficou abandonada,
E morreu desgostosa ao saber-te perdida,
Tua grande ambição tornou-te desgraçada,
Pela riqueza vil fôste iludida.

Hoje ao ver-te passar de faces encovadas,
Arrastando na lama o teu triste viver;
Recordei com saudade as aventuras passadas
E no peito senti aumentar meu sofrer.»²⁰⁸

Nesta percebe-se a duplicação de uma saudade de tipo amoroso para uma saudade de tipo temporal: a saudade da mulher cruza-se com a saudade do «dia em que te vi na branca capelinha» em contraposição com o «hoje» em que a vê passar «de faces encovadas». Outro tópico em que a saudade se constrói implica a ideia de deslocação ou da aldeia para a cidade ou de Portugal para o estrangeiro, por diversos motivos explícitos ou não: a guerra, o degredo, a migração... Uma vez mais a saudade encena-se na dupla

²⁰⁷ José Alves – «Saudade», *Guitarra de Portugal*, 8 de Janeiro de 1928, n.º 131, ano 6, p. 6.

²⁰⁸ Cipriano da Silva – «Saudade...», *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1933, n.º 101, ano 11, p. 2. Está escrito em epíteto: «Ofereço ao meu amigo Gervásio Corales, como prova de estima».

vertente pessoal e, desta feita, espacial: na recordação de uma figura feminina – a mãe ou a mulher (na letra que transcrevemos de seguida, também os filhos), e da aldeia ou da pátria:

«Quem a Pátria abandonar
Deixa saudades imensas,
Mas levando-as também!
- Tu deixaste o nosso lar
Mas sei bem que tu que pensas
Nos filhos e em sua mãe!...

E com a vida entre abrolhos
Meu coração fica triste
Quando lembro onde tu vais;
Pranteiam, choram meus olhos
Por me lembrar que partistes
E talvez não voltes mais!

Eu peço constantemente:
- Santa da Boa-Viagem
Guiai-o no alto mar!
P'ra cá voltar's novamente
Rezo frente à sua imagem,
De joelhos, no altar!...

.....

Estou longe, não te vejo;
Ando tam entristecida!
Carpindo, saudades mato!...
E chego a ter o desejo
De pôr termo à minha vida
«Abraçada ao teu retrato».²⁰⁹

Fixando-nos nesta última estrofe, importa dizer que no fado a saudade é explorada como algo que se mata mas que, ao mesmo tempo, mata também: fala-se de matar as saudades e de as saudades matarem. Este morrer de amor encontramos-lo em letras de fado que assim se inscrevem na continuidade de alguns textos da literatura portuguesa que tiveram no «morrer de amor» o seu motor dramático. Poderíamos destacar, entre outras, *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro,²¹⁰ pelo seu carácter inédito no contexto literário ibérico de então e por dela se terem estilisticamente recalcado obras subsequentes. Também a *Epanáfora amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo que culmina na morte dos amantes Ana Arfet e Roberto de Machino, que morrem de amor. Carolina Michaëlis

²⁰⁹ António José Henriques – «Carta de saudades», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1941, n.º 274, ano 19, p. 5.

²¹⁰ Na segunda edição em Évora no ano de 1557, *Menina e Moça* teve como título *Saudades*.

de Vasconcelos oferece uma lista completa de obras portuguesa em que se expreme a morte pela ausência da pessoa amada.²¹¹

Por tudo isto verificamos que o fado ancora-se nos elementos concretos da narrativa das perdas, coexistindo uma atenção à peripécia amorosa e um investimento no trágico. Paulatinamente ocorre a transição de uma saudade episódica para uma saudade tornada condição. Ocorre uma deslocação de um sentimento circunstancial para uma instância existencial adensada já num processo de abstratização. Até 1945, pelo menos, estamos perante uma «saudade imanente», segundo a linguagem de Leonardo Coimbra, dado que se fixa em bens finitos.

Transcrevemos de seguida um longo poema intitulado «Nostalgia» de João Linhares Barbosa, por nele se conter já esta passagem para o patamar de uma saudade sublimada no verso «Saúde de mim e saúde de tudo» (4.^a estrofe) e um grande conjunto de aspectos que importam salientar nesta temática:

«Encontro-me longe do meu logarejo,
Tão longe dos meus, arrastado na vida;
Mas inda me queima os lábios, um beijo
Que minha mãe santa me deu à partida.

Os pampas são vastos, mas falta-me o riso
Dos meus passaritos, das minhas boninas;
O canto das fontes do meu Paraíso,
E o riso das horas correndo as campinas.

Eu tenho saúde do velho pinheiro
Que móra na estrada, à beirinha do rio;
Saúde do sol e do quente braseiro,
Saúdes da neve, saúdes do frio.

Saúde da sombra, dos ecos, das brisas,
Do negro rochedo, tão só e tão mudo;
Das pedras do rio, tão gastas, tão lisas,
Saúde de mim e saúde de tudo.

Um dia a ambição foi bater-me ao postigo
E disse baixinho: - Ó meu pobre sem sorte,
Se queres dinheiro, vem d'aí comigo. -
Parti, sem saber, a caminho da morte.

Do caos, a alegria aturdiu-me, o bulício
Da gente do mar, o oscilar do navio;
As ondas que vinham beijando com vício
A fimbria da areia, tudo me aturdiu.

²¹¹ Carolina Michaëlis de Vasconcelos – *A saudade portuguesa*. Porto: 2014. Transcrito por Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 148.

Soou a sirene e o paquete moveu-se,
Meu lenço agitei, como branca andorinha,
Num pranto convulso; o olhar meu estendeu-se,
Buscando um olhar, o da minha velhinha.

À noite o luar, ao noivar com a água
Imensa do mar, inventou a saudade;
E desse noivado nasceu esta mágua
Que trago comigo, e que o peito me invade. –

Ficava distante a portada da barra,
Olhei para o céu, violeta, estrelado;
Á prôa do barco, chorosa guitarra,
D'amôr entornava os absintos do Fado.

E aquela guitarra veio toda a viagem
Tangendo, carpindo, com tal emoção,
Que eu via nas nuvens a cândida imagem
Da santa mãesinha do meu coração.

As vagas sombrias par'ciam-me cães,
Espumando raiva, dizendo heresias
A todos aqueles que deixam as mães
P'ra ir à procura de vãs fantasias.

Ceguei: - Emigrante me chamam aqui;
Entorno o suor, e a riqueza que tenho
É só a saúde, saúde de ti,
Ó meu Portugal onde nunca fui 'stranho!»²¹²

Uma característica que os dois últimos poemas transcritos – e muitos outros – têm em comum é o mar e o cais, lugar do momento fundador da saudade: a despedida que separa a presença do desejo. O sujeito poético faz referência ao agitar do lenço (7.^a estrofe), minúsculo ritual que acompanha o processo do «adeus» particularmente no contexto da partida de um barco. A procissão do Adeus no santuário de Fátima acompanhada pelo aceno de múltiplos lenços brancos, é um aspeto que desde muito cedo integra a rotina celebrativa do santuário, possivelmente a tradição mais precoce. No filme *Fátima Milagrosa*, de 1928, percebe-se que é um ritual já existente, com bastante adesão e vivacidade. Assim se percebe que na construção de Fátima e também das suas ritualidades são mobilizadas as simbólicas disponíveis na vivência do povo e esta minúscula liturgia coletiva da despedida.

A praia ou o cais representa a fronteira, entre o a segurança do conhecido e o mistério, o aquém e o além, a vida e a morte; assim faculta matéria preformativa ou simbólica que alimenta as representações, religiosas e culturais. Um testemunho de Afonso Lopes Vieira mostra-nos que o fado era uma música especialmente apta para lidar com as mortes que o mar provocava: conta-nos que meses depois de um naufrágio, na

²¹² João Linhares Barbosa – «Nostalgia», *Guitarra de Portugal*, 20 de Julho de 1927, n.º 119, ano 5, p. 4.

praia da Nazaré, o canto rimado à guitarra dos nomes daqueles que morreram suscitou choros compungidos daqueles que assistiam e o seu também.²¹³

É na região noroeste da Península Ibérica que o pensamento sobre a saudade demonstra especial presença, denunciando uma correlação entre ela e a celtização daquele território. Não é por acaso que Severo Portela proporá que o fado descende dos *cantarcillos* galegos.²¹⁴ Portugal partilha com a Galiza uma costa com uma característica determinante: ser navegável. Partilha um mesmo sonho da Atlântida, a identidade de fim do mundo, a condição finistérrea.²¹⁵ Em Coimbra temos o micro-clima de uma saudade ocasionada pelo apartamento dos estudantes das suas terras e, após os anos de estadia na cidade, a subsequente daquele local onde estudaram.

Quanto à capital ocorre a sua assunção crescente desde finais do século XVIII como local desfibrilhador dos vínculos tal como eram estruturados na aldeia, pelos fluxos migratórios que crescentemente recebe do campo. Mas isto é reforçado com um tipo precário de organização de laços que a condição portuária da cidade impõe ainda nessa época, do que resulta o peso simbólico do cais. Miguel Unamuno nas referências que faz ao fado liga-o sempre ao mar que está «cantando su perdurable fado».²¹⁶ A saudade proporciona-se pela condição atlântica e finistérrea de Portugal (algo que referimos no subcapítulo anterior).

Retomando o longo poema em análise, salientamos uma pequena mitologização da origem da saudade (8.^a estrofe), em que a saudade nasce do noivado da noite com a água. Esta procura de uma genealogia para a saudade ocorre desde já em D. Francisco Manuel de Melo que afirma que o amor e a ausência são os pais da saudade. Uma outra quadra popular antiga corrobora esta filiação entre a ausência e a saudade:

²¹³ «Na praia da Nazaré, meses depois de um naufrágio, chorei eu, há annos, no meio de um rancho de gente que chorava em doidos choros, ouvindo rimar á guitarra os nomes dos mortos no mar. No grupo em que eu me encontrava (todos nós fundidos na intensa penumbra crepuscular da beira-Atlântico) havia mulheres e crianças vestidas de luto. Quando revivo esse momento musical inesquecível, [...] quando recordo aquela elegia na praia, eu creio que essa melodia era a *única* em que o rudo tropeiro podia dizer a lenda dos mortos á pobre gente que os perdêra!». Affonso Lopes Vieira – *O Povo e os poetas portugueses*, pp. 58-59.

²¹⁴ «À volta do fado», *Século: Edição da Noite* de 26 de Março de 1919.

²¹⁵ Salvador Lorenzana – Teorias Interpretativas da Saudade. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade* pp. 670-672. Texto original publicado em *La Saudade*, Ed. Galaxia, Vigo, 1953.

²¹⁶ Miguel Unamuno – *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p. 154. Título do texto original: «La pesa de Espinho».

«A ausência tem uma filha
que tem por nome saudade:
eu sustento mãe e filha
bem contra a minha vontade».²¹⁷

Das micro-cosmogonias da saudade que encontramos muito pontualmente na poética fadista desta época, interessa-nos atentar numa bastante particular que Magnus Bergström (autor do *Prontuário Ortográfico*) nos propõe, ele que se posicionou do lado dos apoiantes de fado. O texto em causa é interessante na medida em que inscreve a origem da saudade numa concatenação de acontecimentos: a crucificação de Jesus, o que ele denomina «conquistas» e «descobrimientos» e, finalmente, na batalha de Alcácer Quibir. Realiza esta conexão num trânsito entre «saudade cristã» e «saudade fadista»:

«Uma noite, em que as estrêlas entristeciam pelas alturas, conta a tradição que um rouxinol chorou as máguas da Humanidade sobre a pesada Cruz do Calvário. Aquela pobre voz continha a primeira saüdade cristã, saüdade que conservou através dos séculos o ultimo perdão de Cristo. Da Cruz do Calvário passou a saüdade para as almas puras da Idade Média. Conheceram-na os portugueses das Conquistas e dos Descobrimientos marítimos [...]. E foi esta saüdade portuguesa, tão resignada, que se levantou melancolicamente bela nas cordas das dez mil guitarras que se perderam na fatal planície de Alcácer-Quivir. Depois, para que esta *soedade* de réis e santos, de tropeiros e heróis se não perdesse no turbilhão do tempo, ficou o Fado com a tristeza da sua música e a força da sua tradição».²¹⁸

O poema «Nostalgia» de Linhares Barbosa proporciona que se equacione que o fado desta época, pela sua vinculação ao povo, exista dentro de um ecossistema de constrangimentos sociais cuja objetividade impede que a saudade seja nele uma artificialização estética. Por trás desta observação encontra-se a perspetiva de António Sérgio, expressa na resposta a Teixeira de Pascoaes: ele contrasta a saudade premeditada, artificial, programática decretada pelo saudosismo e pelo poeta de Amarante, e aquela saudade de outrora (de Alexandre Herculano e de Soares dos Reis) que era legítima por ser genuinamente proporcionada pelos condicionamentos sociais e políticos específicos como o casamento por obrigação e conveniência familiar, a entrada forçada no convento, a conversão impingida aos cristãos-novos e casos de exílio político.²¹⁹ Este argumento de António Sérgio interessa por descortinar no fado por partir da veracidade da morte de filhos, morte da mãe, saudades da aldeia (especialmente pertinente por ser o fado uma música urbana), as saudades dos degredados, etc. Nas letras de fado a privação de uma

²¹⁷ Affonso Lopes Vieira – *O Povo e os poetas portugueses*, p. 48.

²¹⁸ Magnus Bergström – «Quem fica, saudades tem...», *Canção do Sul*, 31 de Maio de 1930, n.º 22, ano 7, p. 1.

²¹⁹ António Sérgio – Epístola aos Saudosistas. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. pp. 56-64. Texto originalmente publicado na revista: *A Águia*, n.º 22, 2.ª série, 1913.

pessoa é simultaneamente formulada na privação de um espaço e/ou de um tempo. A causa da saudade é a pobreza: esta motiva a busca de formas de sustentabilidade e é assim fator de rutura de laços, de fragmentação relacional e de saudades. No fado o determinismo da pobreza torna a poética da saudade ainda verídica, mas não deixa de ser poeticamente simulada ou exagerada.

Finalmente, ainda reportando-nos ao poema «Nostalgia», no qual a decisão de emigrar do sujeito poético, que se apresenta como «pobre homem», é também dita em chave de culpa, como ambição. O imperativo de saída da Pátria, coincidindo com a separação do lar – materno, neste poema, ou da mulher e família constituída, noutros – ocorre num segundo parto, num segundo momento fundador de si pela rutura, que permite ao homem ser homem e ao português ser português, confirmando a sua condição de peregrino. Na perspetiva do padre António Vieira, a saída da Pátria é uma necessidade para se ser grande, para o português cumprir o destino que por natureza a Providência lhe incutiu.²²⁰ Eduardo Lourenço fala da «emigração em massa dos nossos aldeões» como «objectiva desnacionalização de milhares de portugueses» beneficiada pelo «nacionalismo orgânico do antigo regime». Expõe-na como «a simbólica e dura expressão final» do processo de passagem de Portugal de nação agrária para nação em vias de industrialização, e também do «abismo persistente entre a nossa autêntica realidade e a imagem hipertrofiada com que sempre temos vivido a nossa vida imaginária».²²¹ Assim sendo, a saudade é uma ação de contra-desnacionalização como pela participante dessa imagem hipertrofiada, dessa «consciência delirada», desse «irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos».²²²

A poética fadista aborda sobremaneira a característica contraditória da saudade, que verificámos anteriormente ser em muito realçada nos desenvolvimentos do saudosismo. Nas letras sobre saudade evidencia-se a dialética dor e desejo – ou desejo e lembrança, binómio em que Duarte Nunes de Leão a definira, no princípio do século XVII – como âmagos de tensão criativa e emocional de grande parte do repertório dedicado à saudade, e de modo crescente. Veja-se que a descrição do funeral da cantadeira Cecília d’Almeida afirma-se algo muito pertinente para exprimir esta condição bipolar da

²²⁰ Pedro Calafate – *Portugal, um perfil histórico*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016, p. 47.

²²¹ Eduardo Lourenço – *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. 3.ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 27.

²²² Eduardo Lourenço – *O Labirinto da Saudade*, pp. 22.17.

saudade: «O significado desta palavra é queixa e oração!». ²²³ Esta ambivalência essencial na saudade é explorada na seguinte quadra, pela sucessão de quatro antíteses:

«Saudade é bem que se sofre!...
Saudade é mal que se acata.
Saudade é morte e dá vida!
- Saudade é vida que mata!...» ²²⁴

Para Teixeira de Pascoaes a saudade definia-se precisamente na relação entre o desejo e a dor, que têm como paralelismo o sensualismo e espiritualismo, e ainda o paganismo e cristianismo, para o poeta do Marão. Leonardo Coimbra exprime esta «dupla série de elementos: negativos (carência, perda e ausência) e positivos (presença, desejo esforço)» traduzindo-os «pelo binómio lembrança e desejo ou lembrança activa.» ²²⁵ O mesmo filósofo preconiza que o intervalo entre esses dois polos é preenchido pelo cristianismo na articulação entre as virtudes teologais: fé, esperança e caridade. ²²⁶

A saudade manifesta a condição contraditória do humano, a condição de existir na bipolaridade dos binómios essenciais que dizem o humano: alegria e tristeza, satisfação e insatisfação:

«Quem tem saudades no peito
Não sabe ao certo o que sente;
Anda triste e satisfeito,
Anda alegre e descontente» ²²⁷

A saudade define-se na colisão entre duas naturezas de existência diferentes. O fator que realiza esta ambivalência entre a existência ausente e a inexistência presente é a perda, seja a morte, seja a despedida que coloca em diferido no tempo e no espaço e torna algo ou alguém putativamente existente e inexistente. Na produção poética do fado, a ênfase colocada na narratividade da despedida capitaliza a representação da saudade como condição de as coisas existirem em função da sua contra-possibilidade, dos

²²³ «Morreu Cecilia d'Almeida: A Cotovia do Bairro Alto, morreu de saudade (Discurso dito pelo nosso director à beira da sepultura da infausta cantadeira)», *Guitarra de Portugal*, 5 de Fevereiro de 1932, n.º 247, ano 10, p. 1.

²²⁴ Autoria de Ayres do C. Tavares (Pombal). *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1945, n.º 8, ano 24, 2.ª série, p. 3. Vencedora de uma menção honrosa no Concurso de quadras populares que a *Guitarra de Portugal* promoveu em 1945.

²²⁵ Manuel de Freitas – Aspectos do saudosismo em Leonardo Coimbra. Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 764.

²²⁶ Manuel de Freitas – Aspectos do saudosismo em Leonardo Coimbra. Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 775.

²²⁷ Francisco dos Santos – «Saudades! Saudades!», *Guitarra de Portugal*, 4 de Julho de 1927, n.º 118, ano 5, p. 5. Como dedicatória: «Ao meu amigo e ilustre cantador Ernesto Nunes.»

antónimos dos elementos que constituem a realidade oferecerem o seu reverso e, deste modo, a sua definição:

«A saudade é, só por si,
Um bem que nos dá crueza,
Um mal que nos extazia;
É mágoa, é chôro que ri,
É tôda aquela tristeza
Que nos mata de alegria.

Prezar onde vão penando
Tanto os leigos como os sábios,
Ventura feita de escolhos;
Saudade a chorar cantando,
É ter sorrisos nos lábios,
Com as lágrimas nos olhos.

Saudade é um sonho a arder,
É riso tornado pranto
Maldição que nos é grata;
É todo o ser e não ser,
Daquele cruel encanto
Que nos encanta e nos mata.

Gastamos a mocidade
Numa crença embaladora
Que se torna fugidia,
E assim chega a saudade
Damos-lhe vida, hora a hora
P'ra morrermos dia a dia.»²²⁸

Nas letras de fado investe-se numa espécie de especulação sobre o «inventor» da saudade, como revela esta quadra:

«A Saudade nasceu portuguesa
Com encanto e magia sem par,
E talvez a palavra mais linda
Que entre nós se podia inventar.»²²⁹

A produção poética de Afonso Lopes Vieira também foi valorativa da saudade e, como já assinalado, possivelmente contribuiu para a enformar tematicamente a saudade na poética fadista, na transposição para o fado do saudosismo, pelo que algumas quadras da sua autoria adquiriram preponderância no meio fadista e foram bastante glosadas:

«Esta palavra saudade,
Aquele que a inventou,
A primeira vez que a disse
Com certeza que chorou.»²³⁰

²²⁸ Carlos Conde – «Saudade», *Guitarra de Portugal*, 25 de Fevereiro de 1939, n.º 359, ano 17, p. 5. Este poema pertence ao «Repertório de Xavier Pinto».

²²⁹ João Fidalgo – «A Saudade», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1933, n.º 85, ano 10, p. 2. [Mote]

²³⁰ Moura Victoria – «Saudade», *Guitarra de Portugal*, 29 de Outubro de 1928, n.º 153, ano 7, p. 3.

A «invenção» da saudade exprime a sua natureza portuguesa, implicitamente a exhibir uma espécie de patente nacional, e por outro lado, como a letra transcrita o mostra, uma ligação umbilical ao sofrimento pela quebra involuntária de um vínculo. A saudade no repertório fadista é valorizada primeiramente como palavra, o que possivelmente ocorre numa certa fetichização da própria morfologia da palavra «saudade».

«Quem inventou a saudade
Não soube bem o que fez,
Fez a palavra mais triste
Que tem o amor português».²³¹

Esta forte incidência na especificidade portuguesa da palavra «saudade», que evidencia a identidade portuguesa como especialista em saudade, decalca uma ideia antiga, que remonta à geração de Avis e aos seus pioneiros «esforços para capacitar a língua portuguesa para a expressão de conceitos abstratos de matriz filosófica, ora adaptando-os a partir dos seus étimos latinos ora criando-os de novo.»²³² A partir das obras que procuram sistematizar as reflexões em torno de «saudade» verifica-se que a genealogia semântica da palavra «saudade» tem a sua génese em D. Duarte, na sua obra *Leal Conselheiro*, na qual o rei explica que o termo «suidade» é tão próprio da Língua Portuguesa, não havendo sentido semelhante no Latim e noutras línguas.²³³ A genealogia prossegue sucessivamente em Duarte Nunes de Leão e em D. Francisco Manuel de Melo, até culminar na grande codificação poética de Teixeira de Pascoaes e filosófica de Coimbra.²³⁴ No fado verifica-se como fácil a passagem da insistência na exclusividade da palavra saudade na Língua Portuguesa para a atribuição de características sobre-humanas:

«Nesta terra portuguesa,
Que todas as mais suplanta,
Há sempre junto à tristesa
Saudade palavra santa.

²³¹ Mote de autor desconhecido glosado por Lúcia R. Lourenço (Lindinha); é dedicado «Ao meu paisinho». *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1933, n.º 99, ano 11, p. 2.

²³² Pedro Calafate – Portugal, um perfil histórico, p. 21.

²³³ «E por em me parece este nome de suidade tam próprio que o latim, nem outro linguagem que eu saibha, nom é pera tal sentido semelhante. De se haver algúas vezes com prazer, e outras com nojo ou tristeza, esto se faz, segundo me parece, porquanto suidade propriamente é sentido que o coração filha por se achar partido da presença d'algúa pessoa, ou pessoas que muito per afeiçoam ama, ou o espera cedo de seer.» D. Duarte – *Leal Conselheiro*. Edição digital de João Dionísio. Cadernos de literatura medieval – CLP: a prosa didáctica medieval. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. [Ed. original: 1438].

²³⁴ Cf. Pedro Calafate – Portugal, um perfil histórico, pp. 30ss.

Palavra cheia de Graça,
Cujo mimo é tão perfeito;
Padroeira duma raça
Guardada dentro do peito.»²³⁵

Nestas quadras vislumbram-se marcas de sacralização da saudade que se exprime numa espécie de estatuto ou poder da palavra «saudade» enquanto tal («palavra santa» e «cheia de graça») e também como expressão de uma especificidade do ser-se português, quase como figura totémica (ao ser «Padroeira duma raça»). Por outro lado, a saudade é também perspectivada como matéria «rezável», como oração.

«A palavra portuguesa,
Que mais fala ao coração
A lembrar a mocidade
Aquele que a gente reza
Numa modesta oração,
É a palavra Saudade!»²³⁶

Note-se que o autor desta estrofe e das duas quadras anteriormente citadas são de Júlio de Oliveira Antunes (Olivertunes), poeta em quem se reconhece uma tendência para escrever sobre o tema da saudade; o mesmo se pode dizer de Clara Guerra, mas sob a forma de sonetos.²³⁷ De Olivertunes é também a próxima produção na qual se afirma que as «saudades são orações» e se entrelaça a saudade a muitos tópicos do universo católico assaz comuns no repertório fadista: o rosário, o sacrário, etc.

«Saudades são orações
São contas do meu rosário,
Onde reso noite e dia
As penas do meu calvario

Quantas maguas, quantas dôres
Existem nos corações,
Mas o que são as saudade?
Saudades são orações,

²³⁵ Julio d'Oliveira Antunes – «Saüdade», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1933, n.º 102, ano 11, p. 1. (2.^a e 3.^a quadras). [Do repertório de Aurora Silva]

²³⁶ Júlio d'Oliveira Antunes – «Saudade», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1933, n.º 103, ano 11, p. 1. [Do repertório de Maria Amélia Martins]

²³⁷ «[...] temos acompanhado Júlio, nos seus trabalhos onde a forte razão do argumento é a “Saudade! Saudade!...” sete letras que o nosso Antunes tem gravadas no peito mercê da amiga, da única sincera e verdadeira amiga, entre todas as amigas. / Saudade daquela que... quantas vezes, tem o peito afogado em imersas dores e canta, canta sempre, contraindo a alma, só para ver seu filho querido sorrir, enquanto o coração lhe chora! Mãe! doce nome que nos acalenta, e felizes daqueles que ainda não sentiram a sua falta. / Julio, cremos, enveredou na estrada da saudade suggestionando seu cérebro de que um dia viria em que pudesse encontrar novamente essa grande, única e verdadeira amiga. / Ilusão! / Julio d'Oliveira Antunes nunca mais encontra essa amizade sincera inspiradora dos seus versos! não! Só uma vez, na vida (o nosso poeta sabe-o bem) a sua inspiradora viveu, foi-se e nunca mais volta!». António Cardo – «Julio d'Oliveira Antunes (Olivertunes)», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1933, n.º 102, ano 11, p. 1. Sobre Clara Guerra: *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1933, 103, ano 11, p. 1.

N'um adeus de despedida
Fica no peito o sacrário,
A dôr e as minhas maguas
São contas do meu rosario

Sinto no peito a tristeza,
Perdi a minha alegria,
Meu coração é altar
Onde reso noite e dia

Acordo deste cismar,
Tento fugir ao fadário,
Á minha alma se prendem
As penas do meu calvario».²³⁸

A próxima quadra faz reportar a saudade ao céu, como seu vislumbre ou sonho, o que é passível de ser interpretado na semelhança com a formulação saudosista de Leonardo Coimbra:

«Que às vezes o tempo passa,
nem sei como êle correu...
A Saudade é como a Graça:
Dá-nos o sonho do céu».²³⁹

A saudade é cada vez mais usada também pela dinâmica própria da poesia popular, que precisava de novos campos temáticos para «rebentar» ante as pressões internas para se legitimar culturalmente mas também para fintar os esgotamentos temáticos, e por outro lado, a necessidade de se identificar com uma poesia erudita, encontrando pontos em comum, e acompanhar a sentimentalização do fado. O realismo no fado vai-se dirimindo paulatinamente, exatamente por não encontrar interlocução por parte da poesia erudita. Deixa assim de ser a voz do povo para ser a voz do indivíduo. Perde a filosofia e o ideológico. Esta resposta do poeta Dr. Rodrigo de Mello (que é localizável no campo erudito) pode ajudar:

«Gosto do Fado, mas é pela sua essência de queixume sem estridor, pela sua compreensão da fatalidade amorosa, pelas suas facetas de aguarela ou pelas inquietações represadas no dique melodioso das guitarras e das trovas. [...] Diz-me tudo quanto cabe no mundo nevoendo e nostálgico da Saudade, da Renúncia, do Amor Impossível e da Inadaptação sonhadora...».²⁴⁰

²³⁸ Julio d'Oliveira Antunes – «Saudades», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1932, n.º 69, ano 10, p. 1. Sobre o tema da saudade como oração atente-se nesta quadra: «O meu pranto anda a rezar / saudades duma saudade, / que nasceu no teu olhar / p'ra acabar na Eternidade!». Altinino Gonçalves (Quéluz). *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1945, n.º 8, ano 24, 2.ª série, p. 2. Vencedora do quarto lugar das menções honrosas com distinção do Concurso de quadras populares que a *Guitarra de Portugal* promoveu em 1945.

²³⁹ Afonso Lopes Vieira – *Cancioneiro de Coimbra*. Coimbra: França Amado, 1918. Ruy Coelho viria a musicar este poema com o título «Canções de Saudade e Amor».

²⁴⁰ «Dois dedos de conversa com os vates... Dr. Rodrigo de Mello», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1945, n.º 7, ano 24, 2.ª série, p. 6.

Este excerto importa por cruzar dados do imaginário cristão e nacionalista na explicação da saudade. Nas letras de fado registam-se também algumas bricolages, mas de um modo menos elaborado.

Como verificámos, é a partir da década de 1950 que a saudade se soergue e maximiza como tema filosófico, político e também teológico: o pensamento ontológico sobre a saudade ressurge no espaço português e no galego,²⁴¹ nesse mesmo espaço lusogalaico empreender-se-á uma releitura da Teologia a partir da saudade, mormente nos âmbitos da Teologia fundamental e da Antropologia Filosófica e concomitantemente o Estado Novo utiliza a discursividade saudosista na construção da ideia de inevitabilidade da emigração. Mas é também a partir desse decénio que no fado a Saudade se imporá como tema e como instância simbólica a partir da qual o género musical se redefinirá identitariamente.

Daqui resulta que o período histórico sobre o qual incide a nossa investigação é anterior a esta revitalização da saudade em múltiplos âmbitos discursivos. Entre 1926 e 1945, a personalidade saudosista do fado é pouco mais que embrionária, tem lugar na poesia popular, é certo, mas não integrando as temáticas preponderantes no repertório fadista destes anos, como veremos no capítulo seguinte. Contudo, a hipótese de que o meio fadista se esforçou por fazer uma colagem à saudade a fim de se legitimar como canção nacional, não é adequada posto que o tema da saudade era já desde muito cedo um tópico que pontuava nos versos e nos cantos do povo – antes de ser escrito e cantado no fado e antes mesmo de ele existir.

Verificámos que Teixeira de Pascoaes ao propor a religião da saudade, na sua demanda por identificar expressões artísticas representativas do saudosismo nos vários âmbitos artísticos, afiança que a saudade é «a dolorosa essência metafísica da nossa autêntica literatura, incluindo a Poesia Popular» acrescentando que ela «encontra a sua mais alta expressão no Cancioneiro do Povo».²⁴² Teixeira de Pascoaes cita uma quadra do Cancioneiro Popular que seria glosada e cantada pelo fado:

²⁴¹ Ver: António Braz Teixeira – A Metafísica da Saudade de António Dias de Magalhães, S. J. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 47 (1991) 589-598.

²⁴² Teixeira de Pascoaes – Os meus comentários às duas cartas de António Sérgio. Em Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 67. Texto originalmente publicado na revista: *A Águia*, n.º 22, 2.ª série, 1913.

«Chamaste-me tua vida,
Eu tua alma quero ser.
A vida acaba na morte,
A alma não pode morrer.»

Pelo facto de não falar explicitamente de fado e ao enaltecer as marcas saudosistas existentes na poesia e na música populares, se aduz que a saudade é um tópico presente nas produções artísticas populares, inscrevendo-se o fado *a posteriori* nesse processo, isto é, a existência do tema da saudade no fado só pode compreender-se na intersecção extensa e complexa entre este e a música popular. O poeta do Marvão, assegura também no que respeita à música que o saudosismo encontrará a sua forma musical «no Orfeão do Porto e de Coimbra, dirigidos por António Joyce e Fernando Moutinho.»²⁴³ Num outro momento António Osório vê uma relação causal entre a vaticinação de Pascoaes da nova civilização da saudade e a reabertura das hostilidades contra o fado neste ano de 1912.²⁴⁴

No entanto, a saudade foi integrada pelo fado no esboçar de um estatuto que a exprimia como tema especial ou preferencial, mas sem que tal correspondesse objetivamente aos temas mais comuns ou aqueles axiais do repertório, pelo menos numericamente. Apontamos dois fatores que terão agilizado a potenciação teórica do fado a partir do saudosismo.

O primeiro tem a ver com a existência do que aqui designamos por «intelectuais médios» («médios» por ser mediano o seu reconhecimento público coevo e posterior e pela não inscrição da sua obra no vanguardismo artístico ou reflexivo) que serviram de intermediários entre o que a elite pensava e exprimia literariamente e certos círculos populares, entre os quais, o meio fadista. Esta possibilidade de intermediação deve-se a uma dupla pertença a esses dois âmbitos sociais, ainda que em relação ao fado esta seja episódica e situável na sua juventude, ou à intensiva divulgação da sua obra que se prestava a um processo de popularização. Falamos, por exemplo de Afonso Lopes Vieira e de Augusto Gil, que estudaram em Coimbra e aí contactaram com o fado tendo as suas quadras sido glosadas pelos improvisadores e poetas de fado, ou ainda de Gomes Leal. A

²⁴³ Palavras de Teixeira de Pascoaes proferidas na conferência que realizou no Ateneu Comercial do Porto, a 23 de Maio de 1912, transcrita na seguinte obra: Afonso Botelho; António Braz Teixeira (Seleção e Org.) – *Filosofia da Saudade*, p. 29.

²⁴⁴ António Osório afirma: «Em 1912, ano em que Teixeira de Pascoaes profetiza “em nome da Renascença Portuguesa” que o “saudosismo criará uma Nova Civilização” e abrirá “na História uma nova Era”; em 1912, ano da “Hora do Infante” e de uma república que deveria ser, segundo o poeta d’Águia, “religiosa e rural”, reabrem-se sem êxito as hostilidades contra o fado.». António Osório – *A mitologia Fadista*, p. 73.

saudade ocorria nestes autores ainda não de modo orgânico, mas por via de sensibilidades estéticas como o romantismo, ultra-romantismo, decadentismo ou o simbolismo.

O segundo fator explicativo é o impacto da I Guerra Mundial e na fisionomia temática das letras, sobretudo as que foram publicadas em Lisboa, nos periódicos de fado, e não tanto naquelas escritas ou coletadas no teatro de guerra e que subsistem mormente em diários e recolhas concretizadas por oficiais.²⁴⁵ A quebra de vínculos entre o soldado e a mãe ou a esposa, pela distância ou pela morte, propicia a latência de um conteúdo nas letras que, sendo mais trágico que nostálgico, evoca sentimentos de saudade.

O saudosismo faculta à performance do fado um valor extra, que Francisco Oneto Nunes muito bem descreve como a «concretização discursiva e/ou performativa de uma ausência, como matriz capaz de [...] se autolegitimar ritualmente...».²⁴⁶ Assim se entende as definições de saudosismo que encontramos no seguinte texto:

«O que é o saudosismo? Quanto a esta pobre pena é um sentido estético da alma fadística do verdadeiro fadista, que impulsiona o que de mais vibratório existe no cantador. É um subjectivismo de que nem eles, cantadores, sabem explicar. É um dom carinhoso do sub-consciente, talvez uma interrogação do interior ao exterior. É finalmente um contacto de magnetismo espiritual com os ouvintes, um dos polos positivos».²⁴⁷

Neste excerto o saudosismo é descrito como instância endémica ao fadista, que lhe confere uma mecanicidade performativa própria. No fado, o saudosismo irá substanciar-se numa expressão musical e também num corpo. A saudade irá mapear-se na imagem da mulher fadista, paulatinamente, como mulher de luto e só. De facto, a conceção da saudade no âmbito afetivo supõe uma representação da mulher como «a figura ardente da mulher portuguesa que ama uma só vez e para sempre».²⁴⁸

No cristianismo católico e protestante, a dor corporal tem um propósito divino, o qual é muitas vezes indecifrável (sendo para o protestante a expiação da dor fazível na terra, e para o católico também no purgatório). Por outro lado, a ansiedade, a tristeza e a desilusão são mais facilmente associadas ao pecado.²⁴⁹ Este enquadramento ou legitimação teológica da dor só recentemente (século XX) entrou em crise.²⁵⁰ Ao

²⁴⁵ Cátia Tuna – «Caiu a morte nesta pagodeira», p. 50ss.

²⁴⁶ Francisco Oneto Nunes – O fado na tertúlia Festa Brava, p. 88.

²⁴⁷ «Maria Emília Ferreira e o saudosismo português», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1937, n.º 172, ano 14, p. 2.

²⁴⁸ «Maria Repromissa: Maria de Portugal», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1937, n.º 190, ano 15, p. 2. Este artigo transcreve um artigo escrito por «Aragui» e publicado num jornal brasileiro.

²⁴⁹ Joanna Bourke – *The story of Pain: from prayer to painkillers*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 91.

²⁵⁰ Joanna Bourke – *The story of Pain*, p. 92.

contrário das narrativas seculares, a dor é na religião um trabalho produtivo, tem uma função, que é a de purificação na construção de algo positivo. Joanna Bourke considera que a secularização dos significados atribuídos à dor transformou a forma como as pessoas experienciam as suas aflições.²⁵¹ Deste modo, podemos considerar que o «“desespêro” fadista»²⁵² é um reduto onde se acantona uma dor agora secularizada e inutilizada, para servir de uma forma de afirmação ou, pelo menos, de reformulação feminina. Na performance fadista a dor secularizada é ressignificada e reutilizada pela concessão de um capital espiritual diferente, em muito subsidiário do saudosismo, não tanto como sistema filosófico mas como caldo e horizonte cultural (esta perceção é bastante nítida no excerto anterior, e, portanto, antes de 1945). Neste sentido, vale a pena ler esta citação da historiadora neozelandesa:

«[...] an analysis of religious metaphors allows us to speculate on “retrojection”, that is, the way in which metaphors circulating within a society are mapped back into the body. Retrojection involves the fusing of a person’s awareness of her body and its movements with figurative images, ideological tenets, and material artefacts. [...] these cultural products are literally felt and absorbed by the body. My suggestion is that religious discourses, rituals, and artefacts come to be mapped onto bodies, not only providing meaning for painful events but also fundamentally affecting the way people actually perceive those events in their bodies».²⁵³

A saudade, como metáfora que circula no interior da sociedade, é absorvida pelos corpos, por exemplo como são dispostos e encenados na construção do «espetáculo» fadista, o que iremos analisar no último capítulo da tese. A corporalização da saudade na mulher fadista ocorre sobretudo após 1945; a saudade é catalisada em grande medida na imagem da Amália, que é produto de imagéticas e também delas produtora. A resignação, a tristeza, a angústia, tendo a saudade como conceito-resumo, encontram uma elegância e até erotismo, autoredimindo-se dessa forma da ideia de solidão que lhes é inerente.

Em suma, e à guisa de resposta à pergunta com que se intitula este subcapítulo, o fado procurou posicionar-se ou especializar-se como música da saudade num processo que só se consolidou nos anos 50, quando a o estatuto de canção nacional já estava resolvido. O tema da saudade ocorre então na dinâmica de sentimentalização do fado. Como atrás afirmado, no âmbito da tradição literária e cultural popular a saudade foi um tópico utilizado, e é no âmbito dessa utilização é ocorre a sua presença no fado, não se

²⁵¹ «the growing secularization of meanings ascribed to pain dramatically changed the way people-in-pain experience their afflictions.». Joanna Bourke – *The story of Pain*, p. 93.

²⁵² «Dois dedos de conversa com os vates...», *Guitarra de Portugal*, 15 de Julho de 1938, n.º 3, ano 24, 2.ª série, p. 4.

²⁵³ Joanna Bourke – *The story of Pain*, p. 92.

podendo daqui aduzir uma especificidade. A novidade que o fado introduz é performativa (por cantar e incorporar, extraindo a saudade da literatura estritamente). A poesia popular absorve os temas da poesia de larga divulgação, absorve-os de um modo proativo através, muitas vezes, da introdução de irregularidades que exploram a natureza ambivalente da saudade e maximizam a sua dramaticidade.

Curioso é verificar que nos versos que escreveu, a própria Amália nunca utiliza a palavra «saudade», utilizando, ao invés, termos como «solidão» (que é talvez, a par de «destino» a temática principal dos seus *Versos*, nome com que se intitula o livro que os compila), «agonia», «dor» ou «tristeza».²⁵⁴ A inscrição do fado numa poética mais erudita operada por Amália Rodrigues reforçou a saudade como matéria cantada pelo fado; o tema do exílio convocou particularmente o tema da saudade no seu repertório: «Saudades do Brasil em Portugal», escrito por Vinicius de Moraes aquando do seu exílio, ou «Prece» de Pedro Homem de Melo assim o confirma. Veja-se ainda o contributo de José Carlos Ary dos Santos (autor de «Meu amigo está longe» e «Alfama»). Contudo, os poetas que os letristas de outro fado mais confinado ao teatro de revista – muitos dos quais partilhados com a música ligeira – e às casas de fado foram particularmente profícuos neste campo. Neste repertório, é interessante acompanhar a antropomorfização da saudade já anunciada, como averiguámos, no período histórico em estudo, como este de 1941 poema confere:

«A saüdade é uma vèlhinha,
Gosta muito de quem chora,
E fica mui contentinha,
Quando alguém se vai embora.

Eu tenho tantas saüdades
De minha pobre mãisinha,
Recordá-la, quem não há-de?...
A saüdade é uma vèlhinha,

A saüdade é um tormento
E o seu efeito devora!...
Ela ri do sofrimento,
Gosta muito de quem chora,

Aumenta de dia-a-dia
A saüdade que definha,
Ela roubou-me a alegria,
E fica mui contentinha,

²⁵⁴ Amália Rodrigues – *Versos*. 7.^a edição. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

A saüdade não conforta
E só a morte ela adora
Pois não fecha a sua porta
Quando alguém se vai embora.»²⁵⁵

Ela é representada como pessoa com quem se estabelece uma interlocução, e os seus comportamentos têm muitas vezes a chegar com o chegar, com o partir. Damos alguns exemplos de letras em que isto ocorre após 1945: «Saudade, vai-te embora...» (de Júlio de Sousa e cantado por Celeste e por Amália Rodrigues), «Veio a saudade...» (de Carlos Ramos), «Não chames pela saudade» (letra de Joaquim Pimentel, que Maria Amélia Proença, entre outros interpretou), «Saudade, tem dó de mim» (escrito por Manuel Abrantes, cantado por Manuel de Almeida), etc.

²⁵⁵ Carlos V. de Gusmão Reis – «Saüdade. (Oferecido a todos os que tiveram a perda mais sagrada na vida: - a sua mãe)». *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1941, n.º 282, ano 19, p. 2. Mote de Joaquim Teixeira Cardoso.

PARTE III

«O MEU CORPO FEITO GRITO»:

FLUXOS RELIGIOSOS NO REPERTÓRIO E NA PERFORMANCE DO FADO

5. Crenças e práticas na poesia popular: produção de axiologias e de imaginários

No início desta parte da investigação que toma como objeto as letras de fado publicadas entre 1926 e 1945, partimos de uma afirmação do Padre Manuel Antunes, que disse que a nossa melhor filosofia se encontra na poesia.¹ Questionámo-nos se esta premissa seria prolongável para a Teologia (a nossa melhor teologia encontra-se na poesia) e se seria ainda aplicável à poesia popular (a nossa melhor teologia encontra-se na poesia popular). As nossas pesquisas, porém, invalidaram esta segunda questão, não tanto pela definição de poesia popular (que procuraremos delimitar na primeira etapa deste capítulo), mas pela natureza da teologia. Enquanto disciplina ou enquanto saber que arroga uma identidade científica, envolve uma sistematicidade que torna pouco mensurável a sua reversão para as produções poéticas populares que não detêm, como ela, feição académica. Deste modo, preferimos propor-nos a explorar não «a teologia na poesia popular», por este desajuste conceptual que reconhecemos, e optamos pelos conceitos a montante das formulações teológicas: «crenças e práticas na poesia popular».

Este binómio com que inicia o título deste capítulo decorre da clássica definição de religião afirmada por Émile Durkheim como sistema de crenças e de práticas. A poesia e a música populares não são somente recetoras de um caldo sociocultural que passivamente transcorrem. Elas produzem-no ativamente, funcionando não só como esponjas ou espelhos da realidade mas como seus laboratórios. São fábricas de reprodução ou de inovação de ideias, normatividades, convicções e imagéticas. Imprimindo-lhes expressividade, conferem-lhes uma eficácia particular, mais pela via da criatividade na apropriação do que pela sistematicidade.

Com base nestes enunciados, a leitura e o tratamento do material poético atentou à sua capacidade de criação de imagens mas também de valores e de reorganização das suas hierarquias, isto é, de axiologias. Com efeito, estas são quadros de referenciais morais, grelhas mentais orientadoras dos comportamentos, critérios de ação mentalmente

¹ O contexto desta afirmação é uma entrevista realizada por Maria Ivone de Ornellas de Andrade. *Jornal de Letras*, 4 a 10 de Setembro de 1984, p. 5. [Secção «Figuras»]. Cf. Padre Manuel Antunes, sj – *Obra Completa do Padre Manuel Antunes, sj*. Coordenação científica de Aires A. Nascimento. Tomo VI: Correspondência e outros textos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 212.

padronizados. De outro modo, os imaginários são complexos de imagens fóbicas ou fascinantes, nas quais os coletivos se representam a si próprios e às suas expectativas e medos em face dos indivíduos que a constituem e daqueles que lhes são estranhos. Na circulação entre o real e a fantasia, o imaginário constrói fantasmas e retratos sociais.

No presente capítulo, após uma clarificação da conceitualização específica que a expressão «poesia popular» arrogava no contexto do fado desta época, procuraremos aferir o percurso das matérias cantadas pelo fado que desembocará na proposta de uma tipologia. Esta inclui a aproximação à modalidade em que os significantes, significados e referentes do universo religioso, sendo a partir dela que se estruturará o capítulo, que, por fim, esboçará uma síntese sobre este último tópico, não sem antes percorrer de forma quase sugestiva e resumida, a produção poética fadista posterior a 1945, no encalce dos elementos de espiritualidade que nela contidos e cantados.

Finalmente, chamamos a atenção para o facto de estar disponibilizada no anexo uma compilação de letras de fado, cuja leitura ou consulta deverá acompanhar a leitura deste capítulo, uma vez que se procurou moderar a transcrição parcial ou total de letras, para não inviabilizar uma leitura fluída do texto.

5.1. Fronteiras da poesia popular em ambiente fadista

O processo de especialização, sobre a qual já refletimos, verificou-se no âmbito da produção poética: se primeiramente a função de escrita e a de interpretação vocal encontrava-se quase sempre assumida pela mesma pessoa, isto é, «quási todos cantavam o que escreviam [...]»,² mais tarde deu-se uma separação de papéis entre os poetas e os fadistas. Por outro lado, os poemas passaram a ter preponderantemente uma base escrita, pelo que anteriormente muitos fados que se cantaram tiveram uma materialização em texto, mas que, por não ser um fim em si mesmo, tendia a perder-se. Pelo contrário, com o processo de consolidação profissional do fado muitos fados eram escritos mas não eram cantados.

De facto, a existência de uma imprensa fadista fomentou a produção escrita desta poesia popular que o fado cantava. Salvaguarde-se que os almanaques do final do século

² *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1938, n.º 354-355, ano 17, p. 21.

XIX, os folhetos ou opúsculos que se vendiam com poemas de fado (por exemplo) já continham muitos fados, exercendo em menor escala esta função. O processo de criação poética foi profundamente alterado: a uma prática oral e realizada em grande medida com base no improviso (ou no saber de cor versos próprios) sucedeu um trabalho escrito distendido num tempo de preparação; os poemas tendem igualmente a ser de menor dimensão.³ A própria imprensa fadista percecionava a sua função com um foco na poesia popular e querendo propor-se como instância cultural no campo da literatura, além do fado. Isto é imediatamente verificável nos subtítulos dos jornais: a *Guitarra de Portugal* tinha como subtítulo «Tri-mensário de Literatura e Poesia: Porta-voz do Fado» (nos primeiros números era «quinzenário» e não «tri-mensário»); a *Canção do Sul* subintitulava-se nos primeiros anos «Semanário pelo fado pela poesia popular» e o jornal *Trovas de Portugal* dizia-se «Quinzenário de fado: poesia e literatura».

A aferição da qualidade do poeta foi modificada: antes era imediata mediante o improvisador que mais «tinha livraria»⁴ e depois multiplicam-se concursos de poesias popular com um maior grau de formalidade com a constituição de um júri. Paralelamente a estas dinâmicas de especialização, em termos temáticos ocorrerá, ao invés, uma homogeneização, pelo que a «especialidade» é transferida para a dimensão formal do fado (como averiguámos no primeiro capítulo, o fado «duas pernas», o fado isabel, fado da azenha, etc. que respeita à estrutura musical do fado), ao passo que a especificidade temática passa a diluir-se. Outrora existia uma espécie de catálogo de temas passíveis de serem improvisados: o canto «às flores, à História e à Mitologia»;⁵ havia ainda os «assumptos campestres», os «assuntos amorosos», etc.⁶ Esta segmentação dos assuntos viria a diluir-se. Com efeito, o contraste entre os «fadistas da Velha Guarda» e os restantes

³ «Hoje o poeta vê-se obrigado a dizer em quatro ou cinco quadras ou sextilhas que antigamente se podia dizer em longas cantigas». João Reis – «Pedro Rodrigues», *Canção do Sul*, 4 de Abril de 1935, n.º 133, ano 13, p. 1.

⁴ «Ter livraria» significa saber glosar, fazer versos espontaneamente e durante bastante tempo. Ver: *Guitarra de Portugal*, 17 de Dezembro de 1932, n.º 266, ano 11, p. 1.

⁵ Veja-se à guisa de exemplo esta notícia de que os fadistas da Velha Guarda organizaram um almoço no dia 11 de Dezembro de 1938: «[...] do tempo em que havia a fazer ou a decorar, pelo menos, quarenta e quatro versos, e se cantava mais às flores, à História e à Mitologia, do que a outros temas e estilos, agora mais na moda [...]». «Velha Guarda», *Guitarra de Portugal*, 10 de Novembro de 1938, n.º 352, ano 17, p. 2.

⁶ Os assuntos campestres são o tema preferido do velho cantador Fortunato José Coimbra: «Fortunato José Coimbra». *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 1926, n.º 2, ano 1, p. 1. A entrevista foi realizada por Henrique Rego.

tem a ver com esta organização dos temas dos versos, pela capacidade de improvisar e decorar e com o estilo.

A poesia popular tinha adquirido na sua ligação com o fado (que de algum modo o cooptou a si nesta época) uma certa autonomia como conceito e como género poético. De forma muito particular, surgiu a figura do poeta popular que arrogou para si um estatuto próprio, diferenciador em relação aos outros poetas. A identidade da poesia popular era determinada pela sua diferenciação de uma poesia erudita circunscrita às elites, aos poetas a estas pertencentes e que tivessem formação universitária:

«Nem só os altos poetas
merecem nossos carinhos:
- Deus não criou só as águias,
fez também os passarinhos...»⁷

Os poetas populares demarcam-se dos outros pelo facto de exercerem uma profissão geralmente manual e não liberal ou intelectual, por um conhecimento literário informal ou autodidata, por não terem instrução ou não terem tido a possibilidade de frequentar o ensino formal e mesmo o superior: «[...] eu e os meus eguaes não pertencermos á Academia de Sciencias, nem ter estado em Coimbra, na Universidade.»⁸ A identidade de «poeta operário» e a não-pertença à academia,⁹ à universidade e aos círculos sociais das camadas mais desafogadas com facilidade no acesso à cultura, é geralmente expressa com um certo orgulho identitário; isto é perceptível por exemplo nos textos que prefaciam ou apresentam os pequenos livros de versos publicados, como este em que o poeta portuense Alberto Machado Guimarães Júnior introduz a sua obra:

⁷ Quadra de Zacarias Cabral, vencedora de uma menção honrosa no concurso de quadras populares que a *Guitarra de Portugal* promoveu em 1945. *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1945, n.º 8, ano 24, 2.ª série, p. 3.

⁸ João Linhares Barbosa – «Ídolos dum Povo: Fernando Teles», *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1923, n.º 6, ano 1, p. 1.

⁹ A característica de se ser operário é salientada por aqueles que de algum modo promovem a publicação dos versos deste poetas populares. Veja-se este excerto do texto de apresentação escrito pelo editor do segundo livro de versos de João Inácio: «Quem o vê, como nós, escrevendo em catadupas de rimas, com uma velocidade de “sud” enchendo laudas e laudas, no seu gabinetezinho de operário humilde e honesto [...]». João Inácio – *Soluços da minha lira (cantigas populares)*. Lisboa: Edições do Jornal «Canção do Sul», 1937.

«Ao pôr em foco estas minhas simples e modestas produções, tenho a pedir-vos inteira desculpa de não vos expor umas obras de sensação poética, porque não sou uma intelectualidade mas sim um operário que dispensa algum tempo do seu curto descanso, em prol da causa que com tanto amor defendeis, e, pela qual tenho lutado desde os primeiros sonhos duma fadística mocidade».¹⁰

É necessário ter em conta que o movimento operário proporcionou instâncias de educação àqueles que o integravam; muitos poetas populares tinham sido alfabetizados por essa via e adquirido hábitos de aprendizagem, sem nunca se desvincularem da sua matriz popular (pelo contrário, reforçando-a pelo contraste com a matriz burguesa que ideologicamente sustentavam). Esta componente fortemente pedagógica destas ideologias de vanguarda de onde provieram muitos dos protagonistas do fado após decreto de 6 de maio de 1927, ajuda a justificar a propensão para este fenómeno da poesia popular, âmbito no qual detinham liberdade criativa como continuidade da experiência de pensamento e de criação. Curioso é notar a opinião de alguns poetas afeitos ao fado que não veem com agrado esta definição de fronteiras entre dois géneros de poesia; temos na mira Soares da Cruz que assumiu não gostar da expressão «Poesia Popular» arguindo que «a poesia é só uma».¹¹ Em suma, a poesia popular diz-se a si própria como uma instituição artística ostensivamente popular, significando isto ser iletrada ou mesmo inculta, por diferenciação à elite artística e intelectual.

A poesia popular distingue-se também no seu teor estético, pelo sentimento que os seus textos exprimem.¹² Podemos aferir que o sentimento é o princípio estético da poesia popular, enquanto a outra poesia valoriza correntes mais abstratas e sofisticadas, e, portanto, inacessíveis para o povo carente de instrução. Deste modo, ela assume-se impermeável às correntes poéticas modernas, «não sofrendo o contágio dos arrevesados futurismos», e posiciona-se como alternativa estética. Tal não significa que não haja uma aferição interna, patente na preocupação para se evitar a «moléstia dos rotineiros

¹⁰ Alberto Machado Guimarães Júnior – *Fados: o meu primeiro livro*. Pôrto: Tip. Universal: [1935], [s. p.]. Este pequeno livro de poemas de fado foi escrito em homenagem a António Antunes e Miguel de Encarnação; os fados que o compõem são dedicados a nomes do fado portuense (Heitor de Carvalho, Fernando Gasparinho...).

¹¹ «Soares da Cruz fala-nos da poesia popular», *Guitarra de Portugal*, 12 de Maio de 1934, n.º 291, ano 12, pp.1-2.

¹² Ver, por exemplo, o que se diz de Albano Duarte. *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1929, n.º 161, ano 7, p. 1.

versejadores fáceis»,¹³ e no esforço de elevação artística e de auto-qualificação do meio fadista, sem nunca perder o pendor popular.¹⁴

Com efeito, há um notório investimento na instrução necessária para o «saber fazer» da poesia popular; vejamos alguns exemplos. A *Guitarra de Portugal* publica durante 1931, uma rubrica assinada por António Amargo que dura bastante tempo: «Cartilha do Poeta: exposição quanto possível simplificada e prática dos preceitos da métrica e da poética».¹⁵ Em 1934 a *Canção do Sul* promove um curso de poesia popular por correspondência, que é pago pelo aluno, e caso este esteja em condições, fica no quadro de colaboradores do jornal.¹⁶ Um «Pequeno Curso Elementar de Poesia» em 40 explicações é divulgado pela *Guitarra de Portugal* em 1937;¹⁷ dois anos depois a *Canção do Sul* inicia uma rubrica intitulada «Lições poéticas ao alcance de todos» e assinada por «Dr. Caturra dos ritmos».¹⁸

É de salientar que na poesia popular existem poucas mulheres. Destacam-se Clara Guerra e Lídia Lourenço, ambas escrevem poemas publicados na *Guitarra de Portugal*; a primeira inicia a sua colaboração em 1931, a segunda seis anos depois.

Para consolidar a descrição do perfil-tipo de um poeta popular, recorremos à explanação do caso de Adriano dos Reis; na sua biografia podemos atestar, por exemplo, a falta de instrução básica. O poeta não sabia ler nem escrever e os seus versos eram redigidos por uma secretária, que também para ele lia livros em voz alta. Além disso, vivia em condições muito precárias, sobrevivendo (pelo menos durante uma fase), exclusivamente do que auferia dos direitos de autor das suas produções poéticas.¹⁹ Tinha uma biblioteca herdada de João Maria França (outros poetas populares tinham uma biblioteca, como Linhares Barbosa e João Oliveira Vidal). Por outro lado, os poetas populares mencionam geralmente figuras dentro do meio do fado relevantes na

¹³ «Emissora Nacional», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 2.

¹⁴ «Emissora Nacional», *Guitarra de Portugal*, 8 de Dezembro de 1935, n.º 309, ano 14, p. 2.

¹⁵ *Guitarra de Portugal*, 6 de Fevereiro de 1931, n.º 220, ano 9, p. 3.

¹⁶ Por mês oferecem duas lições, com exercícios, temas, etc. «Curso de poesia popular», *Canção do Sul*, 27 de Setembro de 1934, n.º 124, ano 12, p. 2.

¹⁷ «Preços módicos, informações na redacção do jornal», *Guitarra de Portugal*, 31 de Janeiro de 1937, n.º 326-327, ano 15, p. 8.

¹⁸ Exemplo: *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1939, n.º 227, ano 17, p. 6.

¹⁹ José dos Santos – «Adriano dos Reis», *Trovas de Portugal*, 20 de Maio de 1933, n.º 1, ano 1, p. 1. A biografia de Adriano dos Reis está disponível no dicionário biográfico que se encontra no volume II.

transmissão do «saber fazer»; no caso de Adriano dos Reis, são assinalados Augusto de Sousa e João Maria França.

Outro traço comum no perfil biográfico destes poetas é o contacto com escritores ou poetas conceituados e pertencentes a uma certa elite. Adriano dos Reis refere a importância do estímulo de Gomes Leal na sua atividade poética porque este era frequentador numa oficina onde trabalhava. Joaquim Frederico de Brito era o *chauffer* de táxi de Albino Forjaz de Sampaio, tendo este escritor apoiado a publicação do seu livro de versos *Musa ao volante*.²⁰ No caso dos tipógrafos este contacto era quotidiano. Sabemos que Linhares Barbosa frequentava espaços como a Brasileira e outros cafés lisboetas. Ora é expectável que tal como ele o fizessem outros poetas populares e outros jornalistas ou colaboradores da imprensa fadista, e que aí se encontrasse com elementos de uma vanguarda artística. Neste campo, será óbvia a referência a Fernando Pessoa ou a António Botto, que seriam também neles uma presença assídua, bem assim jornalistas que trabalhavam em órgãos de imprensa de pequena ou grande tiragem e outros participantes no fórum da opinião pública, entre os quais constavam fadófilos (recordamos os casos de Artur Inês, Norberto Araújo, etc. nomeados no segundo capítulo).

Avelino de Sousa é expressivo relativamente à possibilidade que o fado oferece a um grupo de pessoas à partida menos cultivadas ou endinheiradas, de dar uma concretização pública à literatura por elas produzida: uma materialidade, um conjunto de leitores, etc. O escritor, a respeito do fado, declara:

«Gosto dele porque me fala à alma e para êle que comecei a escrever os meus versos, treinando-se assim para prosseguir a minha modesta vida literária. Não gostar do Fado, seria da minha parte uma ingratidão. As minhas relações de amizade e de convivência com alguns dos maiores escritores, poetas e artistas da nossa terra, é ao Fado que as devo.»²¹

²⁰ «Joaquim Frederico de Brito, o poeta-chauffeur, não tem grande cultura literária mas em compensação tem nativo um enlevado sentimento poético. Faz versos quando quere, porque o seu pensamento sai já moldado e medido naturalmente. Não é porque a leitura de outros poetas lhe tenha afeiçoado a mente à grei, porque ele desconhece patrioticamente todos os poetas estrangeiros e quasi todos os nacionais. Mas sim porque, vindo do povo, ele tem do povo o ritmo do seu sentir – o Amor em todas as suas modalidades, a Ironia em todas as suas gradações, a Saudade, a Filosofia em conceitos geraes, breves e profundos, sempre ricos e sempre novos.» Albino Forjaz de Sampaio. J. F. Brito – *Musa ao volante (quadras)*. Prefácio de Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1930, p. VII-VII.

²¹ «Dois dedos de conversa com os vates: Avelino de Sousa», *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, pp. 7-8.

A poesia popular pode ser definida como um conceito com que se designou um fenómeno muito ligado e até possibilitado pelo fado, no contexto desta época. Terá tido o seu início com a disponibilização de sectores sociais urbanos com baixo poder financeiro que acederam à instrução ou ao contacto com ideologias que a valorizava – como o anarcosindicalismo. foi um fenómeno muito alavancado pelo surgimento da imprensa – em particular da fadista.

Contudo, em meados da década de 40 dão-se os primeiros sintomas de crise e podemos dizer que a «poesia popular» acabará por terminar. Os poetas populares consagrados reconhecem um mau estar e a inexistência de uma renovação de poetas. O fracasso das tentativas de assegurar um mecanismo remuneratório fez com que aqueles que a assumiram em exclusividade tivessem uma vida muito precária e resultou mesmo no fim do ofício ou profissão de poeta popular. Para isto terão contribuído os permanentes conflitos sobre a «usurpação autoral» das letras, que as instituições nunca conseguiram ou quiseram resolver. Os poetas populares que disso viviam exclusivamente entretanto faleceram – em condições de grande vulnerabilidade – ou optaram por ter uma vida profissional mais estável: entre outros, José Guimarães dedicou-se à sua livraria, Frederico de Brito, nunca abandonou a sua profissão de *chauffeur* de táxi e começou a escrever para o teatro

Os poetas considerados de uma nova geração em 1945 eram: Afonso de Matos, Manuel Abrantes, José Pereira assim como Manuel Cabral e Joaquim Teixeira. Contudo, estes dois últimos versejadores faleceram precocemente, o que também reforçou a crise de produção poética no fado.²² A expressão «poesia popular» dará lugar a expressões como «poesia fadista» ou simplesmente «letras de fado».²³

5.2. Os assuntos do fado: evolução e proposta de uma tipologia

Alberto Pimentel em 1904 na obra *A Triste Canção do Sul* apresenta uma listagem de assuntos cantados pelo fado. São eles «a vida do fadista», a «morte das mal-fadadas», o «amor, como o fadista é capaz de o sentir», «os trabalhos e soffrimentos das classes

²² «Dois dedos de conversa com os vates: Francisco Radamanto», *Guitarra de Portugal*, 15 de Outubro de 1945, n.º 9, ano 24, 2.ª série, p. 7.

²³ *Guitarra de Portugal*, 25 de Dezembro de 1945, n.º 13-14, ano 24, 2.ª série, p. 16.

sociaes» (das quais se destaca a do marinheiro), os «aspectos da vida popular e a chronica das ruas», os «grandes crimes e os grandes desastres terrestres ou marítimos», a «morte das personagens célebres», os «conflictos políticos ou religiosos que provocam discussões na imprensa e no parlamento», a «nomenclatura popular de utensílios de trabalho nas artes e officios ou de animaes, arvores, plantas». Ainda as «cidades, seus bairros e ruas, as villas e as aldeias do paiz», «passagens da Biblia, assumptos religiosos, especialmente relativos à vida eterna, e episódios da historia de Portugal», as «esperas de touros» e «peripécias das touradas», a «expressão de malícias e gaiatices» e «floreios de palavras exdruxulas e arrevezadas».²⁴

Salientamos que Alberto Pimentel discrimina os «assumptos religiosos» concernentes à vida depois da morte e à Bíblia, como segmento temático do fado. Numa outra classificação mais simplificada de fados, o escritor e deputado portuense diferenciou os «Fados á terra (assumptos terrestres)», os «Fados ao mar (assumptos marítimos)», os «Fados á campa (assumptos fúnebres)» e os «Fados á Escripura (assumptos bíblicos)».²⁵ Também no início do século XX Pinto de Carvalho (Tinop) falou nos «Fados à Escripura»:

«Os cantadores de fado têm uma terminologia privativa da sua arte. Chamam *canto a atirar* ao canto ao desafio ou à desgarrada; chamam *canto sagrado*, *canto ao Divino*, ou *canto à Escripura*, quando o canto se refere a assuntos religiosos ou a assuntos da Escripura».²⁶

João Pinto Ribeiro de Carvalho refere ainda um fadista chamado Campanudo que se destacava na improvisação sobre a Escripura Sagrada.²⁷ Finalmente, sabemos também que existiram cégadas escritas sobre a Bíblia, sobretudo antes da implantação da República.²⁸

Entre 1926 e 1945 não encontramos propriamente listagens temáticas que visassem organizar os assuntos cantados pelo fado, mas apenas representações mais ou menos estereotipadas pelas quais os seus detratores e os seus defensores transmitiram a

²⁴ Alberto Pimentel – *A triste canção do sul*, pp. 101-103.

²⁵ Alberto Pimentel – *A triste canção do sul*, p. 71.

²⁶ Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 94.

²⁷ Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 184.

²⁸ «Cégadas e cegantes», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, pp. 1.6.

ideia que tinham dos assuntos do repertório.²⁹ A seu tempo iremos incidir nestas descrições fadófilas ou fadófbas do repertório, mas por ora iremos nós próprios propor um elenco de temas para este período.

Deste modo, organizamos tematicamente os poemas de fado publicados entre 1926 e 1945 em dez tipos: trágico, amoroso, existencial, fadista, crítico, nacionalista, maternal, espacial, lúdico e bucólico. Optámos por contemplar no nosso elenco o tipo «erudito», uma vez que está presente nas nossas fontes e apesar de não se poder considerar propriamente poesia popular nem repertório fadista (muitos deles são sonetos). Esta categorização resultou da leitura do *corpus* das nossas fontes: os jornais de fado e, bastante residualmente, dos opúsculos publicados com poemas de fado durante os 20 anos em estudo. Os fados dos teatros de revista ou das operetas, acessíveis nos livros em que as peças vêm publicadas, são bastante específicos quer pela forma quer pelos conteúdos cantados, que estão dependentes da temática e da trama da peça. Tivemos em conta os critérios de circunscrição temporal: letras publicadas (não necessariamente escritas) entre 1926 e 1945, inclusive. Tomámos em consideração as esporádicas situações de poemas explicitamente escritos num período anterior, na maioria das vezes por serem considerados como clássicos; tomemos as transcrições de poemas de Augusto Gil como o caso porventura mais frequente com a autoria mencionada, cujas quadras não raras vezes são glosadas.

Fixar-nos-emos em cada tipo enumerado, procurando perceber as características que permitiram reconhecê-lo como padronizável, nas suas diferentes componentes temáticas. Numa etapa subsequente, debruçar-nos-emos sobre a dimensão religiosa na multiformidade que assume nos vários tipos de letra: atentaremos ao horizonte em que é

²⁹ É clarificador o testemunho de Avelino de Sousa quando perguntado «Que pensa da poesia do Fado?», no qual exprime a sua perspetiva relativamente aos temas do fado antigo: «Penso que é a forma de arte poética que melhor fala à alma popular. Cá diz a minha despresticiosa quadra: / Ao Fado, tudo se canta, / ao Fado tudo se diz... / “In illo tempore” os detractores do Fado julgavam que o Fado não passava daquela triste apologia da desgraça expressa nos velhos versos / À meia porta encostada / Estava infeliz chorando... / Quando afinal, há quarenta anos, já isso se não cantava. Os poetas e cantadores tinham predilecções por vários temas: As “flôres”, a vida dos marinheiros”, o sempiterno “amor”, os “passarinhos”, os factos da “História”, a “Crítica ao Costume” (aos mais costumes, principalmente), e à “política dominante”, fazendo-se muita propaganda a favor da República. Faziam-se apreciações sôbre a obra dos grandes poetas e escritores mundiais, abordava-se a questão social, - numa palavra: educava-se o Povo por meio das cantigas ao Fado! Custódio de Almeida, velho cantor, tinha uma colecção de cantigas sôbre as maravilhas da Electricidade, nesse tempo em que predominava o candeeiro de petróleo e o bico de gás.». «Dois dedos de conversa com os vates: Avelino de Sousa», *Guitarra de Portugal*, 1 de Novembro de 1945, n.º 10, ano 24, 2.ª série, p. 7.

dito, aos motivos em que é literariamente trabalhado, aos seus cambiantes em cada tópico, etc. A Tabela 13 organiza os dez tipos e os vários subtipos de temáticas de letras, de modo a que seja possível categorizar uma letra em qualquer um dos subcampos elencados; menciona também na última coluna a designação com que nomeamos a forma como a dimensão religiosa é verificável em cada tipo e que corresponde ao conjunto de subcapítulos (deste capítulo) que abordam esta questão:

Tabela 13: Tipologia dos temas do material poético do fado (1926-1945)³⁰

TIPO	Nome	Subcampos	Conteúdos religiosos
1	Trágico	Orfãos Soldados Cegos Prostitutas Crime passional Emigração Leitura da sina	Fisionomias do trágico e da pobreza
2	Amoroso	Descrição da pessoa amada Sobre uma relação boa Sobre uma relação má Narrativa amorosa feliz ou infeliz Narração do fim de uma relação Censura à mulher Elogio à mulher	O desejo e a honra codificados
3	Existencial	Angústia Fugacidade da vida Passagem do tempo Saudade e nostalgia Destino pessoal Monólogo triste Morte	Inauguração de uma textualidade confessional: Coração e oração
4	Fadista	Sobre o fado Sobre a origem do fado Sobre um fadista, poeta, instrumentista... Sobre a guitarra Apologia do fado	
5	Crítico	Ideológico Crítico de costumes e comportamentos Crítico da situação histórica Humanitarista Sobre a esmola, desigualdades sociais	O ressentimento anticlerical

³⁰ O tipo 3 (existencial) já foi em parte desenvolvido no 4.º capítulo da tese; o tipo 4 (fadista) foi abordado no início do 3.º capítulo e o tipo 5 (crítico) foi também analisado no início 2.º capítulo.

		Poemas antiguerristas, antimilitaristas	
6	Maternal	Do filho sobre a mãe Da mãe sobre o filho	«A santa da minha mãe»
7	Nacionalista	Passado glorioso de Portugal Participação na Grande Guerra Figuras gloriosas portuguesas	Desvios utópicos para o passado e para a cidade
8	Espacial	Cidade de Lisboa Bairros de Lisboa Festas e ritos coletivos de Lisboa Espaço rural Universo marialva	Desvios utópicos para o passado e para a cidade
9	Lúdico	Narrativa de peripécia humorística Jogo de palavras Acrósticos	[Pouco relevante]
10	Bucólico	Descrição dos elementos da natureza Descrição de um cenário idílico	
[11]	Erudito	Profusão de elementos clássicos Elaboração frásica não-popular Sonetos	

O «trágico» é um campo temático onde se insere uma grande quantidade de letras; provavelmente a maioria, mesmo até ao final do período histórico em estudo, apesar de se registar um claro decréscimo. Caracteriza-se por uma narratividade muito vincada: são poemas-narrativas. A trama consiste numa sequência de factos que se encadeiam numa tragicidade crescente. São narrativas fechadas, o final é quase sempre infeliz e coincidente com a morte, a qual se insere por sua vez no paradigma ético de «a morte do inocente». São contadas, em geral, na terceira pessoa, mas por vezes o narrador, sendo externo à ação, inscreve-se de algum modo na própria história, por exemplo, no espaço em que esta se desenrola. Os personagens são poucos e muito poucos são os casos em que têm nome; os principais correspondem geralmente a figuras prototípicas da sociedade. Os personagens dividem-se entre a vítima, o agressor e a co-vítima ou co-agressor. A primeira é retratada como alvo de algo simultaneamente evitável e inevitável, jogando-se nessa dialética um determinismo melodramático. O segundo pode estar explícito, mas muitas vezes não existe por ser indiretamente percecionado com a própria sociedade. Por fim, existem as vítimas do destino da vítima, que coincidem genericamente com a mãe, o pai ou os filhos.

O tema da morte é recorrente, e na sua sequência o da doença e o do acidente. Também se destacam as desigualdades sociais. Recorremos a um par de conceitos de António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro que nos parecem justas para

expressar o que está em causa nesta parte muito significativa do repertório de fado dos anos que estudamos (apesar das investigações dos dois antropólogos mencionados incidirem no fado alfarista da década de 1980): o contraste e o trágico. Pela morte narra-se o contraste, isto é, as desigualdades entre papéis e condições sociais, e o trágico, isto é, a desgraça, a epifania do destino nefasto entre a vida feliz e, contraditoriamente, a liberdade.³¹

Dentro desta categoria prevalecem os poemas sobre as figuras sociais da prostituta, do órfão, do cego e do soldado, quase sempre da Grande Guerra, e outras mais residuais como o coveiro, o palhaço, o bêbado e o enjeitado. Muitas vezes estão justapostas: o órfão e o soldado que também são cegos ou a prostituta que é órfã. Existem narrativas sobre acidentes ou catástrofes; mais residuais são os da violência doméstica e de emigração. Em suma, o tipo «trágico» caracteriza-se ainda por ser uma narração poética de uma peripécia com etapas definidas, por se dotar de uma forte dimensão melodramática, por ter o sensacionalismo como recurso expressivo e, finalmente, por ter um final infeliz.

Debruçamo-nos agora sobre segundo tipo. O tema amoroso é qualitativa e quantitativamente preponderante. Nesta categoria incluímos letras que são descrições da pessoa amada, nas quais se exalta ou narra uma relação feliz, que continua ou que terminou, ou se lamenta uma relação infeliz que, do mesmo modo, continua ou não. Neste último caso surge o tópico da interdição e com especial premência o da traição. Encontramos a mulher que trai o homem, o homem que trai a mulher, com ou sem perdão. Outros temas minoritários é o do amor secreto, não confessado, sendo correspondido ou não, e os sonhos de amor. Incluímos aqui também poemas em que se tecem elogios ou censuras à mulher enquanto tal.

O tipo «existencial», engloba poemas que falam sobre a fugacidade da vida, o tempo, o destino, a saudade enquanto tal, a amizade e a morte, detendo muitas vezes um tom sapiencial e uma natureza didática, apresentando conselhos sobre o modo de viver; assumem em alguns casos uma linguagem erudita. Os fados deste tipo parecem por vezes nascer da temática amorosa, do profundo sofrimento que causa o abandono ou o fim de uma paixão.

³¹ António Firmino da Costa; Maria das Dores Guerreiro – *O Trágico e o Contraste*, pp. 84-85.

O tipo «fadista» abarca letras que tomam o fado como o seu próprio objeto. Abundam as letras apologéticas com uma índole propagandística, outras simplesmente laudatórias do género musical, outras em que se procura defini-lo. Outros poemas há nos quais se explora o tema da sua origem, ou uma personalidade do fado em particular, um jornal (no âmbito, por exemplo, dos aniversários dos periódicos). Há letras sobre a guitarra portuguesa e, de um modo especial, letras de memória, em que se recorda o «fado antigo», os retiros, as hortas, etc.

Denominamos por «crítico» o conjunto das letras que, possuindo quase sempre um pano de fundo ideológico, expressam uma intenção crítica que se reveste frequentemente de um forte pendor humanitário. Esta incide sobretudo nas circunstâncias histórico-políticas (a guerra, personalidades e corrente políticas nefastas, etc.). Nas questões sociais, denunciam a pobreza, a desigualdade, a exploração do capital, a falta de instrução popular, e reprovam ainda outras matérias mais circunscritas como a pena de morte e as touradas. Ocorrem também poemas realizados sem um alvo preciso, que expõe enunciados de sensibilidades políticas. Este filão de letras veicula ideias-chave de esquerda, podendo ser considerado uma subsequência do «fado operário» numa feição cada vez mais esvaecida na sua marca ideológica, tendendo mesmo à extinção, o que a censura justifica em grande medida. Apenas no repertório de fado escrito por Ary dos Santos ou por João Dias por volta dos anos setenta poderemos ver um remoto eco desta tradição temática do fado, outrora muito forte.³² Uma das instituições criticadas é a Igreja Católica (os padres, o papa, os comportamentos dos católicos) ou a própria religião, na continuidade dos fados anticlericais de outrora. Enquanto o tópico 1 «trágico» se trata de um «crime de faca e alguidar ao nível de bairro», este quinto tópico «crítico», reporta-se à «tragédia ao nível do mundo».³³

Outro tipo temático é o da maternidade (ou «maternal»). Estes fados são escritos sobre a mãe, geralmente do filho sobre e para a mãe ou, mais raro, da mãe para o filho,

³² Sobre João Dias, ver Daniel Gouveia; Francisco Mendes – *Poetas populares do fado tradicional*, p. 263. Veja-se o poema «Requiem por um morgado», p. 266-267.

³³ «Uma tragédia ao nível do mundo ou um crime de faca e alguidar ao nível de bairro, tinham a mesma importância ali. Sedentos de extravasamento sentimental, qualquer pretexto de maceração lhes servia. Nenhum deles pensava na história, na condição humana, ou na preservação de valores sem os quais a existência não presta. Sofriam por simples necessidade de sofrer.». Cf. António Osório – *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

não são propriamente narrativos mas de natureza laudatória. Também incluímos aqui aqueles sobre a paternidade, embora sejam residuais. Estes poemas caracterizam-se por uma considerável comoção, e implicam muitas vezes o motivo da morte: o filho dirige-se à mãe que morreu, a mãe ou o pai dirige-se ao filho que morreu.

O tipo «nacionalista» engloba letras sobre o passado de Portugal, centradas por vezes num conjunto de heróis (guerreiros, reis, navegadores...) ou ainda em factos, dos quais se destacam a época da expansão marítima (ou dos Descobrimentos). Exaltam-se também as guerras, nomeadamente o desempenho de Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sendo muitas vezes uma mescla panegírica de referências personalidades, histórias e espaços representativos da Portugalidade, algumas louvam figuras da cultura portuguesa (artistas, poetas, etc.). Ao contrário do tipo anterior, este manifesta um significativo crescimento ao longo dos vinte anos do nosso estudo, o que de alguma forma indicia uma substituição de conteúdos ideológicos, pois o internacionalismo de esquerda é paulatinamente preterido relativamente ao nacionalismo que condiz com a política nacionalista do Estado Novo.

Outro tipo temático é o do espaço, que pode ser rural ou urbano. Nesta época surgem letras sobre Lisboa, inicialmente sobre um bairro, uma zona específica da capital ou sobre uma festa popular da cidade. Pode focar-se numa outra região ou cidade fora da capital, com destaque particular para o universo da Lezíria e para Coimbra, e igualmente na terra de origem do seu autor ou numa cidade. Encontram-se também poemas que elencam várias cidades num apanágio a Portugal. De destacar a importância da aldeia, a terra de origem do autor do poema, num louvor à ruralidade na dicotomia saudades da aldeia e a ida para a cidade. Possivelmente, deu-se uma transferência do elogio à aldeia e à natureza para o elogio à cidade de Lisboa, o que se explica porque progressivamente as populações migradas foram sendo integradas em Lisboa, que passou a ser a sua terra de origem, e é nesta qualidade que é exaltada.

O tipo «lúdico» inclui poemas com um humor *naïve*, brejeiro podendo ter sátira política ou de pendor sexual, com ironia quanto aos costumes e comportamentos e ainda os poemas feitos com o propósito de brincar com palavras, recorrendo ao acróstico, por exemplo. Os fados lúdicos brejeiros encontram-se bastante em Júlio Guimarães (pelo

menos até meados da década de 1930, utilizando também motivos religiosos, nomeadamente a brincar com santos.³⁴

Tal como o anterior, o tipo «bucólico» é quantitativamente muito pouco significativo. As letras versam sobre animais, elementos da natureza, plantas ou árvores, etc. É de referir que nos jornais de fado existem bastantes sonetos, não sendo à partida cantados, e que a grande maioria se enquadra no tipo temático «erudito» mas também no tipo 4, «existencial».

A tipologia aqui proposta visou uma facilitação da hermenêutica geral do repertório do fado; sendo uma categorização, esta procura proporcionar uma certa visão sistémica e mais mensurável de ideias, motivos, recursos estilísticos, etc. No entanto, os tipos temáticos propostos estão longe de ser estanques, existindo naturalmente um entrecruzamento entre eles. Por exemplo, o tipo «amoroso» termina assiduamente de forma trágica como sucede no primeiro tipo; o mesmo ocorre com o tipo «maternal» que é marcado com a morte ou a doença do filho, por exemplo. Ainda no segundo tipo dá-se de forma muito paulatina a transição da narratividade trágica para a interioridade, sendo em muitos casos difícil a definição de uma fronteira com o primeiro tipo. Por outro lado, a categoria que designámos por «existencial» nasce muitas vezes de uma dificuldade de natureza amorosa. O tipo «crítico» presta-se ao trágico, como é visível nas letras antimilitaristas, por exemplo. O tipo «fadista» confunde-se muitas vezes com o tipo «nacionalista», uma vez que há cada vez mais laivos de uma exaltação patriótica e histórica nas letras nas quais o fado se autorrepresenta.

O tipo 1, «trágico», foi insofismavelmente o predominante no início do período em estudo. Ele esmoreceu possivelmente por um esgotamento temático que foi motivado pela necessidade de adequação aos padrões estéticos dos novos ouvintes de fado (quando este extravasou a boémia local a que estava circunscrito pela rádio e pelo disco) para quem os sofrimentos quotidianos da camada mais carenciada da população, tecidos em tom patético, eram pouco apetecíveis. Tendo em conta esta crescente difusão do fado entre os meios burgueses e a própria pressão política materializada na censura, o tom acirrado da denúncia política, dirimiu o tema «crítico» e varreu os conteúdos ideológicos que marcavam até então o repertório fadista. Os temas que ao longo das duas décadas em

³⁴ Exemplo: Júlio Guimarães – Fados cómicos: repertório de cantigas para rir: em diversos estilos do fado. Lisboa: Livraria Barateira, 1935.

estudo cresceram e de algum modo compensaram o esvaziamento dos tipos temáticos «trágico» e «crítico» foram sobretudo o «amoroso» e, em segundo lugar, o «nacionalista».³⁵ Não era este o desejo e o programa do grupo de líderes do meio fadista, que almejavam tornar o fado mais educativo, o que significa, reforçar a sua qualidade de veiculador de teor ideológico e das suas matrizes éticas.³⁶

Abordamos agora algumas das representações da temática fadista expostas por aqueles que atacaram e defenderam o fado. No período histórico em estudo, as representações que nos chegam do leque de conteúdos cantados pelo fado a partir do mais célebre dos seus detratores – Luís Moita – manifestam que ele canta uma «filosofia barata, onde se fala em cemitérios e morte, flôres, vinho e mulheres», assinalando-se que «há pequenas notícias que traduzem a vida diária da capital, comentários a um “grande e horrível crime”». ³⁷ O autor de *O fado, canção de vencidos* acrescenta que «os bairros populares [...] haviam descoberto no Fado o seu comentador mais fácil».³⁸

Atendendo a estas afirmações, confirmamos que o fado do período histórico em estudo ainda preserva alguma remota continuidade com a listagem de Alberto Pimentel, realçando o fado como literatura que é, de certo modo, «de faca e alguidar», dotado de sensacionalismo com característica mestra da sua linguagem ou matéria temática. Isto verifica-se preponderantemente na ideia de fado como comentador ou narrador das peripécias sociais, construtor do escândalo e adensador expressivo do boato. Com efeito, o tipo de fado que fazemos corresponder ao tipo «trágico», explora o horror, o impacto

³⁵ Armando Barata numa entrevista ao jornal *Canção do Sul*: «Hoje, os temas mostram-se inalteráveis sobre o amor. Naquele tempo porém, os poetas eram mais brigões e esmurravam-se por fazerem cantigas ciêntificas que vinham, numa escala ascencial, desde os trasformismos do ferro até à alta figura de Galileu ou à vida misteriosa dos astros.». «Armando Barata», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1932, n.º 62, ano 9, p. 1.

³⁶ «[...] o Fado subiu, para, como tudo na vida, entrar no declínio, e é neste declínio que nós vamos ampará-lo. Como? / Dando ao Fado novas modalidades e novos elementos mas sem lhe arrancarmos a característica popular. Torná-lo mais sádio, mais forte; deixar a cantiga chula da rameira, a pieguice da criancinha morta e da mãe vendendo a honra. As evocações ao Vimioso, à Cezária e à rua do Capelão passaram de moda. Vamos trabalhar para construirmos um Fado mais educativo. O sol da nossa terra, os campos, o trabalho, as necessidades fisiológicas, a sociologia, etc., etc., que esplêndidas cartilhas para estudarmos motivos para o nosso folclore! Os ataques à guerra que desperdiça tudo quanto há feito no mundo também devem merecer aos fadistas geral atenção. Analize-se as ciências, as artes, os costumes; critique-se a falsa moral, cantemos os sãos princípios da Liberdade, e também não será mau uma selecção rigoroso nos milicianos do Fado. Só assim é que o Fado não declinará e continuará sendo a imagem dos sentimentos do nosso povo na hora que passa.». João Linhares Barbosa – «No limiar do XII ano», *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 2.

³⁷ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 119.

³⁸ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 133.

sobre o auditório e o detém uma lógica de *pathos*. Ele confere uma estrutura sensacionalista às contingências do quotidiano urbano sendo fautor de re-narrativização impactante por via de um expressionismo emocional. Percebe-se assim que aquilo que estipulámos como o tipo 1 marca a percepção que se tem sobre os conteúdos cantados em fado. Tal é patente num outro crítico de fado, José Gomes Ferreira, que censura os assuntos cantados pelo fado tendo como base idênticas premissas:

«E o fadista começa a contar a história daquela mãe que pediu a Nossa Senhora a mercê de dar novos olhos à sua filha cega! Depois descreveu os horrores da Grande Guerra! Em seguida insistiu na evocação dos feridos dum hospital, mutilados, longe das suas mãezinhas . E acabou por dizer, em versos ingénuos, o drama daquela rapariga perdida que apanhou uma facada quando se ia regenerar! Tudo isto em ré menor!»³⁹

No campo dos defensores de fado, José Régio identifica alguns tópicos temáticos que são situáveis no tipo «amoroso» (à exceção da «miséria»). O poeta reconhece que as matérias cantadas pelo fado são nele redimidas, constituindo-se o género musical simultaneamente como «redentor» e como «afirmativo»:

«O certo é que a deshonra, a miséria, a infâmia, a desgraça, a renúncia, a dor, - fontes inspiradoras, embora turvas, de muitas obras-primas e fontes inspiradoras do fado – por um lado não têm outro meio de se redimirem senão cantando-se e nimbando-se elas próprias nem que de sinistrar auréolas, (assim ao fado advem parte do poder redentor de toda a arte) por outro lado têm, também, as suas vantagens, embora compradas caro; e assim o fado é também... um cântico afirmativo»⁴⁰

Um outro fadófilo, Álvaro Ribeiro, mostrou a sua preocupação pelo cuidado relativo às matérias do repertório fadista, aconselhando num longo artigo como devem ser escritas as letras de fado; como critério para os conteúdos a cantar estabelece que o fado é popular, nacional e propriamente fado.⁴¹ Neste sentido, sustenta que o fado «é um poema subordinado à ideia filosófica de fatalidade» e que, deste modo, ele deve cantar:

«A invencibilidade do destino, a necessidade de que os fados se cumpram, a pressão da realidade contra o esforço humano, a vitória da morte sobre todas as ilusões, eis o quadro dentro do qual todo o assunto do poema deve ser trabalhado. Poderá argumentar-se que é derrotista ou doentia esta visão da vida humana e, consequentemente, depreciar-se o fado e combater-se a tendência natural da sensibilidade lusitana. É doutrina a discutir oportunamente.

³⁹ José Gomes Ferreira – «Comentários», *Notícias Ilustrado*, 11 de Outubro de 1931, n.º 174.

⁴⁰ José Régio – *António Botto e o amor*, p. 59.

⁴¹ O filósofo considera que é popular porque «encara tudo com ideias e as emoções próprias dos homens (e das mulheres) que exercem as profissões mais custosas, mais humildes e por isso mesmo mais dignificantes.» Considera que a poesia do fado é nacional porque «reflecte a atitude do português, sobre o qual pesam os resultados duma história de oito séculos e perante o qual se desenrola uma paisagem que influi sobre o seu temperamento e que comove duma maneira singular.». A.R. – «Problemas Novos: O Fado: em que sentido deve evoluir o seu poema.», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1936, 147, ano 13, p. 2.

Mas, a aceitar-se o fado, é incoerente querer que ele exprima outra forma de sensibilidade ou outro sentido geral da vida.

O ciúme, em todas as suas manifestações e consequências; o crime, quer individual quer colectivo, o assassinato e a guerra; a prostituição, o desemprego e as outras formas de miséria; tudo isso pode ser cantado de maneira piegas, doentia ou arrepiante sem chegar a ser fado. É o que frequentemente acontece. Porque? Porque esses temas são encarados como questões sociais, sofrimentos particulares, duma sociedade ou duma época e não são desenvolvidos á luz projectada pela alta idea de fatalidade (fatum, fado).»⁴²

De facto, ocorre paulatinamente a adjudicação de uma escala nacional ao que no fado eram experiência de um quotidiano local, existindo uma transposição do popular imediato para a incorporação de noções simbólicas. Como Álvaro Ribeiro assinala no final da citação, ocorre uma transposição dos «sofrimentos particulares» para o plano da «alta ideia». O filósofo indica a de fatalidade, mas verificaremos que progressivamente o referencial da saudade se irá impondo, a par de outros adjacentes (tristeza, melancolia, solidão...). Pode assumir-se que nesta época esboça-se uma abertura das matérias cantadas desde o facto minúsculo para construção de um paradigma emocional e simbólico. Ocorre uma despolitização e uma desnarrativização; aflora-se uma trajetória desde a narratividade até uma discursividade descritiva, num processo de sentimentalização e de ressentimentalização. Dá-se a emergência da intimidade, substituindo-se por esta o impacto do facto trágico na tarefa de produtor do *pathos*. O fado torna-se mais confessional, as peripécias ficam progressivamente mais amorosas e mais sublimadas. Desta forma, está em jogo uma deslocação na semiótica do repertório fadista que se pode caracterizar como um lento e não consumado percurso desde um sentido denotativo para um sentido conotativo, ou para uma linguagem de extensão para outra de intensão.

Este processo de sentimentalização e de interiorização dos conteúdos cantados no fado tem a ver com uma alteração no âmbito do género: o fado interpretado por homens tendia a ser mais social; o fado cantado por mulheres tende a ser mais sentimental. Importa igualmente na compreensão desta viragem temática ponderar a influência de produtos artísticos que entraram nos hábitos de consumo cultural, destacando-se o tango, uma vez que numa dinâmica de mimetização desta música argentina infiltraram-se ou reforçaram-se por decalque no fado temas como o amor, o ciúme e a traição.

⁴² A.R. – «Problemas Novos: O Fado: em que sentido deve evoluir o seu poema.», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1936, 147, ano 13, pp. 2-3.

Os mecanismos de vigilância do riso e do humor contribuíram também para esta interiorização do afeto e confinamento a um trama amoroso. A satirização no fado dirimiui-se e o género «jocoso» foi sujeito a uma pressão para fosse paulatinamente limitado e eliminado das dinâmicas e das sessões de fado. Entre o jocoso e o sentimental, este era mais aceite e controlável.⁴³

Se analisarmos as letras de fado sob o ponto de vista da intertextualidade, teremos de equacionar o jornalismo ou o publicismo (notícias, literatura de opinião...) como textos com os quais se estabelece uma relação de influência, sendo uma escrita quotidianamente «consumida», bem assim as obras de literatura da época, de autores nacionais e não só; em alguns casos, as letras manifestam ainda um dialogismo com textos de natureza política. Embora não seja uma circunstância contínua, podemos reconhecer uma intertextualidade ou, talvez mais corretamente, uma relação de influência com as narrativas bíblicas e a transmissão oral dos conteúdos da doutrina católica, bem assim por vezes com a mitologia da Grécia Antiga.

5.3. Fisionomias da tragédia e da pobreza

A textura das letras deste tipo «trágico» faz-se de emoções diretas e pressentíveis que convergem para a produção da compaixão compelida pelo impacto do sofrimento da vítima que, no desenrolar da ação e da descrição, é sobrevivitimsada. Partindo de tipologias sociais previsíveis, apresentam-nos personagens-tipo anónimas cuja interioridade é colocada em cena numa textualidade empática. A ação faz-se mais por acumulação do que por reflexão e a estratégia narrativa passa «d'une scène spectaculaire à une autre, d'une émotion excessive à la répétition de cette émotion, toujours sous l'angle du

⁴³ Era aceite apenas um determinado tipo de jocoso, por exemplo o de Lino Teixeira e o de Manuel Cascais. «Impedri que nas sessões fadistas seja aceite o mau jocoso, dito ou cantado, é o dever de todos aqueles que vêm no Fado a expressão mais característica da alma portuguesa. / Aos autênticos cantadores e cantadeiras compete recusar-se a colaborar com aqueles “inimigos” do Fado, sem sessões de programas organizados sem o mínimo gosto artístico, promovendo um isolamento em volta dos cultivadores do jocoso. / Ao público apreciador do Fado compete também combater o jocoso, criando-lhe um ambiente desfavorável, para que êle seja eliminado das sessões fadistas. / Liberto o Fado de uma das causas que mais contribuem para o seu aviltamento, facilitando os ataques que lhe são feitos será possível ouvi-lo em tôda a sua pureza e nostálgica evocação.». AM – «Retoques: III O Fado e as Canções Jocosas», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1938, n.º 198, ano 15, p. 2.

pathos».⁴⁴ O trágico, no geral, define-se por personagens que não são salvas, por uma lógica sacrificial, por um tipo de fatalidade irreversível que não integra a noção de perdão cristão.⁴⁵ Com efeito, em muitas letras o perdão não ocorre porque a morte, o banimento ou o acidente intransponível – em suma: a crise trágica – preenchem e esgotam a narrativa. Mais comum é a forja em algumas personagens de atitudes como a conformação, o arrependimento ou a retaliação ou vingança. A inevitabilidade da morte, do acidente, da perdição ou da traição tem a ver com a supremacia da paixão nestas letras, a qual «s’oppose à l’action».⁴⁶

Nestas letras do tipo 1, o núcleo da peripécia narrada pode ser um acidente; muitas vezes ele provoca a morte ou a invalidez. Numa grande quantidade de casos, quando a narrativa é marcada pelo acidente, as personagens são o pai e o filho. O «Fado da Azenha» que teve um enorme impacto no início da década de 1930 (interpretado por Vítor Daniel, e sobre o qual falámos no primeiro capítulo) é representativo deste trágico que se demarca pelo evento de um facto accidental: uma cheia da ribeirinha que faz quebrar a ponte no momento em que pai e filho iam a passar. Exemplificamos aqui com outra letra, uma produção de Mário Leitão intitulada «O destino»:

«Junto a uma ermida numa aldeia
Rezando estava um pobre garotinho
Implorando a Jesus, com grande anseio,
Pela vida do seu qu’rido paizinho.

Seu pai era um valente pescador
Que de manhã partira para o mar,
Mas como o mar bravio metia horror
Ele p’lo seu paizinho foi resar.

Caindo a chuva com intensidade
O rosto açoitava ao garotinho
Enquanto o pai, no mar, com ansiedade,
Pedia a Deus p’la vida do filhinho.

Trovões e mais trovões a ribombar...
Mas nada acalma aquela dor imensa:
O garotinho corre á beira-mar
Gritando pelo pai com vos intensa

⁴⁴ Florence Fix expõe estas características para definir o melodrama. Florence Fix – *Le mélodrame : la tentation des larmes*. Paris : Klincksieck, 2011, p. 15.

⁴⁵ Escrito com base na diferenciação que Florence Fix concretiza entre melodrama e tragédia. Florence Fix – *Le mélodrame*, p. 15.

⁴⁶ Jacques Ricot – *Du bon usage de la compassion*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 18.

O barquito do velho pescador
Tinha o velame apenas a boiar
E o garoto cai morto pela dor
Do pai ser engulido pelo mar.

Do pequeno o corpiço enfezado
Muitas horas foi beijado p'lo mar
Quem sabe se seria o pai amado
Que com saudade estava-o a beijar.»⁴⁷

Num número pouco expressivo destas letras o final é feliz uma vez que ao acidente faz-se corresponder o milagre, que é a reparação do acidente. Acidente e milagre: ambos irrompem na ordem das coisas como algo que lhes é exterior, como exceção ou imprevisto. O primeiro condena e o segundo salva.

Sobre o milagre, tal como emerge no repertório fadista destes anos, bastante pertinente se torna a perspetiva de Eduardo Lourenço, que fala criticamente da «mentalidade milagreira portuguesa» como procedente do desfasamento (ou inversão de causa e efeito) entre o mérito, o esforço e o privilégio. Nas palavras do próprio, os portugueses «[...] durante séculos estiveram inseridos numa estrutura em que não só o privilégio não tinha relação alguma com o mundo do trabalho mas era a consagração do afastamento dele.»⁴⁸ Vale a pena acompanhar a reflexão de Eduardo Lourenço pelo enquadramento sábio que dá à atitude social de confiança na Providência e ao entendimento de milagre, como instâncias religiosas que adquiriram grande pertinência na personalidade coletiva portuguesa:

«O resultado, o imediato gozo que proporciona, independentemente do esforço com que se alcança, equivalem “à graça” ao “milagre” que num segundo restaura a ordem do mundo até aí desfavorável. A imprevidência histórica de que várias vezes demos provas desde Alcácer Quibir à Descolonização, a eterna surpresa que sublinha as catástrofes mais evitáveis, o nacional grito de “pouca sorte” com que comentamos os desastres que nós próprios elaborámos por inércia ou confiança infinita nas boas disposições da Providência, são só alguns dos aspectos com que mais brutalmente se manifesta a nossa riquíssima mentalidade de pobres milionários por direito divino».⁴⁹

É pela via do milagre e da devoção que a misericórdia divina subjacente à ideia de providência tem lugar, como se verifica na letra «O filho ceguinho», de Amadeu do

⁴⁷ Mário Leitão – «O destino», *Canção do Sul*, 1 de Março de 1938, n.º 198, ano 15, p. 7. Indica-se que é «Para o repertório de Adelina Vivo». Outra letra em que esta ideia do acidente está patente: Carlos Cordeiro – «Fatalidade», *Guitarra de Portugal*, 13 de Dezembro de 1927, n.º 129, ano 6, p. 1.

⁴⁸ Eduardo Lourenço – *O labirinto da saudade*, p. 131.

⁴⁹ Eduardo Lourenço – *O labirinto da saudade*, p. 131.

Vale e interpretada por Ercília Costa. Nela o milagre surge no tempo como o «não-temporal, irrupção que define propriamente a providência»:⁵⁰

P'ra dar vista ao meu filhinho,
Que me nascera céguinho
Fiz uma promessa a Deus:
Se os dois olhos do meu filho
Um dia tivessem brilho
Prometi cegar dos meus

Tanta e tanta devoção
Eu puz na minha oração
Que ela chegou a Jesus;
E por milagre divino,
Aos olhos do meu menino
Chegou finalmente a luz.

Muito alegre fui depressa,
P'ra cumprir minha promessa,
Cair aos pés do altar;
Ergui meus olhos aos céus,
E só por graça de Deus
Eu não cheguei a cegar.»⁵¹

No repertório encontram-se milagres relacionados com a cura de doenças mas também de punição (mais raros). Um dado interessante é o facto de o autor da maioria dos milagres ser o próprio Deus e não um intermediário, nomeadamente um santo. O milagre colide com um determinismo físico atreito à ideia de leis naturais e de não-contradição da natureza mas a sua formulação; desta forma, ele pode constituir-se como espaço de respiração de uma pressão desse certo determinismo positivista, sendo-lhe simultaneamente contraditório e solução.⁵² Na letra «O filho ceguinho», na qual se cruzam outros tópicos temáticos da maternidade e da cegueira, verificamos que entre o facto trágico e o milagre ocorre a triangulação com a promessa.

A idealização da pobreza enquanto condição popular e, por consequência, a sua apologia constituiu um elemento basilar da estrutura ideológica do fado, também porque o pobre é um referencial ou um móbil revolucionário e de mudança.⁵³ Jean-François Wagnart explica que ocorreu em França uma renovação do amor ao pobre sobretudo com escritores libertários (Octave Mirbeau, por exemplo) e católicos (como Léon Bloy,

⁵⁰ Laurent Lauvaud – A Providência sob o risco da liberdade, 329-330.

⁵¹ Amadeu do Vale – «Filho ceguinho». *Canção do Sul*, 22 de Outubro de 1937, n.º 189, ano 15, p. 8. Indicação de que é «repertório exclusivo de Ercília Costa».

⁵² Alain Sandrier – *Les Lumières du miracle*. Paris: Classiques Garnier, 2015, p. 83.

⁵³ Afirmção do professor António Matos Ferreira, no seminário de Pós-Graduação em História Religiosa do dia 1 de Junho de 2017.

Germain Nouveau, Georges Bernanos).⁵⁴ Este fenómeno em Portugal ocorreu sob a pena de autores como Raul Brandão ou o próprio José Régio; é muito expressivo na poesia popular produzida no âmbito do fado, na qual convergem as duas visões enunciadas: a ideologia libertária e a sensibilidade espiritual e moral católica.

Por tudo isto, a realidade da pobreza persiste em se constituir como uma das matrizes temática do fado no período histórico em estudo.⁵⁵ A sua perspetivação, porém, é regularmente destituída de um fator de depressão, significando liberdade e superiorizando-se, assim, à riqueza:

«Que por mim passem altivos
Ricos na sua vaidade
Esses que olhando-me esquivos
Riem da minha orfandade.
Que importa a minha pobreza
Compensou-me a natureza
Dando-lhes a eles riqueza
Dando-me a mim liberdade.»⁵⁶

Nas letras de fado (deste tipo 1), o personagem nuclear é o pobre inocente, isto é, não culpável pela sua condição porque o destino a isso o levou. Investe-se na força determinista da experiência da precariedade, seja esta de condição física (como a cegueira que de seguida analisaremos) seja de condição socioeconómica. É um determinismo que enquanto discurso o fado partilha, aliás, com os discursos economicistas que são forte mas subtilmente deterministas. Contudo, este surge na poética fadista enleado a uma visão compassiva, de simpatia e empatia com o sofrimento do outro.

Vimos no segundo capítulo, no contexto das críticas dirigidas pelos detratores aos fados cantados por pessoas invisuais, a forte ligação destes à música, como forma de expressão e de sustentabilidade. Verificámos também que o desenvolvimento das tecnologias de áudio, nomeadamente a grafonola, empurrou muitos cegos para o desemprego; outrora eram habituais as orquestras de cegos que atuavam nos cafés-concertos. Esta situação suscitou alguma reação por parte da opinião pública:

⁵⁴ Jean-François Wagniar – *Pauvreté et vagabondage*, p. 364.

⁵⁵ António Osório – *A mitologia Fadista*, p. 101.

⁵⁶ António Osório – *A mitologia Fadista*, pp. 99-100.

«Dizem atilados espíritos práticos que é o Progresso (o sacratíssimo) que fez substituir essas “troupe” de artistas – quantos e quantos tão admiráveis que dir-se-iam que, por não vêrem a terra, anteviam o Céu) por esses objectos de feitio exquisito e deselegante, com que alguns beneméritos proprietários de “Cafês” concorrem, liberalmente, para acrescentar a clientela dos médicos especializados em doenças de ouvido e, mesmo, a de alguns alienistas.»⁵⁷

A prática de fado prestava-se particularmente a ser executada pelos cegos pela portabilidade e pela simplicidade do acompanhamento instrumental; suscetível de auto-acompanhamento; na generalidade, não cantavam o fado, exclusivamente, mas fados. Neste debate em torno da proteção social às pessoas invisuais, o meio fadista participou defendendo-os ou forjando uma identificação com a sua condição. Isto é apurável pela forte presença das personagens do cego ou da cega nas letras de fado: existe um abundante número de letras nos periódicos da especialidade mas não só: veja-se o «Fado do Cego» de Mendes Júnior e a «Canção da Cega» que integrava a opereta «O Fado», da autoria de Filipe Duarte.⁵⁸ Nas letras de fado, a experiência da cegueira é provavelmente a principal marca corporal para expressão do trágico. A forte sensibilidade a este tópico explica-se também pela força evocativa que a figura paradigmática de Eusébio Calafate, falecido a 22 de novembro de 1911, detinha no meio fadista, poeta e cantador cego que tinha por costume cantar acompanhado de umas guizeiras que colocava nos pulsos.⁵⁹

Para além do cego, as figuras-tipo mais frequentes no repertório são a prostituta, o enjeitado, o soldado que volta ferido da guerra, e ainda o mendigo e o órfão. Existem vários fados em que o cemitério é o dispositivo cénico onde a criança órfã se encontra e onde se passa a ação, encontrando-se a criança órfã junto da campa da mãe; trata-se possivelmente de um resquício do ultra-romantismo. É a cidade na sua desagregação que perfilha aqueles que não têm pais, assim constituídos «filhos da cidade». Nestas letras trabalha-se o determinismo que a organização social detém no condicionamento irreversível das biografias, pela pertença a uma família ou classe social (como os ciganos) que não possibilite uma sustentabilidade afetiva e material:

⁵⁷ Francisco da Silva-Passos – «Os músicos ceguinhos», *Notícias ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, 2ª série, p. 7.

⁵⁸ Filipe Duarte (composição musical) – *Canção da Cega: da operetta «O Fado»*. Lisboa: A Editora, [1921]. J. C. Mendes Júnior – *Fado do Cego: Versos: Canção Nacional (sobre um conto de J. Salvador)*. Desenhos de Luíz Salvador Junior. Lisboa: [Livraria Clássica Editora], [192?].

⁵⁹ Cf. *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1938, n.º 214, ano 16, p. 14. Avelino de Sousa sugere a ocorrência de uma ridicularização feita ao Calafate por parte de alguns detratores que ironizavam falando da sua «panteonização». Avelino de Souza – *O Fado e os seus censores*, p. 32.

«Á pequenita pobre, à tal Costureirinha
que, sem ter Pai nem Mãe, é Filha da Cidade.
À Ciganita audaz que as sinas adivinha...
- e só não reparou que a Sina a espezinha...
e só não reparou na própria mocidade...»⁶⁰

Nos poemas de fado sobre órfãos (tal como aqueles que versam sobre a prostituta, o cego, etc.) raramente se verifica um final feliz. O desenlace das suas biografias corresponde frequentemente à sua morte. As letras descrevem sempre órfãos de rua, não existindo referências a uma instituição ou família de acolhimento e sendo ausente a ideia de perfilhação. Outra característica invariável é a conduta moral do órfão, que se representa como totalmente irrepreensível. Há letras de fado (que decrescem ao longo do período em estudo) sobre o enjeitado que é quase sempre representado já em adulto e em circunstâncias de grande vulnerabilidade, que (como já assinalado) desembocam por vezes na morte. Não raramente, o órfão é filho de um soldado morto na grande guerra.

O soldado é, por sua vez, outro protagonista relevante. Não foi secundária a importância da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) no fado, na sua estruturação, na sua expansão, e, como já afirmado noutros momentos, na própria construção identitária do português (e do fadista) como homem que opera a superação da violência pelo sentimento.⁶¹ A prática do fado na Grande Guerra, volvidos vários anos, continua a ser recordada no meio fadista: ele era «a matinal oração que dizia a incerteza do dia que vinha surgindo. À noite, as mesmas canções eram o agradecimento por terem escapado à

⁶⁰ Rodrigo de Mello – «Lisboa pequenina», *Guitarra de Portugal*, 15 de Agosto de 1945, n.º 5, ano 24, 2.ª série, p. 7.

⁶¹ «Antigamente era glória conquistar os povos pelas armas. Essa glória, porém, envelheceu. Hoje conquista-se de preferência pelo sentimento. Será menos heroico, mas é mais nobre, mais alevantado. Pois não será belo colocar ao lado da violência do braço a diplomacia do coração? Devemos notar que Portugal já em tempos idos pensava dêste modo. Porque se excedeu êle sempre a todas as outras nações nas suas conquistas? Porque era mais poderoso? Não, porque era quem mais sentia. As grandes potencias, quando se arriscavam mar fora, levavam, consigo, lenças, bombardas, ardiz, ciladas. Portugal levava apenas uma guitarra. Portugal para vender um paiz só precisava de uma coisa: era que nesse paiz houvesse corações, o resto era com êle». Bento Faria – «“Duas palavras sobre o Fado”»: Conferencia do distinto escritor Bento Faria, lida pelo escritor Julio Cirilo de Castro na Grande Matinée de Fados no Teatro Apollo», *Guitarra de Portugal*, 20 de Janeiro de 1926, n.º 80, ano 4, p. 1. É indicado que esta conferência foi proferida no dia 8 de Janeiro de 1926 na cidade de Lisboa.

voragem do aço.».⁶² Pelo contrário, a negação de que o fado tenha sido cantado na Primeira Guerra Mundial é usada pontualmente para criticar o fado.⁶³

Nas letras que versam sobre a Grande Guerra existem geralmente duas figuras centrais: o soldado e a figura feminina (na maioria dos casos, a mãe) de quem se recorda, no cruzamento de dois espaços: por um lado a aldeia, da qual é enfatizada a capelinha, e por outro lado o palco da guerra. Também surge com regularidade a circunstância da morte do soldado, da morte da sua mãe (mais raramente), ou de um acidente que o deixa inválido e que torna o seu regresso uma circunstância triste, pela inaptidão física e também laboral e afetiva, ocasionando-se uma quebra definitiva de vínculos, pela morte da mãe ou pela traição da mulher.⁶⁴ Existe uma demonização da mulher que não espera e o enfoque na fragilização do soldado que regressa estropeado ou sem vista. No caso desta letra interpretada por Manoel Monteiro, fadista residente no Brasil, que obteve grande sucesso discográfico e conheceu uma ampla difusão radiofónica, sendo um fado canção com estrofes e refrão e acompanhado com orquestra na gravação pela Editora Odeon, investe-se mais na perdição da mulher do que na tragédia do soldado, salientando-se a sua glória:

«Foi numa aldeia
Junto à ermida
Que ele a viu cheia
De encanto e vida.

Ambos se olharam
De almas em flor
E assim ficaram
presos de amor.

Contentes depois casaram
e nesse dia juraram
de olhos erguidos aos céus.
Ceguinho seja Senhor
o que trair este amor
nascido à porta de Deus.

⁶² «Dr. António Faria Fonseca», *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1929, n.º 173, ano 7, p. 3. Outro exemplo é a entrevista à atriz Justina de Magalhães, na qual são referidos «[...] os nossos heroicos soldados a cantarem nas trincheiras ao som da metralha que perto lhes caía.». *Guitarra de Portugal*, 9 de Janeiro de 1926, n.º 79, ano 4.

⁶³ Júlio de Sousa e Costa ao criticar o fado desmente que ele tenha sido tocado e cantado na Flandres; expõe esta crítica no jornal *Democracia do Sul*. A *Canção do Sul* responde-lhe: *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1941, n.º 279, ano 19, p. 3.

⁶⁴ Estes temas inserem-se tematicamente nas letras escritas durante a Grande Guerra e nos anos imediatamente seguintes: Cátia Tuna – «Caiu a morte nesta pagodeira», 49-72.

Ele abalou
então para a guerra
e ela ficou
só lá na terra.

Mas esqueceu
sua paixão
e a outro deu
o coração.

Ele cobriu-se de glória
e ela conta a sua história
pelas rua entre escolhos
Porque Deus ao vê-la impura
fê-la recordar a jura
tirando-lhe a luz dos olhos.

Hoje perdida
sempre a chorar
vive na vida
a mendigar.

E o mundo passa
sempre indiferente
ante a desgraça
da penitente.»⁶⁵

Nesta letra a passagem da jura ao perjúrio antecipa um assunto que abordaremos mais à frente. A intervenção divina aqui corresponde a um caso raro de punição e não de cura. Finalmente, é de salientar o espaço da aldeia e da ermida como local de harmonia original, tópico que também retomaremos.

A letra «Cruz de Guerra» interpretada por Berta Cardoso e escrita por Armando Neves é representativa deste tipo temático.⁶⁶ A memória da Primeira Guerra Mundial foi demorada em Portugal: em 1941 (mais de duas décadas após o armistício) ainda se inauguravam estátuas ao soldado desconhecido. Esse prolongamento da memória denota-se no fado, justapondo-se-lhe, é certo, de forma indireta, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A vigilância sobre o repertório que as abordava foi particularmente apertada, existindo poemas de fado deste período em que se critica a guerra, mas sem aludir diretamente a elementos especificadores de ser aquela guerra. As letras antimilitaristas, de tom bastante crítico, vão diminuindo significativamente ao longo do período em estudo.

⁶⁵ A. Rocha (composição musical); L. Marques – «Perjura». Interpretado por Manoel Monteiro. Editora Odeon. <http://arquivosonoro.museudofado.pt> (consultado a 19.08.2019, 22:27). Este fado está incluído na colecção da Tradisom e está transcrito na *Guitarra de Portugal*: Luciano Marques – «Perjura», *Guitarra de Portugal*, 27 de Outubro de 1935, n.º 308, ano 14, p. 6. Música de A. Rocha.

⁶⁶ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1940, n.º 242, ano 17, p. 5. Esta letra encontra-se transcrita no anexo.

Em comparação com os poemas protagonizados por uma mulher, como a prostituta ou uma mãe que se depara com a doença ou acidente do filho, é menos comum a menção de uma atitude religiosa respeitante às personagens masculinas pinceladas como vítimas do destino, nas quais Deus e a oração estão tendencialmente ausentes. Muitas vezes há uma acumulação de constrangimentos ou de instâncias de *pathos* na narrativa em torno da personagem descrita, como crescendo que gradualmente reforça a compaixão do leitor ou ouvinte até atingir a sua resolução na morte da personagem. Tal é especialmente patente na letra «Triste fadário», na qual a personagem apresentada é um cego, depois esclarece-se que isso decorreu de um acidente na primeira guerra mundial, indica-se que os pais estão mortos, caracterizam-se pictoricamente as circunstâncias da pobreza do personagem, acrescidas pela sinalização da indiferença dos outros; finalmente, ele morre:

«Passa dias sem comer,
Farto de tanto sofrer,
Vive no mundo sosinho
Batendo de porta em porta,
E dele ninguém se importa
Coitado pobre ceguinho!

Foi nessa conflagração
Em defesa da nação
Que a vista fôra perder,
Foi o prémio que alcançou,
Esse infeliz que cegou
Passa dias sem comer

Quando da guerra voltou
E ao seu lár triste chegou
Depressa veio a saber
Que o seu paisinho entrevado
Morrera tão desgraçado
Farto de tanto sofrêr.

Coitado, sem pai nem mãe
Lembra que não tem ninguém
Chora, tanto, coitadinho,
Sem ter lár e sem ter pão
Na mais triste situação
Vive no mundo sosinho

Encostádo ao seu bordão
Despresádo qual um cão
Nem uma esp'rança o conforta,
Já farto de caminhar
Anda ao acaso a chorar
Batendo de porta em porta

Fáz do sólo a sua cama
E deitado sobre a alma
Evoca a mãesinha morta,
Pois a turba, a populaça,
A rir por pé dele passa
E dele ninguém se importa

O desgraçado jazia
Tanta dôr já não sentia
Neste mundo tão mesquinho!
Cheio de fome e de frio
O pobre infeliz susumbiu
Coitado! pobre ceguinho!»⁶⁷

Os antropólogos António Firmino da Costa e de Maria das Dores Guerreiro (baseando-se em letras do fado do bairro de Alfama da década de 1980) verificam uma forte narração do contraste, isto é, das desigualdades entre papéis e condições sociais, e do trágico, isto é, a desgraça, a epifania do destino nefasto entre a vida feliz e, contraditoriamente, a liberdade.⁶⁸ Salientam que a morte é o tema que concretiza estes dois eixos de conteúdo das letras. Este pano de fundo permite-nos melhor interpretar letras como a seguinte, pelo reconhecimento do contraste entre a «pobrezinha indigente» e a mulher rica que «fala em Cristo» e promove chás de caridade («Chá de caridade é o título desta letra de Sousa Mota):

«Anda a desgraça na rua
Pisada por toda a gente
Sem ter dó nem compaixão.
Sem lár, sem pão, quási nua
A pobrezinha indigente
Morre e não tem um caixão.

Qualquer dama fala em Cristo
E na caridade sua
Vê a miséria latente:
Assim é, mas a par disto
Anda a desgraça na rua
Pisada por toda a gente.

Não ouve os tristes queixumes
Feitos de frases tocantes
Das pobres que pedem pão,
Gasta o dinheiro em perfumes
E não dispensa os brilhantes
Sem ter dó nem compaixão.

⁶⁷ Ermogénio Dias – «Triste fadário», *Guitarra de Portugal*, 1 de Abril de 1933, n.º 90, ano 11, p. 4.

⁶⁸ António Firmino da Costa; Maria das Dores Guerreiro – *O Trágico e o Contraste*, p. 84.

Arrasta luxo e quer ser
A mulher que se insinua
Pela riqueza indecente,
Mas não vê ou não quer ver
Sem lár, sem pão, quási nua
A pobrezinha indigente.

Nos tais chás de caridade
Gente rica bébe e come
Na mais infame abjecção,
Mas nas ruas da cidade
A pobre tomba com fome,
Morre e não tem um caixão.»⁶⁹

O fado, na continuidade da tradição do fado operário, propõe algo diferente da natureza da caridade dos meios burgueses articulados com certos meios católicos mais institucionais. O fator diferenciador terá a ver com a base da intervenção pessoal e coletiva ser a denúncia e a crítica dos mecanismos internos do todo social num sistema causador das desigualdades, no horizonte da melhoria das condições de vida dos estratos sociais mais penalizados pelo modo de organização social e pelas contingências do devir. O modelo de «chá de caridade» está em contraposição com as festas de beneficência ou veladas sociais, e a organização de dinâmicas de apoio interno aos fadistas, que explicitámos no primeiro capítulo. O repertório é esvaziado de uma carga ideológica direta; subsistindo uma crítica aos ricos e às atitudes de exploração e de indiferença relativa aos mais pobres, esta também se esbate, focando-se cada vez mais na figura do pobre e talvez menos no contraste entre ele e o rico. Em suma, o apagamento desta vertente de reflexão crítica espelha o facto de a «comiseração caridosa pela miséria» passar a ser a «única abordagem à problemática da pobreza tolerada pela censura».⁷⁰

Já muito anteriormente a 1926, a prostituta protagoniza um número muito significativo de letras de fado. A sua presença no repertório fadista persiste, mas na segunda metade dos anos 30 e nos anos 40 ela torna-se francamente diminuta, o que aliás ocorre com o tipo trágico no geral e com o crítico (dentro deste, particularmente com os fados de teor explicitamente ideológico). Na imagética social, as mulheres que cantavam o fado estavam associadas a uma certa periferia do mundo prostibular, sendo por vezes

⁶⁹ Sousa Mota – «O chá de caridade», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1933, n.º 89, ano 10, p. 1. Dedicado aos «amigos da *Canção do Sul*».

⁷⁰ Rui Vieira Nery – «Propaganda pela trova», p. 27-28.

consideradas como «infelizes com registo na polícia».⁷¹ O meio fadista reagia a essas críticas salvaguardando a sua perspetivação condenatória relativamente à exploração da mulher pelo lenocínio, a sua rejeição da experiência sociomoral que o bordel representava, retomando afinal um dos já antigos argumentos de Avelino de Sousa (no seu livro de 1912, *O Fado e os seus detratores*) que arrogava: «O Fado não cria prostitutas, estas é que criam expressões musicais para cantar a sua decadência».⁷² Mas até sucumbir ao aperto da vigilância que a censura do novo regime político reforçara e ao seu próprio esgotamento temático, a poética fadista valeu-se do referencial real e simbólico da prostituição que lhe era reconhecido como atreito e explorou as virtualidades dos recursos de conteúdo e de estilo que lhe proporcionava.

Na confirmação e na reprodução dessa associação, foram relevantes os discos da fadista Maria Alice, conhecida como a cantadeira profana, lançados em 1929. Tiveram um enorme impacto pela ousadia da temática cantada, referente à mulher e, especialmente, à meretriz:

«Por eu vender o meu corpo
Olham pra mim com desdém
As ricas também se vendem
E tudo lhes fica bem.

Ninguém censura a mulher
Que pra dar aos filhos pão
Depois de tudo sofrer
Ponha o seu corpo em leilão

Não há ninguém que suponha
Qual a cruz do meu penar
É ser mãe e ter vergonha
Dos meus filhitos beijar»⁷³.

No primeiro capítulo já patenteámos a polémica por estes discos gerada, bem assim a sua importância para a catapultação do fado e ainda referimos o poeta Fernando Teles, autor das letras cantadas, desde há anos conhecido como «o poeta amoroso» notabilizado por «cantar tanto a mulher», assumindo que a sua fonte de inspiração é a

⁷¹ Esta acusação partiu de um jornal da Figueira da Foz intitulado *O Figueirense*, num artigo que a *Guitarra de Portugal* transcreveu parcialmente e retaliou. Cf. *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1937, n.º 335, ano 19.

⁷² «À meia porta», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 1.

⁷³ Maria Alice – *Maria Alice: 1929-1931 as primeiras gravações*. Coleção Arquivos do Fado. 2.º volume. EU: Tradisom Produções Culturais; Farol Música, 2009. Glória Mendes Leal Carvalho, com nome artístico de Maria Alice (1904-1997), gravou este fado em 1929, com quadras de Fernando Telles, no fado menor, tradicional.

«mulher desgraçada».⁷⁴ O sucesso comercial dos discos contrabalançado pelo escândalo que suscitaram, foi abordado deste modo pela imprensa fadista:

«As Cleópatras mercenárias, esgotaram sucessivas edições de Brunswick, porque a Maria Alice as defendia:

A mulher – Oh! santo Deus –
É um ente bem infeliz;
De todos os actos seus
O mundo sempre maldiz.

As pseudo Ofélias, iam às escondidas dos papás comprar o discosinho que dizia:

É alcunhada de louca
A mulher que Amor procura,
Beija o homem tanta bôca
E o mundo nada murmura.

As Frinés, que o mundo arrasta, mercê das circunstâncias, para o vício, gostavam de ouvir dizer:

Ninguém censure a mulher
Que p'ra dar aos filhos pão,
Depois de tudo vender
Ponha o seu corpo em leilão.

Enfim, todos gostavam dos discos, ainda que os acusassem de profanos.»⁷⁵

No repertório existe uma grande variedade de nomes com que a prostituta aparece nomeada: rameira, meretriz, devassa, leviana, Vénus, mulher perdida e mulher desgraçada. Atentemos nestas duas últimas designações. No que concerne à palavra «perdida», existe uma evolução semântica, que é um atributo de conduta. Significa primeiramente estar perdido, não encontrado ou não localizável num espaço, mas, no contexto que o fado herda, passa a significar algo diferente. Trata-se de uma impossibilidade de localização não num espaço físico mas social e, se nos atrevermos a um alcance interpretativo mais arrojado, na geografia da salvação:⁷⁶

«Anda cá, mulher perdida,
vem, que te quero abraçar!
Ainda na flor da vida
Talvez te possa salvar»⁷⁷

⁷⁴ João Linhares Barbosa – «Ídolos dum Povo: Fernando Teles.», *Guitarra de Portugal*, 1 de Outubro de 1923, n.º 6, ano 1, p. 1.

⁷⁵ «Lá vai a Maria Alice...», *Guitarra de Portugal*, 13 de Maio de 1932, n.º 253, ano 10, p. 1.

⁷⁶ Neste caso a palavra é formada por conversão pois muda de categoria. Há outras vias como substantivação ou nominalização.

⁷⁷ [Mote de um anónimo], *Canção do Sul*, 16 de Março de 1933, n.º 89, ano 10, p. 1.

As letras que incidem na condição da mulher prostituta contêm frequentemente elementos religiosos óbvios; damos como exemplo esta produção de Soares da Cruz, poeta que escreve bastante sobre esta temática:

«Quando eu medito naquela
Que se embrenhou na viela
Talvez com medo da luz,
Penso que a cruz que ela arrasta
É mais pesada e mais vasta
Que a que serviu a Jesus.

Só quem seja uma mulher
Pode um dia compreender
A tortura indefenida,
A tortura da que vende
O doce beijo que prende
E dá vida á própria vida.

Tudo o que temos sagrado,
Tudo se encharca em pecado,
Desde a boca ao seio ardente;
Tudo o que a vida nos deu,
Alto e puro como o céu,
Tudo se perde na gente.

Que amargura a da mulher
Que anda na vida a vender
Aquilo que Deus lhe deu...
Nem ela sabe, a perdida,
Que perdeu tudo na vida,
No beijo que ela vendeu.

Por isso, quando eu medito
Nesse martírio infinito
Daquelas que o mundo aponta,
Sinto, na frente, por elas,
Toda a lama das vielas
Cair em suprema afronta.»⁷⁸

Quanto ao termo «desgraçada», há que considerar que etimologicamente ocorre em relação ao termo «graça» um percurso estereotipado da palavra, existindo uma amplificação do referente.

A graça foi uma instância que de algum modo adquiriu uma certa autonomia de «Deus», pelo menos no âmbito do catolicismo, à semelhança do que verificámos para «Providência» sem a finalização que esta teve, pois a graça de Deus não alcançou uma figuração antropomórfica tão acabada. Se a Providência cristaliza a percepção de um agir divino determinado e determinante, a graça é um reduto da expressão da generosidade

⁷⁸ Soares da Cruz – «Ai das que caiem», *Guitarra de Portugal*, 14 de Outubro de 1933, n.º 281, ano 12, p. 4. «Para Deonilde Gouveia» em epíteto.

incondicional de Deus. Não obstante, adquire também alguns contornos de «fisicalidade» e de hétero-determinação, não escapando à «tendência a entender a realidade daquilo que consideramos real como constituindo qualquer coisa de físico» no qual «Deus decretaria e sancionaria o bem e o mal por meio de uma intervenção concreta e pontual, análoga a um acto físico.».⁷⁹

A ideia de graça teológica vai derivar na graça como conceito estético (e ético), o que em muito é motivado por Friederich Schiller, que reconceptuliza o conceito de graça associando-a a uma conotação moral da arte (tendo-se em conta que o conceito germânico utilizado pelo pensador alemão – *anmut* – não deriva do Latim).⁸⁰ A sensibilidade e o desejo estão harmonizados com o dever não pela natureza mas pela educação moral que permite o «refinamento» ou a «sublimação» daqueles. O significado concreto que «desgraça» ou «desgraçada» detém na poética fadista, provem do processo de se tornar a graça algo determinante no ecossistema da sexualidade, mas não no das relações de poder económico e de trabalho. Desta forma, a designação «desgraçada» dada à mulher que se prostituía transporta o sentido de exclusão de um espaço de pertença moral e, portanto, do seu acesso à redenção. Denota-se uma preocupação pela sua salvação no repertório fadista da época em estudo e dos anos que imediatamente a antecedem.

Nele prostituta é figurada como uma mulher crente e que reza. A mãe é um personagem que aparece em praticamente todas as letras, sob o motivo da separação entre elas. A mãe é retratada como um referencial de vinculação positivo e quase reparador, e é a âncora da marca religiosa que subsiste na identidade da meretriz. Estes versos testemunham o retrato da mãe da prostituta como garante da sua fé:

⁷⁹ José Augusto Ramos – Destino, Liberdade e aporia, p. 24.

⁸⁰ Ora a dignidade é o complemento da graça (*anmut*) para Schiller. «Dignity is more self-possession than self-renunciation, however. Like grace, it shows no signs of external compulsion or effort, and no trace of righteousness or zealotry.». Friederich Schiller escreve a obra *Sobre a Graça e a Dignidade*, um tratado de 1793 sobre moral e não sobre estética (*Über Anmut und Würde*). A graça e a dignidade são conceitos muito importantes neste século; foram analisados por Wieland, Sulzer, Shaftesbury, Mendhelsson. A graça é desempenhada (performed) natural e espontaneamente, sem esforço ou compulsão; isto implica cumprir regras sem agir por causa delas. Para o filósofo alemão, e segundo Frederick Beiser, «a person possesses grace [...] when his moral education has become “second nature” to him». Tem, ao contrário de Kant que enfatiza a razão e o dever como detentores do monopólio da perfeição, uma visão holística da perfeição humana. Ora, uma ação tem graça ou é agraciada na medida em que tem «holisticidade», harmonia. A sensibilidade e os desejos estão harmonizados com o dever não pela natureza mas pela educação moral que permite o «refinamento», a «sublimação» do desejo e da sensibilidade. Frederick Beiser – Schiller, Johann Christoph Friedrich von. Em Michael Kelly (ed.) – *Encyclopedia of aesthetics*. 4th volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 226-227.

«De tudo quanto em vicio se afundou,
por culpa da mulher, dos vícios seus,
salvou-se, todo o sempre, a crença em Deus,
que essa é tão somente a que advem
amor mais ideal – o amor de mãe!». ⁸¹

O acontecimento da morte da prostituta (por suicídio), da sua mãe ou de ambas, como a letra seguinte exemplifica, é bastante comum:

«Ao ver que era o funeral
Da mãesinha estremecida
Que passava ao seu alcouce,
Numa loucura fatal,
Num gesto de arrependida,
A desgraçada matou-se!

Quando a carreta descia
Aquele suja viela
Onde pulula a desgraça,
Uma rameira devassa,
Desgraçada por ser bela,
Sentidas preces fazia.
Resava por bom intuito,
Por que nem sequer sabia
O nome da falecida;
Orava por devoção,
Porque uma mulher perdida
Reza por tudo, afinal;
Mas sufucou de repente
Ao ver que era o funeral
Da mãesinha estremecida

E, quando aquele cortejo
Despido de qualquer gala
Passava em frente da porta,
Ela quis ver a mãe morta,
Mas quem vinha a acompanha-la
Não cedeu ao seu desejo;
Cheia de mágua e remorso
Quis dar-lhe o último beijo,
Fôsse porque forma fôsse,
E num ímpeto de amor
Venceu todos e abraçou-se
Ao caixão, profundamente;
Causava dó, coitadita,
Comovendo toda a gente
Que passava ao seu alcouce.

⁸¹ Candido Torresão – «Um caso tetríco (Irra!!)», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1931, n.º 41, ano 8, p. 1.

Já não mostravam desdém,
– Tão perverso e repelente,
Como reles e iracundo! –
Áquela que, neste mundo,
Pertencia a toda a gente,
Sem pertencer a ninguém.
Seguia a sege. A rameira,
A soluçar pela mãe
E sem forças para a vida,
Endoideceu, e, depois,
Gargalhava desprendida
De todo o bem e do mal;
E então, riu a bom rir,
Numa loucura fatal,
Num gesto de arrependida!

Nalguns lúcidos momentos
Que ela mostrava, por vezes,
Não ria, para chorar,
Indo soluçante orar
Para que os duros revezes
Não lhe dessem mais tormentos!
E então, lembrava os conselhos
Cheinhos de bons intentos,
Da mãesinha, de olhar doce;
Tudo lembrava, com mágua!
Um dia..., um dia, lembrou-se
De deixar o mundo fero
E, num acto de loucura,
Num gesto de desespero,
A desgraçada matou-se!...»⁸²

A conexão entre morte e prostituição é muito vincada.⁸³ Nas letras de fado a meretriz é representada a partir de uma ótica positiva de compaixão, como vítima que morre jovem. Pelo contrário, a mulher que pratica lenocínio, a alcoviteira, é retratada como prostituta mais velha que é rica, ociosa, explora jovens mulheres e que não se coíbe de participar em atos religiosos (a procissão da Senhora da Saúde).⁸⁴

⁸² Carlos Conde – «Fatal Loucura», *Guitarra de Portugal*, 30 de Novembro de 1927, n.º 128, ano 6, p. 4. Como dedicatória: «Para o Jaime do 299 e João do 250».

⁸³ Maria Isabel Liberato explora esta associação, no alvitre da percepção da construção social existente na ligação entre prostituição e morte. Cf. Maria Isabel Viegas Liberato – *Discursos, práticas e políticas prostitucionais em Portugal (1841-1926)*. Tese de Mestrado em História Social Contemporânea, Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa: [s. n.], 1999.

⁸⁴ Por vezes à alcoviteira é dada uma possibilidade de acesso à salvação, como o caso da personagem Violante, num poema que tem em epígrafe: «Era vê-la, a célebre meretriz, cornaca doutras meretrizes, vergada ao pêso dos seus delitos, na sua penitência, fazendo parte da antiga Procissão da “Senhora da Saúde”». Conta a história de uma mulher muito boa a quem a mãe e o pai morrem, torna-se meretriz e a sua inocência se perdesse completamente, e tornou-se mesmo proxeneta. Quando morreu, no testamento doou todo o ouro e jóias... «a casas de caridade, / Com a expressa condição / De terem obrigação / de zelar p’la mocidade. [...] // Talvez depois reflita / que essa mulher tão maldita / Foi bôa depois de morta».

A religiosidade das prostitutas havia sido desenvolvidamente patenteada por Inácio dos Santos Cruz, em 1841, no livro que escreveu sobre o fenómeno da prostituição em Lisboa. O médico afirma: «do seo coração não estão riscados os sentimentos religiosos, há muitas, que desenvolvem em diferentes occasioens até muita devoção.».⁸⁵ Descreve ainda que colocavam velas às imagens de Nossa Senhora das Dores e de Santa Maria Madalena, tendo os oratórios no espaço doméstico a elas dedicados.⁸⁶ Na seguinte quadra, a casa da Severa é retratada como tendo um Cristo no toucador:

«Parece-me inda vêr a casa da Severa:
Modesta habitação. N'um velho camapé
Ela a fumar, olhando o espaço da quimera!
No toucador um Cristo... uma guitarra ao pé...»⁸⁷

Nestas letras existe o duplo problema da perdição e da redenção. A perdição é perspetivada como algo até certo ponto evitável, evidenciando-se em algumas narrações os concelhos transmitidos à jovem mulher, e que são contrariados pelo magnetismo exercido pela cidade sobre ela, bem assim pelo empoderamento financeiro e pelo fascínio

Alexandre Settas – «Um drama da vida: figuras da Mouraria», *Guitarra de Portugal*, 14 de Outubro de 1933, n.º 281, ano 12, p. 6. Sobre esta figura da prostituta envelhecida que já não pode «vender o amor» ou que explora outras mulheres, ler como exemplo estas duas letras de José Junça: José Junça – «Reverso duma beldade», *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1933, n.º 278, ano 11, p. 9. José Junça – «As perdidas», *Guitarra de Portugal*, 14 de Outubro de 1933, n.º 281, ano 12, p. 5.

⁸⁵ Francisco Ignacio dos Santos Cruz – Da prostituição na cidade de Lisboa ou considerações históricas, hygienicas e administrativas em geral sobre as prostitutas, e em especial na referida cidade: com a exposição da legislação portugueza a seo respeito, e propostas de medidas regulamentares, necessárias para a manutenção da saude pública, e da moral. Lisboa: Typografia Lisbonense, 1841, p. 96.

⁸⁶ No romance *Bairro Alto* de Avelino de Sousa a prostituta Adelaide Pinóia (que no final viria a deixar o meretrício) é devota de Nossa Senhora da Conceição: «Gabriela ao sair do Lupanar quando foi auxiliada por Adelaide Pinóia, depois de a agredirem num assalto diz: / - Ah!... agora reparo... Tem aqui uma linda imagem! / - É a Senhora da Conceição. Sou muito devota dela! Foi o meu amante que ma ofereceu no dia dos meus anos!». Avelino de Sousa – *Bairro Alto*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1944, p. 193. Num texto de Silva Manique, publicado na *Canção do Sul*, afiança-se a «sentimentalidade religiosa» do povo fadista: «E n'um doce encanto as moiras da turbulenta Mouraria íam de braço dado com almas boas de inspirados cantadores do bairro, joelhar-se ante uma pequenina imagem da Virgem colocada na Rua da Fé por mãos religiosamente amigas. / E d'este modo, então, como hoje, ninguém pôde deixar de dar valor aquela força invencível d'um português que saiba cantar, sentindo o Fado. / Gente assim é capaz de ir até onde fôr preciso sempre de banza em punho a cantar o Fado da Desgraça tornando feliz e honrado sempre o nome de Portugal! / Na antiga Rua Suja, ou na Rua da Amendoeira ao Bêco dos Três Engenhos, n'essa pobre e triste viela de 1863, desvio de uma artéria imunda e desgraçada onde a devassidão e a dôr campeavam a meias; onde a briga lá ao fundo d'essa encruzilhada de amarguras e paixões, um pobre Crucifixo adentro d'um oratório iluminado à luz do azeite. / Uma ou outra mulher d'ali, sentada pelos humbraís, cantarolava tristemente, o fado dos outros desgraçados, das desgraçadas principalmente. A musica equalava-se à letra e com voz quebrada formavam estrofes de Saudade e amôr, de patriotismo e arrojo. [...] / Esse povo ruim, brigão, fadista, ou como lhe chamavam os proletários de então, tinha uma tendência absoluta e sentimentalmente religiosa [...]». Silva Manique – «Da banza antiga á guitarra d'hoje (continuação)». *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1930, n.º 34, ano 7, p. 3.

⁸⁷ Júlio Guimarães – *História do Fado*, p. 20. Fala do homem do Bairro Alto

espoletado pela personagem masculina (retratado como vilão). A redenção ocorre no regresso à aldeia e à mãe, que nem sempre ocorre. Como noutras letras deste tipo «trágico», a aldeia é símbolo da ordem sacramental substanciação simbólica de um mundo pré-modernidade.

Em 1931 encontramos pela primeira vez uma letra em que se pondera de forma condenatória a prostituta retratando-a como alguém ocioso; esta nova abordagem repetir-se-á nos anos seguintes mas muito residualmente e noutros moldes, como a rejeição à mulher perdida por parte de um homem casado.⁸⁸ Igualmente nos deparamos com outro caso raro em que se refere num poema a retirada coerciva dos filhos às prostitutas (situação que, como verificámos no quarto capítulo estava legalmente previsto):

«Tirou-me a Justiça humana
um filho que Deus me deu
seja embora leviana
eu quero aquilo que é meu.»⁸⁹

Estes dois assuntos na abordagem que o repertório fadista desta época faz à prostituição são praticamente uma ausência: nele prevalece uma visão benigna e compassiva da meretriz e é sobremaneira enfatizada a rutura de vínculos entre a ela e a mãe mas não entre ela e os filhos. Finalmente, também diminutos são os reflexos do debate em torno do melhor modelo para enquadrar a prática prostibular – se o abolicionista, se o regulamentarista – que nestes anos (segunda metade da década de 20, sobretudo) teve lugar na opinião pública.

O tratamento literário dado ao problema da prostituição derivou para a criação de personagens, que inspiraram a produção de um conjunto de letras com sequencialidade. É o caso da Mariquinhas e da Rosa Maria (também incluímos na nossa análise a Rosa Enjeitada, seja embora um caso diferente).

Em 1901 é publicado o drama em 6 atos *Rosa Enjeitada* de D. João da Câmara, cuja personagem principal, uma prostituta da Mouraria, seria interpretada em palco por Adelina Abranches (nas cidades de Lisboa, Porto e Funchal). Esta peça conhece uma

⁸⁸ Alfredo «Faz-Tudo» – «O trabalho é bom...», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1931, n.º 39, ano 8, p. 2. José Balaeiro Mota – «Sou casado», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1938, n.º 215, ano 16, p. 7. Indica-se que é «Do repertório de Alberto Ribeiro».

⁸⁹ António Amargo; Alberto dos Santos – «Injustiça», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1931, n.º 244, ano 10, p. 4. O autor do mote é António Amargo (que está transcrito), tendo sido glosado por Alberto dos Santos. Em epíteto: «Para Cecília d’Almeida».

terceira edição em 1929, e, também nesse ano, é publicada uma adaptação da obra para uma opereta, trabalho feito por Silva Tavares e Vasco de Macedo. Foi também em 1901 que saiu o romance *A Severa*, de Júlio Dantas, representado ainda nesse ano em Lisboa, e que iria em 1931 ser o argumento do primeiro fonofilme português. Podemos concluir que a viragem dos anos 20 para os 30 coincide com um reavivamento da temática da prostituta romântica lisboeta, muito graças ao teatro, que relança as personagens da Severa e da Rosa Enjeitada. O tema «Rosa Enjeitada» viria a ser mais tarde cantado por Hermínia Silva (que representou em teatro a personagem).

A Mariquinhas foi uma cégada da autoria de João Linhares Barbosa, escrita antes do poeta fundar a *Guitarra de Portugal* em 1922. Mais tarde, em 1927, Alfredo Marceneiro publica no livro de Silva Tavares um fado sobre a Mariquinhas, iniciando assim uma espécie de saga.⁹⁰ Esta é prosseguida por Linhares Barbosa («O Leilão da casa da Mariquinhas»), por Carlos Conde («Já sabem da Mariquinhas») e já fora do período histórico em análise, por Alberto Janes (Vou dar de beber à dor).⁹¹

O poema «Há festa na Mouraria» da autoria de Gabriel de Oliveira constituiu um grande sucesso; nele foi criada a nova personagem da Rosa Maria, de quem é evidenciada a «fervorosa oração» com que assiste à procissão da Senhora da Saúde, um ato religioso público, que permite apresentar a prostituta como alguém crente e redimível.⁹²

«Como que petrificada
em fervorosa oração
é tal a sua atitude;
que a Rosa já desfolhada,
da rua do Capelão
parece que tem virtude.»⁹³

⁹⁰ Daniel Gouveia; Francisco Mendes – *Poetas populares do Fado tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014, p. 44-46.

⁹¹ «Alberto Janes». Em Salwa Castelo Branco (dir.) – *Enciclopédia da música em Portugal do século XX (A-C)*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, pp. 648-649. Refere-se que os Irmãos Quintero exibiram a «Mariquinhas» em teatro, em 1928. *Notícias Ilustrado*, 18 de Novembro de 1928, n.º 23, ano 1, 2.ª série, p. 7.

⁹² Júlio Guimarães faz prosseguir a saga com a letra seguinte sobre a Rosa Maria: Júlio Guimarães – «Dia de Procissão», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1943, n.º 319, ano 21, p. 4. Gabriel d'Oliveira foi distinguido entre os poetas mais caracterizados com esta produção. *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1944, n.º 333, ano 22, p. 6.

⁹³ *Guitarra de Portugal*, 31 de Julho de 1933, n.º 278, ano 11, p. 1.

A Rosa Maria, uma personagem ficcionada, viria a ser retomada sendo-lhe dada sequência noutras letras que lhe teceram novas peripécias e que inclusivamente escreveram a morte da personagem (sob a pena de Sousa Mota).⁹⁴

A problemática de redenção e de ética que o mundo prostibular constituía motivou porventura o destaque dado em algumas letras a duas figuras femininas bíblicas: Maria Madalena e a Samaritana. A partir de um mote de Silva Tavares, o mesmo Gabriel de Oliveira (que criara a personagem Rosa Maria) redige um poema que se iria celebrar-se na voz de Lucília do Carmo:

«Quem por amor se perdeu
não chore, não tenha pena,
uma das santas do céu
Foi Maria Madalena.

Dêsse amor que nos encanta
Até Cristo padeceu,
Para poder tornar santa
Quem por amor se perdeu.

Jesus só nos quis mostrar
Que o amor não se condena,
Por isso quem sabe amar
Não chore, não tenha pena.

A Virgem Nossa Senhora
Quando o amor conheceu,
Fez da maior pecadora
Uma das santas do céu.

E de tanto que pecou
Da maior à mais pequena,
Aquele que mais amou
Foi Maria Madalena».⁹⁵

Quando Jesus é retratado nas letras, a relação com Maria Madalena é bastante explorada, sucedendo em particular com poemas de Linhares Barbosa.⁹⁶ O interesse pela personagem Maria Madalena não era um facto isolado e exclusivo de um determinado segmento ideológico; veja-se que Manuel Ribeiro, ainda na fase em que queria realizar a

⁹⁴ J. Sousa Motta – «A morte de Rosa Maria», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1932, n.º 72, ano 10, p. 1. Ver também: Júlio Guimarães – «Dia de Procissão», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1943, n.º 319, ano 21, p. 4.

⁹⁵ Gabriel d'Oliveira – «Madalena», *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1944, n.º 331, ano 22, p. 1. Mote de Silva Tavares.

⁹⁶ O poema que Linhares Barbosa escreve pela Páscoa de 1926 conta que Madalena roubou o corpo de Cristo do sepulcro e fugiu com ele, acrescentado que com ela vinha com ela Cláudia, mulher de Pilatos, dizendo-se ainda que «os escribas e os sacerdotes beijam gregas rameiras». *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1926, n.º 85, ano 4, p. 1. No número de Natal da Guitarra de Portugal do ano de 1931 encontra-se transcrito um excerto do texto de Alfredo Gallis: «Maria Madalena e Jesus», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1931, n.º 244, ano 10, p. 3.

coleção «Renascença», pretendia inaugura-la com o romance que se intitularia «A pecadora da Galileia».⁹⁷ Maria Madalena deu também a designação a uma instituição de carácter religioso que recebia mulheres prostitutas que se quisessem regenerar, o Instituto de Regeneração Santa Maria Madalena.

Também a Samaritana (personagem que se pode encontra no capítulo quarto do Evangelho de São João) tem existência; esta letra de João Inácio baseia-se nesse texto bíblico e reinventa-o:

«Um dia o Galileu tomado de fadiga
Sentou-se no mainel de barulhenta nóra
Esperando que passe ao perto mão amiga
Que lhe fosse acalmar a sede abraçadora.

Açodada, louçã, uma Samaritana
Deixara o alcatruz num cantaro a escorrer
Quando, surpresa, ouviu, ao voltar p'ra cabana:
- Descança o teu moringue e dá-me de beber.

Turbou-se intimamente olhou o forasteiro:
- Mas sendo tu Judeu não devo que é maldade
Retorquiu-lhe Jesus: - sou livre caminheiro
E vivo para o bem de toda a humanidade.

Não deves ser assim ó filha de Samária
Pois todo o sêr no mundo é bem um teu irmão!
Então ela chegou a bilha que trazia
Aos lábios de Jesus e murmurou: - perdão!...»⁹⁸

A letra «Samaritana», eternizada por Frei Hermano da Câmara integrada no musical «O Nazareno», foi primeiramente gravada em disco por Dr. Edmundo Bettencourt, fadista do fado ou canção de Coimbra, pela Columbia no ano de 1928.⁹⁹

No repertório tem lugar uma metamorfose importante: a subjectivização da experiência da prostituição, pelo que decresce a narrativa em torno da figura da prostituta com laivos de romantismo. A narração passa a incidir nas dinâmicas subjetivas do erotismo e no jogo de interações da afetividade: a traição, o abandono, o desejo, a troca. Esta viragem não é casual: note-se que para muitas feministas republicanas na viragem de século, «the “moral question” focused not only on prostitution and legal equality, but

⁹⁷ Gabriel Rui Silva – *Manuel Ribeiro, o romance da fé*, p. 173.

⁹⁸ João Inácio – «A Samaritana», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1938, n.º 197, ano 15, p. 5. «Repertório de António Vieira».

⁹⁹ *Guitarra de Portugal*, 18 de Outubro de 1928, n.º 152, ano 7, p. 5.

belonged to a particular sexual economy regulated by the Franch honor system.».¹⁰⁰ Tem, portanto, lugar uma deslocação da tensão do problema da exploração e da desigualdade para o da traição como desequilíbrio social e da mulher «desgraçada» ou perdida passa-se à mulher traída e à mulher adúltera, o que significa, ao homem traído. Assim, nas letras de tipo «amoroso» a ação é marcada ou mesmo centrada num «dégout moral» que é interiorizado e dito na primeira pessoa.¹⁰¹ Este centra-se primeiro num problema social que é combatido e desloca-se para um problema afetivo que é interiorizado.

No contexto desta fase inicial do Estado Novo, o tópico do adultério foi perspetivado como um problema sociomoral mais premente do que o da prostituição cuja expressão pública se procurou absconder, existindo iniciativas jurídicas nesse sentido. Para o sociólogo Patrick Pharo, o adultério corresponde ao modelo de paixão romântica trágica (corporizado em Tristão e Isolda).¹⁰² O mesmo autor diferencia dois tipos de união: a união ética e a união erótica, pelo que a traição consiste na substituição da primeira pela segunda. A traição é um facto que abunda nas histórias mitológicas e nas histórias bíblicas,¹⁰³ e nas letras de fado desta época, possivelmente por razões de disciplinamento afetivo, que leva a uma figuração da mulher como alguém propenso e responsável pela escolha de um amor-prazer em detrimento de um amor-dever:

«Em todo o crime de amor
Entra sempre uma mulher;
Que lhe Perdõe o Senhor
Todo o mal que ela nos quer».¹⁰⁴

A historiadora Christiane Bard explana referindo-se à Espanha franquista, que o discurso do clero espanhol influenciou deveras a construção de um discurso viril nacional, a associação das mulheres ao pecado original (reforçando o tópico de ser tirada da costela de Adão para corroborar a sua inferioridade ao homem) e a sua vocação restrita ao espaço doméstico. A consagração da infidelidade feminina como problema moral prioritário, salientando a impunidade com que era coberto o homicídio da esposa infiel. Em algumas

¹⁰⁰ Andrea Mansker – Shaming Men: Feminist honor and the Sexual Double Standard in Belle Époque France. Em Christopher Forth; Elinor Accampo (ed.) – *Confronting Modernity in Fin-de-Siècle France: Bodies, minds and gender*. Basingstok: Macmillan - Palgrave, 2010, p. 170.

¹⁰¹ Patrick Pharo – *La dépendance amoureux : attachement, passion, addiction*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015, p. 198.

¹⁰² Patrick Pharo – *La dépendance amoureux*, p. 60.

¹⁰³ Patrick Pharo – *La dépendance amoureux*, p. 55.

¹⁰⁴ Trata-se de uma «quadra-tese posta à discussão». *Guitarra de Portugal*, 15 de Março de 1930, n.º 192, ano 8, p. 5.

subtilezas do repertório fadista vislumbram a «mystique familial du regime» que marcava os autoritarismos do espectro do fascismo.¹⁰⁵

No repertório fadista há sinais de o casamento emergir como instituição benigna, gizando-se um novo modelo moral da mulher. Existem letras com um sujeito poético feminino que exprimem a ideia de que ela almeja a fidelidade conjugal, pedindo à segunda personagem masculina que intenta uma aproximação a si para não a perseguir. Exemplo disto é o famoso fado «Perseguição» gravado por Maria Alice, da autoria de Carlos da Maia, mas outros casos existem, inclusivamente na versão masculina.¹⁰⁶ Talvez o apanágio desta apologia da conformidade ao casamento que subtilmente subsiste em algumas produções poéticas se verifique no seguinte título de uma letra: «Bate naquilo que é seu».¹⁰⁷

Esta parte do repertório de fado que categorizámos como «tipo amoroso» é compreensível dentro do ecossistema da honra, como se verifica na seguinte letra:¹⁰⁸

«Naquela aldeia vivia,
em permanente alegria,
o mais dedicado par,
em dôce tranquilidade,
um amor felicidade,
bem digno de se invejar.

¹⁰⁵ Christine Bard – La virilité au miroir des femmes. Em Alain Corbin ; Jean Jacques Courtine; Georges Vigarello (dir.) – *Histoire de la virilité. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. Tome 3. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris: Seuil, 2011, p. 105.

¹⁰⁶ Letra em que a mulher (o locutor) diz ao homem perseguidor para a deixar porque é feliz com o homem que a desposou. Sobre o tópico da «perseguição», ver: Américo I. Pereira – «Não me persigas», *Canção do Sul*, 1 de Junho de 1935, n.º 134, ano 13, p. 2. Em epíteto «Para Judith Pinto cantar».

¹⁰⁷ João L. Barbosa – «Bate n'aquilo que é seu», *Guitarra de Portugal*, 20 de Dezembro de 1931, n.º 244, ano 10, p. 2. Vem indicado que a música é de Guilherme Coração e que é para Cecília d'Almeida cantar.

¹⁰⁸ Sabemos que em 1933 existiu uma cégada chamada «Escravo da honra», escrita por Adriano dos Reis e na qual Eugénio Silva cantou. *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 7. Para a compreensão deste tema da honra interessam as considerações de Germaine de la Boutetière sobre a mulher portuguesa: «[...] ils n'en admettent point le partage ! Sur la terre portugaise, on pense aux idylles, aux crimes passionnels : véritable incarnation d'Othello, leur jalousie est inqualifiable. Elle est même leur grand défaut, et ces êtres dont le fond de la nature est bon, deviennent féroces et tyranniques quand il s'agit de leur bien. Comme les êtres exagérés et irraisonnés, ils perdent le contrôle d'eux-mêmes et font souffrir ceux qu'ils prétendent aimer. / On commettrait néanmoins une méprise impardonnable, si, en voulant juger le caractère des Portugais, on ne considérait que le côté un peu farouche de leurs mœurs. Ces mêmes hommes savent aussi témoigner leur tendresse avec une exquise sensibilité. Pour ceux qu'ils aiment, ils affrontent tous les périls, ils engagent sans hésiter leur fortune, leur repos, leurs vie, et quand ils parlent à l'objet de leur amour, c'est avec une grâce exquise, un choix expressions tendres et raffinées qui peignent toutes les nuances du sentiment en même temps que toutes les délicatesses du respect. S'il poussent à l'extrême la crainte d'être trompés et les transports de la jalousie, ils vont en revanche jusqu'aux dernières limites du dévouement et de la constance. Si l'on compare la fidélité et la sûreté des attachements portugais, aux attachements français, on est bien obligé de constater qu'à ce point de vue là, ce peuple nous est supérieur.». Germaine de la Boutetière – *Un mois dans l'Estrémadura Portugaise*, pp. 110-111.

Mas certo dia, um malvado,
Galanteador depravado,
Achou por bem perturbar
Dêsse lar a paz sublime,
Cometendo o feio crime
Duma esposa difamar!

Esta, fiel ao marido,
repudiava o bandido
que á traição a convidava,
mas o vil, á boca cheia,
espalhou por toda a aldeia
que a pobre se lhe entregava.

“Maria do Sol”, coitada,
passou a ser apontada
por todos, injustamente.
E o próprio marido, até,
Que era a Cruz da sua fé,
Apontou-a igualmente...

Com a sua honra ferida
Tão vilmente, decidida,
Num rasgo de honestidade,
Matou o difamador,
Impiedoso causador
Da sua infelicidade...

Matou! E a lei determina
Que ela seja uma assassina,
Da lei, esquece o rigor,
Que, pôr a honra ultrajada
A uma mulher honrada,
É crime ainda maior!»¹⁰⁹

A honra, nesta época e no quadrante territorial europeu no geral, favorecia «a distinctly private dimension centered on the household and marital economy»,¹¹⁰ sendo que tanto a honra masculina como a feminina dependiam apenas desta segunda: a boa reputação da mulher e do seu marido estavam totalmente à mercê da fidelidade dela. A mulher é também responsável por uma «variante» da mesma (i)lógica de honra, na qual se estipula que é expectável e reconhecido societariamente ao homem a efetivação de conquistas amorosas. Desta forma, se a mulher não corresponder à fidelidade do marido por compunção de outro homem, é igualmente responsável.

No repertório fadista, os códigos de honra balizam a ação e canalizam-na para a morte, numa triangulação com a jura e a traição. Nesta letra verificamos que a mulher desonrada mata aquele que a desonrou; noutras letras é o marido traído que mata a mulher

¹⁰⁹ Pedro Figueira – «Maria do Sol», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 4. «Para Madalena de Melo», em epíteto.

¹¹⁰ Andrea Mansker – *Shaming Men*, p. 172.

e noutras ainda é a própria que comete o suicídio. Isto é o que sucede na letra «Matou-se», da qual transcrevemos uma parte:

«Matou-se e assim demonstrou
a quem déla mormurou
e a quem dera a sua honra,
ser preferível morrer
de que dar a conhecer
Ao mundo a sua deshonra .»¹¹¹

A consciência da premência que este problema da salvação da alma da mulher pecadora comportava na época é incontornável para uma compreensão cabal destas letras que têm por trás o problema da honra. Elas realizam-no como que patenteando a brutalidade dos efeitos destes códigos e dos seus equívocos e ainda procurando ser um tribunal alternativo para as vítimas dos mesmos, o mesmo sucedendo com os poemas que versam sobre a realidade da prostituição. Em suma, o fado era uma pequena teodiceia ou sociodiceia para este problema da salvação feminina. O filósofo Álvaro Ribeiro aborda esta questão de forma expressiva ao afirmar: «a mulher que a sociedade considera pecadora, apenas porque amou fora das condições legais, arriscando até seu ser existente para destino sobrenatural, era crime que não perdoávamos nem sequer aos que em conversa se diziam nossos amigos.»¹¹²

Chamamos a atenção para outra peça narrativa importante que é o boato. Podem encontrar-se nas fontes um certo número de letras em que a ideia principal é a desvinculação ao comentário social sobre a relação sugerida em títulos como este: «Falam de nós? Que importa.»¹¹³ Em algumas letras surge um elemento interessante do ponto de vista da crença que é a praga; a praga rogada pela pessoa traída.¹¹⁴ Outro elemento é o lugar onde se efetiva a jura, sendo este muitas vezes a ermida ou capela da aldeia, nas letras de fado. A recordação desta «capelinha» como lugar do estabelecimento de um compromisso ou do primeiro encontro, é geralmente seguida na trama por uma

¹¹¹ José Rocha – «Matou-se!...», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 4. Na continuação do poema pode ler-se ainda que «Alguém depôz, com carinho, / Soluçando, mui baixinho, / Um lindo ramo de rosas».

¹¹² Álvaro Ribeiro – *A Literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969, p. 42.

¹¹³ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1944, n.º 340, ano 22, p. 4.

¹¹⁴ Joaquim de Brito – «A praga», *Canção do Sul*, 15 de Maio de 1930, n.º 21, ano 7, p. 1. «Praga», *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1943, n.º 317, ano 21, p. 6.

transgressão, equivalente à perjura ou à mentira, e à qual é subsequente o desengano ou a degradação, finalizando muitas vezes (e como já vimos) na morte:

«Quando passo juntinho dêsse templo,
Recordo aquele altar, cheio de luz!
Olhando-o frente a frente, assim contemplo
A santa e doce imagem de Jesus!

Diante dessa cruz, que um dia via,
Nossa fronte com crença se curvou!
Mas hoje... tôda a crença já perdi,
E duro o coração se me tornou!

Foi nêsse crucifixo, que eu venero,
Que juraste, mentindo, ajoelhada!
Apenas foi fingido e não sincero
O teu amor, ó fêmea desgraçada!...

Sofrendo a minha cruz, tam malfadada,
Vou seguindo o destino em mim traçado!...
Mas essa minha cruz, por ser pesada,
Já fez de mim um ser velho e cansado!

Quando te vejo resar, eu fico crente,
Que resam a mentir os lábios teus;
Como outrora mentiste, ali, em frente
Daquele lindo altar, junto de Deus!»¹¹⁵

A mulher surge enquanto preordenada para causar as falácias do universo erótico, ou seja, como pecadora:

«A mulher mal aparece
No mundo, logo é saudada
Pelo amor que lhe tece
As prisões, onde perece
Tôda a vida aguilhoada.

Quando nasce vem fadada
Para atrair e prender».¹¹⁶

«Não terás a salvação
Por muito que vás resar.
De manhã pedes perdão,
Tornas à noite a pecar.»¹¹⁷

Estas letras, sendo mais irónicas que acusatórias, coexistem com outras que detêm uma visão comiserativa da mulher prostituta até as substituírem, e bem assim da mulher que é socialmente apontada como desonrada injustamente. Pelo contrário, são

¹¹⁵ José Saraiva – «A minha cruz!...», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1940, n.º 250, ano 18, p. 4. [Ao Aureliano Lima da Silva com cumprimentos].

¹¹⁶ L. Rodrigues – «A mulher», *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1944, n.º 332, ano 22, p. 4.

¹¹⁷ *Guitarra de Portugal*, 6 de Maio de 1933, n.º 274, ano 12, p. 5. Esta quadra é um mote de Henrique Silva.

perspetivadas negativamente aquelas que traem o homem com quem estabeleceram um compromisso, e que é, como vimos, muitas vezes inscrito no lugar da capela da aldeia e configurado mais indireta do que diretamente com o casamento.

5.4. O desejo e a honra codificados

Na poética do fado deste período ocorre uma subtil valoração da ideia de ordem; esta não é referida diretamente ou sequer dita mas existe sob a forma de fator que determina a ação narrada, que muda a dinâmica da história sendo nela a causa do trágico. Em nome de uma ordem social e familiar, abandona-se o amor, sacrifica-se a paixão, originando-se uma penitência de tipo secular e amoroso. Esta ordem está contida sobremaneira no imaginário idílico da aldeia, da capelinha, como espaço securitário ainda não pervertido pela fragmentação da cidade, sendo ela uma metáfora espacial da modernidade. Desta forma, neste tipo de letras, o destino não é apenas identificado com a inevitabilidade da condição social ou do acidente, mas com a os códigos de honra.¹¹⁸ Destes códigos de honra existentes, nos quais o comportamento do homem é regulado e punido de forma diferente comparativamente ao da mulher, há reflexos nas narrativas das letras, mas nelas eles também são como que testados. No processo de esvaziamento ideológico do fado e de repleenchimento com uma linguagem intimista, dá-se a viragem entre o destino de ser pobre e o destino do desgosto amoroso.

Uma das diferenças substanciais do que categorizámos como tipo 1 e tipo 2 é a pessoa verbal, isto é, nas letras do primeiro tipo o discurso parte da terceira pessoa do singular pelo que é a história de outrem que é narrada, mesmo que o narrador se inscreva de algum modo no tempo ou no espaço da história. Nas de segundo tipo, o discurso está na primeira ou na segunda pessoa verbais. Assim, se no tipo «trágico», se exploram os sentimentos das personagens, no tipo «amoroso», dando-se a coincidência do narrador com o sujeito poético, é dada uma maior focagem à sua interioridade, sucedendo isto em alguns casos na sua interlocução com a pessoa amada ou com outro objeto discursivo (por

¹¹⁸ Robert Oprisko dá a seguinte definição de honra: «A multiphenomenal category of concepts that, as a system, hierarchically structure society by inscribing value onto an individual by an Other». Robert L. Oprisko – *Honor: A Phenomenology*. New York: Routledge, 2012.

exemplo, com o coração, o que teremos oportunidade de aprofundar); estes últimos são os casos em que o texto se encontra na segunda pessoa.

Clarificando aquilo que foi atrás sugerido com o recurso a exemplos, nas produções poéticas do primeiro tipo é narrada a história de uma mulher que comete adultério ou (segundo exemplo) de um homem que foi vítima de um acidente. A correspondência no segundo tipo seria o discurso de alguém cujo par amoroso comete adultério descrevendo a dor suscitada pela traição ou dirigindo-se à mulher que o abandonou manifestando os seus sentimentos, ou a si próprio, com a utilização de algum elemento metonímico. Se a narrativa incidir não num facto e sofrimento afetivo mas noutro de tipo social (como no segundo exemplo), os sentimentos expressos não se incluem no tipo «amoroso» mas no tipo «existencial» (o quarto tipo temático que estipulámos); cremos que este segundo, porém, é mais raro. Emergem, assim, textos poéticos em que está em causa um amor desejo sem narrativa.

Nos poemas do segundo tipo verifica-se uma transferência da sacralidade atribuída ao divino para a pessoa amada:

«És a minha religião,
A minha Santa, o meu Deus...
Missaes, são os olhos teus
Dentro do meu coração!»¹¹⁹

Também aqui é frequente encontrar letras de fado nas quais é de natureza religiosa a grelha hermenêutica com que se exprime a relação de desejo, a exaltação da pessoa amada, o jogo de resistência e as representações do outro como fator de perigo, como está explícito nestas duas quadras:

«E na hora em que Jesus
Ponha termo aos dias meus,
quero, amôr, os braços teus,
Torná-los a minha cruz.»¹²⁰

«Vous aimez Jésus-Christ
Qui est mort pour nous tous,
Et vous ne m'aimez pas,
Moi, qui ne meurs que pour vous!»¹²¹

¹¹⁹ «Desejo», de José Maria. [Para o autor do mote com a minha estima e admiração]. *A Canção do Povo*, 26 de Setembro de 1926, n.º 1, ano 1, p. 5. Data: 15 de Setembro de 1926.

¹²⁰ Carlos Cordeiro – «Amor e Saudade», *Canção Nacional*, 17 de Dezembro de 1927, n.º 1, ano 1, p. 4. Em epíteto: «Oferecida ao meu amigo Raul Ceia».

¹²¹ Germaine de la Boutetière – *Un mois dans l'Estrémadura Portugaise*, p. 130.

O par feminino é figurado por vezes como alguém crente, mesmo que em moldes bastante subtis, exprimindo-se ou uma relação concorrencial entre o homem e Deus (de quem se tem ciúmes) ou o ocasionar-se de uma conversão que a mulher favorece no homem:

«Soube que estavas doente
e pedi a Deus, resando,
que me roubasse a saúde
e aos poucos ta fosse dando.

[...]
E eu que quizeria olvidar,
para sempre, o teu amor,
nêsse instante de amargor
confesso, puz-me a chorar.
Tinha um rumoroso mar
dentro de mim, soluçando;
e eu que era descrente quando
me falavas em Jesus,
ajoelhei ante a cruz
e pedi a Deus, resando...».¹²²

O amor possui muitas matizes temáticas que correspondem a diferentes texturas da experiência humana, a vários nomes para dizer a rejeição, a interdição, o encontro, etc. Ocorre uma abordagem caleidoscópica do amor que António Osório muito bem caracteriza:

«Há o “amor maldito”: a desflorada com a “filha querida” nos braços. O amor que deixa de ser eterno: “Tudo acabou / Tudo morreu / Tudo ruiu / Como fui louco / Julgando eterno / Quem nos uniu.” Bem entendido, há o “amor eterno”: “sermos aqueles dois velhinhos / Eternos namorados”. E ainda o amor traído: “Agora mudou de rua, vejam lá / Tem uma casa mais alta, que estadão...” Daí o amor-ciúme: “hoje outra mulher te abraça / Deixei de ser letra aceite”. Perto disso fica, claro, o “ódio do amor”: “Quando se gosta de alguém / O amor é cego e brutal! Se não fosse eu querer-te bem, / Não te queria tanto mal”. Mas existe, finalmente, o tocante “amor redentor”: “Ela encontrou a chinela / E eu encontrei-a a ela / Na Rua do Capelão / Hoje já não está perdida / Encontrou a própria vida / E eu perdi o coração.”».¹²³

O processo de secularização da afetividade experimentada com o divino para se confinar ao humano, é traduzido mormente na sacralização da pessoa amada como objeto de desejo, e só fortuitamente enquanto «amor redentor»; tal é levado ao limite na letra «Oração d’amor» de Helena Verdugo Afonso. Estamos diante de uma reconstrução do

¹²² Lino Teixeira – «Amôr», *Canção Nacional*, 21 de Março de 1928, n.º 5, ano 1, p. 5. Como dedicatória: «Para o José e João de Sousa, meus dilectos amigos».

¹²³ António Osório – *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 102.

corpo através de analogias (comparações e metáforas) com objetos do universo cristão, dando-se um excesso metafórico:

«Meu peito sacrário Divino
É um missal de desejos
Onde rezo com fervor.
Guardo nêlo o meu Destino
Uma cruz feita de beijos
E uma oração tôda Amor!

De tanta oração que tem
Há uma que mais me prende
E me perturba o olhar
Teu lindo nome contém!
É a que melhor se aprende
É a que melhor sei rezar.

Tem Avé-Marias Puras
- Beijos d'amor e paixão
As quais rezo com ardor.
Ora também tuas juras
Que juntei com devoção
A esta oração d'amor.

Com pura fé e mui crente
Eu adoro este missal
Que me dá vida e calor,
E eu outrora tam descrente
Rezo com Fé divinal
Vivo a rezar êste amor.¹²⁴

Pese embora a saturação de analogias com elementos do quotidiano religioso, o corpo nas letras de fado desta época não é ainda dito enquanto tal, por inteiro e como algo orgânico; isto pode significar mais um corpo de figura-tipo e menos um corpo de construção individual.¹²⁵ Toma-se uma parte (os olhos, os braços, a boca) que é trabalhada metaforicamente e não raras vezes num tom lúdico. Assumindo o erótico como uma organização simbólica, um dispositivo de representações colocado em cena,¹²⁶ podemos avançar que nas letras de fado isto é realizado particularmente através do elemento do beijo, que é a experiência erótica que nele tem superior presença; este facto pode revelar a influência de alguma poesia coeva como a de António Boto. Existe um número significativo de letras que lhe são inteiramente dedicadas; nelas os beijos são retratados

¹²⁴ Helena Moreno Verdugo Afonso – «Oração d'amor», *Guitarra de Portugal*, 8 de Junho de 1935, n.º 304, ano n.º 13, p. 3.

¹²⁵ François Nicol afirma que os «mystères de l'organique, semble une étape importante dans le processus de création du mythe personnel.». Cf. François Nicol – *Scènes érotiques d'André Masson ou le dépeçage*. Em François Nicol; Laurence Perrigault (dir.) – *La scène érotique sous le regard*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 218.

¹²⁶ François Nicol, Laurence Perrigault (dir.) – *La scène érotique sous le regard*, p. 8.

como ponto de resolução do desejo que implica a superação de uma interdição, muitas vezes subentendida, sendo ela de ordem social ou do não consentimento da pessoa amada:

«Se tu me desses um beijo
Tinha a alegria dos céus
Porque num beijo d'amor
Vive a imagem de Deus. (Popular)

Embora puro e sincero,
Póde haver sombras e véus
Mas nêsse beijo que eu quero
Vive a imagem de Deus»¹²⁷

Procurando uma caracterização do repertório fadista neste âmbito temático, podemos descrevê-lo a partir de três características: a marca da ideia de inacessibilidade do objeto amado, a sua figuração sob a marca de uma forte *naïveté* e um forte traço irónico, não existindo uma obscenidade total mas a sua sugestão (ocorre bastante nalgumas produções iniciais de Júlio Guimarães).¹²⁸

Nas narrativas cenográficas que exprimem desejo e uma visão erótica do outro que o fado desta época esquisita, não existe voyeurismo, ou seja, o narrador e o leitor não se colocam enquanto alguém que vê ou espreita impunemente e sem ser visto. A relação geralmente é colocada num nível de alteridade: o amado existe e coincide com o tu. A ermida ou capela da aldeia é em muitas letras o espaço central da relação, o *topos* a partir do qual ela se mistifica. Posta a centralidade do beijo, a boca é o órgão erótico por excelência. O erotismo nunca é total mas antes codificado por analogias, pela interdição, pela traição ou ainda pelo desdém ou desespero. O corpo é ocultado pelo pudor ou pela desgraça, dando-se uma exploração do corpo mas sem posse, sendo a cena em que se situa a encenação erótica superiormente de interações quotidianas do que propriamente sexual.

Nas letras de fado desta época, a dimensão erótica é canalizada para a morte e em grande medida para a traição. A morte precoce e inevitável que era própria do romantismo é substituída pela traição. Por outro lado, uma tendência para o excesso simbólico ou para um forte investimento em cantar-se o corpo desejado no jogo entre o acessível e o

¹²⁷ Clara Guerra – «Se me desses um beijo», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1933, n.º 96, ano 11, p. 1. A primeira quadra corresponde ao mote (sem autor identificado) e a segunda corresponde à última quadra do poema.

¹²⁸ No repertório percebe-se a relevância da «fascination provoquée par l'obscénité [...] et le rire qui participe de la transgression». François Nicol – *Scènes érotiques d'André Masson ou le dépeçage*, p. 210.

inacessível, pode explicar-se como resposta ao corpo irreversivelmente ferido, amputado, marcado pelo accidental ou pelo que se entende como destino, soçobrado pela doença ou fragmentado pela guerra e, finalmente, o corpo morto, como verificámos no tipo temático «trágico».

Também se reflete na poética em análise a crise que sofreu a própria identidade masculina, dado que a representação do imaginário político do século XIX foi «largement dévaluée par les mutations du travail et les changements sociaux» pelo que «l’affirmation brutale du masculin, en acte comme en parole, a perdu sa fonction de référence identitaire.».¹²⁹ Esta falência da identidade masculina a partir do poder físico, abre a possibilidade de representar o homem como alguém afetivamente vulnerável, perpassado por sentimentos e circunstâncias de ciúmes e de traição. As afirmações do fadista Júlio Proença são reveladoras de uma certa interiorização dessa fragilidade e da assunção do fado como âmbito expressivo de resposta a isso: «[...] não há nada como essa canção para podermos expandir o que nos vai cá dentro; quando uma mulher nos atraíção, é cantando-o que nós lhe lançamos em rosto o estigma do nosso despreso.».¹³⁰

Há uma contenção no dizer sensual sem que exista uma libertação expressiva total das paixões. O contorno do erótico é efetivado por uma compensação em ideias como a de fatalidade, pela canalização da intensidade erótica para o amor filial e maternal, pela inscrição da tragicidade na narrativa do desejo e pela ancoragem numa visão marcada pela «ingenuidade»:

«O Fado tem por temas principais o amor filial e o amor de Mãe, nas suas diversas expressões; os amores da gente do povo, amores que nas histórias mais tristes ou mais desgraçadas, estão sempre impregnados de ingenuidade e ternura. É o operário que passa triste por lhe ter morrido a namorada, sua companheira de todos os dias, a caminho da oficina; a rapariga do povo que canta o amor do noivo que está distante mas que voltará um dia; etc...».¹³¹

¹²⁹ Thierry Pillon – Virilité ouvrière. Em Alain Corbin; Jean Jacques Courtine; Georges Vigarello (dir.) – *Histoire de la virilité*. Tome 3 : La virilité en crise? XX^e-XXI^e siècle. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris: Seuil, 2011, p. 303.

¹³⁰ Parte das afirmações de Júlio Proença quando perguntado sobre os poetas que prefere: «Para mim todos os poetas são bons, desde que os seus versos exprimam amor e traição (!), pois são os que mais gosto de cantar...». *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1931, n.º 49, ano 8, p. 1.

¹³¹ AM – «Retoques: I O Fado e o Tango», *Canção do Sul*, 20 de Dezembro de 1937, n.º 193, ano 15, p. 3.

5.5. Inauguração de uma textualidade confessional: coração e oração

Em algumas letras na época em estudo aflora-se uma textura literária que é de natureza confessional; por confessional entendemos, com base no termo do Latim *confiteri*,¹³² a declaração pública de um ato até então secreto e que, no contexto do Direito Romano, corresponderia fundamentalmente a uma ação vergonhosa e condenável; o termo *confessio*, que designava esta figura do sistema jurídico romano, viria a ser absorvida pela estrutura sacramental católica. A textualidade confessional define-se então por uma vertente de exteriorização de um conteúdo moral ou pessoal privado que, assim, se torna público (no caso do fado em que o auditor é plural) e ainda pela concessão ao auditor da matéria confessada da possibilidade de julgar.¹³³

Estas letras figuram-se como segredo ou consistem numa declaração de si num registo que contem marcas de discursividade autobiográfica. Estas permitem que o leitor ou auditor se inscreva na narrativa do sujeito dita como pessoal e quase interdita. Elas constroem-se como uma possibilidade de acesso à interioridade do sujeito poético que é colocada em cena, constituindo-se como concessão de um vislumbre do seu âmbito privado que é monitorizado. De facto, nestas letras opera-se uma encenação. Isto acontece numa relação de alteridade consigo próprio ou com um elemento metonímico de si próprio ou da sua experiência com o qual existe uma interlocução. Pode dar-se o desdobramento do locutor: desta forma, ele dirige-se a entidades que, ao serem destinatários dos seus monólogos, transformam-nos em diálogos. Essas entidades podem ser a própria vida, a tristeza ou o coração. Veja-se esta letra de Francisco Radamanto intitulada «Esperar» de 1935:

«Passam horas, passam dias,
Meu coração, tu vigias
Sempre à espera da chegada...
Sempre à espera, sempre à espera...
Ai quem espera, desespera,
Coração, bates por nada.

¹³² Composto da preposição *cum*, que neste caso é um intensificador, e do verbo latino *fateri*, que significa reconhecer, declarar, manifestar, proclamar.

¹³³ João Bragança na sua dissertação de mestrado esclarece o conceito de «confissão» a partir da linguagem jurídica mas sobretudo do rito católico da confissão, isto é, o sacramento da penitência; deste modo define confissão a partir do critério do arrependimento. Cf. João Maria Lencastre de Bragança – *Quando o Fado é Confissão*: pp. 44 ss.

Bates por nada, por tudo...
Ai se fosses surdo-mudo
Coração, não te iludias..
Sempre à espera da chegada
Bates por tudo, por nada,
Passam horas, passam dias...

Passam dias, passam horas,
Coração, e tu já choras,
Sempre à espera da chegada...
E vem gente e passa gente,
Coração, constantemente,
Dobrando a curva da estrada.

Passam horas, passam dias,
Amarguras, agonias,
E teu olhar fito além...
Coração, se fosses cego
Não terias esse apego
De assim esperar quem não vem!...

Coração, ainda esperas?!...
‘inda bates, desesperas?!...
- Não batas mais, coração,
Ou então, bem compassados
Bate os dobres de finados,
P’la morte duma ilusão!...»¹³⁴

No caso destas letras há uma encenação, uma *mise en scène*, uma simulação, uma pseudo-performance. Existe um interlocutor interior, do desejo, ocorrendo um voltar-se para si. Neste sentido, há características comuns com a oração, que projeta uma representação existindo a deslocação de algo, uma transcendência imanente. Também se pode entender a emergência do coração enquanto elemento antropológico de forte capacidade expressiva e representativa na relação com a importância do sagrado coração de Jesus (e o de Maria). Este adquiriu um dispositivo de exibição pública na imagética desde a forte exploração visual do coração na construção da autoridade dos monarcas (cujo auge terá ocorrido no contexto do Absolutismo), em particular, e a relação disto com a valorização do coração no povo e nas suas culturas expressivas na constituição de uma «civilização do coração» (expressão de Jean Nagle).¹³⁵ A partir daqui podemos melhor compreender a emergência do coração no repertório como instância fundamental do eu poético. Esta relação dialógica com o coração estabelece-se, no limite, pela

¹³⁴ Radamanto – «Esperar...», *Guitarra de Portugal*, 28 de Março de 1935, n.º 303, ano 13, p. 4.

¹³⁵ Jean Nagle – *La civilisation du cœur: Histoire du sentiment politique en France du XII^e au XIX^e siècle*. France: Fayard, 1998.

mobilização da experiência da morte, desejando-se a morte do coração, ou seja, a própria morte:

«Não batas mais, coração,
Pára o constante bater;
Que mórra sem ais, sem nada
Quem nunca soube viver!»¹³⁶

Desta forma, com a morte estabelece-se uma interlocução. É o que ocorre na letra de Carlos Silva intitulada «Desprezada» da qual transcrevemos uma pequena parte:

«Oh! Morte, vem-me buscar,
P'ra este sofrer findar,
P'ra acabar minha paixão...
Coração: não chores, não,
Finda, pois, com teu chorar!».¹³⁷

Ocorre no repertório a «extreme visibility of this event of pain», através da colocação da interioridade em visualização, como um cenário no qual a dor é inventada, como imagem, dramaturgia e espetáculo poético. Esta performance literária que tem em vista a performance física, constituindo ambas – poesia e gestualidade – o que Didi-Huberman chama «the spectacle of pain».¹³⁸

Noutras letras, o destinatário do discurso é a guitarra, retratada como confidente, pela qual se demonstra uma relação de apreço e de confiança:

«Farto da negra tristeza
Que envolve todo o meu sêr,
Da guitarra lanço mão,
(Eis como eu busco o prazer)
Tenho a sua vibração
Como redentora resa ».¹³⁹

Tal como verificámos no segundo capítulo, subsiste um discurso fortemente laudatório do fado, expresso nos artigos dos jornais que intentam defender o género musical dos ataques que lhe são dirigidos. O ímpeto apologista relativo ao fado perpassa para as letras nas quais se manifesta uma exaltação do género musical. Esta tece-se numa equiparação com o universo religioso, o católico em particular (pelo uso abundante do

¹³⁶ Mantas Massano – «Desiludido», *Canção Nacional*, 9 de Fevereiro de 1928, n.º 3, ano 1, p. 5. Dedicado «Ao meu amigo Mario Curado».

¹³⁷ Carlos Silva – «Desprezada», *Canção Nacional*, 6 de Março de 1928, n.º 4, ano 1, p. 5. Dedicatória: «Ao meu amigo e distinto cantados José Gonçalves».

¹³⁸ Georges Didi-Huberman – *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Tradução de Alisa Hartz. Cambridge; Massachusetts; London; England: The MIT Press, 2003, p. 3.

¹³⁹ Pedro Rodrigues – «Tristeza», *Canção Nacional*, 17 de Dezembro de 1927, n.º 1, ano 1, p. 4.

adjetivo «santo» para se qualificar a si próprio). Arquiteta-se a sua autorrepresentação como oração ou como religião, sendo mais comum a primeira do que a segunda:

«O fado canção bendita
Português, original,
É a canção mais bonita
Que se canta em Portugal
[...]
Tem magia, tem beleza,
- Não lhe conheço rival,
O nosso fado é uma resa
Que se canta em Portugal!...»¹⁴⁰

«A minha ilusão bizarra,
a minha religião
É pegar numa guitarra
e rezar uma canção
[...]
Já que Deus me deu garganta
quero morrer a cantar
Adoça as mágoas quem canta,
mesmo que cante a chorar».¹⁴¹

Existem igrejas para as quais as emoções constituem uma via imediata de acesso a Jesus e à redenção; outras igrejas valorizam da razão e da moderação e tornam esse acesso triangulado pela autodomínio ou por mediações.¹⁴² Se situarmos neste segundo âmbito o catolicismo, será suscetível de compreender melhor o que nas letras nos é apresentado indiretamente como o bônus do fado enquanto oração ou religião: o de proporcionar um poder emocional que imprime a noção de imediato, que é legítimo e promovido, e que o catolicismo mais próximo ao institucional não poderia proporcionar diretamente.

¹⁴⁰ Luiz Gonçalves Gregório – «Canção Bendita», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1938, n.º 206, ano 16, p. 5.

¹⁴¹ Primeira e últimas quadras cantadas no Fado Corrido No. 2. interpretado por Mariamélia e gravado na Editora Brunswick, da autoria de João Maria dos Anjos. Fado audível em: Arquivo Sonoro Digital. <http://arquivosonoro.museudofado.pt/#> (consultado a 17.08.19, 16:44).

¹⁴² John Ward – *Placement et adoptions des orphelins au Royaume-Uni (1870-1926) : L'orphelin et ses anges gardiens*. Paris: L'Harmattan, 2010, p. 36.

5.6. O ressentimento anticlerical

O anticlericalismo pode ser compreendido enquanto comportamento e ressentimento que se enuncia num complexo de simbologias.¹⁴³ No segundo capítulo abordámos esta problemática no contexto da descrição da comunidade fadista e salientando a relação entre as vinculações ideológicas e a propensão para formulações de rejeição à religião e aos seus protagonistas. Nesta etapa da tese retomamos a mesma temática de um ponto de vista que predominantemente incide no preenchimento teórico e no tratamento estilístico com que os motivos anticlericais, anticatólicos ou arreligiosos são trabalhados na poética fadista. De facto, uma parte das letras de fado, ainda que cada vez mais diminuta, é tecida com «códigos ideológicos»,¹⁴⁴ dentro dos quais é recriado o fenómeno social do anticlericalismo.

Na poesia produzida pelo fado e publicada na imprensa deste período, a par de uma devoção dócil às narrativas bíblicas, crente no mecanismo do milagre e reveladora de um satisfatório domínio da estrutura elementar dos conteúdos doutrinários católicos, coexiste a mobilização dessas simbólicas em elementos veementes de um materialismo anticlerical e ateu. Isto pode explicar-se a partir de uma ambivalência presente no fado: de uma parte o «lirismo rural, de ambiência sagrada», de outra o «revolucionarismo urbano, de ambiência liberal».¹⁴⁵

Há letras expressamente dedicadas à crítica do catolicismo ou da religião mas estas também ocorrem em poemas que veiculam premissas ideológicas organizadas em torno da denúncia de situações variadas, desde as desigualdades sociais até às guerras. Nelas é clara a pluralidade de comportamentos anticlericais, num espectro que inclui

¹⁴³ A compreensão do anticlericalismo como ressentimento, comportamento e a atenção às simbologias que produz partem de António Matos Ferreira. Cf. António Matos Ferreira – Anticlericalismo. Em Carlos A. Moreira Azevedo (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 1.º volume (A-C). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001, p. 79.

¹⁴⁴ Umberto Eco – *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 3.ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1971.

¹⁴⁵ Estas duas expressões são de Miguel Real e com elas caracteriza a obra de Guerra Junqueiro; aproveitamos transpô-las para o repertório do fado. Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 163.

desde o ateísmo ao antijesuítismo.¹⁴⁶ Há uma sensibilidade diferente entre o posicionamento ateu – a negação da crença em Deus – e aquilo que poderemos designar de atitude arreligiosa ou mesmo antireligiosa, na qual se considera que a religião é uma instituição nefasta para a sociedade e um dos mecanismos de opressão das classes exploradas. Por outro lado, há uma crítica ao catolicismo, que por vezes se direciona ao Vaticano e ao luxo que lhe é apontado. É possível a previsão de uma associação entre os perfis ideológicos e um determinado comportamento. Por exemplo, antecipar-se alguma tendência para ao republicanismo corresponder uma linguagem mormente anticlerical, e ao anarco-sindicalismo uma crítica direta à religião e conteúdos claramente ateus.

Como exemplo desta matriz anticlerical, apresentamos a letra intitulada «Jesus Cristo», que parte de um mote de Carlos Cordeiro que Adriano dos Reis glosa.

«Jesus Cristo Andou descalço,
Coberto com pobre túnica
Propagando a humildade;
Os papas vestem brocado,
Aviltando-lhe a memória
Com requintada vaidade.

Nasceu numa estrebaria,
Como um faminto sem lar,
O bom Jesus Nazareno;
Sofreu de Herodes as iras,
Revoltado mas sereno
Pobre filho de Maria.
À sua voz de profeta
A velha Roma tremia
Mais que numa guerra púnica;
O Bem, a Paz e o Amôr
Era a sua forma única
Contra o mundo vil e falso.
Pregando, sempre pregando
Jesus Cristo Andou descalço,
Coberto com pobre túnica.

¹⁴⁶ Outrora, o antijesuítismo das letras de fado era uma característica tomada como habitual ou distintiva; o Conde de Sabugosa afirma no final do século XIX: «Pelos quiosques vendem-se insípidos versos que se intitulam Fados, glosados com intuitos de propaganda anti-jesuitica». C.S. – «O fadista» (capítulo IX) incluído no livro: Conde de Sabugosa e & B. de Pindela – *De Braço dado*. 2.^a edição. Lisboa: Portugalia, 1894, p. 113.

Afirmam que ele seguiu
As doutrinas de Moisés
E que em santa converteu
Magdalena, a cortezã,
Que evocando o perdão seu
Se ajoelhou a seus pés.
Suas palavras correram
O mundo de lés a lés.
De Judas a falsidade,
C'um beijo traiu o Mestre,
E após tal crueldade,
Pedi a Cristo clemência,
Que cheio de fome e sede,
Arrastou sua existência
Propagando a humildade.

Foi levado ante Pilatos,
Mas a morte p'ra Jesus
Clamaram milhar's de vozes;
Entre Dimas e Giestas,
Sorrindo p'ra seus algozes,
Morreu pregado na cruz.
Perdão p'ra quem o matou
Do seu sorrir se deduz,
Segundo descreve a historia.
Com sua morte alcançou
Sua doutrina vitória.
Os papas vestem brocado,
Aviltando-lhe a memória.

Vêem, como afronta a Cristo,
Bispos, papas, cardeais,
Nas igrejas, por desdoiros,
Santos vestidos de sêdas,
'stolas bordadas a oiros
e riquezas colossais.
Mas se Cristo veio ao mundo
Para exemplo dos mortais,
Prova que só há maldade
Na gente do Vaticano,
Vergonha da humanidade,
Com seus nefastos exemplos.
Cristo foi humilde e pobre
E os padres entram nos templos
Com requintada vaidade.»¹⁴⁷

Há letras em que o traço anticlerical ou ateu surge esbatido, como esta de Sousa

Mota:

¹⁴⁷ Adriano dos Reis – «Jesus Cristo», *Canção Nacional*, 20 de Abril de 1928, n.º 6, ano 1, p. 4. Letra dedicada «Ao mimoso intérprete desta produção, Raul Bringuel». O mote é de Carlos Cordeiro.

«Quando me fugir a luz
peço que não ponham cruz
Na minha campa isolada;
A alma estando perdida
Chega e basta a cruz da vida,
Uma cruz grande e pezada».¹⁴⁸

Já assinalámos que os elementos anticlericais ou anti-religiosos nas letras de fado vão diminuindo ao longo dos vinte anos em estudo; a partir de 1933, com a censura, passam a ser praticamente inexistentes. A questão anticlerical no interior do catolicismo tinha tido um ponto alto em 1932 com a Carta Pastoral emanada por D. Manuel Cerejeira por ocasião do terceiro aniversário da sua eleição para o Patriarcado de Lisboa. Nela, o cardeal conforta o clero vítima de campanha anticlerical, exortando-o à independência política e a ser modelo de Cristo.¹⁴⁹

Como letristas com marcas discursivas anticlericais mais proeminentes assinalamos: Adriano dos Reis, Domingos Serpa, Luís de Sousa Valente, Luiz Estevão, Martinho da Assunção, Altinino Gonçalves, Manuel de Matos, Carlos H. de Oliveira, João César Valente, Sousa Mota e Armando Neves.¹⁵⁰

Paralelamente aos elementos de conflito com as instituições e figuras religiosas, algumas letras incidem sobre a vida e a pessoa de Jesus, explorando motivos do

¹⁴⁸ J. Sousa Motta – «A cruz da vida», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1933, n.º 105, ano 11, p. 4. Dedicado «aos meus queridos irmãos, Artur, Guilherme e Maria, com um grande abraço». [A sextilha transcrita é o mote que Sousa Mota glosa].

¹⁴⁹ Ricardo Aniceto (coord.) – *Cartas Pastorais dos Patriarcas de Lisboa*, pp. 359-365. (Doc. 14.4. Data: 1932-11-18).

¹⁵⁰ Sobre Domingos Serpa afirma Linhares: «E seu primeiro livro de versos – “Lira Popular” - foi uma enorme manifestação de revolta contra os preconceitos da igreja e da burguesia. Detestava a mentira dos dogmas, adorava a humanidade.» JBL – «Morreu Domingos Serpa», *Guitarra de Portugal*, 27 de Julho de 1929, n.º 176, ano 7, pp. 1-2. Luiz Estevão escreve o poema «Morrem pobres não há dobres...». *Canção do Sul*, 1 de Março de 1932, n.º 64, ano 9. Manuel de Matos escreve um texto sobremaneira crítico sobre as celebrações da semana santa assumidamente socialista e em tom anticlerical: Manuel de Matos – «A Semana Santa», *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1932, n.º 67, ano 10, p. 2. [Rubrica «Os meus desvios»]. Destaca-se também Carlos H. d'Oliveira. (ver retrato e soneto sobre ele: *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1932, n.º 68, ano 10, p. 4). Luís de Sousa Valente escreve este sugestivo texto: «Todavia eu creio que o amor é uma religião. Tem, como tôdas as religiões, um Deus e um dogma. Eu já a vi, de mãos unidas, diante do amor. / Você, que é suficientemente inteligente e suficientemente culta, compreende que Deus não é mais do que a suprema figura mitológica, ponto único onde se solidificam as religiões? É um Deus de ficção que desmente os mais rudimentares princípios de humanidade. O amor não é humano. Eu já vi roubar por amor, morrer por amor e enlouquecer por amor. [...] / E quer você, minha boa amiga, que eu ajoelhe e reze ante o seu Deus pequenino que lhe perturba os sentidos. Não, minha amiga, eu não sei amar.» L. de Sousa Valente – [Secção «Actualidades»], *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1928, n.º 148, ano 7, p. 3. O mesmo poeta tece a seguinte afirmação, colocada na segunda pessoa do plural: «E se fôssemos crentes diríamos: – Temos vivido com a graça de Deus, que é a do nosso carinhoso público». L. Sousa Valente – «Como nós vemos João Linhares Barbosa», *Guitarra de Portugal*, 21 de Junho de 1928, n.º 144, ano 6, p. 3. De Armando Neves ver, por exemplo: «Poema da Humildade», *Guitarra de Portugal*, 3 de Janeiro de 1932, n.º 245, ano 10, pp. 3.7.

Evangelho. Elas têm por trás uma configuração de Jesus como herói militante, configuração que interessa a muitos intelectuais deste ideário e desta geração.¹⁵¹ Sendo esta uma figuração mobilizadora da crítica social, os socialistas do século XIX tendiam a perspetivar Jesus sob este prisma, tais como Oliveira Martins e Antero de Quental, no caso português, não obstante serem em muito dissemelhantes as visões que têm de Jesus. Dentro deste registo podemos destacar o poeta João Linhares Barbosa.

Apontamos alguns autores que sobressaem por recorrerem com alguma frequência a referentes religiosos (fora do âmbito anticlerical ou antirreligioso) nas poesias que publicam nos jornais, apesar de por diversas vezes o mesmo ocorrer em sonetos. São eles Cândido Torresão, Raul Amacio de Lima Alves (com o pseudónimo de Maciano), Artur Pereira Marta e Pereira Marta (Filho), o maestro Raúl de Campos (maestro que não é letrista mas que assegura uma duradoura secção sobre temas musicais no jornal *Canção do Sul*) e, finalmente, o interessante caso de Júlio Guimarães.¹⁵² Este escritor iniciou o seu percurso numa área de poesia que por vezes roçava o brejeiro mas o seu registo altera-se profundamente nas produções que publica na imprensa fadista, sem que nunca seja direta ou evidente uma religiosidade explícita.

Muitos dos autores que elencámos escreviam na *Canção do Sul* durante os anos 40 (pelo menos até 1945). Com efeito, reconhece-se que há um incremento de uma religiosidade que poderemos qualificar de «ingénua», pacificamente presente como facto de distensão nas discursividades enunciadas. Esta mudança é expressiva num poema que, apesar de ser um soneto, enaltece o ser-se sacerdote (católico), que é apresentado na primeira pessoa do singular; dele transcrevemos a segunda estrofe:

¹⁵¹ Para Oliveira Martins, o cristianismo foi visto como um disciplinamento social que substituiu a ética cívica do Império Romano (o culto dos lares, o culto ao imperador) por uma organicidade institucional que era a Igreja. Para Antero de Quental o cristianismo foi a revolução do mundo antigo e a revolução é o cristianismo do mundo contemporâneo. Cf. António Matos Ferreira – *O pensamento de Oliveira Martins sobre religião. Tese complementar para provas de doutoramento em História Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

¹⁵² Cândido Torresão escreve vários sonetos de forte cariz religioso (cf. Cândido Torresão – «No Café “Luso” “Ao entardecer”», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1937, n.º 183, ano 15, p. 3; Outro soneto: *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1939, n.º 221, ano 16, p. 11). De Raul Amacio de Lima Alves, ver: Raul Amacio de Lima Alves (Maciano) – «Milagre (evocação)», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1938, n.º 202, ano 16, p. 5. Pereira Marta (Filho) escreve um soneto sobre Ave Maria. *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1931, n.º 57, ano 8, p. 1. Para o Maestro Raul de Campos ver, por exemplo: Raúl de Campos [maestro] – «Ao coração do Povo», *Canção do Sul*, 16 de Março de 1944, n.º 330, ano 21, p. 5. Para Júlio Guimarães conferir: *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1944, n.º 344, ano 22.

«Observo a lei de Deus; Sou trono de Jesus
Faço brotar amôr em cada coração.
Sou chama erguida ao céu e límpido clarão
Que por trilhos direitos as gerações conduz».

Este caso, sendo único, é revelador de uma mudança radical no teor anticlerical das letras de outrora e no posicionamento das linhas editoriais dos jornais de fado neste sentido.¹⁵³

Finalmente, abordamos o facto de os poetas com um anticlericalismo mais vincado (mas também outros que se inscrevem no tipo «erudito»), recorrerem a personagens da mitologia grega ou outras figuras da cultura clássica. Este recurso manifesta-se nos artigos de imprensa mas também em letras (especialmente nas do tipo temático que categorizámos de «existencial» e de «crítico»). Fazem-se alusões a personagens como Sócrates, Vénus, as Parcas, Esopo, etc.¹⁵⁴ Os desenhos que ilustram o cabeçalho do jornal *Trovas de Portugal*, da autoria de Silva e Souza, isto atestam: do lado direito encontra-se o deus Apolo, do lado esquerdo a deusa Atena (ou Minerva).

O recurso aos elementos deste imaginário mitológico será uma forma de a poesia do fado se apropriar de uma elevação cultural e de se configurar como poesia erudita? Percebe-se uma vez mais o impacto dos esforços de instrução popular levados a cabo pelos organismos de vanguarda ideológica, os quais ocasionaram a veiculação do saber clássico. Veja-se a mero título de exemplo que a obra de Agostinho Fortes intitulada *O Hellenismo: Persistência da cultura helénica através da civilização*, que foi publicada em 1912 como número 19 da coleção «Biblioteca de Educação Nacional». Coleção na qual, como vimos no segundo capítulo, saíram obras de Emílio Bossi, como *Cristo não existiu*. Ora este saber (o clássico) mostrava-se preferencial à aprendizagem da matriz judaico-cristã, posta uma tendência de rejeição do legado católico pela índole anticlerical destes mesmos movimentos.¹⁵⁵

¹⁵³ Vitorino d'Ascensão Barrocas Marques – «Ser sacerdote», *Canção do Sul*, 1 de Julho de 1941, n.º 277, ano 19, p. 4.

¹⁵⁴ Perante a notícia de um naufrágio (o cargueiro alemão Deister) invoca-se ao terminar «Que a Deusa Anfitrite nos proteja...». Cf. Augusto José de Mendonça – «Mártires», *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1929, n.º 163, ano 7, p. 3. Diz-se do Carnaval que é o «representante do Deus Momo». Cf. João Oliveira Vidal – «Impressões do Carnaval», *Guitarra de Portugal*, 20 de Fevereiro de 1929, n.º 163, ano 7, p. 2.

¹⁵⁵ Cf. Martinho d'Assunção (Pai) – «Origem do Fado», *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1944, n.º 335, ano 22.

5.7. «A santa da minha mãe»

No tratamento literário dado à saudade, esta parece advinda do rompimento do cordão umbilical, da freudiana «morte da mãe», por ser esta a pessoa pela qual se manifesta um sentimento de falta insuprível. É igualmente nesta medida que ela é retratada como santa, referencial de virtude, de benignidade e, de forte positividade ontológica e espiritual. Para melhor compreendermos esta qualificação tão vincada da mãe como santa, coroamento de uma retórica profusamente exaltadora da mesma, exploramos a abordagem que alguns autores fizeram, direta ou indiretamente, sobre a questão do tipo de maternidade portuguesa.

Eduardo Lourenço fala na educação da «criança-rei», referindo-se sobretudo aos machos, que permite «as suas pulsões narcísicas e exibicionistas». Ele justifica estas características da educação portuguesa como «defesa natural de mães frustradas nela pelo genérico absentismo e irresponsabilidade paternos» e acrescenta:

«Nada há na educação portuguesa – sobretudo hoje que a também “exterior” mas efectiva pressão ética de ordem religiosa naufragou – que contribua para a existência de um comportamento tanto quanto possível autodeterminado e equivalente, salvo o que nesse sentido existe na afeição maternal».¹⁵⁶

De outro prisma, Maria Belo afirma a existência na sociedade portuguesa de uma mãe ou mulher onipotente e de um pai ou homem ausente, do que deriva a fuga do homem do lar onde não deixam que seja homem, transmutado em motivos objetivos como a emigração, a guerra ou a missão religiosa.¹⁵⁷ A relevância atribuída à saudade pode ser entendida, uma vez mais, a partir desta análise psicanalítica.

Esta percepção de uma maternidade excessiva porque compensatória da ausência paterna tem também outras consequências nas estruturas de crenças religiosas. Se considerarmos a extensão disto às mães europeias (também elas mais centrais ou predominantes que os pais), gera para Chris Maunder uma imagem de Maria (mãe de Jesus) mais consoladora que punitiva e apontando para o julgamento do pai (Deus).¹⁵⁸

¹⁵⁶ Eduardo Lourenço – *Labirinto da Saudade*, pp. 134-135.

¹⁵⁷ Cf. Maria Belo – *Filhos da mãe*. Lisboa: Edeline, 2007.

¹⁵⁸ «There is a Catholic tradition in which the merciful Mary resists the just punishment to be wrought on humankind by her divine Son, and so she has also been seen as a stereotype of European mothers who are more central to their children's lives than fathers, consoling rather punishing, warning of the father's

O enquadramento de uma maternidade compensatória e de uma paternidade ausente explica também o fenómeno que é patente nas letras de fado integrantes deste tipo temático que nomeámos de «maternal»: a mútua sacralização entre mãe e filho. Vejamos esta letra do poema «Sou mãe...», que tem a particular de assumir conteúdos de crítica à guerra:

«Eu tenho um filho pequeno,
Meigo olhar, rosto moreno
Que me enebria e seduz
Filhinho a quem tanto quero,
Santo que adoro e venero
Como a freira adora a cruz.

Às vezes chego a pensar;
Se meu filho ando a criar
Com ternura e devoção
Para um dia o ver partir
Para a guerra, e sucumbir
Ante a metralha, o canhão.

Não quero que o meu “menino”
Seja amanhã assassino
- Como o coração me dói –
Ou tenha a maldita sorte
De encontrar na Guerra, a Morte
Só p’ra que seja um herói.

Se a turba escarninha, ignota
Me chama anto-patriota
Qu’importa? Sigo o meu trilho
Penso assim porque sou mãe
E amo mais do que a ninguém
Aquele a quem chamo filho»¹⁵⁹.

A santificação da mãe está explícita neste poema em que o seu amor é afirmado como religião, intitulado-se assim mesmo, «A minha religião» e sendo o sujeito poético do género masculino:

judgement.». Chris Maunder – *Our Lady of the nations: apparitions of Mary in 20th Century Catholic Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 11. Yvonne Knibiehler numa investigação que tem como objeto a sociedade atual, sustenta o seguinte: «C’est vrai dans la majeure partie de l’aire méditerranéenne. Au cours de l’histoire, un culte fervent de la maternité s’y est développé, d’abord autour des puissances déesses antiques, Isis, Déméter, ensuite autour de la mère du Christ.». Com esta frase pretende justificar a valorização que as jovens mediterrânicas fazem do amor maternal que consideram mais importante e prioritário que o amor conjugal. Yvonne Knibiehler – *La revanche de l’amour maternel?*. Toulouse : Éditions Ères, 2015, p. 84.

¹⁵⁹ Augusto Machado – «Sou Mãe...», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 4. Poema com o seguinte epíteto: «Exprimindo o sentir da minha esposa, e em homenagem aquelas que sabem ser mães. Para Madalena de Melo cantar».

«Tenho uma fé, e uma crença
Que em minh'alma guardo bem,
É a sã religião,
É o amor, a minha mãe!

Vivo contente por vezes,
Sem vaidade e sem pertença
E quanto tenho revezes...
Tenho uma fé, e uma crença

É uma reza saudável
Sem fanatismo, porém,
Torna-se tam perdurável,
Que em minh'alma guardo bem,

Não é um mito qualquer
Não é um Deus, isso não!
É o amor duma mulher,
É a sã religião,

Porém há que distinguir
Entre a mulher, mais alguém
Pois êste amor não tem par
É o amor, a minha mãe!»¹⁶⁰

O amor da mãe e o amor à mãe presta-se a uma performatividade patética, à *húbris*, pela força emocional ou existencial que tem:

«Eu rendo culto ao Fado! Adoro-o com fervor!
Às vezes também o canto... O Fado faz-me bem
Porque me evoca o puro e sacrossanto amor,
Intenso, virginal, da minha santa Mãe!»¹⁶¹

Por outro lado, letras há em que se denota uma concorrência entre a mulher amada ou desejada e a mãe da figura masculina, pelo facto de a primeira ser paradigma da fidelidade e a segunda do abandono, afirmando-se que a única amada pelo homem é a mãe:

«Nunca trocar mãe pela mulher
Que nos diz ter amôr como ninguém,
Pois ela só é nossa enquanto quer
E a mãe até morrer é sempre mãe.»¹⁶²

Noutras letras a experiência de maternidade mais marcante é a da «maternidade trágica». A experiência das mães que estão presentes como personagens principais ou secundárias nas letras é quase sempre de grande sofrimento. O modelo de «boa mãe» aqui

¹⁶⁰ Carlos H. d'Oliveira – «A minha religião», *A Canção Nacional*, 6 de Março de 1928, n.º 4, ano 1, p. 4. Na dedicatória está escrito: «À minha querida mãe e para o meu bom amigo Eduardo Costa cantar».

¹⁶¹ Júlio Guimarães – *História do Fado*, p. 22.

¹⁶² José Gabriel d'Almeida – «Dever», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1937, n.º [188], ano 15, p. 3. Letra sobre a mãe em que se pede a morte no caso de ela morrer; acrescenta que não é pecado «ser só ela a minha amada». *Canção do Sul*, 22 de Novembro de 1937, n.º 191, ano 15, p. 8.

corresponde a um horizonte de expectativa que é frustrado, isto é, oferece-se o contraponto da mãe fecunda e feliz que correspondia ao modelo feminino tendencialmente promovido pela «l'obcissão eugenista» dos regimes fascistas.¹⁶³ A experiência religiosa no retrato estas mães trágicas concretiza «uma espiritualização da maternidade realizada não pela via especulativa ou mística, mas pela própria materialização do quotidiano negativo do ser-se mulher.».¹⁶⁴ No próximo fado, evidencia-se a experiência de um filho morto, pela exploração do contraste:

«Há no meu viver magoado
Um berço de cada lado,
Um conforto e um desconforto,
Que triste fado motivo...
Num tenho um filhinho vivo,
No outro, um filhinho morto.

São dois bercitos pequenos
Meio metro, pouco menos,
- Sonho que ao sonho conduz...
Se um é a luz entre a sombra,
Outro é visão que me assombra
Por estar à sombra da cruz.

Um é de ferro fundido,
Outro de pinho pulido,
Tão modestos, tão sob'ranos;
Dois mundos, duas paixões,
Um, um mundo de ilusões,
O outro um mundo de enganos.

Naquele que tenho em casa,
Há dois olhitos em brasa,
Cheios de graça e mistério;
Quando êste embalo e agito,
Recordo sempre o bercito
Que tenho no cemitério.

Vou ao cemitério e ponho
Saudades sôbre êsse sonho,
Nessa perdida ilusão;
Rezo sempre um Padre-Nosso,
Quero embalá-lo e não posso
Porque êste está preso ao chão.

¹⁶³ Christine Bard considera com base nos regimes mediterrâneos onde o fascismo se implementou, tornando-se o Estado o único detentor do poder e de produção normativa, sucedeu que «le modèle chrétien de l'épouse mère est recyclé, modernisé par l'obsession eugéniste». Cf. Christine Bard – *La virilité au miroir des femmes*, p. 103.

¹⁶⁴ Cátia Tuna – *O Fatum feminino*, p. 152.

No vivo, vejo o que tive,
No morto, vejo o que vive,
E a ambos rezo o meu terço;
Vivo a vida em desalinho
Cruzando sempre o caminho
Que vai dum ao outro berço.»¹⁶⁵

Com base nos dados bibliográficos recolhidos a partir dos jornais de fado (e que se encontram no anexo, no dicionário biográfico), sinalizámos 18 pessoas envolvidas no fado que viveram a experiência da morte de um filho ou filha: 8 poetas, 6 cantadores, 2 cantadeiras, 1 instrumentista (professora de guitarra) e 1 proprietário de um espaço de fado. Da maioria das notícias em que aparece especificada a idade do defunto (12 no total), apurámos 2 casos ocorridos ainda em bebés, 6 durante a infância (considerando-a até aos 12 anos), 3 falecimentos ocorreram entre os 12 e os 20 anos, e 1 após os 20 anos. A José de Oliveira Piedade (editor da *Guitarra de Portugal*) morreram duas filhas, a fadista Maria Carmen perdeu uma filha e um filho, a Carlos Conde faleceram três filhas. Este poeta fala da morte de uma das suas filhas na quadra seguinte:

«Tive uma filha, morreu.
Deus levou-ma, fez-me guerra.
Pôz uma estrêla no Céu
E uma saudade na terra.»¹⁶⁶

A experiência da morte sucedeu também quanto aos irmãos, tendo registo de 10 fadistas que viveram a experiência da morte precoce de um irmão; a cantadeira Berta Cardoso perdeu 2 irmãos.

Para uma compreensão cabal da forte presença da «maternidade trágica» nas letras interessa ter em conta estes valores, também pelo facto de muitos dos atingidos serem poetas, patenteando-se a inscrição biográfica destas experiências, cuja transposição para os poemas não é, assim, exclusivamente baseada na ficção.¹⁶⁷

¹⁶⁵ João Linhares Barbosa – «Os dois berços». Em A. Vítor Machado – *Ídolos do Fado*, pp. 82-83. Fado interpretado por Deonilde Gouveia.

¹⁶⁶ Entrevista a Carlos Conde. Reportagem de Herculano Pereira – «Entrevista a Carlos Conde», *ABC*, 9 de Julho de 1931, n.º 569, Ano 11, p. 6.

¹⁶⁷ «A fadista Maria do Carmo Torres explica que a sua paixão pelo fado e a vontade que tem de o cantar advém-lhe da morte do seu filho que cometeu suicídio aos 16 anos: “Sinto por essa canção [...] a maior das paixões. Coibam-me de tudo, mas não de cantar o Fado, pois é a cantá-lo que me sinto bem, podendo assim expandir a dor que sinto pela perda do meu filho. Deixem-me cantar o fado; alivio muito quando canto uma sextilha de autoria de M. Soares: ‘Trago estampada no rosto / A dor de mãe e desgosto / Dum filho que se matou. / Que era toda a minha esperança, / Afinal ainda criança / Na morte um beijo encontrou.’” Maria do

5.8. Desvios utópicos para o passado e para a cidade

Nas letras de fado desta época (com fraca expressão no início do período em estudo, mas com franca evolução à medida que nos aproximamos de 1945) transparece-se o acantonamento das utopias que de algum modo podemos ponderar como algo ocorrido no contexto sociocultural do Estado Novo. Estas utopias tornaram-se retroativas ao projetarem um passado concretizador de projetos de superação coletiva. No tipo temático que designámos como «nacionalista», a religião é referida geralmente em torno da época histórica da expansão marítima ou da conquista de Portugal, enquanto elemento protetor da Nação e confirmando a glória de se ter levado às colónias a fé de Cristo referindo-se significativamente a «cruz das caravelas». O fado e a fé cristã são ditos como os dois elementos equiparados na sua função de representantes e difusores da identidade portuguesa, sendo ambos veiculados através das caravelas.

Esta glorificação do passado, para além de uma idealização da época da expansão, dá realce a personagens-tipo da história portuguesa, imprimindo-lhe heroicidade pela via da santidade. Neste contexto destaca-se a rainha Santa Isabel, a quem são dedicadas várias letras:

«Princesa e anjo divino,
foi rainha por destino,
e foi santa por condão.
Santa das mais milagrosas:
- no seu regaço de rosas,
mudara as rosas em pão... [...]
- Ao mesmo tempo, Ela foi
a Santa menos rainha
e a Rainha mais santa!»¹⁶⁸

O facto de em 1936 terem ocorrido as festas nacionais do sexto centenário da morte da rainha Santa Isabel pode explicar o elã suscitado em torno desta figura, e o reflexo disto no número de letras que a exaltam.¹⁶⁹ Nesta época, o repertório sobre Isabel

Carmo Torres falava-nos com a dôr no coração, que não cicatrizou ainda aquela ferida aberta, pela perda daquele ente que fôra o fruto dos seus amores, e, que ela tanto estremecera». Cf. António Cardo – «Maria do Carmo Torres», *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1931, n.º 50, ano 9, p. 1.

¹⁶⁸ Armando Neves – «Milagre», *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1933, n.º 272, ano 12, p. 4.

¹⁶⁹ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Caixa 014, [1936]. PT/AHPL/PAT-14-SP/B-07/01/002. O documento intitula-se «Festas Nacionais do 6.º centenário da Rainha Santa Isabel» e consiste no anteprojecto do Programa das Festas Nacionais, celebradas na cidade de Coimbra, comemorando o 6.º centenário

de Aragão supera porventura o de Santo António de Lisboa, superiormente cantado no teatro de revista (santo cujo sétimo centenário da morte ocasionara também uma celebração nacional em 1931). Não sendo quantitativamente expressiva, a menção de outras figuras de referência existe – quase sempre portugueses – a quem as letras são dedicadas, como o santo Frei Gil ou o Padre Cruz.¹⁷⁰

Também na revista e nas operetas (que, como aferimos no primeiro capítulo, foram muitas delas intituladas com o nome de um bairro lisboeta), mas não só, são escritas várias letras sobre a cidade de Lisboa. De outro modo, verifica-se uma fetichização da cidade de Lisboa, retratada como utopia local. Deu-se possivelmente o compêlo de projetos societários de radical mudança num passado expansionista, como descrito atrás, mas bem assim no presente de um local, nas suas celebrações coletivas e religiosas das quais se destacam as procissões, como a Procissão do «Senhor dos Passos».¹⁷¹ No espaço rural ou na zona do termo de Lisboa, sobressaem nas letras as descrições de romarias.¹⁷²

Lila Ellen Gray considera as letras cantadas sobre a cidade de Lisboa um «subgénero dentro do género», no qual Lisboa é mitologizada, feminizada e suspendida no tempo.¹⁷³ Advoga ainda que o fado foi «higienizado» com a poética da rusticidade pela visão negativa do cosmopolitanismo e pela idealização do período pré-industrial da

da sua «entrada na glória», no dia 4 de Julho de 1336. As celebrações foram nacionais e centraram-se na cidade de Coimbra. Decorreram desde a tarde do dia 1 de Julho (quarta-feira), até ao dia 5 de Julho (domingo). No dia 4, o cardeal patriarca Manuel Gonçalves Cerejeira preside na sé-nova à missa (houve nos dias anteriores muitas missas noutros locais, a oração da terça, cortejos, etc.). A seguir à missa há uma procissão com a imagem, e uma «peregrinação nacional». D. Manuel Cerejeira canta o hino da Rainha Santa enquanto incensa o seu túmulo que está ante o altar. No dia 5 há outra missa e procissão, de igual modo presidida pelo cardeal Patriarca. Neste dia terminam as celebrações e começam, no Templo da Rainha Santa, as festas de Coimbra. É curioso o facto de em todos os festejos ser incentivada a osculação do túmulo da Rainha Santa por parte das pessoas; os bispos beijam-lhe a mão. O primeiro número da *Guitarra de Portugal* de 1929 é-lhe dedicado, tendo uns versos (num longo poema) de Júlio Guimarães ilustrados por Stuart Carvalho. *Guitarra de Portugal*, 10 de Janeiro de 1929, n.º 159, ano 7, pp. 1-2.

¹⁷⁰ Venceslau de Oliveira escreve uma letra sobre a rainha Santa Isabel e sobre São Frei Gil Rodrigues de Valadares (ou simplesmente Frei Gil, que viveu entre 1185 e 1265, e que foi um dominicano beatificado pelo papa Bento XIV em 1748, a quem Eça de Queirós dedicou um conto denominando-o «o Fausto português»), com a seguinte referência: «“Sombras do passado” de um livro por concluir». *Guitarra de Portugal*, 1 de Agosto de 1938, n.º 4, ano 24, 2.ª série, p. 7. Veja-se a seguinte de exaltação ao Padre Cruz: José dos Santos – «O retrato dum santo», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1938, n.º 215, ano 16, p. 5. Indica-se em epíteto: «(Homenagem ao venerando Padre Cruz) Repertório de Vítor dos Santos».

¹⁷¹ Sincero num tom anticlerical descreve a procissão do Senhor dos Passos. Sincero – «Trevas», *Guitarra de Portugal*, 31 de Março de 1926, 85, ano 4, p. 5. Encontra-se a indicação: «Á passagem do “Senhor dos Passos”».

¹⁷² Letras sobre romarias encontram-se por exemplo nos seguintes números: *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1939, n.º 234, ano 17, p. 6; *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1944, n.º 336, ano 22, p. 4.

¹⁷³ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 113.

ideologia estadonovista. A antropóloga, que se dedicou à análise do fado na primeira década do século XXI (coeva ao estudo que desenvolveu) afiança que os bairros foram fetichizados por essa ideologia como pequenas aldeias mas que são-no atualmente como espaços de autenticidade do fado.¹⁷⁴ Todavia, este fenómeno de que a antropóloga americana fala, antes de 1945 tinha apenas afluído. Verifica-se uma transferência da idealização da aldeia, na recordação da mãe, da capelinha e dos elementos da natureza, como a ribeira ou os passarinhos, para a idealização dos bairros de Lisboa e da cidade como um todo, o que coincide com a passagem de um elogio do campo a um elogio da cidade. No entanto, isto ocorre não tanto pelo seu cosmopolitismo mas pela vertente bairrista, uma certa continuidade com a pertença aldeã.

A «Canção de Lisboa» é cantada na opereta *Mouraria*, pelo tenor Almeida Cruz, apresenta-a como «terra santa» e local onde se quer «nascer, viver e amar» mas também morrer:

«Lisboa tem
Não sei o quê que, além
De estranho, nos seduz.
Terra assim tão bela,
Nem talvez aquela
Que encantou Jesus.

Flor de desejo,
Tem por espelho o Tejo
Para se mirar,
Cheia de alegria,
Quer à luz do dia
Quer à luz do luar.

(Refrain)

sob este céu divino
nascer, viver, amar,
é o melhor destino
que Deus nos pode dar.
Nascer, viver, nascer, viver, amar.

II

Com seu poder,
Deus faça aqui nascer
O meu primeiro amor,
Como, casta e bela,
Nasce a mais singela,
Peregrina flor

¹⁷⁴ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 113.

E quando a sorte
Me reserve a morte
Que eu não sinta o fim,
Mas que a terra santa,
Que hoje assim me encanta,
Se abra para mim.»¹⁷⁵

Tem lugar uma antropomorfização da cidade, que tem um corpo e um comportamento humanos, e por vezes uma divinização, sendo focado o facto de ter sido criada por Deus.

Podemos sinalizar nos «fados dos degredados» publicados nos almanaques de fado nos últimos anos do século XIX como as primeiras ocasiões em que a cidade de Lisboa é referida numa letra como tema próprio, objeto de saudade por parte do condenado ao degredo. Também as marchas de Lisboa, seja a própria necessidade de produção de letras para as marchas, seja o espírito de bairro que promoviam, motivaram a redação de letras sobre Lisboa no âmbito do fado.

5.9. Aspetos da espiritualidade no repertório do fado após 1945

Esta pequena secção pretende ser o prolongamento da problemática deste capítulo após o limite final do período histórico privilegiado neste estudo. A nossa abordagem não pode ser mais que uma resenha concisa que ficará muito longe de ser exaustiva por ser extensíssima a dimensão do repertório de fado produzido nos últimos 75 anos. Deste modo, a exposição de ideias que aqui faremos é de natureza sugestiva, não pretende ser sistémica nem tampouco esgotar o tema, por ser apenas comportável a abordagem um número muito restrito de autores.

Se até 1945 nas letras de fado era panóptica a presença de referentes e referenciais religiosos, porque era também multifacetado o próprio repertório, essa tendência alargasse nos fados que se cantaram posteriormente a esse ano. Contudo, ocorre o banimento total de uma dimensão que para sempre se ausentou no repertório: o anticlericalismo. Neste campo é interessante o caso de João Dias (autor que retomaremos mais à frente) que tem produções poéticas nas quais apresenta uma crítica laminar ao

¹⁷⁵ Lino Ferreira, Silva Tavares, Lopo Lauer – *Mouraria: Opereta em 3 actos com musica do maestro Filipe Duarte*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1927, p. 11. Transcrita também em: *Guitarra de Portugal*, 10 de Dezembro de 1926, n.º 102, ano 5, p. 2. Em anexo encontra-se uma outra letra intitulada «Lisboa», da autoria de Manuel José da Silva, integrante da peça «Canção da Neve».

catolicismo, sem que isso perpassasse para os poemas que escreveu para fado, nos quais evoca, ao invés, o divino num traço poético de grande assertividade espiritual.

Persistem elementos religiosos nas letras com uma tendência de manutenção e de consolidação daqueles identificados anteriormente: Nossa Senhora, a cruz, o rosário, entre outros. Também perdura a identificação do fado como oração; testemunham-nos estes versos cantados por Deolinda Maria, sobre o fado e o fadista que «Faz dele o seu relicário / O sacrário de um fadário / Que todos temos na vida».¹⁷⁶ No fado «Reza», com versos de Clemente Pereira e cantado por Argentina Santos, tal identificação assume particular clarividência:

«Quero cantar na vida a singeleza
Que tem para mim o fado que me encanta
Se ele é para quem o canta a sua reza
Toda a fadista reza quando canta.»

Maria, a mãe de Jesus, preserva a sua presença no repertório, sendo que o fado «Avé Maria fadista», granjeador de grande sucesso, o reflete especialmente. Com um perfil temático semelhante temos a letra «Para Maria», de Mafalda Arnauth (autoria e interpretação).¹⁷⁷ Temos ainda o caso de fados dedicados aos «heterónimos» de Nossa Senhora: Senhora da Nazaré (de Tristão da Silva), Senhora do Livramento (cantado por Maria da Fé), Nossa Senhora das Dores (de Carlos Macedo), Nossa Senhora da Saúde e Nossa Senhora do Fado (ambos cantados por Carlos Zel), ou, simplesmente, Senhora.¹⁷⁸

Um tópico que decresce ligeiramente após 1945, mas que permanece e catalisa elementos religiosos explícitos é o da figura da mãe, algo que na letra «Duas santas», que aqui transcrevemos se denota com expressividade; esta é do repertório de Argentina Santos, tendo sido escrita por Augusto Martins:

«Eu vi minha mãe rezando
Aos pés da Virgem Maria
Era uma santa escutando
O que outra santa dizia

¹⁷⁶ Parte da letra «Sou feliz cantando o fado», da autoria de Frederico de Brito.

¹⁷⁷ Gravado no álbum *Diário*, de 2005.

¹⁷⁸ A letra do fado «Senhora da Nazaré» é do repertório de Tristão da Silva da autoria de João Dias Nobre. Senhora do Livramento é de José Luís Gordo, cantado por Maria da Fé. «Nossa Senhora do Fado» foi escrito por Hortense Viegas César. «Nossa Senhora das Dores» é também de José Luís Gordo. O fado de Ana Moura «Venho falar dos meus medos», cantado no fado Acácio tendo António Laranjeira como autor da letra, começa desta forma: «Senhora eu tenho fé / de encontrar a minha luz / nesta imensa escuridão».

Embalando os sonhos meus
Nos braços de quando em quando
Seus olhos iam fitando
O infinito dos céus
A pedir por mim a Deus
Eu vi minha mãe rezando

O seu peito era um sacrário
Onde o amor refulgia
Presa a atroz agonia
Vendo o meu triste fadário
De lágrimas fez um rosário
Aos pés da Virgem Maria

E quando um dia, porém
Aos seus pés ajoelhando
Ele contava, chorando
O travo que a vida tem
Eu julguei que a minha mãe
Era uma santa escutando».

Destacamos o fortalecimento do tópico do pecado e da constituição do sujeito poético como locutor que pede a Deus o perdão, sendo que assiduamente o pecado é conotado com o facto de se cantar fado: «Que Deus me perdoe, se é crime ou pecado, / mas eu sou assim fugindo ao fado fugia de mim». Emblemático neste âmbito é o tema «Amar não é um pecado» da autoria de Moita Girão, que é, uma vez mais, uma criação de Argentina Santos; dele transcrevemos as duas últimas estrofes:

«Pedi a Deus que fizesse
Da minha em pedaços
E do teu viver, jardim
Deus ouviu as minhas preces
Deu-me por cruz, os teus braços
E este amor que não tem fim

Pelo muito que tenho amado
Eu não estou arrependida
Meu amor, porque sei bem
Amar não é um pecado
Pecado é andar no mundo
Sem ter amor a ninguém.»

A esta atitude justapõe-se outra na qual se exprime a necessidade de uma libertação dos códigos morais tidos como espartilhamento do comportamento afetivo, ditos aqueles como pecado: «Porque a lei porque me sigo / não tem pecados mortais».¹⁷⁹ Nas derivas do fado dos anos 90, surge o tema «Lusitana Paixão» interpretado por Dulce Pontes; não sendo um fado, tem-no como pano de fundo temático, afirmando «Eu não,

¹⁷⁹ Fado «Saudades trago comigo», de António Calém, do repertório de João Braga e mais tarde cantado por Camané.

eu não pedirei perdão quando gozar do pecado e voltar a dar de mim» e concluindo que «o fado não me faz arrepender».¹⁸⁰ Em suma, vai-se corporizando uma rejeição mais ou menos irónica ou afirmativa do «pecado» como referencial moral das ações próprias numa dinâmica de autoafirmação da afetividade.

Persiste uma ideia versátil de Deus, ou até camaleónica, no jogo estabelecido entre si e a sua tarefa de gestor do real cristalizada na determinação das circunstâncias, externas e internas ao homem. Tal pode verificar-se com acutilância no repertório de Amália Rodrigues. Atente-se ao que se canta no «Fado de cada um» (escrito por Silva Tavares): «Ninguém foge por mais forte ao destino que Deus dá» ou nesta parte da letra «Caminhos de Deus, de António Sousa Freitas:

«Quis dar-me Deus um fado
Um rumo e uma estrada
Caminhos, eu sei lá
Aqueles que me deu

Quis dar-me Deus esperança
E em tudo fui errada
Talvez porque troquei
Os seus fados p'lo meu».

Na letra «Sabe-se lá» (de Silva Tavares), Deus não é aquele que atribui um destino mas que «acode» quem está preso ao seu ciclo: «Pois se Deus não nos acode, não há roda que mais rode que a roda da má sina». Em suma, ante o mistério do peso condicionante das circunstâncias da vida, Deus continua a interpretar vários papéis, entre o que dá o destino e o que dele resgata.

Noutra vertente, aflora-se uma figuração do divino até então de certa forma eclipsada pelo problema do destino, em que este é perspetivado essencialmente como criador, fonte de aspetos positivos e não só negativos (destino). Isto é claro no fado de Alberto Janes «Foi Deus» ou no fado de José Luís Gordo «Obrigado meu Deus, obrigado», interpretado por Maria da Fé.

Deus é percecionado como uma figura facilitadora da relação; sendo um personagem secundário na narrativa amorosa; a «saída» desta como plano estritamente real, é geralmente feita pela prece. Nas letras cantadas por Maria Teresa de Noronha, Deus é aquele que dá o amado, que consente ou mesmo quer que a relação aconteça. É

¹⁸⁰ A letra desta canção é de Fred Micaelo e José da Ponte, tendo representado Portugal no Festival da Eurovisão da Canção no ano de 1991.

um agente altamente favorável, propiciador da relação por ser propiciatório às preces, como é claro neste poema de José Neto intitulado «Sou feliz»:

«Meu amor olha p'ra o mar
Para veres a cor dos olhos
Que ao nasceres Deus te deu
Olha bem longe e verás
Como ao longe se confundem
As cores do mar e do céu

Oh meu pobre coração
Onde tudo é escuridão
Só tem brilho o olhar teu
Gostava de ser ceguinha
Guiada na vida minha
P'los olhos que Deus te deu

Fui numa prece ao Senhor
A minha vida depor
Aos pés da Sagrada Cruz
Dava a minha vida a Deus
Se me desse os olhos teus
Que à minha vida dão luz

Deus ouviu minha oração
Tão feita de devoção
Tão magoada e sentida
Deu-me a luz dos olhos teus
Sou feliz Graças a Deus
Tenho luz na minha vida».

Deus é o companheiro da espera pelo outro e a única testemunha do tempo que a pessoa que ama não está com a pessoa amada. Ele é apresentado ainda como «o único que sabe», além do sujeito poético, do seu sofrimento. No fado «As minhas penas» escrito por Fernando Caldeira, interpretado por Maria Teresa de Noronha e, mais recentemente, também por Carminho, esta realidade é bastante expressiva:

«Que felizes são as aves
Como são leves, suaves
As penas que Deus lhes deu
Só as minhas pesam tanto
Ai se tu soubesses quanto
Sabe Deus e sei-o eu!»

Para além de Deus ser retratado como o único «que sabe», Ele é também aquele que quer: «Quis Deus que fosses Maria», «Amália, quis Deus que fosse o meu nome»,

«Quis Deus que eu fosse fadista»,¹⁸¹ «Deu-me Deus tudo o que quis / Já nem sei de quanto fiz / se foi Deus ou se fui eu»¹⁸² e, finalmente, «se foi Deus que quis assim, nem tu sabes nem eu sei».¹⁸³

O apanágio do querer divino encontra-se no fado «Estranha forma de vida», da autoria de Amália Rodrigues, que começa com o verso «Foi por vontade de Deus». O poema segue numa interlocução com o próprio coração, na sequência do que atrás abordámos (no subcapítulo 5.5.). Com efeito, verificaremos que nos anos que se sucedem a 1945 a textualidade confessional (como atrás denominámos) em que se opera uma declaração pública da interioridade, será mais regular e constituir-se-á como uma marca da personalidade temática do fado. Entre outros poderíamos exemplificar com o fado «Estranha forma de ser» escrito e cantado por Gonçalo Salgueiro:

«Eu pertenço ao forte vento
A um triste pensamento
De um Deus que me criou
De uma centelha perdida
Apagada pela vida
Neste ser me transformou».

Após 1945 opera-se uma passagem da alma para corpo como instância-síntese do outro. Neste âmbito, o contributo de Beatriz da Conceição e dos poetas que cantou foi insofismável. O corpo como espaço de inscrição do amor persiste e adensa-se, como se manifesta no repertório de fadistas mais recentes, salientando-se, por exemplo, Aldina Duarte ou Pedro Moutinho. Neles o corpo já não é um compósito de metáfora mas uma instância que diz totalmente a pessoa. No repertório destes intérpretes e de outros destaca-se a expressão «fé perdida», que regista uma certa regularidade e que muito diz sobre a sensação de rutura ocorrida no campo religioso. Vejamos a última estrofe da letra intitulada «O medo de acordar» escrita por Aldina Duarte e que Pedro Moutinho cantou:

«Meu Deus, olha por nós nesta saída
Fechamos o regresso ao coração
Havemos de encontrar a fé perdida
Na força duma esperança sem razão.»

¹⁸¹ «Quis Deus que fosse Maria» é o título de um fado escrito e cantado por Gonçalo Salgueiro. O segundo verso é do fado «Amália» escrito por José Galhardo. Quanto ao fado «Quis Deus que eu fosse fadista» foi gravado em 1961 por Hermínia Silva, com letra de Amadeu do Vale.

¹⁸² Início da letra «Apenas o vento», escrito e cantado por Aldina Duarte.

¹⁸³ Letra cantada por Camané no fado Sagitário no álbum «Como sempre... como dantes», editado em 2003.

A poética fadista avoluma-se numa grande densidade existencial, na qual o divino é evocado: «Minha alma de amor sedenta... sequiosa / Barco sem rumo e sem Deus... fora do mundo» ou ainda o grito: «Meu Deus, porque estou tão só?». ¹⁸⁴ Neste campo o contributo de Amália, das suas próprias letras e dos poetas que em seu torno se mobilizaram, é intransponível. Se num segmento do repertório fadista a distância do amado parece sempre negociável, numa oscilação tensa entre a presença e a ausência, em Amália é descrita sobretudo como absolutamente impossível, gerando-se a nomeação da solidão como experiência final. Mas nesta área outro poeta se destaca: João Dias. Atentemos numa letra sua, intitulada «De loucura em loucura», interpretada primeiramente por Fernanda Maria e mais recentemente por Ricardo Ribeiro:

«Vou de loucura em loucura
Como quem anda à procura
Duma constante ilusão
Velho sonho em que persigo
Uma voz, um rosto amigo
Perdido na multidão

Vou de loucura em loucura
E o próprio vento murmura
Promessas dum bem ausente
Que estranha alma é a minha
Que se sente tão sozinha
Entre tanta e tanta gente

Vou de loucura em loucura
Como quem anda à procura
Duma alma fugidia
Olhos perdidos nos céus
Eu canto pedido a Deus
P'ra me encontrar qualquer dia».

Ultimamente, nas letras interpretadas pelos fadistas mais jovens e que constituem repertório próprio, percebe-se uma simplificação da tensão amorosa, investe-se em peripécias afetivas benignas e joviais, ausentes de constrangimentos sociais intransponíveis e de interdições. Nesta descomplexificação do amor tem lugar um total esvaziamento do trágico e mesmo do abandono irreversível (sendo que o repertório de Aldina Duarte constitui, neste campo, uma exceção). Damos dois exemplos nesta visão mais lúdica, otimista ou tranquila do amor. O primeiro caso é de António Zambujo, na

¹⁸⁴ Os primeiros versos integram o repertório do fadista António dos Santos e são da autoria de Mascarenhas Barreto, no fado versículo; o segundo, cantado por Amália no tema «Água e Mel», é da autoria de Carlos Barbosa de Carvalho.

letra «Algo estranho acontece» na qual se canta: «Mas de manhã algo estranho acontece / Tu gaiata vens da catequese / E eu gaiato a correr da escola». Outra é de Marco Oliveira:

«Ela acreditava em Deus
Ia ao domingo à Igreja
E brindava ao mundo inteiro
Com um copo de cerveja

Tinha a cor do paraíso
No seu jeito de sorrir
E rezava avé maria
Ao que estava para vir

Ela tinha fé em Deus / Ela tinha fé em Deus / Ela tinha fé

Eu andava por aí
Como um tolo que não sente
Foi então que a conheci
E passei a ser um crente

Da poesia dos seus olhos
Bendita entre as mulheres
Que trazia a minha luz
Entre mil amanheceres

Ela tinha fé no amor / Ela tinha fé no amor / Ela tinha fé

Abençoámos os abraços
E tantos beijos trocados
Na sagrada união
Dos amantes encontrados

Depois de casar com ela
E beijá-la no altar
Acordámos em Paris
Para nunca mais voltar

Se algum dia me perder
Nos caminhos do pecado
Sei que posso agradecer
Tê-la sempre do meu lado

Não sei se acredito em Deus
Não sei bem o que é o amor
Sei que tenho os olhos seus
Que me guiam para onde eu for

Ela tinha fé em mim / Ela tinha fé em mim / Ela tinha fé»¹⁸⁵

Esta letra recupera de certa forma a perspetiva da mulher amada como crente, orante e devota; bem assim, quando o sujeito poético é do género feminino, é apresentado como capaz de operar uma conversão no homem.

Reiterando a ausência de exaustividade da nossa recolha para este período posterior a 1945, que assim deixa por abordar um leque muito significativo de intérpretes

¹⁸⁵ Do álbum «Amor é água que corre» de 2016.

e de letras, finalizamos por assinalar o caso do disco de José Gonzalez de 2018 intitulado «Até Deus gosta de fado» editado em 2015 e a produção poética de Mário Rainho. Este é um proeminente poeta de fado dos últimos anos, autor de algumas produções nas quais é palpável uma sentimentalidade religiosa, como «Esta voz que me atravessa», do repertório de Mafalda Arnauth. No documentário «O Rei sem coroa», o poeta explica que o fado «A minha oração» que escreveu para Fernando Maurício surgiu numa ocasião em que o fadista foi à igreja de São Nicolau (na baixa lisboeta), como todos os dias rezar ante a imagem de um Jesus crucificado. O Mário Rainho perguntou-lhe à guisa de provocação se ele sabia rezar, ao que Fernando Maurício lhe respondeu «Nunca aprendi a rezar». A partir desta resposta, o poeta redigiu este fado, já interpretado por Ricardo Ribeiro:¹⁸⁶

«Não fui menino de coro
Nunca aprendi a rezar
Mas aprendi este choro
Que a vida me soube dar

Esta mágoa na garganta
Com que canto os meus revezes
Diz o povo que quem canta
Reza sempre duas vezes

Cada verso uma oração
Um padre-nosso rezado
E na minha confissão
Vão as rimas do meu fado

Nunca aprendi a rezar
A erguer as mãos aos céus
Mas eu sinto que ao cantar
Estou a conversar com Deus».

5.10. Semânticas religiosas na poética fadista: síntese e problematização

Não existindo «fados à escriptura» ou «canto ao divino» como outrora, o religioso entorna-se de forma diferenciada nas várias modalidades temáticas das letras que constituem um mosaico de tópicos, de intencionalidades e de linguagens, até porque estas foram escritas por autores marcados por alguma diversidade que partilhavam a pertença ao meio fadista.

¹⁸⁶ Diogo Varela Silva (produção e realização) – *Fernando Maurício: o Rei sem Coroa*, 2011. Broadcast in RTP2 e RTP International.

No tipo 1 «trágico» verificou-se uma resposta pelo milagre ao acidente, o recurso estilístico da dramaticidade religiosa na construção melodramáticas das tramas, também pontualmente. Outro recurso importante consiste na santificação das vítimas: «As figuras torturadas pelo crime, tornam-se santas e castas através da linguagem cândida dos versos».¹⁸⁷ Os personagens que protagonizam em grande medida estas letras (o órfão, o cego, o soldado, o enjeitado, a prostituta, etc.), não são mártires de uma causa mas mártires de efeitos.

A cegueira é uma experiência relevante na Bíblia e especialmente no Novo Testamento, mas é um facto que se insere na importância literária dos olhos já patente nos poemas homéricos, nos quais os olhos são abundantemente descritos; de igual maneira no desenvolvimento da cegueira como *topos* salutar na literatura Greco-Romana, na qual a contraposição entre a luz e a treva era um paradoxo fundamental.¹⁸⁸ A cultura hebraica é, porventura, mais valorativa da audição do que da visão (como está patente na importante oração judaica «Escuta, Israel...»). Nos Evangelhos e nos Atos dos Apóstolos o conceito de cegueira espiritual presente no livro de Isaías constitui uma forte intertextualidade.¹⁸⁹ Do mesmo modo, a presença do órfão nas letras não é um facto inusitado; a grande literatura do século XIX gerou inúmeros heróis infantis órfãos. No imaginário cristão, o órfão é o caso ideal típico da criança inocente, «dépourvu des salissures de la terre et de toute influence parentale néfaste».¹⁹⁰

A prostituta é apresentada como pessoa cuja salvação motiva alguma preocupação e compaixão, e como alguém que encontra na mãe, e na dor da rutura com esta, um referencial de vinculação ao transcendente. Nas letras que a tomam como protagonista importa a combinação da aldeia e da cidade, ou seja, de uma parte a idealização da primeira como território de ligação com o divino e símbolo da sociedade como coletivo ordenado sob o apanágio da crença; de outra parte, a interpretação da segunda como lugar de rutura e de fragmentação onde a organização moderna ou citadina dos vínculos ocasiona o estilhaçamento do indivíduo como ser uno.

¹⁸⁷ «Dr. António Faria Fonseca», *Guitarra de Portugal*, 7 de Julho de 1929, n.º 174, ano 7, p. 3.

¹⁸⁸ Chad Hartsock – Sight and Blindness in Luke-Acts: the use of physical features in characterization. Leiden; Boston: Brill, 2008, p. 60ss.

¹⁸⁹ Chad Hartsock – Sight and Blindness in Luke-Acts, p. 160.

¹⁹⁰ John Ward – Placement et adoptions des orphelins au Royaume-Uni (1870-1926), p. 35.

A prostituição é um fenómeno que ocorre no quadro das relações sociais urbanas e o modo como o cristianismo nela se situa é ambivalente, uma vez que condena mas perdoa. Para Georges Bataille, cujos estudos sobre erotismo e cristianismo foram de uma enorme originalidade pelos anos 1960, a transgressão é uma condição para o cristianismo ocorrer, uma vez que «o acesso ao sagrado é dado na violência da infracção» o que significa que «o acesso ao sagrado é o Mal» e, portanto, o profano.¹⁹¹ O mesmo autor descortina a contradição fundamental do cristianismo (que se espelha no tratamento soteriológico e moral que oferece ao problema da transgressão sexual e da prostituição) com estas palavras: «O cristianismo rejeitou [...] a culpabilidade sem a qual o sagrado não era concebível, uma vez que só a violação da proibição lhe dava acesso»¹⁹². Em 1895 o Padre Sena Freitas publicara um livro dedicado ao que consideraria o problema moral da prostituição; nele é de realçar a responsabilização que o clérigo faz dos clientes e a sustentação de que muitas prostitutas acorreriam a uma possibilidade de saída daquele comportamento se alguém se disponibilizasse para as ajudar.¹⁹³

No que ao problema da pobreza concerne, será oportuno atentar na tese de Jaime Cortesão, que coloca a hipótese da influência na configuração da sociedade portuguesa dos franciscanos, da sua espiritualidade valorativa da pobreza e da fraternidade e inculcando modelos comportamentais dela decorrentes.¹⁹⁴ Segundo este médico, político e historiador isso explicaria as sociabilidades próprias do povo português serem pautadas pela constituição de laços de interajuda e de partilha. Mais tarde, este gosto pela pobreza e pela modéstia, bem assim os vínculos de solidariedade vistos como típicos das populações rurais foram retomados e exaustivamente explorados na ideologia salazarista. Isto foi de alguma forma acantonado em Santo António, um dos primeiros franciscanos, figura totémica dos lisboetas, que exprime despojamento e pobreza (pelo hábito franciscano) e paternalidade ou afeto (ao segurar o menino Jesus). Estas matizes

¹⁹¹ Georges Bataille – *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes editores, 1968, p. 112.

¹⁹² Georges Bataille – *O erotismo*, p. 107. Sobre as perspetivas diferentes das tradições religiosas relativamente à prostituição, e oferecendo uma excelente resenha histórica do tratamento que as várias instituições e protagonistas do cristianismo lhe deram, recomendamos o texto seguinte: Christian Lange – Prostitution. Em Kocku von Stuckrad – *The Brill Dictionary of Religion*. Leiden; Boston: Brill, 2006, pp. 1527-1529.

¹⁹³ Padre Sena Freitas – *A prostituição de Caridade Catholica*. Lisboa: Livraria Catholica, 1895.

¹⁹⁴ Jaime Cortesão (1884-1960) foi interlocutor de Teixeira de Pascoaes e António Sérgio na questão da «consciência nacional».

interpretativas da pobreza compaginam-se no repertório fadista com outras marcadas por uma atitude de reivindicação.

Importa referir que o amor redentor é pouco afluído na poética fadista desta época: ninguém salva o órfão, a prostituta, o enjeitado, o soldado que regressa estropiado da guerra. O final infeliz e a textura melodramática destas letras do tipo «trágico» concorrem para suscitar no leitor ou auditor uma emoção caritativa vigorosa. O ponto de viragem entre o início feliz e o final infeliz, oscila entre os condicionamentos predeterminados e a vontade apresentada muitas vezes sob a forma de ingenuidade do personagem principal, prevalecendo a ideia de algo evitável que termina como contundentemente irreversível, o que reforça a intensidade dramática. De outro modo, se o dispositivo de personagens e suas circunstâncias são desde logo apresentados como trágicos, o desenlace infeliz parece aprisionar desde cedo a sequência dos factos exercendo um forte magnetismo sobre a ação que nele desemboca. Em suma, ou há uma sucessão de momentos patéticos ou a ação desenvolve-se a partir de um quadro idílico que sofre uma crise trágica até se precipitar para o pior desenlace, mas o destino é maior que a redenção.

No tipo «amoroso» presenciámos a tendência para a identificação da pessoa amada com o ser divino e a representação da mulher como crente e do homem como ateu, o que nele motiva ou ciúmes de Deus admiração e expectativa de redenção pela mediação da mulher. Giza-se a figura do marido como redentor da mulher, embora não seja um tópico frequente.

Quanto ao tipo 3, o «existencial», a referência ao transcendente denota-se nas invocações ante a realidade da morte e o devir da existência, experienciado com marcas de angústia que se pontua com uma interlocução com o divino ou no desdobramento do próprio leitor num interlocutor que é uma sua metonímia. Encetam-se um dizer de si no qual tem lugar uma disposição cénica da interioridade pela angústia, constituindo-se como uma experiência humana e poética ou como oração. É o fado que assume quase sempre esse papel, num tipo de letras de género diferente. Na sequência do que observámos no terceiro capítulo, nelas está vincado um discurso de sacralização do fado, no contexto de uma dinâmica de concessão de autoridade que ocorre por duas vias: o destaque da dimensão nacional do fado e o enaltecimento da dimensão divina ou sacral do mesmo (sendo esta em menor escala).

No tipo 5 «crítico» sobressaem os enunciados que se posicionam num espectro que vai desde o anticlericalismo e a rejeição da religião. No tipo 6 «Maternidade», a figura da mãe é pincelada em chave de santidade, por vezes substituindo-se ao objeto acreditado, amado e adorado. No tipo 7, «nacionalista», ocorre a glorificação do passado pela imaginação de que o fado e a fé cristã se encontravam nas caravelas que de Lisboa partiram para concretizarem o alargamento do poder territorial português. De igual modo, pelo cruzamento entre a heroicidade e a santidade na exposição de algumas personagens históricas (como a rainha Santa Isabel). No que respeita ao tipo 8 «espacial», Lisboa é crescentemente percecionada como local criado por Deus e com características divinas, existindo um desvio da pretérita idealização da aldeia e da capelinha para a cidade, nos seus locais e celebrações também religiosos, nomeadamente as procissões.

É importante denotar que sensivelmente a partir de 1940, na *Canção do Sul* (único jornal de fado então ativo) são muito patentes elementos do imaginário e da prática católica nas letras escritas (o rosário, o sino da ermida, o sacrário...). Estes são colocados como elementos que tecem a relação amorosa de um modo positivo e não-trágico.¹⁹⁵ Algumas letras patenteiam, por exemplo, a religiosidade feliz da amada. Com o avançar dos anos ao longo do período histórico analisado, pode identificar-se de forma subtil uma descomplexificação do fator de ligação ao transcendente e de inscrição das suas mundividências quotidianas, pelo que os motivos religiosos são inofensivos, oferecem uma descontração e não tanto uma contração do viver.

Para melhor explorarmos esta problemática, retomamos um esforço definatório da tragédia. Ao teoriza-la, Aristóteles estabelece dois elementos fundamentais que, ao serem representados ou encenados, suscitam a catarse do público: a piedade (*eleos*) e o terror (*fobos*). Com base neles, Myriam Revault d'Allones salienta que a condição de uma identificação entre o público e o herói trágico está «au coeur de l'effet tragique». Esta identificação, porém, não pode ser fusional e tem de garantir uma distância ficcional, para poder produzir a piedade e o horror e, deste modo, «rendre le mode tragique opératoire».¹⁹⁶ Com base nisto, questionamo-nos se as letras de fado trágicas enfraqueceram por terem deixado de ser operatórias. Por não se traduzirem mais numa

¹⁹⁵ Veja-se *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1941, n.º 267, ano 18, p. 2.

¹⁹⁶ Myriam Revault d'Allones – *L'homme compassionnel*. [Paris]: Seuil, 2008, p. 80.

determinação a agir? Por impossibilidade de «déborder le cadre “esthétique” au sens strict du terme pour accéder à des conditions éthiques et politiques»?¹⁹⁷

De facto, a tragédia antiga antes de ser um espetáculo era uma instituição que tinha como função a «constitution d’une identité civique afin que puisse advenir, au miroir de la tragédie, une véritable conscience de soi publique.»¹⁹⁸ Talvez os líderes do meio fadista tenham a certa altura construído uma imagem e um programa para o fado que o consagrasse como esta instância de consciência social pública, influenciados que eram por ideias vanguardistas de transformação social. Possivelmente, o novo regime político de 1933 «torceu» de algum modo esta tarefa de consciência pública que o fado, enquanto substrato expressivo popular com crescente alcance na sociedade portuguesa, em parte podia almejar ser. Fê-lo desviando-a de uma promoção da intervenção social para a vigilância do comportamento afetivo, o que significa, reorientou a função cívica do fado para a honra de modo a abandonar a perspectiva comiserativa face aos que eram tomados como heróis trágicos: a prostituta, o mendigo, o cego, etc. A resposta à pobreza seria dada por via do Estado e das instituições em que delegasse essa função, e não numa lógica participativa e espontânea, muito menos enquadrada no quadro dos valores que poderíamos designar «de esquerda». Contudo, nas letras subsistem, nas suas subtilezas, alguma resistência a esta nova vigilância (em particular desconfiança da fidelidade feminina) com que formulam ou constroem o modo de olhar a mulher.

Miguel Real identifica uma normalização do pensamento português no quadro do Estado Novo, normalização essa que se corporizou numa viragem para o interior:

«Com excepção dos neófitos e catecúmenos neo-realistas [...] o pensamento português como um todo, volta-se para dentro de si, interioriza-se a todos os níveis, na poesia, na arte, na filosofia, no romance, procurando no interior do homem a genialidade sincera do indivíduo que lhe permita escapar à asfixia social do salazarismo [...]».¹⁹⁹

Podemos dizer que também no fado ocorreu esta normalização e que foi, igualmente, sinónimo de interiorização. Nesse processo a censura foi um mecanismo determinante dentro de uma forte pressão moralizadora, esvaziando-se particularmente a

¹⁹⁷ Myriam Revault d’Allones – *L’homme compassionnel*, p. 87.

¹⁹⁸ Myriam Revault d’Allones – *L’homme compassionnel*, p. 87.

¹⁹⁹ Miguel Real – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010*, p. 279.

consciência interventiva e irónica das letras.²⁰⁰ Dentro da absorção por osmose dessa tensão disciplinadora sobre as ideias e incutida pelo ambiente político da necessidade de sobrevivência cultural por parte do meio fadista, o recurso ao capital estilístico do mundo religioso constituiu um respaldo e uma alternativa, permitindo fintar a fronteira entre o aceitável e o inaceitável. Nesta medida foi potenciada pelos condicionantes dos mecanismos da censura não um crescimento dos elementos religiosos, mas uma metamorfose temática que substituiu uns por outros, transmutando-se a ideia de Deus e o ponto a partir do qual o homem se apresenta como seu locutor. Consequentemente, poderemos aferir a confluência de uma dinâmica de interiorização, de nacionalização e, subsidiária de ambos e dentro da sua escala, de «catolicização» do fado.

Na compreensão desta dinâmica equacionamos o modelo que marcava o catolicismo desta época e que advinha do contexto de uma Europa que se encontrava de premeio entre duas guerras mundiais, marcada por compulsões sociais de grande veemência, nas quais conflituavam novos sistemas ideológicos. Por parte da instituição católica vinhou-se a necessidade de oferecer uma organicidade que facultasse a percepção de si própria como local ordenado e ordenador ante o caos. Este ímpeto ordenador traduziu-se na sua teologia (o neotomismo), na sua música e liturgia (o regresso ao canto gregoriano), arquitetura (o neogótico) ou ainda na visão política proposta (corporativismo).²⁰¹ Essa figuração como oásis de ordem no meio de um mundo caótico e violento foi em grande parte construída a partir do reavivamento de uma imagética da medievalidade apresentada como sociedade perfeitamente ordenada sob a matriz da Igreja Católica, isto é, na idealização do paradigma da «cristandade» enquanto utopia perfeita do catolicismo. Esta valoração da ideia de ordem no interior do catolicismo, cujo auge poderemos localizar nos anos da viragem do século.

²⁰⁰ O meio fadista reconhece o tema da moralidade no fado como algo premente: «um tema da máxima acuidade fadista nos tempos presentes – a moralidade no fado [...]». *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16, p. 3. «Que por determinação superior são proibidas produções contra os bons costumes, e tanto assim que num determinado salão está afixado um letreiro nesse sentido. Porque rasão se permite aos elementos humoristas certas liberdades poéticas... que ferem o ouvido e fazem córar... Se há quem se perca a gargalhar, também há muitas famílias que receiam levar as suas filhas às casas de fado, temendo qualquer surpresa desagradável. Chamamos a atenção para este facto dos senhores empregários.». *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1944, n.º 342, ano 22, p. 4.

²⁰¹ A obra seguinte reúne um conjunto de contributos de grande interesse na compreensão deste tema: Michel Duchesneau (dir.) – *La musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*. Lyon: Symétrie, 2009.

Ora Portugal, após a guerra civil terminada em 1834, não conheceu no seu território continental a experiência da guerra. De facto, na I Guerra Mundial teve de defender militarmente as suas colónias e enviou o Corpo Expedicionário Português para combater na Flandres, mas foi uma experiência exterior que, à exceção da morte, estropiamento e gazeamento dos soldados enviados, não houve a experiência direta da violência no quotidiano da população. No entanto, o modelo eclesiológico implementado foi um que se tornou pertinente num contexto de experiência intensiva de violência e de morte, gerador de horror à violência e à instabilidade. Desta forma, o rigorismo e a fixidez que permitiam a figuração social da instituição da Igreja católica como espaço securitário e de um referencial de ordem e paz, foi no contexto português talvez excessivo ou desadequado ao tipo de resposta que lhe era requerido num país sem a experiência da guerra no próprio território. Deste desencaixe talvez tenha derivado uma situação sociocultural de «híper-religião»,²⁰² ocasionando-se assim dinâmicas alternativas de índole religiosa, de variadíssima natureza e de fronteira, que funcionavam como respiradouros.

Pode falar-se num recrudescimento do religioso no fado neste período entre guerras, tal como ocorreu noutros quadrantes musicais no espaço europeu (mais no âmbito da música erudita do que no da música popular)?²⁰³ E que, tal como neles, o religioso foi ativado ou reforçado pelas letras escritas em torno da experiência da Primeira Grande Guerra?

No século XIX, sensivelmente, o religioso exprimia-se no fado através da ideia de que Deus é o dador dos destinos e, desse modo, legitimador da organização social (em particular o destino da prostituta; prevalecia ainda um forte anticlericalismo. Nos primeiros anos do século XX começa a surgir uma representação de Deus misericordioso, sensível ao tratamento das questões sociais. A experiência da Grande Guerra e os seus efeitos em muito penalizadores das condições de vida da população reforçou a premência desses problemas sociais. Paralelamente, produzem-se letras enunciativas de conteúdos ateus que entendem esses problemas e lhes respondem de um modo diferente à caridade

²⁰² Anne Sophie Lamine – *La cohabitation des dieux: Pluralité religieuse et laïcité*, Paris: Presses Universitaires de France, 2004, pp. 119-120.

²⁰³ Sylvian Caron, Michel Duchesneau – *La musique et la foi entre les deux guerres: vers un nouvel humanisme?*. Em Sylvian Caron; Michel Duchesneau (dir.) – *La musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*. Lyon: Symétrie, 2009, pp. 1-11.

cristã, mas convergindo com ela na sensibilidade empática ao sofrimento do mais pobre. Ora no decorrer da década de 1930, quer o anticlericalismo quer o ateísmo são coartados pela censura e surge com maior força a imagem de um Deus milagreiro, interventivo na própria organização social e não tanto como seu causador ou cúmplice.

No fado, o catolicismo faculta uma plataforma de referenciais que constituem uma linguagem com capital emotivo e existencial, assimilada socialmente como uma espécie de única metalinguagem popular possível ou acessível, uma vez que não exige um certo grau iniciático de códigos inculcados a partir de estruturas de interiorização quotidiana (sacramentos, locais de culto, catequese, imagens, etc.).

Os elementos religiosos, de que está prenhe o repertório de fado nos anos analisados, são frequentemente trabalhados em mosaico, isto é, sem uma preocupação de congruência. Quanto àqueles que concernem às «práticas», assinalam-se tópicos do universo devocional católico, sendo de destacar o rosário, a capela ou a ermida, a cruz, o sino, o bater das trindades, o calvário, a chaga, os finados, os «padre-nossos», o sacrário, o relicário, as procissões, as romarias e as velas. Estas marcas de devoção católica encontram-se muitas vezes entrelaçadas a uma narrativa ou a uma poética de natureza afetiva, sensual ou de atenção ao «sofrimento social». Existem elementos de práticas atinentes ao mundo da magia como a leitura da sina por parte da cigana e o rogo de uma praga.

Quanto às «crenças», estão ausentes algumas das temáticas centrais do corpo de crenças cristãs como a ressurreição ou a Santíssima Trindade. Do texto bíblico, à parte de alusões fortuitas ao mito de Adão e Eva, são os Evangelhos os textos mais evocados nas figuras de Jesus, de Maria e de Madalena (sendo necessário ter-se em conta a propensão de, nos números próximos ao Natal e à Páscoa, existirem mais letras subordinadas ao nascimento e à morte de Jesus). Deus é figurado como interativo com os homens e com as suas circunstâncias, através do milagre, articulado ou não com uma promessa, apenas como destinatário das preces ou ainda enquanto evocação que permite à narrativa ou à poética uma saída de si própria. Aqui dá-se a formulação de uma angústia que é pessoalizada por se somar ao seu locutor um interlocutor que é divino e que, por isso, amortece a aporia das contingências do real.

Dos três núcleos fundamentais do «programa devocional» que foi «factor de mobilização católica» na modernidade – a devoção ao papa, o culto mariano e o culto eucarístico (os quais retomaremos no capítulo seguinte para analisar do ponto de vista da

performance) – é o segundo aquele que, com larga vantagem, mais se verifica nas letras.²⁰⁴ Nelas explora-se o capital dramático da figura de Maria no Evangelho, especialmente nas narrativas da paixão, surgindo como recurso estilístico para avivar a narração do trágico sobretudo quando uma das personagens em causa é mãe.²⁰⁵ Maria é perspetivada sobretudo como destinatária direta da prece, mais do que intercessora, e a sua presença ocorre muitas vezes em conexão com a figura da mãe, isto é, é particularmente vulgar que o crente que se dirige à «Virgem Maria» seja uma mãe e que o sujeito alvo da intercessão seja o filho ou a filha. Atentemos nesta letra, na qual Vasco Bastos glosa uma quadra (que viria anos mais tarde a ser novamente glosada por Augusto Martins e cantada por Argentina Santos, estando transcrita no anterior subcapítulo):

«Eu vi minha mãe resando
Aos pés da Virgem Maria:
Era uma santa escutando
O que outra santa dizia!

Meia noite de Natal...
Junto a seu quarto, espreitando
N'uma fé celestial,
Eu vi minha mãe resando

Para que a filha ceguinha
Visse a santa luz do dia.
Estava orando a pobrezinha
Aos pés da Virgem Maria.

Cheinho de comoção
Eu a estive contemplando,
Pois com a sua devoção
Era uma santa escutando.

²⁰⁴ António Matos Ferreira – *Um católico militante diante da crise nacional*, p. 119. A introdução do Anuário Católico de 1947 confirma a consciência eclesial deste programa e da sua força de influência e de continuidade: «Houve sempre em Portugal católico três devoções predominantes: ao Santíssimo Sacramento, a Nossa Senhora e ao Vigário de Jesus Cristo. Foram, são e hão-de ser estas três devoções os maiores títulos de glória do nosso catolicismo e a alma da incomparável civilização que andámos a espalhar pelo mundo, num esforço que jamais cessará, a bem da Cristandade». Mons. Lopes da Cruz – *Anuário Católico de Portugal: 1947*. 5.º ano de publicação. Mons. Lisboa: Oficinas de Rádio Renascença, [1946], p. [9].

²⁰⁵ «[...] quem se daria por satisfeito se o poeta, ao descrever tamanho infortúnio, se limitasse, apenas, a invocar, em paralelo, por exemplo, a dôr da Virgem Maria, ao beijar, louca, a cabeça do Nazareno exangue depois do suplício do calvário, ou qualquer outro trôpo assim, se êle ocultasse, ou esquecesse, que enquanto há misérias atrozmente horríveis como a dessa desventurada mãe, há cavalos tratados carinhosamente e que vivem em estrebarias de mármore [...]». Manoel Portugal – «Em prôl do Fado: o popular e querido cantador Manuel Portugal diz, à “Canção do Sul”, o que sente e pensa do Fado», *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1931, n.º 56, ano 8, p. 1.

E a Virgem Imaculada
Com seu olhar de magia,
Parecia ouvir, encantada,
O que outra santa dizia!»²⁰⁶

As designações que mais ocorrem para designar Maria é «Nossa Senhora», e também «Virgem Nossa Senhora». Ela é enunciada quase sempre enquanto tal, ou seja, não é, comum encontrar-se algum dos seus desdobramentos ou títulos. Entre os escassos casos, a referência a Nossa Senhora da Saúde será o mais frequente seguido de Nossa Senhora das Dores. A única vez em que encontramos uma referência a Nossa Senhora de Fátima é numa letra dedicada à fadista Margarida Pereira que se encontrava numa situação frágil de saúde, da qual transcrevemos este excerto:

«Foi a fé que te salvou
Pela ciência servida
Uma santa te amparou
Minha boa Margarida.

A Fátima agradecida
Irás à Virgem resar
A prece ardente, sentida
Que à vida te fês voltar.»²⁰⁷

Estando claro que a figura mais associada à santidade é a da mãe (do sujeito poético), só depois seguida da «Virgem Nossa Senhora», é importante ponderar a vantagem da devoção aos santos por permitirem uma eficácia em termos de mobilização e de organização societal, pelo que o devoto prefere alguém com quem mais imediatamente se possa identificar proporcionando-se um drama devocional entre o santo e o devoto que é mormente dificultado na cerimónia litúrgica.²⁰⁸ A interiorização da ideia de santidade e da materialidade do santo faz da «santidade» um recurso muito disponível para a construção da linguagem popular e, conseqüentemente, da poética fadista desta época, o que é revelador que o culto dos santos foi um meio eficaz e societariamente marcante «de la religiosité d’Ancien Régime» que, assim, neles persiste.²⁰⁹

²⁰⁶ Vasco Bastos – «Duas Santas», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1943, n.º 323, ano 21, p. 1.

²⁰⁷ Augusto Oliveira – «Voltar a vida», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 4. Este fado foi cantado por Luíza Gomes no fado Zita, composto por Amadeu Ramin, no Rádio Clube Português, no dia 3 de Abril de 1939, durante a emissão de fados, dedicado a Margarida Pereira que tinha estado numa situação de saúde muito delicada. «Homenagem a Margarida Pereira», *Canção do Sul*, 1 de Maio de 1939, n.º 226, ano 17, p. 4. Ver a biografia desta fadista no dicionário biográfico disponível no anexo (Volume II).

²⁰⁸ Piergiorgio Giacchè – «Vêtements liturgiques et corps dévots». Em Jean-Marie Pradier (dir.) – *La croyance et le corps: esthétique, corporéité des croyances et identités*. Bourdeaux; Montaigne: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, pp.115-116.

²⁰⁹ Alain Sandrier – *Les Lumières du miracle*, p. 169.

A justificação para a relevância de Maria no ecossistema da religiosidade popular desta época prende-se com o investimento doutrinal, teológico e pastoral que nela foi feito no século XIX no qual «she emerged as the pivotal figure in a Catholic revival against the revolution and its children (republicans, atheists, and “free thinkers”))». ²¹⁰ No fado, o seu significado de proteção e de resistência foi capitalizado para os constrangimentos biográficos ou de figuras sociais representativas de uma desproteção-limite por parte da estruturas sociais e humanas.

A intercessora por excelência, detém, por sua vez, um objeto intercessor privilegiado: o rosário. Este pequeno dispositivo mediador da mediadora surge com significativa regularidade nas letras. A impregnação do quotidiano religioso com a oração do rosário foi em grande medida promovida pelo papa Leão XIII que publicou durante o seu pontificado 16 documentos sobre o rosário, 12 dos quais encíclicas (emanadas entre 1883 e 1901). Nesses textos, o papa reconhece o rosário como uma metodologia eficaz na resistência às ameaças que perscruta na sociedade: ele é um exercício de memória, de meditação, assente na ideia de proteção da fé e das virtudes. Ele assegura uma boa passagem pela morte na expectativa da glória (mistérios gloriosos) e imprime no crente uma pedagogia do sofrimento (mistérios dolorosos). No nosso período histórico, o papa Pio XI escreve uma encíclica também sobre o rosário, precisamente no ano em que também publica duas encíclicas de crítica ao nazismo e ao comunismo (1937). Em *Ingravescentibus malis*, encíclica saída a 29 de setembro de 1937 responde a duas objeções: à natureza repetitiva do rosário e à sua circunscrição como oração das pessoas incultas. ²¹¹ A compreensão da importância do rosário (ou, especificamente em Portugal, do terço) é muito bem descrita por Nathan D. Mitchell que afirma: «The rosary, as it was remade in the lives of early modern Catholics, established a radical “democracy” of

²¹⁰ Chris Maunder – Our Lady of the nations, p. 11.

²¹¹ Cf. Philippe Beitia – *Le rosaire : une grande prière de la spiritualité catholique*. Paris : L’Harmattan, 2011, p. 55ss. Este livro explica ainda que o lugar preponderante que a oração do rosário adquiriu nas sociedades católicas enquadra-se então no impacto dos ensinamentos de Leão XIII que instituiu a festa do rosário, pela promoção de um conjunto de iniciativas de difusão por parte da Ordem dos Dominicanos (historicamente ligada ao rosário) e por ações que partiram de uma forte dinamização popular, nomeadamente a peregrinação anual do Rosário ao Santuário de Lourdes. Neste sentido, importa a percepção de que em Portugal as peregrinações a Lourdes detinham um forte efeito mobilizador nos católicos, sendo clara a ligação às aparições de Fátima em 1917, nas quais Nossa Senhora, tal como em Lourdes, pede para que o rosário seja rezado.

prayer and mediation based on need.»²¹² Ele apresenta características que em muito favorecem a sua recetividade por parte das camadas populares e a resignificação que lhe imprimem nas suas culturas expressivas: «Rosaries make use of the “ritual logic of kitsch”, with its uncanny capacity to bring together the “sublime and the prosaic” in the “pastiche of everyday life”». ²¹³

O pecado é um tópico bastante presente nas letras, sobretudo naquelas que incidem sobre a prostituição e o adultério. Ele é um fator interiorizado na formulação dos códigos de honra e na linguagem da intimidade que, por ele, condiciona os comportamentos pessoais e coletivos. Na lógica discursiva imanente ao conceito de pecado, ele formula-se assiduamente como qualificativo aplicado à mulher – a mulher pecadora – ou mesmo como substantivo – a pecadora. No jogo das suas conotações, no recurso ao campo lexical de «pecado» podem compagnar-se uma atitude condenatória e outra comiserativa.

Finalmente, interessa focar o tema da vida eterna na produção poética fadista. Nas letras que pululavam no final do século XIX, joga-se sobremaneira o «dispositivo escatológico» ou o imaginário *post-mortem* transmitido pelo catolicismo presente na tradição católica e que marcava a mundividência popular como imagéticas das fobias da morte (o inferno) ou de horizonte de compensação das aporias sociais e éticas terrenas (o paraíso):

«Dizia o meu padre-cura
Homem de grande juízo,
Quem sabe cantar o fado
Vai direito ao Paraíso.

O diabo lá no inferno
Onde nos leva ao chamusco
Também o fadinho canta
Como o mais belo patusco.»

O inferno, o paraíso, o diabo eram, assim, peças de uma construção lúdica do texto poético. Na época em estudo emerge a morte como problema autónomo e igualmente o

²¹² Nathan D. Mitchell – *The mystery of the rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*. New York, London: New York University Press, 2009, p. 233.

²¹³ David Morgan – *Visual Piety: a history and theory of popular religious images*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1998, p. 24. Citado por: Nathan D. Mitchell – *The mystery of the rosary*, p. 233. As partes que, dentro da transcrição, se encontram entre aspas são retiradas da obra de David Morgan.

registro de angústia premente com que é trabalhada literariamente, no qual Deus é evocado sem qualquer intermediário (o que terá continuidade em Amália Rodrigues).

6. O gesto religioso do fado: o *status*, o corpo-voz e a escuta

O processo de profissionalização, de mercantilização e de massificação do fado constituiu uma viragem profunda nesta cultura expressiva. Debruçámo-nos sobre a consistência histórica desse processo, averiguámos como essa mudança se traduziu em descontinuidades e novidades no debate público e interno que o fado concitou, nos conteúdos das letras, entre outros âmbitos. Neste último capítulo, questionamo-nos: de que modo esta mutação se traduziu numa transmutação da performance vocal, corporal e da construção cénica do fado? Que componentes imagéticas e teóricas socio-culturais e religiosas nela participaram?

Procuraremos dar resposta a estas perguntas nas próximas páginas, numa análise que exige o lidar com fontes diversas. Terão um lugar especial as fontes fotográficas, sejam elas registos de momentos de performances (ocorridas em contextos vários, desde um espetáculo teatral a uma casa de fados), fotografias de espaços e de cenários ou retratos (o que implica a construção de uma pose direcionada para a fotografia, compreendida enquanto fim em si mesmo). As fontes escritas são relevantes, seja a imprensa fadista desta época, sejam os textos redigidos por aqueles que se envolveram na polémica em torno do fado ou que, simplesmente, sobre ele discorreram. Trabalharemos com fontes cinematográficas, tendo como base os filmes em que ocorre a atuação de um ou uma fadista, dentro do período cronológico que favorecemos na nossa investigação. Abarcamos fontes visuais fora do âmbito das fotografias, destacando-se as caricaturas e, finalmente, fontes auditivas ou fonográficas, às quais acedemos a partir do arquivo Sonoro Digital¹ e das coleções de discos «Portuguese Sound Archives – Popular Music»² e «Arquivos do Fado»,³ da editora Tradisom.

¹ Arquivo de fonogramas de fados gravados desde o início do século XX disponível on-line desde o Verão de 2016. É um projeto coordenado por Pedro Félix que resultou de uma parceria do Museu do Fado com o Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança (INET md) da Universidade Nova de Lisboa, <http://arquivosonoro.museudofado.pt/>. Consultado a 30 de Setembro de 2016, 21:28.

² Coleção que corresponde à edição do espólio de discos de José Moças doado à Universidade de Aveiro, a qual estabeleceu um protocolo com a editora «Tradisom» para a gravação e divulgação deste arquivo. Cf. http://www.tradisom.com/catalogo/copy_of_portuguese-sound-archives-10. Consultado a 30 de Setembro de 2016, 21:41.

³ Desta coleção constituída por seis discos privilegiamos os álbuns *Maria Alice*, *Ercília Costa*, *Vozes e Sons de Coimbra* e *Lisboa e as Fadistas*. <http://www.tradisom.com/catalogo/colecao-arquivos-do-fado>. Consultado a 30 de Setembro de 2016, 21:43.

A hermenêutica com que perscrutámos estas fontes valeu-se de estudos igualmente diferenciados no que respeita à sua inscrição disciplinar. Procurámos concretizar o necessário aparato teórico que privilegiou autores clássicos designadamente Marcel Mauss e Marcel Jousse, bem como outros mais recentes como Ronald Grimes e Didi-Huberman, e, quando pertinente, cotejámos o nosso objeto com estudos de caso. Ao longo do texto recorreremos a obras ou artigos que proporcionem esclarecimentos conceptuais úteis. Recorreremos ainda a obras capazes de facultar uma perspetiva histórica sobre a voz, a escuta e as visualidades, ponderando particularmente a interatividade entre práticas e cânones que poderíamos nomear de profanos e religiosos. Salientamos que o nosso objeto são sobretudo os e as fadistas, analisados com frequência separadamente por sexo, e os e as ouvintes; excluímos da nossa análise os instrumentistas.

Em suma, iremos abordar o ato performativo do fado, como tal inscrito num contexto cultural, e sendo sensível à incorporação de dinâmicas sociais no corpo e na voz, que abarcam a simbólica religiosa. Isto significa que valorizaremos a comunicação paralinguística e paramusical,⁴ e implicará a exploração da semântica social da performance a partir do gesto, do comportamento, da indumentária e da escuta. Para a concretização destes objetivos pareceu-nos favorável seguir a sequência de etapas que passaremos a apresentar.

Começaremos por explorar o significado de alguns conceitos, destacando-se os de «performance» e «ritual», e também as preposições ou intuições epistemológicas sobre o gesto e o corpo dos antropólogos cujos nomes atrás indicámos. Procuraremos de seguida trabalhar o âmbito da emergência da vedeta e de como isso joga com a construção de representações e de visualidades. Fixar-nos-emos depois no caso de uma fadista bastante inovadora na elaboração da performance no fado, no âmbito precisamente da religiosidade, merecendo claramente um tratamento autónomo: Ercília Costa. Ocupando-nos do problema da performance, e mais especificamente do gesto, prosseguimos com a análise da voz e do corpo com base nos dados que as várias fontes nos fornecem. Segue-se uma sistematização das verificações registadas, a qual englobará uma tipologia do gesto corporal. A partir dela testaremos o enquadramento religioso enquanto

⁴ Estas expressões respeitam às ações corporais que acompanham a fala ou a interpretação (vocal ou instrumental) musical. Foram retiradas da leitura da obra: Martin Clayton, Byron Dueck, and Laura Leante (ed.) – *Experience and Meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

hermenêutica do quadro performativo e estético do fado desta época, com uma metodologia arqueológica: partiremos dos vestígios até então descortinados e organizados tipologicamente para as imagens do universo religioso que possam ser as suas fontes. Aproveite-nos prolongar a reflexão em torno do gesto corporal e sobre a possibilidade da sua estruturação religiosa para além do tempo cronológico que delimita o nosso estudo. De seguida, aplicámos a análise do gesto da escuta de fado, nas sociabilidades, regras que cria e na comparação com a escuta religiosa. No final, atendemos à experiência estética do fado e nas correntes em que esta se possa inscrever, com base em duas palavras chave das discursividades do género performático-musical sobre si próprio: alma e sentimento.

6.1. Premissas conceptuais e teóricas

Performance é um conceito polissémico, utilizado nas artes do espetáculo e noutros âmbitos como a economia e o desporto, nos quais significa «desempenho» enquanto capacidade de produzir resultados.⁵ Pode, no entanto, corresponder a algo oposto, sendo ponderado como ato em si próprio e não na relação com um efeito a causar. A sua raiz etimológica constitui-se da preposição do Latim *per* (através, por), e do substantivo *forma*: «através da forma». Começaremos por verificar o significado que performance arroga no ritual e na música, ou, em termos disciplinares, nas Ciências da Religião e na Etnomusicologia.

Para o primeiro domínio baseamo-nos nos contributos de Ronald Grimes, pioneiro dos estudos do ritual e fundador do *Journal of Ritual Studies*. Ele identifica duas correntes na teorização de performance no espaço da América do Norte. A primeira é constituída por Erving Goffman, Victor Turner e Richard Schechner e relaciona o ritual com o teatro dissociando-o da ideia de estrutura estática e articulando-o à de jogo e de drama na medida em que o mundo é apreendido como um evento ou uma ação e não como uma coisa ou texto.⁶ Enquanto Victor Turner é bastante entusiasta da utilização do conceito de performance na problemática do ritual porque o tema do drama desafia e transforma a sua

⁵ Este termo tem legitimidade enquanto tal em Português; apesar de ser oriundo da Língua Inglesa integra o dicionário de Língua Portuguesa. Assim, utilizamo-lo sem aspas e sem a formatação em itálico.

⁶ Ronald L. Grimes – Performance. Em Jens Kreinath, Jan Snoek, Michael Stausberg (ed.) – *Theorizing rituals: issues, topics, approaches, concepts*. Leiden, Boston: Brill, 2006, p. 383.

conceção dominante, Erving Goffman é cético. Para ele, aquele é um instrumento de suspeita que ajuda a desmascarar a construção de personagens altamente geridos ou a expor encobrimentos cerimoniais que o ritual pode implicar.⁷

A segunda corrente perspetiva a performatividade – derivativo abstrato utilizado primeiramente por J. L. Austin, em linguística, que os autores desta corrente preferem e que também será utilizada daqui em diante – na ligação à palavra: para ele e para John Searle performatividade significa «doing things with words».⁸ Estas podem ser expressas ou performadas, isto é, orientadas para a descrição ou para a realização de algo. Grimes refere ainda a apropriação do conceito por escritores pós-estruturalistas e pelos estudos de género, para os quais a performatividade significa a dimensão do género que é socialmente construída e advinda do exterior.⁹

Grimes afirma que o papel principal destas teorias é ajudar a ver dimensões performativas nos rituais e dimensões rituais nas performances.¹⁰ É neste segundo caso que este capítulo se enquadra. Elencamos de seguida alguns elementos que consideramos nevrálgicos na diferenciação entre ação e performance e entre esta e ritual apontados por Grimes, que integram as teorias dos autores que apresentou ou a sua própria visão, ponderando em cada um deles as dimensões rituais do fado.

Da tese de Goffman destacamos duas ideias: a primeira é a de que as ações se convertem em «performances» quando são feitas para serem vistas. A segunda afirma que a performance é ritualizada quando alguém insiste na sua sacralidade, e quando o faz num discurso que a apresenta relevando o seu carácter coerente, autêntico e inquestionável: «to ritualize is to deny or hide the discrepancy between front and back stage behavior».¹¹ O fado corresponde plenamente à primeira premissa e parcialmente à segunda: os discursos que reiteram a sacralidade do fado são frequentes; porém, carecem de formalização e de uma natureza sistémica e institucional. A questão da autenticidade é mais frequente.

⁷ Ronald L. Grimes – Performance, p. 385.

⁸ J. L. Austin – *How to do things with words*. 2.^a edição, Cambridge: Cambridge University Press, 1975. Citado por: Ronald L. Grimes – Performance, p. 390.

⁹ Ronald L. Grimes – Performance, p. 390.

¹⁰ Ronald L. Grimes – Performance, p. 379.

¹¹ Ronald L. Grimes – Performance, p. 385.

Sublinhamos em segundo lugar uma distinção que Richard Schechner realiza entre «transportation» e «transformation».¹² Grimes explica-a desta forma:

«On the one hand, rites of passage effect a *transformation* of social state: a dead person becomes an ancestor; a man and a woman become one flesh, and so on. On the other, Euro-American actors are *transported*, carried away by, and into, their roles, but they are always returned to themselves. Their performances do not effect a change of status in the way a rite of passage does. Western stage actors re-enter ordinary life at the same point they left it»¹³.

O investigador norte-americano faz corresponder à *transformation* a eficácia, que opõe à *transportation*. No geral, os momentos de interpretação do fado (seja num palco, seja no contexto de casa de fados) enquadram-se num ritual do tipo «transporte», dado que os intérpretes retomam ao seu quotidiano, ocorrendo uma alteração provisória de papéis e não uma modificação definitiva de estatuto. Cantar, tocar ou escutar o fado pode proporcionar uma deslocação ou fuga do «aqui-agora», nomeadamente para o espaço, o tempo, as personagens ou os valores que constituem as letras de fado incorporadas e ativadas na performance. Mas há igualmente fenómenos que se poderão considerar ritos de passagem, como a imposição do xaile por parte da madrinha ou do padrinho de fado. Atentemos neste texto que narra este cerimonial:

«Há anos no Retiro da Severa, a quando da festa de Alfredo Meca, então gerente dessa casa de fados de inolvidável memória, deu-se um facto simbólico que, pela ternura de que foi revestido, emocionou todos os presentes: Maria Emília Ferreira, cantadeira de saudável recordação, colocou o seu chaile aos ombros de Amália Rodrigues, que se estreava no tablado fadista naquela noite. Foi êste o início da grande carreira de Amália. Celeste Rodrigues, estreou-se como fadista no “Casablanca”, no passado dia 19 de Outubro. Então, Alfredo Meca, que assistia ao debute, relembrou o cerimonial passado com a estreia de Amália e alvitrou para que esta puzesse o seu chaile aos ombros da irmã.

Assim sucedeu. Amália Rodrigues, emocionadíssima, colocou aos ombros de Celeste Rodrigues o simbólico chaile. A assistência rematou o gesto com prolongados aplausos».¹⁴

Na imposição do xaile, na estreia como profissional nos tablados das casas de fado, na assinatura de contracto ou na obtenção de carteira profissional a pessoa transforma-se num artista ou numa vedeta, acede a outros direitos e oportunidades, modifica-se o estatuto social. Outrora, pelo menos nos primeiros anos do século XX,

¹² R. Schechner – *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 117ss. Citado por: Ronald L. Grimes – *Performance*, p. 388.

¹³ Ronald L. Grimes – *Performance*, p. 388.

¹⁴ Celeste Rodrigues – «A história repetir-se-há?», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1943, n.º 324, ano 21. Outra narração mais breve, de uma imposição do xaile ocorrida em 1941: «A inauguração artística efectuou-se pelas 22 horas, com a apresentação, feita por Filipe Pinto, da cantadeira Adélia Silva na qualidade de cantadeira moderna, à qual Maria do Carmo colocou nos ombros o seu chaile, num simbólico beijo». *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1941, n.º 267, ano 18, p. 3.

numa fase em que o género musical se praticava numa boémia masculina urbana, o ritual iniciático era circunscrito aos homens e consistia na alternativa definida como uma «costume antigo para os cantadores iniciados»,¹⁵ sendo por isso algo assimilado da tauromaquia. Temos dados de que foi José Maria Corrêa (Abadinho) que fez a alternativa ao Quintinhas Bombeiro, ao Ginguinha, entre outros e que a alternativa de Lino Teixeira foi dada por Martinho da Assunção.

Também na vitória de concursos, os quais, pela natureza iniciática das eliminatórias, a preparação, a lógica de representação dos bairros, os atores que convoca (nomeadamente o júri), tem uma estrutura na qual se pode reconhecer traços rituais. Durante este período a tradição dos concursos de fado intensifica-se para letristas, para cegadas e especialmente para fadistas, destacando-se o «Concurso da Primavera» promovido pela *Canção do Sul*.

Schechner considera ainda que «theater arises when an audience emerges as a separate group». ¹⁶ É na viragem dos anos 20 para os anos 30 que se efetiva esta separação entre audiência e executantes no fado,¹⁷ acompanhada de um desenvolvimento crescente das regras da interpretação e realizada *grosso modo* na passagem da taberna para a casa de fado, isto é, na mudança de um tipo de sociabilidade urbana popular tardo-oitocentista para outra mais adstrita a classes da pequena e média burguesia do início do século XX.

Finalmente, Ronald Grimes diferencia-se das correntes que sintetizara ao afirmar o ponto central da sua tese: «the social and physical enactment of rites is my preferred starting point for theorizing about ritual». ¹⁸ Esclarece que é exatamente o «enactment», a dimensão prescritiva do ritual, que o separa de outros tipos de performance. É certo que no fado da época que privilegiamos existe uma dimensão normativa, um conjunto de preceitos que conferem quer legitimidade institucional quer estrutura à sua performance.

¹⁵ «Alternativas a cantadores de fado feitas por José Maria Corrêa (Abadinho) em 31 de Dezembro: /1904 – em Porto Salvo, a Alfredo da Silva (Sapateiro) e ao velho Machado. 1905 – em Queluz, a Ernesto da Sola, Jorge Cadeireiro e Raul d'Oliveira/ 1906 – no Bernardino Pavão, em Algés, a José d'Oliveira (Quizunba), como este não comparecesse, deu a reforma ao velho Patuquinho / 1909 – na Tia Iria da Rua S. Luiz, a Antonio dos Santos Ginguinha e José Maria da Silva (Quintinhas Bombeiro)». *Canção do Sul* 01 de janeiro de 1931, n.º 36, ano 8, p. 3. Sobre a alternativa de Lino Teixeira: «[...] e tomou a alternativa (costume antigo para os cantadores iniciados) aos 17 anos, juntamente com outro Lino, Lino de Almeida, o Lino de Alcantara, dada por Martinho de Assunção numa festa da Fonte Santa. Daí para cá tem cantado sempre e em todo o lado» J. O. Vidal – «Lino Teixeira», *Guitarra de Portugal*, 30 de Agosto de 1932, n.º 260, ano 11, p. 1.

¹⁶ Ronald L. Grimes – *Performance*, p. 389.

¹⁷ Rui Vieira Nery – Estudo Introdutório. Em A. Víctor Machado – *Ídolos do Fado*.

¹⁸ Ronald L. Grimes – *Performance*, p. 392.

Eles estão inclusivamente num processo intenso de reformulação durante este período. Estas regras, que detalharemos ao longo do texto, são quanto à indumentária, aos papéis do fadista e dos instrumentistas, ao modo de cantar, aos procedimentos a ter na atuação e na escuta, etc. Apesar de serem alvo de debate ou de admoestações na imprensa fadista, elas constituem um cânone apenas implícito, transmitido informalmente, constituído por prescrições sem uma fixação textual com força reguladora que lhe imprima univocidade e uma natureza doutrinária. Por conseguinte, existe um «enactement» neste género performativo, apesar de ser de fraca institucionalidade.

Deixando a questão da performance e do ritual na religião e passando para o campo da etnomusicologia e da performance na música, esta foi definida por Clayton, Dueck e Leante na triangulação com a experiência e o significado, sendo que a primeira expressa sobretudo a dimensão corporal e o segundo a intencional.

«Performance defines music as the moment of production – of sound, meaning or consequential action – rather than as model, ideal or product. It directs our attention to people producing, experiencing and making meaning from organized sound: people with bodies as well as minds, with a concrete existence in time and space, whose musical behavior is shaped by innate tendencies (such as that towards rhythmic coordination or entrainment), as well as by individual, environmental and social factors.»¹⁹

Para os autores desta definição, a experiência é algo incorporado (*embodied*) e culturalmente mediado. O significado (*meaning*) não existe *a priori* do ato da performance, ao invés, preenche cada ação de um intuito semântico. É o corpo que une experiência e significado ou «*embodiment and entrainment*».²⁰ Deste modo, a música é um fenómeno mediado cultural e corporalmente,²¹ gerador de interações.

Ainda no âmbito da Etnomusicologia, os estudos da performance têm suscitado novas categorias analíticas; deter-nos-emos na de «expressividade».²² Foi a partir dela que um conjunto de etnomusicólogos procurou estudar culturas musicais; eles definiram-na como intransitiva, na medida em que o ato da performance é necessariamente expressivo, isto é, uma performance não tem mais ou menos expressividade, o que pode

¹⁹ Martin Clayton, Byron Dueck, and Laura Leante (ed.) – *Experience and Meaning in Music...*, p. 1.

²⁰ Martin Clayton, Byron Dueck, and Laura Leante (ed.) – *Experience and Meaning in Music...*, p. 11.

²¹ Martin Clayton, Byron Dueck, and Laura Leante (ed.) – *Experience and Meaning in Music...*, p. 5.

²² Este conceito arrogava, noutros campos científicos, significados muito diferentes; designadamente nos estudos de género distingue-se de performatividade, uma vez que esta vem de fora e é algo construído, enquanto a expressividade é a exteriorização de algo que vem de dentro. Cf. Ronald L. Grimes – *Performance*, p. 390.

ter é mais ou menos emoção.²³ Importa, por isso, não confundir os dois conceitos: a expressividade não significa emoção nem dela depende; depende antes do contexto histórico e cultural, e avalia sobretudo parâmetros acústicos (como a intensidade, o fraseado, etc.), os seus efeitos, variações no estilo e o posicionamento relativamente a protótipos.²⁴

Outro conceito é o de «fisicalidade», utilizado sobretudo no âmbito dos estudos contíguos à dança utiliza-se, nos quais funciona em oposição à «virtualidade» ou à parte teórica da aprendizagem coreográfica. Esta palavra pode interessar no âmbito desta investigação pela sua amplitude, ao incluir a dimensão do movimento e da visualidade.²⁵

Assinalamos ainda um muito recente campo de estudo, a «etnocienologia» (ethnoscénologie). Ela foi tornada pública num colóquio internacional que teve lugar na sede da UNESCO em Paris em maio de 1995, tendo tido como base um manifesto que incluía um programa, realizado por um grupo de universitários e de praticantes das artes do espetáculo. Consiste no «étude des incarnations de l'imaginaire»²⁶ seja do performer, seja dos espectadores, seja dos demais participantes do contexto geral do evento artístico,²⁷ tomando por objeto o conjunto das performances e das práticas de espetáculo como um todo, independente do local no mundo de onde provenham ou tenham lugar.²⁸ Designa uma perspetiva de ensino, de pesquisa e de difusão dos espetáculos de todo o mundo.²⁹

No âmbito desta investigação, uma hipotética pesquisa no quadro da etnocienologia implicaria limitações: a noção de «espetáculo» com que trabalha seria em grande medida anacrónica, as fontes de que dispomos não permitem um apuramento cabal das atuações, e careceríamos de um quadro teórico consistente, uma vez que este novo espaço disciplinar emerge em função de um objeto e de alguns princípios metodológicos, dos quais se destaca a interdisciplinariedade, nomeadamente com as artes dramáticas.³⁰

²³ Dorottya Fabian, Renee Timmers, Emery Schubert (ed.) – *Expressiveness in music performance: empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. XXII.

²⁴ Dorottya Fabian, Renee Timmers, Emery Schubert (ed.) – *Expressiveness in music...*, p. XXI.

²⁵ Ver a título de exemplo: T. Hermesen – *Languages of engagement: Metaphor, physicality, visuality and play*. Doctoral dissertation. [Columbus] : The Ohio State University, 2003.

²⁶ Jean-Marie Pradier – Questions sur la «formation» en ethnoscénologie. Em Pierre Philippe-Meden (dir.) – *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*. Lavérune : Éditions L'Entretemps, 2015, p. 218.

²⁷ Jean-Marie Pradier – Questions sur la «formation» em ethnoscénologie, p. 219.

²⁸ Jean-Marie Pradier – Questions sur la «formation» em ethnoscénologie, p. 217.

²⁹ Jean-Marie Pradier – Questions sur la «formation» em ethnoscénologie, p. 215.

³⁰ Jean-Marie Pradier – Questions sur la «formation» em ethnoscénologie, pp. 216-217.

De qualquer modo, podemos afirmar que a nossa análise não privilegiando esta abordagem, terá uma dimensão etnocenológica uma vez que ponderaremos a «cena», procurando considerar todos ou quase todos aqueles que a constituem, ou seja, a circunstância da performance de quem canta, toca e escuta, e teremos em comum os mesmos interesses de análise, nomeadamente «la corporéité, le corps em ce qu'il relève du biologique, de l'expérience commune, et surtout de multiples discours, représentations, attitudes, connaissances et croyances».³¹

Em detrimento da análise etnocenológica, acústica ou da «expressividade», tal como foram definidas, a nossa investigação aproxima-se mais do campo epistemológico da performance por via de uma antropologia histórica-religiosa. Privilegiar-se-ão quadros teóricos em detrimento de metodologias específicas, pelo que, ao debruçar-se sobre a voz, serão favorecidas as suas representações e a sua vinculação ao corpo, e ao incidir no corpo, este será ponderado enquanto instância plasmada por fatores socioculturais. O «gesto» será uma categoria deveras relevante uma vez que exprime esta perceção do corpo e da voz, uma espécie de gesto-som, como um todo.

Com efeito, no interior da academia tem vindo a afirmar-se uma corrente que não concebe a voz fora da relação com o corpo. Nela se destaca Roland Barthes, que cunha a expressão «grão da voz»; numa das suas obras, utiliza a palavra «grão» como metáfora para o «pormenor» enquanto nada que determina o tudo e conjugação da pequenez e da criatividade.³² Este antropólogo aplica-o à voz afirmando:

«Le grain, c'est le symbolisme que charrie la voix par-dessus l'intelligible et l'expressif, sans la médiation d'une personnalité psychologique; c'est la matérialité d'un corps parlant sa langue maternelle, mouvement à entendre par-dessous la ligne mélodique, quelque chose qui vient du fond des cavernes et des parois de corps, comme si une même peau tapissait la chair intérieure du chanteur et la musique qu'il chante».³³

Desde os anos 70 do século XX para cá produziram-se muitos estudos que exploram esta perspetiva. Sophie Herr, sintetizando alguns dos autores (Jérôme Dokic, Roberto Casati, Merleau-Ponty, Vendryès, etc.), reforça-a, falando de um «corps

³¹ Jean-Marie Pradier – Questions sur la «formation» em ethnocénologie, p. 219.

³² Roland Barthes – *Sistema da Moda*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 294. [Ed. original de 1967].

³³ Roland Barthes – Le chant romantique. Em *Oeuvres complètes*, 5^{ème} volume, pp. 303-308. Citado por : Corina Combet-Galland – La Bible, le bruissement de ses langues, le grain de ses voix. *Études Théologiques et Religieuses* 88 (2008) 154.

phonatoire»³⁴ que «n'est pas seulement le socle charnel de la voix, mais l'espace dynamique et plastique qui informe l'élément vocal».³⁵ A antropóloga compreende a voz como uma técnica do corpo, na aceção original de Marcel Mauss, evidenciando a sua condição de constructo biológico, subjetivo e cultural, consequência de aprendizagens e da relação com a sociedade.³⁶ Considerando o uno voz-corpo, Sophie Herr explica a importante passagem entre o corpo audível e o corpo visível: «Le geste vocal est l'émotion invisible des entrailles d'un corps qui se spectacularise en un manifestation visible».³⁷ A investigadora utiliza abundantemente a expressão «gesto vocal», uma vez que o termo «gesto» assegura a indissolubilidade do corpo e da voz.

O «gesto» foi cunhado e teorizado como categoria epistemológica por Marcel Jousse que o definiu como «substituto da essência». Criador de uma nova disciplina, a Antropologia do Gesto, transponível para a expressão «anthropologie du mimisme»,³⁸ Marcel Jousse julga que o homem memoriza com todo o seu corpo, num jogo de imitação em que se constroem os gestos, os quais, deste modo, não são uma mera reação a estímulos como consideraria uma psicologia comportamentalista. O homem é um «rytmo-mimeur», absorve interactivamente os gestos que constituem o cosmos e serve-se do seu corpo para exprimir o mesmo cosmos inteligido e repetido. Deste modo, a linguagem gestual é um «mimodrame qui engage l'homme en son entier et non pas seulement une partie de lui-même».³⁹

Jousse afirma que o «mimismo-fonema» (que podemos sensivelmente fazer corresponder à palavra, fonema imitado), emitido pelo gesto laringo-bocal ao reforçar semântica e energicamente o gesto corporal-manual, acabou progressivamente por o substituir uma vez que o economiza; a álgebra consiste no «momento où la parole et l'écriture en viennent à totalement se dissocier du sol physiologique qui devrait au contraire eles porter».⁴⁰ É nesta medida que antropólogo francês, que define a música como «uma carícia sonora», critica a sua «algebrização», sustentando que aquela não é

³⁴ Sophie Herr – Geste de la voix et théâtre du corps: Corps et expérimentations vocales à la coisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 16.

³⁵ Sophie Herr – Geste de la voix et théâtre du corps, p. 32.

³⁶ Sophie Herr – Geste de la voix et théâtre du corps, pp. 30-31.

³⁷ Sophie Herr – Geste de la voix et théâtre du corps, p. 52.

³⁸ Marcel Jousse – *L'anthropologie du geste*. [Paris]: Éditions Gallimard, 1974, p. 34.

³⁹ Anne Boissière – Geste, Langage et mimesis chez Walter Benjamin. Em Barbara Formis (dir.) – *Gestes à l'œuvre*. Lille: De l'Incidence Éditeur: 2015, p. 115.

⁴⁰ Anne Boissière – Geste, Langage et mimesis chez Walter Benjamin, p. 115.

uma linguagem nem, portanto, uma ciência e subalterniza-a à oralidade e à palavra. Talvez esta crítica tenha alguma coisa a ver com o facto de o autor ter aplicado a «antropologia do gesto» quase exclusivamente à fala e à transmissão oral, sem nunca ter procurado aplica-la à música. Tentaremos, porém, fazê-lo na nossa análise: além dos pressupostos gnoseológicos da sua «antropologia do gesto», vamos servirmo-nos da organização gestual e corporal que ele realiza – o gesto laringo-vocal (cabeça e pescoço), o gesto corporal-manual (tronco e membros) e a sua relação – para orientar um momento futuro sistematizador do nosso estudo.

Walter Benjamin foi influenciado pelo trabalho de Jousse, como patenteia o seu texto *Problèmes de sociologie du langage*, publicado em 1935; fê-lo privilegiar a relação entre o som e o gesto, entre a mimesis e a vida, inserindo a compreensão da linguagem na compreensão do gesto.⁴¹ Contudo, tinham compreensões diferentes da evolução da linguagem gestual. Jousse, enaltecendo que o mimismo levava o homem a distanciar-se da natureza e a construir um mundo próprio, criticava, como verificámos, a evolutiva separação entre a linguagem gestual e a abstrata. Para o filósofo berlinense a imitação é uma operação humana que se altera ao longo da história, o que considera positivo. Isto leva-o a entender o gesto numa perspectiva histórica e dialética. A técnica, atividade de dominação da natureza, é a principal fatora dessas alterações porque determina ou, inclusivamente, coloca em causa o processo de produção de semelhanças.⁴² A relevância da introdução do microfone na gestualidade dos fadistas, que mais adiante exploraremos, é um exemplo que corrobora a importância que Benjamin dá à questão técnica, e somos naturalmente sensíveis à dimensão fortemente histórica e processual com que concebe o gesto.

Marcel Mauss define desta forma «técnicas do corpo»: «[...] les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps».⁴³ O antropólogo sublinha que os modos de utilizar o corpo variam sobretudo com «les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges»,⁴⁴ e não meramente

⁴¹ Anne Boissière – Geste, Langage et mimesis chez Walter Benjamin, p. 114.

⁴² Anne Boissière – Geste, Langage et mimesis chez Walter Benjamin, p. 119.

⁴³ Marcel Mauss – Les Techniques du corps. Em Marcel Mauss – *Sociologie et Anthropologie*. Préface de Claude Lévi-Strauss. 8.^a édition. Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 1999, p. 365. [Ed. original: 1950].

⁴⁴ Marcel Mauss – Les Techniques du corps. p. 369.

com os indivíduos e suas imitações. Atesta, assim, que para uma compreensão clara das técnicas do corpo o psicológico e o sociológico têm de ter o mesmo valor que a física e a mecânica.⁴⁵

Marcel Jousse e Marcel Mauss são dois autores clássicos, cujos conceitos e métodos serão importantes alicerces e ferramentas epistemológicos da análise que se seguirá sobre a performance no fado, no que neste conceito pode corresponder a gestualidade. Servimo-nos sobretudo da sensibilidade gnoseológica que baseia as suas perspetivas. Esta procurará ser enquadrada e consolidada por um conhecimento histórico, na medida em que o exprime Didi-Huberman que, ao abordar a obra de M. S. Eisenstein, fala de uma «vaste “science culturelle” (kulturwissenschaft) des images, des gestes et, donc, des émotions», na qual destaca dois objetos de primeiro plano: «aux “formules pathétiques” (Pathosformeln) et aux essentielles mobilités ou “migrations” (wanderungen) des images».⁴⁶

Esta migração das imagens é uma dinâmica importante a ser analisada, uma vez que nos permite enunciar a hipótese de um trânsito entre imagens religiosas e as do pequeno e grande espetáculo. De igual modo, possibilita o questionamento sobre em que medida os referenciais religiosos integram as «fórmulas patéticas» próprias do fado, no sentido da técnica de produção do *pathos* no quadro de uma gramática que o descodifique. Estas sensibilidades gnosiológicas, como lhe chamámos, permitem-nos colocar questões às nossas fontes fotográficas, entre as quais se destacam: qual ou quem é a fonte mimética dos fadistas? Que fatores físicos ou sociais condicionam os seus gestos? Que memórias, arquétipos, ícones, morais e costumes plasmam o corpo do intérprete? Em termos históricos, como se pode compreender a criação de imagens numa leitura teológica, social e ética? Que hábitos e que rotinas constituem essas imagens religiosas em imaginários e em comportamentos, absorvíveis numa escala de quotidiano, por mentalidades e por corpos, de indivíduos e de coletivos? Que intenções motivaram essas imagens e que impactos elas tiveram na criação de gestos?

Piergiorgio Giacchè, tendo por objeto de observação uma festa litúrgica siciliana que incluía missa e procissão, utiliza o conceito de que marca o corpo-devoto, que se

⁴⁵ Marcel Mauss – *Les Techniques du corps*. p. 369.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*. Lonrai: Les éditions de Minuit, 2016, p. 341.

exibe em interação com o corpo-estátua do santo.⁴⁷ Importa das suas verificações a ideia que a natureza individual da devoção inclui uma portabilidade que a torna transitável entre contextos com mais, menos ou nenhuma institucionalidade religiosa, e ainda a interação mimética entre as figuras sagradas e a figura do devoto. Isto favorece a compreensão de algumas composições gestuais dos fadistas e a sua relação com algum repertório cantado. O corpo do fadista (como qualquer corpo) é «depositário de uma memória»⁴⁸ e esta é física e moral. Nos seus gestos subsistem camadas imagéticas recolhidas no contacto com o mundo, na observação por parte do sujeito dos corpos dos outros e das suas figurações, no modo como expressam emoções e realizam as tarefas do quotidiano, como estão, como se transportam e comportam, exteriorizam a alegria ou o sofrimento, e na imitação das mesmas, categoria que tem um lugar preponderante na disciplina de Marcel Jousse. Com base no que atrás citámos do antropólogo italiano, podemos perceber que a dinâmica da imitação, além da verificação ocular, ocupa-se naturalmente das práticas que implicam repetitividade, sejam as das rotinas sejam as das cerimónias de tipo religioso ou social. Consequentemente, os rituais facultam um nível diferente de organização do corpo e dos gestos e da interiorização de simbólicas gestuais, por via da repetição. Mas por via da contemplação, as práticas religiosas também facilitam a interiorização de arquétipos figurativos e da própria reação corporal aos mesmos.

O objetivo desta etapa da tese é, em síntese, o de explorar, «l'économie du corps»⁴⁹ do fado deste período histórico, em vista a cogitar-se a seguir no que nela influi do substrato das referidas práticas. Isto será realizado ponderando a gestão dos seus movimentos e quietudes, do porte do todo corporal e dos posicionamentos das suas partes. Uma observação de Vítor Sérgio Ferreira, que adverte para o risco de uma «visão hipersocializada sobre o corpo», o qual pode surgir, no limite, como «uma metáfora produzida»,⁵⁰ leva-nos a procuraremos atender às questões colocadas num esforço de

⁴⁷ Piergiorgio Giacchè – *Vêtements liturgiques et corps dévôts*, p. 119.

⁴⁸ Ewelter Rocha – Cantar para Sofrer: Lamentos Fúnebres no Nordeste do Brasil. *Ethnomusicology Review*. 15 (2010).

⁴⁹ Sophie Herr – *Geste de la voix et théâtre du corps*, p. 92.

⁵⁰ Cf. Vítor Sérgio Ferreira – *Elogio (sociológico) à carne: a partir da reedição do texto «as técnicas do corpo» de Marcel Mauss*. Porto: Instituto de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009, p. 2-3. http://www.isociologia.pt/App_Files/Documents/working36_101019094853.pdf. (Consultado a 28.01.17, 12:08).

evitar uma significação forçada de cada signo gestual ou corporal, codificando-os excessivamente.

Reputando de fundamental a questão da inscrição socio-cultural da performance que por demais assinalámos, fixamo-nos brevemente na problemática do estatuto, em virtude de evidenciar a conexão entre o social e o corporal. O *status* social corresponde atualmente ao capital ou à condição social, contudo a sua etimologia mostra-nos uma componente corporal primordial.⁵¹ O estatuto, antes de definir uma alocação na estratificação social, exprime uma forma de estar de pé, um determinado porte, que tenderá a corresponder à tradução corporal dessa alocação. Deste modo, ancorámos o estudo da performance no do estatuto social relacionando a montagem corporal do personagem social e a do personagem interpretativo. Isto concretizar-se-á a partir de textos (letras de fado, entrevistas aos protagonistas e descrições dos mesmos) e a partir de fotografias como amostras da construção de um *status*, ou seja, de uma postura construída também através da roupa e demais adereços.

6.2. A fadista entre o pudor e o poder

Os dinamismos de formalização do repertório e da performance, uma lógica de massificação e mesmo, embrionariamente, de exportação do fado, a profunda mudança na identidade do fadista na forma como são percecionados por si próprios e pelos outros, numa conjuntura que detalhámos na primeira parte da tese, aconteceram entre as concordâncias e as desaprovações de uma certa opinião pública e do elã da opinião interna ao meio. O sistema de vínculos reconfigurou-se profundamente: introduziram-se vetores de diferenciação, com o surgimento da figura do empresário, do artista encartado profissionalmente, do diretor artístico, do cliente, do autor, etc. Isto alterou o estatuto social dos intérpretes, a forma como são representados pelos outros e por si próprios. O meio social do fado foi-se constituindo numa pequena economia de empoderamento, num jogo de concertação entre valências artísticas e papéis sociais, em interação com os pontos

⁵¹ No latim *status* significa «acção de estar de pé, posição de pé, maneira de estar de pé, postura, posição, atitude», e em sentido indireto «posição dos combatentes» ou «posição, estado, situação, condição (de fortuna), modo de ser». É o substantivo correspondente ao verbo *statuere* que significa «pôr de pé, pôr numa posição determinada, colocar, fixar, estabelecer». *Dicionário de Latim-Português*. 2.^a edição. Porto: Porto Editora, 2001, p. 632.

de partida e de chegada na mobilidade social. Ele construiu, à sua escala, o seu pequeno mas próprio sistema de estrelas a par do negócio que o sustenta, ambos de uma dimensão doméstica e simultaneamente nacional.

No caso das fadistas, podemos afirmar que o processo desta viragem em termos visuais consistiu no descolamento do protótipo da Severa para a adequação ao modelo de vedeta. A protuberante presença da Severa como referencial visual explica-se em larga medida pela sua forte presença na tradição teatral, que se traduziu cinematograficamente no filme de Leitão de Barros em 1931; quer esta longa metragem quer as exhibições no teatro granjearam sempre uma grande adesão do público.⁵² A *Severa*, peça de Júlio Dantas, e respetivas adaptações, subiu uma grande quantidade de vezes ao palco ao longo de mais de 50 anos: desde a primeira exibição em 1901, com Ângela Pinto no papel da meretriz, até 1955, desta feita interpretada por Amália Rodrigues no Teatro Monumental.⁵³

No campo masculino, o fadista oitocentista não exercia o fascínio da Severa, nem tinha sido alvo de similar fetichização; por outro lado, esta era uma personalidade icónica enquanto os fadistas eram um grupo social de prestígio francamente negativo. O seu aspeto físico mereceu uma atenção quase sempre sarcástica de literatos, caricaturistas e artesãos. Daí a precoce e viva intenção de marcação do seu distintivo visual por parte dos cantadores da geração seguinte (sensivelmente a partir do início do século), e de aproximação ao comportamento indumentário burguês.

A busca de uma nova visualidade compreende-se no desejo de desvinculação das imagens primordiais, masculina e feminina, dos fadistas da geração da Severa e seguintes. Ela ocorrerá progressivamente e sempre pontuada com um revivalismo cada vez mais artificial. É proporcionada pelo facto de a guitarra deixar de ser uma peça integrante ou pelo menos frequente da performance e passar a ser um elemento exclusivo dos instrumentistas. Isto não ocorre em termos absolutos, verificando-se a permanência de

⁵² Comprova-o o dado de que mais de 200 mil espectadores assistiram ao referido filme, que esteve mais de 6 meses em cartaz. <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=368>. Consultado a 16.01.2017, 15:48.

⁵³ Ainda a considerar a adaptação realizada por Rosa Lobato de Faria, com música de Fernando Correia Martins, representado em 1990 no Teatro Maria Matos. Esta informação e outras anteriores foram retiradas de um texto em que se resumem todas as vezes em que a narrativa da Severa foi representada nos palcos ou nas telas: Pedro Félix – O espectáculo músico-teatral: ensaio em dois actos com um prólogo. José Carlos Alvarez; Sara Pereira [et al.] – *O fado e o teatro*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado - Museu Nacional do Teatro, 2013, p. 43.

fadistas a acompanharem-se a si próprias com a guitarra portuguesa em retratos (para efeitos representativos), em teatros (entre inúmeros exemplos, na revista *Boca do Inferno* exibida em 1937 no teatro Apolo, na personagem desempenhada por Ercília Costa) e em filmes (*O Grande Elias*, de Arthur Duarte, estreado no fim de 1950, ou *Madragoa*, de Perdigão Queiroga, que estreou no início de 1952).

Com a separação paulatina entre a execução instrumental e a interpretação vocal, o conjunto de intérpretes organiza-se em torno dos princípios de «hierarquia, individualidade e compatibilidade».⁵⁴ Trata-se de uma hierarquia triangular, na qual o vértice mais destacado é o fadista numa disposição desigual de papéis; de uma individualidade que não pretende uma interpretação de tipo fusional; de uma compatibilidade que enquadra a interação e a proximidade entre o/a fadista e os seus acompanhadores. Por tudo isto, e como anteriormente referido, o nosso estudo focará superiormente o elemento feminino, uma vez que os instrumentistas são mais uniformes ou neutros na sua indumentária, e em termos de performance o instrumento e a sua técnica subordina a sua performance de um modo muito mais condicionador que no caso dos cantores.

Procuraremos explicar a mudança substancial da imagética representativa dos fadistas dentro da compreensão longitudinal de uma problemática cultural densa, analisando em primeiro lugar a questão do vestuário. Roland Barthes perspetiva-o como uma língua,⁵⁵ ou seja, «um sistema de relações puramente formal»,⁵⁶ e foi nessa visão que escreveu o livro *Système de la Mode* (1967), na qual elabora uma complexa estrutura classificatória de tipo semiológico ou pelo menos linguístico, tendo como *corpus* um conjunto de revistas de moda publicadas entre 1958 e 1959.⁵⁷ Para Pravina Shukla, a roupa constitui uma «elective identity»⁵⁸ na qual se negociam tradições e desejos sociais e individuais.

⁵⁴ Salwa El-Shawan Castelo-Branco – Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado, p. 128.

⁵⁵ Roland Barthes – *O grão da voz*. Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 46. Extraído de *Les Lettres Françaises*, Março de 1967, entrevista conduzida por Raymond Bellour.

⁵⁶ Roland Barthes – *O grão da voz*, p. 69. Extraído de *Sept Jours*, 8 de Julho de 1967, entrevista conduzida por Laurent Colombourg.

⁵⁷ Roland Barthes – *Sistema da Moda*.

⁵⁸ Pravina Shukla – *Costume: performing identities through dress*. Bloomington: Indiana University Press, 2015, p. 249.

A alteração dos hábitos de vestuário e de diversão compreendem-se como comportamentos importados, nas influências francesa e americana, mas também na época é relevante a questão da transgressão e da sua mise en scène.⁵⁹ A incorporação que uma parte da comunidade de fadistas realizou das novas formas de vestir foi comedida; uma outra parte revelou uma maior abertura, mas não total, numa fronteira que se determinou pelo fator geracional. Numa mesma pessoa são visíveis modificações de visualidade ao longo do tempo ou mediante o contexto de atuação (por exemplo, vestem-se de modo diferente no meio teatral e no meio do fado).

O vestuário, a maquilhagem e o penteado estão estreitamente ligados a uma informação de tipo moral que se quer transmitir e indexam a pessoa num determinado padrão de costumes. Prestemos atenção a esta descrição de Ermelinda Vitória, na época considerada «a mais antiga e popular cantadeira portuguesa»,⁶⁰ redigida em 1929: «Era atentar nela: franzina, saia rodada, cabelo preto, em bandós, com a sua guitarra [...] tem um “tic” especial: não usa cabelo cortado, não quer chapéu e, nos clubes americanados, não fuma [...]».⁶¹ A recusa do cabelo curto, do uso do chapéu e do cigarro manifesta uma resistência à nova imagética emergente nas protagonistas do género musical, de urbanidade, de empoderamento e independência feminina. Revela, por outro lado, uma ancoragem ao tradicionalismo e à autenticidade. Vejamos: o chapéu significa poder socio-financeiro e o facto de a mulher fumar assinala a pertença ao círculo boémio urbano, e, sobretudo, exprime insubmissão, irreverência, a modernidade feminina da década de 1920, retomada após a Segunda Guerra Mundial. Note-se que a nova visualidade, composta pelo penteado, a roupa, os acessórios, destes anos 20 que procuram romper com cânones de género e de arte e criar o ícone da mulher independente, são devidos sobretudo à francesa Coco Chanel e à italiana Elza Schiaparelli.

O cabelo curto ou o cabelo longo e apanhado (em Ermelinda Vitória e nas fadistas de cabelo comprido está preso por ganchos ou com um lenço) pode contrapor-se ao cabelo comprido e desordenado de algum modo emblemático da figura da prostituta. Joëlle-

⁵⁹ Uma letra de fado assim o sugere: «França impõe os seus preceitos, / Ei-los de chapéus vermelhos, / Ei-las mostrando os joelhos / E deixando vêr os peitos». Sincero [pseud.] – «Êles e elas», *A Guitarra de Portugal*, 9 de Setembro de 1927, n.º 123, ano 6, p. 9.

⁶⁰ Cartaz de inauguração da cervejaria Jansen a 2 de Fevereiro de 1930.

⁶¹ Linhares Barbosa – «Ermelinda Vitória: a mulher de chaile», *Guitarra de Portugal*, 26 de Outubro de 1929, n.º 182, ano 8, p. 1.

Andrée Deniot considera que Edith Piaf utiliza o seu penteado desganhado e pouco burguês talvez para não romper com a imagética das mulheres e cantores de rua e do meio prostibular onde passou a sua infância.⁶² De facto, nas imagéticas atinentes às santas que se prostituíram, o cabelo é um fator relevante. De Santa Maria Madalena, considerada na tradição como a «prostituta convertida» e quase sempre retratada com os cabelos longos, diz-se numa tradição narrativa que arrancou uma madeixa de cabelo com a morte de Cristo, um gesto que se compreende nas tradições judias da época.⁶³ Ainda mais extensos, cobrindo a totalidade do corpo, são os cabelos de Santa Maria Egípcíaca, o que também se entende como comportamento ascético pela nudez com que viveu no deserto.

Por um lado, os cabelos curtos e bastante acondicionados podem confirmar o intuito das fadistas romperem com a sua associação social às fadistas prostitutas que as precediam cem anos. Por outro lado, importa considerar que o cabelo curto é uma tendência dos loucos anos 20, importada do estrangeiro, representando cosmopolitismo e contrapondo-se aos cabelos compridos, emblemáticos das mulheres campesinas. Já referimos a relevância da relação entre a ruralidade e a urbanidade no entendimento dos paradigmas semânticos subjacentes ao conteúdo das letras, num momento anterior da tese. O padrão que vigora na biografia das mulheres fadistas nascidas entre o fim de oitocentos e os primeiros anos do século XX, o que corresponde à geração em estudo, é o seguinte: uma parte substancial nasce fora da capital, emigra mais tarde para Lisboa à procura de trabalho e de autonomia, motivada muitas vezes pela carreira no teatro ou no fado, mas não só. Como verificámos no primeiro capítulo da tese, para a mulher, a opção pelo fado como atividade profissional faz-se frequentemente pela via do teatro, e nela se dá o trânsito entre o mundo rural e o mundo urbano. Ao invés, os homens na sua maioria nascem em Lisboa e exercem uma profissão desligada do mundo do espetáculo ou entretenimento. Quando eles adquirem a carteira profissional dedicando-se exclusivamente ao fado, a mudança é de tipo profissional e não territorial. A opção pelo fado, para a mulher, tem portanto um muito maior impacto biográfico.

Tendo disponibilizado dados sobre o local de nascimento das mulheres e dos homens fadistas na primeira etapa do nosso estudo, que exprimem o que aqui explicamos,

⁶² Joëlle-Andrée Deniot – *Édith Piaf: La voix, le geste, l'icône: esquisse anthropologique*. Paris: Lelivredart, 2012, pp. 114-115.

⁶³ Cf. Georges Didi-Huberman – *Quelle émotion! Quelle émotion?*. Montrouge: Bayard, 2013, pp. 65-66.

baseamo-nos agora exclusivamente na obra *Os Ídolos do Fado* de Vítor Machado, publicada em 1936, uma vez que a amostra é restrita aos fadistas mais prestigiados, ou seja, mais próximos ao padrão de vedeta. Dos 91 intérpretes que o autor apresenta, 49 são homens e 42 são mulheres. Quanto aos homens fadistas, 82% nasceram em Lisboa e 18 % tem o seu local de nascimento fora da capital. Por seu turno, 40 % das mulheres nasceram em Lisboa e 55 % noutro ponto do país (para 5% não foi dada informação).⁶⁴ Contrapondo uma mobilidade feminina e um sedentarismo masculino, bem como um enraizamento maior das mulheres no mundo rural, e dos homens em Lisboa, pode compreender-se um esforço por parte das fadistas de se distanciarem também da figura da mulher camponesa.

O xaile permanecerá na representação da mulher fadista desta época, persistindo, em verdade, até pelo menos ao início do século XXI. Ele foi evidenciado como uma marca indumentária de Ermelinda Vitória, que teve como cognome «a mulher do xaile», e ficou de algum modo cunhado em 1926 com a «Canção do Chale», cantada por Adelina Fernandes na opereta *Mouraria*; veja-se a imagem 1, que se encontra no anexo tal como as que serão futuramente indicadas (ver o volume II).⁶⁵ Na verdade, o xaile integra os retratos das mulheres que mais preponderantemente marcaram o imaginário do fado: a Severa,⁶⁶ a Cesária, Maria Vitória,⁶⁷ etc. Sendo também uma indumentária de festa, o xaile é o símbolo de um padrão de feminilidade da mulher do povo, pobre e modesta, com o qual a fadista se procura identificar.⁶⁸ Este tem uma componente ritual fortíssima, como atrás verificámos ao assinalarmos o ato simbólico da colocação nos ombros, ao qual poderíamos acrescentar o traçar do xaile,⁶⁹ sendo-lhe reconhecido numa letra um poder

⁶⁴ A. Vítor Machado – *Ídolos do Fado*.

⁶⁵ Cf. Filipe Duarte (música); Lino Ferreira; Silva Tavares; Lopo Lauer – «Canção do Chale» da opereta «*Mouraria*», no teatro Apolo, com a partitura no interior. Editor: Sassetti & C.^a, 1926.

⁶⁶ Não obstante, a imagem que a *Guitarra de Portugal* identifica como a mais antiga não possui xaile. Cf. [João Linhares Barbosa] – «A Tramóia», *Guitarra de Portugal*, 10 de Setembro de 1939, n.º 366, ano 18, p. 5.

⁶⁷ Ver a imagem da Severa (Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*. A imagem de Cesária, a mulher de Alcântara (*Guitarra de Portugal*, 30 de Setembro de 1926, n.º 96, ano 5, p. 1); a fotografia de Maria Vitória, datada de 21 de Novembro de 1913, (*Guitarra de Portugal*, 30 de Novembro de 1927, n.º 128, ano 6, p. 1).

⁶⁸ Ver a entrevista a Virgínia Soler, que «fez o “Elogio do Chaile” ao microfone da E. N.». [João Reis] – «O povo na boca duma grande atriz popular Virgínia Soler», *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1942, n.º 305, ano 20, p. 1.3.

⁶⁹ Veja-se, a título de exemplo, a letra de fado «O Passado não passa?», de João Linhares Barbosa. *Guitarra de Portugal*, 14 de Janeiro de 1934, n.º 285, ano 12, p. 4.

de ordem oculta: «O chaile tem tanto encanto / Nos ombros da cantadeira, / Que chega a sentir quebranto / Quem o vê dessa maneira...».⁷⁰

A esta utilização do xaile corresponde a um tipo de percepção visual das mulheres fadistas deste período que exprime a intenção determinada de se demarcarem da dinâmica da emancipação feminina. Reproduz-se o ícone da mulher do povo com uma inscrição na comunidade local popular lisboeta, próxima à tarefa do comércio de rua e longinquamente ao imaginário do campesinato. O xaile é «a capa da nobreza dos humildes»,⁷¹ símbolo da modéstia enquanto indicador proeminente da probidade feminina. A imagem de Ermelinda Vitória (imagem 2) pode ser considerada o seu expoente, mas encontramos-lo em vários retratos, como os de Carolina Redondo⁷² ou o de Ressurreição do Nascimento. Nessas fotografias, compõe um conjunto indumentário púdico e ausente de acessórios, cobrindo grande parte da imagem e imprimindo-lhe a sua cromaticidade escurecida: «chale negro – o luto é Dôr e a Dôr é Saúde! – símbolo do fadismo».⁷³ De modo indireto, também a imagética do culto da virgem, particularmente, do manto da virgem, é compreensível como referencial visual. Num comentário a Ercília Costa no contexto da primeira digressão ao Brasil, o xaile é apresentado como o «usual manto da “Nossa Senhora da Simplicidade, da simplicidade cristã que chegou a cativar o paganismo».⁷⁴

Sara Pereira redigiu uma síntese histórica na qual explica a generalização do xaile de três pontas nas camadas mais populares entre o final do século XIX e o princípio do XX. Neste processo, o xaile distancia-se «de uma frivolidade sumptuosa, vincando-lhe uma feição de maior recato e austeridade, equilibradamente económica» que o negro reforça: «a sua coloração tenderia a uma monocromia de matizes escurecidas, mais convenientes à utilização quotidiana, no trabalho infantil ou na venda ambulante».⁷⁵ Para a historiadora de arte, «a introdução do negro integral» foi realizado por Amália

⁷⁰ Júlia Pinto – «O chaile», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1940, n.º 239, ano 23. Indica-se que é «Para o digníssimo Poeta Martinho d’Assunção, glosar».

⁷¹ Cartaz de inauguração da cervejaria Jansen, a 2 de Fevereiro de 1930.

⁷² A Carolina Redondo também usava xaile de modo semelhante a Ermelinda Vitória. *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1936, n.º 160, ano 14, p. 2.

⁷³ *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1939, n.º 221, ano 16, p. 3.

⁷⁴ «Entrou no Brasil envergando o usual manto da “Nossa Senhora da Simplicidade”, da simplicidade cristã que chegou a cativar o paganismo». «Chega este mês a Lisboa Ercília Costa a alma sonhadora de Portugal» *CS* 01.01.37, 169/14, 1.

⁷⁵ Sara Pereira – Esta moda do fado, p. 40.

Rodrigues em 1947, na opereta *Mouraria* por via, portanto, do teatro.⁷⁶ Roland Barthes considera que o significado da cor da roupa não se determina pela sua maior clareza ou escuridão, mas pelo facto de ser ou não marcada, asseverando assim que o preto é uma cor plena, marcada e, portanto, colorida.⁷⁷ O dado de que foi Amália quem introduziu o preto completo testifica que se supera no início do seu percurso um modelo de vestuário bastante marcante durante o período histórico no qual incidimos, sem cores vivas e sem uma uniformidade cromática.

Entretanto, persiste a mimetização do traje da Severa, mais ou menos estilizado: a fadista aparece frequentemente com a guitarra, e o xaile ou o lenço funcionam à guisa de objeto propositadamente anacrónico tal como a indumentária no seu todo que procura remontar ao espaço e ao tempo da prostituição lisboeta do século XIX. Verifica-se uma tendência para as cores marcadas; embora as imagens sejam a preto e branco, a saia do traje da Severa teria geralmente a cor vermelha e a blusa seria branca.

Nas imagens 3 e 4 vemos duas fotografias de Mariana Chagas, que integram o mesmo artigo de um número de 1942 da *Canção do Sul*; a primeira tem como título «Mariana Chagas no fado antigo» e nela a cantadeira está vestida de Severa. A segunda fotografia tem como título «Mariana Chagas no fado moderno» e corresponde a um paradigma de vestuário da figura de vedeta. Nele o xaile é substituído pelo *manton*, que funciona como elemento refreador da sensualidade feminina mas sem a boicotar totalmente, uma vez que permite a coexistência entre um certo fausto e, tal como o xaile, a ocultação do corpo. Além disso tem flores com cores fortes contrastantes com o preto; ao contrário da composição cromática do primeiro modelo, este constitui um visual afirmativo.

Esta peça de vestuário merece uma particular atenção porque ocorreu, a partir de meados dos anos 30, uma pequena polémica que opunha o xaile ao *manton* e que, com muitas e longas interrupções, se prolongou durante anos. Os *mantons* são xailes oriundos de Manila, em forma de um longo quadrado geralmente de seda decorado com elementos de cores garridas, com grandes franjas; eles generalizaram-se em Espanha, particularmente na cultura flamenca. Nesta pequena contenda, o xaile negro, com tecidos

⁷⁶ Sara Pereira – Museu do Fado. Em José Carlos Alvarez; Sara Pereira [et al.] – *O fado e o teatro*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado - Museu Nacional do Teatro, 2013. p. 7.

⁷⁷ Roland Barthes – *Sistema da Moda*, pp. 214-215.

mais rudes e sem ornatos, era percebido como signo de modéstia feminina e da identidade portuguesa, evocando as mulheres do mar e as carpideiras, ao passo que os *mantons* representavam o luxo e o fascínio pelo estrangeiro. Em 1937 a *Guitarra de Portugal* testemunha que as empresas gerentes das várias casas de fado pediram «às suas cantadeiras para que de futuro se exibam sem essa rematada e disparatada vestimenta».⁷⁸ Todavia, o problema permanecerá; seis anos depois a *Canção do Sul* assim alertava:

«Voltaremos novamente ao uso desprimoroso do manton nas sessões de fado? Este desgosto, na arte, no estilo, na tradição, na verdade [...]. Então generalisavam-se nos tablados fadistas mantons de Manilla [...] enfeitados de flôres garridas e despidos de simplicidade. O chaile, tam bonito e tam modesto – pouco gasto tinha e as senhoras fadistas – neste caso mais as mulheres do que as cantadeiras – iam ao sabor da moda e do chiquismo esquecendo-se de que as almas medem-se pela personalidade e não pela cópia, sempre ridícula.

Pois novamente já andam no ambiente do fado alguns, mantons na baila. Cautela senhoras cantadeiras! O fado – se é eterno – tem de ser acompanhado pela eternidade do chaile... e pela sensibilidade das almas puras».⁷⁹

Trata-se de um conflito entre dois padrões do ser-se mulher, de um ímpeto nacionalista de fixação de uma feminilidade portuguesa, e uma disputa enquadrada no processo da assunção da vedeta (e nas dinâmicas contrárias que gera), sendo que na construção da vedeta o tempo é representado enquanto eternidade. Ocorre uma negociação entre os desideratos da vedeta fadista e os valores considerados legítimos na figuração corporal feminina, como a modéstia, o recato e a pobreza; ora o *manton* está no centro da negociação pois reúne em si características dos dois polos.

Num esforço de síntese, apontamos a mulher do povo, a Severa e a vedeta como os três principais tipos de visualidade das cantadeiras de fado da época estudada. Estas tendências e a sua conjugação numa mesma fadista terá de ser compreendida no jogo entre o pudor e a lascívia.

Quanto aos homens tipifica-se também o «fadista da velha guarda», que corresponde ao homem urbano da pequena burguesia, próximo ao de industrial modesto e distante das vestes do operário. Num artigo da *Canção do Sul* de 1935, à semelhança da contraposição de duas fotografias de Mariana Chagas que anteriormente assinalámos, exibem-se duas fotografias de Filipe Pinto com trajes diferentes: uma «em fadista antigo» (imagem 5) que corresponde ao primeiro modelo que descrevemos; outra em «marialva» (imagem 6). Se prevalece no caso feminino um filão que reproduz uma fixação

⁷⁸ «Os mantons», *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1937, n.º 335, ano 16, p. 3.

⁷⁹ *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1944, n.º 334, ano 22, p. 3.

folcloralizada da imagem da Severa, no masculino prevalece na mesma medida a do Marialva, que, em termos visuais, substancia sobretudo o fascínio do homem popular por uma certa masculinidade aristocrática, pela figura do «pinoca», com códigos comportamentais ou com uma «cartilha» própria, o seu poder social era exposto através da tauromaquia, como no caso do Conde de Vimioso. Este modelo e a abundante documentação fotográfica que o sustenta revela um fascínio estético e desígnio mimetizador relativos às figuras prototípicas da Severa e do marialva.

Sobre esta figura do Marialva importa perceber que Júlio Dantas ao escrever *A Severa* substituiu pelo conde de Vimioso o Conde de Marialva.⁸⁰ Quando Leitão de Barros, baseando-se naquela obra, realiza o filme *A Severa*, utiliza também a personagem Conde de Marialva. Isto motiva a indignação de Fernando de Sousa (Nemo) censurando Dantas por manchar o nome daquele que detinha naquela época o título e por falsificação histórica:

«Está no S. Luis a Severa, primeiro fonofilme português [...], que foi acolhido com um reclamo insistente – em parte também sonoro.

Este filme, inspirado no romance ou na peça do sr. Julio Dantas, faz-nos lembrar a leviandade com que aquele escritor deturpa a historia, a sem-cerimonia com que desrespeita os nomes mais dignos de estima e veneração patriotica. O que o romancilheiro dos bout-dorés escreveu de Nun'Alvares é típico. A verdade histórica sofre tambem na Severa tratos de polé.

Um dos principais personagens é um conde de Marialva, que nunca existiu.»⁸¹

Esta personagem criada por Júlio Dantas ajuda a explicar a importância dada à identidade marialva no meio fadista.

Em meados dos anos 30 os homens fadistas começam a adotar o fato de calças, casaco e gravata, sem colete, quase sempre com um lenço no bolso e um chapéu clássico europeu (ver como exemplo a imagem 7, uma fotografia de Gabino Ferreira). Ela decalca-se da apresentação do homem de negócios. Podemos vislumbrar uma relação de encaixe

⁸⁰ Júlio Dantas – *A Severa: peça em quatro actos*. Lisboa: Manuel Gomes livreiro de suas magestades e altezas, 1901. Júlio Dantas dois anos mais tarde lançaria um romance sobre a Severa, na qual o Conde de Marialva chama-se D. João.

⁸¹ Fernando de Sousa descreve a genealogia a partir do primeiro Conde de Marialva que «por mercê de El-Rei D. Afonso V, foi D. Vasco Coutinho, 8.º Senhor do Couto de Leomil e Marechal do Reino. Esteve na tomada de Ceuta» explicando que o seu sogro era Mestre da Ordem de Cristo...». O diretor de *A Voz* sai em defesa da honra do «Sr. D. Afonso de Bragança, actual duque de Lafões a quem hoje pertence, alem de outros grandes títulos, o de Marquês e o de Conde de Marialva». Conclui assim: «Vê-se por esta breve resenha, quanto o sr. Julio Dantas falseou a historia na sua Severa. / Dos quatro condes de Marialva, que de facto existiram, nenhum viveu no seculo XIX e nenhum conheceu a Severa ou a Cesaria do autor do Reposteiro Verde.» «Deturpações históricas», *A Voz*, 20 de junho de 1931, ano 5, n.º 1564, capa. Artigo da rubrica: «Das ideias & dos factos».

entre esta figuração masculina e a feminina forjada ao paradigma visual da «estrela»: o empresário-artista ou o burguês do espetáculo é quem agencia a mulher vedeta. Assinalamos ainda no campo masculino, algumas extravagâncias das quais se destaca o lenço usado por Alfredo Marceneiro, pelo qual era conhecido ainda nos primeiros anos do século XX; retomaremos num momento futuro a especificidade da sua apresentação.

A estratégia de apresentação da empresa gerente do *Retiro da Severa* estipulou um traje próprio para os fadistas em conformidade com a imagem da Severa e do marialva. A descrição da atuação de Rosa Maria no dia da inauguração daquele espaço, em 1933, é disso testemunho:

«Sobe agora ao estrado a cantadeira. Vem eloquente no seu traje, “costume” de Severa que já não é uma nota desagradável mas sim romântica: quantas modas hoje se usam que foram outrora tomadas por lascivas e imorais?... Vestir a moda da Severa já não é vestir de rameira, assim como as rameiras de hoje já vestem como gente grande. Fica divinalmente encantadora a graciosa Rosa Maria».⁸²

Naquele estabelecimento, também os homens tinham o seu traje próprio; Joaquim Pimentel é descrito desta forma no momento da sua inauguração:

«De jaleca, cinta azul e camisa branca, à maneira dos antigos Marialvas, os cantadores do “Retiro da Severa” no “Luna-Parque”, têm um certo garbo afidalgado, um quê de galhardia. O nosso olhar, pouco habituado ao figurino com que a empresa do grande retiro indumentou aquelas figuras tão nossas conhecidas, estranha ao vê-las assim; porém, a impressão, longe de ser desagradável, fascina a nossa sensibilidade... há qualquer coisa de saboroso na linguagem daquelas vestimentas».⁸³

Deste modo se institui um modo de vestir revivalista e algo exótico, que não se restringia à Severa, mas a outros trajes tradicionais portugueses tipificados. Trata-se de uma folclorização urbana, que de algum modo se retoma na indumentária das marchas populares.

O esforço de institucionalizar a apresentação dos fadistas validava, pois, dois conjuntos visuais: o primeiro do homem e da mulher do povo, e o segundo da meretriz romântica lisboeta e do marialva. O primeiro por representar a honra social e sexual, o segundo por se filiar numa memória legitimadora, eram considerados os padrões imagéticos autênticos. Eram ainda anteriores à profissionalização e à perversão do fado com que era conotada por alguns sectores, enquanto as novas visualidades do «fado moderno», preponderantemente a feminina, ao exprimirem empoderamento social e

⁸² *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 7.

⁸³ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 1.

sexual e ao aproximarem-se de cânones estéticos de outras culturas, tendiam a ser vistas com suspeita.

Se no caso da composição visual das mulheres fadistas apresentámos três tipos – a Severa, a mulher do povo e a vedete, no campo masculino sugerimos os seus paralelos: o fadista antigo, o marialva e o empresário.

A formulação de obrigatoriedade de uma composição indumentária, revela uma intenção normativa, que, como inicialmente vimos, é aquela que segundo Roland Grimes distingue um rito de outro tipo de performance. É também legítimo considerar o intuito de atualizar a narrativa da Severa que reputámos de mitológica através numa dinâmica ritual à qual a construção do corpo dá consistência visual. Em todo o caso, a institucionalização dos trajes da Severa e do Conde de Marialva não poderá ser entendida exclusivamente num quadro ritual; terá de ter em conta intenções como a preservação do género musical e objetivos comerciais, ao procurar assegurar uma marca de rusticidade quase folclorista que diferenciaria o fado na oferta dos espaços de entretenimento de Lisboa, na procura de uma marca distintiva de autenticidade. Dentro do vestuário, o «costume» revela uma herança ou uma continuidade histórica que dá aos outros a informação dessa continuidade e dessa pertença.⁸⁴ É perceptível uma intenção de uniformidade que visa a constituição de um coletivo coeso e de uma memória fundante da comunidade e da prática do fado, assim como uma filiação a figuras totémicas (a Severa, entre outras). A roupa assinala também a pertença a um determinado meio social, seja o povo seja uma classe endinheirada, assumindo de ambas os seus códigos visuais.

No âmbito da visualidade dos homens fadistas destacamos Alfredo Marceneiro e Filipe Pinto. Ambos tiveram alcunhas motivadas pelo aprumo e por uma certa exuberância com que se vestiam. Chico dos Santos numa entrevista, referindo-se aproximadamente à década de 1910 e reportando-se a Alfredo Marceneiro, recordou que «nesse tempo êle era o Lúlu, conhecido assim nos bailes da Rua do Cabo», por fazer papeis de travestismo⁸⁵ De Alfredo Marceneiro salienta-se a boina e o lenço ao pescoço; as nossas pesquisas levam-nos a crer que esta visualidade teve lugar sensivelmente a partir da profissionalização do fadista, em 1946. A imagem com a boina e o cachené ficou assente no *The Fabulous Marceneiro*, um dos seus poucos discos, que teve particular

⁸⁴ Pravina Shukla – Costume: performing identities through dress, p. 253.

⁸⁵ *Guitarra de Portugal*, 28 de Fevereiro de 1933, n.º 270, ano 12, p. 1.

sucesso e que foi gravado em 1961. Com efeito, ao cantar no *Retiro da Severa* logo no início daquela casa de fados, Alfredo envergou as roupas estipuladas pela gerência artística. Encontramos também o lenço no pescoço em algumas fotografias de Filipe Pinto (imagem 7), cujo cognome era o «marialva do fado» justificado pelo «seu estilo viril e elegante».⁸⁶ De Filipe Pinto conta-se que usava sapatos de tacão alto e um proeminente chapéu, o que comprovamos pelas fotografias. Explica-se também pelas funções de gerente artístico que assumiu em alguns espaços de fado, tendo especial garbo e iniciativa no que respeitava à apresentação dos fadistas, impondo por exemplo os fatos típicos no Luso.

A questão do «vedetismo» coloca-se de um modo desigual no homem fadista e na mulher fadista. O paradigma estético desta jogava particularmente com a sua capacidade de auto-determinação na exteriorização do erotismo, com a sua resiliência enquanto grupo de mulheres artistas, e artistas do espetáculo, e com a definição do seu papel na sociedade, nomeadamente na relação com o espaço doméstico e com o padrão familiar dominante. As orientações normativas para a apresentação das fadistas, o ensaio de comportamentos inovadores na expressão corporal pela roupa e acessórios ou ainda o conteúdo de algumas letras, tornam patente a existência de uma tensão entre o pudor e o poder femininos. O poder é uma realidade poliédrica, existindo tipos de poder mais subtis como o erótico ou o emocional, ambos associados a um carisma que é da ordem da capacidade de impactar fisicamente. O pudor condiciona mas concomitantemente possibilita o poder, é um modo de o administrar.

A nossa compreensão do pudor é subsidiária da concetualização de Vladimir Jankélevitch. Ao aludir à ironia que reconhece na obra musical de Claude Debussy (utiliza a expressão «l'ironie debussyste»), Jankélevitch sugere que o pudor é uma atitude de «résistance aux facilités du pathos».⁸⁷ O *pathos* aqui pode ser entendido como o ímpeto de exteriorizar um certo excesso de alma, mas algumas palavras deste autor levam-nos a aduzir que o pudor para ele refreia benignamente uma ideia de felicidade enquanto conquista sobre o destino ou sobre o *pathos*, vitória sobre o que está determinado, associando-a a um «don précaire»⁸⁸ que deve suscitar uma recetividade púdica. O pudor

⁸⁶ *Canção do Sul*, 16 de Março de 1944, n.º 330, ano 21, p. 3.

⁸⁷ Vladimir Jankélevitch – *L'ironie*. Paris: Félix Alcan, 1936, p. 131.

⁸⁸ Vladimir Jankélevitch – *L'ironie*, p. 133.

é um modo de gerir os sentimentos, segundo um princípio de tempo, respeitando a sua organização e etapas, o desejável desenvolvimento das suas potencialidades, a sua morte e atualização.⁸⁹ É também uma forma quase contranatural de compreender e de responder às circunstâncias favoráveis que a vida proporciona. Neste sentido, o pudor é um contrapeso permissor do *pathos*, uma vez que o introduz numa tensão entre o excesso e a contensão.

Acrescentaríamos que é um fator que possibilita que o poder possa ser reconhecido pelos outros como integrável na engrenagem dos papéis sociais e, portanto, um «bom poder», tornando-se assim autoridade e influência. O pudor, como recatamento, é também um conceito religioso. Em várias tradições religiosas, consoante as suas dinâmicas sociais endógenas e as suas mutações históricas, o pudor preconiza a virtude feminina por excelência, o critério quase exclusivo de feminilidade, em articulação com o amor entendido enquanto subordinação às entidades masculinas: o marido, as autoridades religiosas ou, em última instância, Deus.

Descrevemos três casos que aprofundam o que acabámos de afirmar. O primeiro é do âmbito do humanismo cristão no início do século XVI. Juan Luis Vives (1493-1590) no seu livro *De institutione feminae christianae*, que teve grande relevância e impacto no dealbar da modernidade, afirma que as duas qualidades essenciais da mulher casada é o pudor e o amor soberano ao marido.⁹⁰ O segundo caso é coetâneo à cronologia do nosso objeto – ou mesmo anterior uma vez que o problema da mulher no catolicismo vem já do século XIX, tendo sido abordado por autores como Abúndio da Silva – baseia-se nos discursos proferidos pelas lideranças católicas femininas, e de certa forma políticas, da época estudada. Neles é perceptível a importância da modéstia numa fusão estabelecida entre os ideais-tipo «mulher portuguesa» e «mulher católica». Maria Viana, apela numa carta publicada no jornal *A Voz* em 1936, ao «voto de modéstia e recato», o qual, «corajosa e fielmente cumprido pelas raparigas portuguesas» seria, no âmbito do aniversário de ordenação sacerdotal do Cardeal Cerejeira...

⁸⁹ Vladimir Jankélévitch – *L'ironie*, p. 129.

⁹⁰ Jean-Louis Vives – *L'éducation de la femme chrétienne*. Traduction de Pierre de Changy. Adaptation, introduction et notes de Bernard Jolibert. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 147. [Ed. original: 1523].

«a mais valiosa e meritória dádiva a oferecer ao vosso Pastor e que vos colocaria na vanguarda da civilização cristã; e Ele sentiria verdadeiro orgulho – o único que cabe na sua alma de santo – em ver as suas ovelhinhas todas regressadas ao aprisco, isto é à dignidade e modéstia que não exclue belesa, distinção e encanto tradicionais da mulher portuguesa».⁹¹

O terceiro caso baseia-se num estudo que teve como alvo um grupo de mulheres muçulmanas egípcias envolvidas no «mouvement des mosquées» que prima por uma lógica de visibilidade da religião islâmica seja pela sinalização territorial das mesquitas seja pelo vestuário, implicando uma dimensão política dentro da renovação islâmica que ocorre neste país desde 1970. A *al-haya* – termo árabe que corresponde a pudor, reserva, modéstia – é para elas central na piedade feminina e contrapõe-se ao *ethos* secular. Há algumas conclusões desta investigadora paquistanesa que são úteis à nossa reflexão. A primeira é a de que a *al-haya* pode ser compreendida como uma sujeição do corpo feminino a uma lógica patriarcal, mas nela encontramos também uma importante concetualização do papel que o corpo assume na fabricação do eu.⁹² Em segundo lugar, o pudor não é apenas uma questão de indumentária, alcança uma performance quotidiana consciente, uma vez que estas mulheres «travaillent l'ensemble des mouvements, comportements et gestes précis du corps pour le rendre conformes au code de la modestie».⁹³ Finalmente, a verificação nos discursos analisados de que a simulação do pudor é vista pelas informantes como um primeiro passo para a sua interiorização.⁹⁴ Também encontramos algo semelhante na vida religiosa católica feminina. Isto releva a forte componente de encenação que o pudor comporta, e, nesta medida, facilita o seu entendimento como uma peça de performatividade nas fadistas da época que estudamos, na utilização que fazem do xaile e da sua consolidação como objeto representativo da feminilidade fadista.

Entre as imagéticas do poder e as das culturas ocidentais do espetáculo, por via do cinema e do teatro, averiguámos que na época estudada o empoderamento feminino teve no fado um considerável espaço de expansão, todavia cerceado por um domínio social interiorizado enquanto autodomínio pelas próprias fadistas. O pudor, simbolizado pelo

⁹¹ Maria Viana – «As raparigas portuguesas: A propósito do jubileu sacerdotal de Sua eminencia o sr. Cardial Patriarca», *A Voz*, 5 de Maio de 1936, ano 10, n.º 3304, p. 3. A carta é de 29 de Abril de 1936. Este texto encontra-se na rubrica «A semana feminina».

⁹² Saba Mahamood – *Politique de la piété: le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. Tradução de Nadia Marzouki. Paris: La Découverte, 2009, pp. 234-235.

⁹³ Saba Mahamood – *Politique de la piété*, p. 238.

⁹⁴ Saba Mahamood – *Politique de la piété*, p. 231.

xaile e expressão de uma visão religiosa sobre a mulher, foi utilizado com um intuito programático de formação do seu «eu artístico» e do seu papel feminino, negociado com os seus pares. É-lhe devido o subaproveitamento no processo de vedetização ocorrida no fado das dimensões abertas pelos circuitos artísticos fora de Portugal, nomeadamente nos Estados Unidos da América e na Europa central. O facto da erotização da imagem da mulher fadista ter-se desenvolvido sem o descolamento de referenciais de pudor leva-nos a questionar sobre até que ponto o mundo do fado se quis modernizar.

O corpo-espetáculo da *Belle Époque* e o processo de vedetariato que o teatro, o vaudeville, o café-concerto, etc.,⁹⁵ tinham inaugurado cede o lugar ao artifício hollywoodesco que produz uma vedeta de uma beleza em processo de standartização que oferece «nouvel horizon du rêve sensuel international»⁹⁶ possibilitada pela *femme fatale*. Esta teve como fonte iconográfica primeira a vamp, personagem interpretada por Theda Bara no filme *A fool there was* (1915), de Frank Powell. Para Antoine de Baecque, a vampira é uma invenção de uma América distante dos palcos da Grande Guerra e a síntese erótica das promessas do sonho americano que responde a uma necessidade de evasão da velha Europa.⁹⁷ A sua última descendente é a *pin-up girl*,⁹⁸ mas antes disso, a disciplina dos afetos e da visualidade incutida pelos códigos do glamour hollywoodesco produz durante os anos 30 «le règne de la *star*, moins mélancolique que séductrice, moins fatale que sublimée».⁹⁹ Apesar das suas facetas várias, a mulher fatal caracteriza-se pela construção de um poder erótico na dialética inocência/maldade, comportando uma dimensão demoníaca e predatória relativamente ao homem e uma aura de sensualidade que se auto-alimenta e que contrasta com um destino trágico real: a fama destas atrizes é um zénite fugaz não raras vezes sucedido por um fim de vida pouco auspicioso.

A partir da comparação entre as imagens coetâneas da mulher cinematográfica e das fadistas consideramos que o ícone da *femme fatale* influenciou-as mas nunca por elas foi assumido integralmente. Após 1945 quem mais se aproximou desse protótipo, mas talvez sem finalização, foi Amália Rodrigues. Amália é uma mulher fatal triste; os olhos

⁹⁵ Antoine De Bacque – Écrans : le corps au cinéma. Em Alain Corbin; Jean-Jacques Courtine; Georges Vigarello (dir.) – *Histoire du corps*. 3^{ème} volume : Les Mutations du regard: Le XX^e siècle. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris : Seuil, 2006, p. 378.

⁹⁶ Antoine de Bacque – Écrans: le corps au cinéma, p. 377.

⁹⁷ Antoine de Bacque – Écrans: le corps au cinéma, pp. 378-379.

⁹⁸ Antoine de Bacque – Écrans: le corps au cinéma, p. 380.

⁹⁹ Antoine de Bacque – Écrans: le corps au cinéma, p. 380.

que vamos nos seus retratos não são diretos e provocantes como os de Marilyn Monroe, mas cabisbaixos. É uma espécie de erotização depressiva, que apela a uma reação de desejo que é também um desejo de salvação. Isto nota-se peculiarmente nos retratos obtidos em contexto de produção fílmica – quase resumíveis à sua participação em *As Ilhas Encantadas*, de Carlos Villarbedó, estreado em 1965.

O que é uma vedeta? Define-se a partir de um auto-centramento que se projeta para ser visto e apreciado. Enquanto a *femme fatale* trata-se no fundo de um modelo de feminilidade, a vedeta é um modelo-de-vida, uma «espécie de superpersonalidade». Da abordagem que o clássico sobre esta matéria – *Les stars*, de Edgar Morin – recolhemos algumas características definitórias da «star»: traz como capital um corpo e um rosto adoráveis, uma beleza arquetípica que de algum modo a máscara-maquilhagem sacraliza, suscita um culto de si própria, é jovem, é bondosa (uma «bondade fílmica» por parte da estrela de amor, que Morin diferencia da estrela cómica, ou ainda da estrela-herói), nela a idealização implica a espiritualização, e «o erotismo se conjuga com a espiritualidade». Em síntese, a estrela constitui-se na reciprocidade das qualidades de «beleza, espiritualidade e sobrepersonalidade».¹⁰⁰

Embora conotado imediatamente com o cinema e numa escala internacional, parece-nos útil o esforço de aplicar ao fado desta época e numa proporção nacional o conceito de «estrela» ou «vedeta» (tomamo-los na presente sede como sinónimos).¹⁰¹ Ercília Costa foi aquela que mais se consolidou como vedeta entre as fadistas deste período, precisamente porque foi quem superiormente trabalhou a relação entre ser vedeta e ser espiritual na sua composição corporal e gestual, mas também a beleza, recorrendo à maquilhagem, à roupa e ao gesto para o efetivar, num entrosamento entre o exterior e o interior. Hermínia Silva trata-se mormente de uma vedeta-popular, enquanto outras como Berta Cardoso ou Maria Carmen não investiram com uma intencionalidade tão organizada no polo material (beleza e erotismo), nem no espiritual nem na sua conjugação realizada, como veremos, de um modo ambivalente. É em Ercília que verificamos um

¹⁰⁰ Edgar Morin – *As estrelas de cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes e António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, pp. 35-45. [Ed. original: 1972].

¹⁰¹ Sobre as figuras portuguesas às quais se pode empregar com justiça esta categoria de «vedeta», destaca-se a atriz Milú «que viria a ser, nessa década de 40, a “estrela” à medida dos céus do Lumiar». Jorge Leitão Ramos – Costa do Castelo (O). Em Jorge Leitão Ramos – *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*, p. 112-114.

horizonte de construção da sua própria imagem que coincide com a elaboração de uma subjetivação com referências ao transcendente – a espiritualidade – mas também de um comportamento que se insere numa estrutura de práticas religiosas reconhecível – a religiosidade – sempre em articulação com uma estética feminina artística. Se a espiritualidade permitia uma transcendência artística, a religiosidade permita que ela fosse lida e aceite emotivamente pelo público. Poderemos daqui aferir que a *femme fatale* fadista arroga essa especificidade: a espiritualidade não prescinde de uma religiosidade performática. Dito de outro modo, Ercília é aquela que mais se aproximou à exponencialidade do estrelato porque a acompanhou de uma identidade aparentemente antagónica à de «estrela»: a de mulher devota e piedosa. Por esta razão dedicar-lhe-emos uma análise autónoma e pormenorizada.

Em certa medida, Ercília é o palimpsesto do estrelato de Amália Rodrigues, onde ocorre, noutros moldes, uma revalorização da espiritualidade. De facto, Amália Rodrigues refere-a como a sua grande influência. A aplicação da categoria «vedeta» é indiscutível em Amália Rodrigues, como o nota Emília Tavares,¹⁰² ou Rui Afonso Santos, que considera ser «a única portuguesa a alcançar tal estatuto».¹⁰³ Excetuando o seu caso e outros como, mais tarde, Beatriz da Conceição, constatamos que os muito ligeiros avanços ocorridos no fado como âmbito de criação expressiva do erotismo e do poder social feminino não tiveram continuidade no pós-guerra. De uma forma especial, a nudez não teve a escala de outras artistas estrangeiras, ou mesmo, no espaço interno, a liberdade na exibição do corpo da maioria das atrizes.

A visualidade da mulher fadista, mais cosmopolita e voluptuosa, foi proporcionada por um certo poder de compra que a profissão conferia e foi enformada a partir do contato com o estrangeiro. As primeiras dinâmicas de globalização cultural deram-se bilateralmente: por um lado, as tournées que crescentemente se efetuavam fora da metrópole, e por outro a transmissão de músicas oriundas de países diversos nas emissões radiofónicas e a contratação de artistas não nacionais para atuarem nos espaços noturnos lisboetas. A relação com novas culturas, formas de vestir e de expressão corporal

¹⁰² Cf. Emília Tavares – A imagem da voz. Em Bruno de Almeida [et al.] – *Amália coração independente*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2009, p. 195.

¹⁰³ Rui Afonso Santos – O traje, as jóias, e a moda. Em Bruno de Almeida [et al.] – *Amália coração independente*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2009, p. 270.

favoreceu um apetrechamento de novos gestos e de elementos estéticos. Isto processou-se numa lógica de habituação ou imitação, similar ao exemplo dado por Marcel Mauss em *Les techniques du corps*, em que sugere que as jovens francesas adquiriram a forma de andar das americanas por influência do cinema.¹⁰⁴

A sofisticação e a modernidade da imagem dos fadistas é ambigualmente contrapesada e em alguns momentos substituída por uma outra visualidade, exaltadora do provincialismo e de elementos nacionalistas. Isto ocorre tanto no vestuário como no aparato cénico. As tournées fora do país, ou da metrópole, propiciavam a inculcação de valores da tradição patriótica, e conferiam um poder cultural de divulgação da pátria que se tornou atraente para o regime, apesar de não ser condizente com a «política do espírito» de António Ferro, pelo menos num momento inicial. O refreio à constituição do fado como música de vanguarda e dos fadistas como vedetas existia nos meios internos do fado que informalmente se auto-regulavam nesse sentido, mas aumentou significativamente após a Segunda Guerra Mundial, com a alteração da estratégia de Salazar e o fim da agenda de Ferro. Em suma, as imagéticas do fadista e, especialmente, da fadista deverão ser compreendidas nesta ambivalência entre, por um lado, a modernidade, o cosmopolitismo, os aspetos estéticos importados do estrangeiro e, por outro, o ruralismo e o nacionalismo e determinadas representações do catolicismo.

Interessa-nos aprofundar de que modo a simbólica e a axiologia religiosas condicionaram ou satisfizeram as dinâmicas de vedetização e contra-vedetização. Esta questão ganha ênfase se considerarmos uma das conclusões da parte anterior desta tese, a saber, a questão da mulher foi um ponto fundamental na crítica ao fado de algumas personalidades representativas do catolicismo. Deste modo, ela é e será naturalmente mais focada que os homens na nossa tese. A influência da religião na construção da imagem da mulher fadista é nela superiormente evidente porque a oração é exposta como uma atividade e função femininas. As fadistas são representadas amiúde como pessoas orantes, habituadas a dirigir-se a Deus;¹⁰⁵ ao contrário dos homens para quem, nas letras de fado, se percebe uma auto-restrição no acesso às «tarefas» atinentes à religiosidade. Prosseguiremos com alguns marcadores desta religiosidade das mulheres fadistas: uma

¹⁰⁴ Marcel Mauss – *Les Techniques du corps*, p. 368.

¹⁰⁵ Cátia Tuna – *O Fatum feminino*, p. 164 ss.

vez analisados o vestuário e o cabelo, deter-nos-emos agora nos acessórios, nos tecidos e na maquilhagem.

A imagem 8 de Berta Cardoso denota uma forte dimensão hierática, na estaticidade, numa certa austeridade do rosto e na cruz saliente. Demonstra a ambivalência entre religiosidade e beleza, ou liberdade estética e comportamental feminina, pois uma fotografia revela uma figuração austera e de porte quase sacerdotal da fadista, e a outra uma visualidade expressiva de uma mulher emancipada, atreita a um espaço de boémia feminina, decalcada uma vez mais da figura da Severa (imagem 9). Encontramos nos retratos da imprensa de fado fotografias de cantadeiras que exibem uma cruz no peito, entre as quais a fotografia de Margarida Pereira com que as exemplificamos (ver imagem 10).¹⁰⁶ Esta utilização da cruz parece ser mais frequente nas cantadeiras com uma visualidade mais conservadora. Ocorrem sobretudo a partir de meados dos anos 30 (o que pode ser explicado com o facto de aparecerem em retratos sem xaile, o que permite ver o fio com a cruz). A cruz pode ter a função de adereço em contexto de representação; note-se o caso de um figurino que Amália Rodrigues trajou em 1944, na revista «Uma casa portuguesa», exibida no casino do Rio de Janeiro (ver imagem 11).¹⁰⁷ Ele tem dois elementos que funcionam em conjunto na construção da portugalidade: a esfera armilar com o escudo português na saia e a grande cruz ao peito, ou seja, a pertença ao país e a pertença cristã, que é evocativa, no seu conjunto como uma certa portugalidade.¹⁰⁸ A cruz é aqui uma peça de uma gramática nacionalista.

Note-se que na primeira imagem de Maria Severa esta é desenhada sem xaile e com um crucifixo (ver imagem 12). Para ele chama a atenção Sousa e Costa, no livro que sobre ela escreveu a partir de memórias do contacto direto com a própria, de uma tradição oral imediata à sua morte, e cuja ausência de datação apenas permite posicioná-lo em meados da década de 1930: «Fizesse frio ou calor andava sempre com o pescoço ao léo

¹⁰⁶ Ressurreição do Nascimento: *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1937, n.º 169, ano 14, p. 3. Arminda Vidal: *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1937, n.º 185, ano 14, p. 3. Ermelinda Vitória: *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1936, n.º 165, ano 14, p. 1. Margarida Pereira: *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1938, n.º 209, ano 16, p. 3. Natália dos Anjos: *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1941, n.º 276, ano 19, p. 1. Aurora Sobral: *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1944, n.º 343, ano 22, p. 1.

¹⁰⁷ Imagem da colecção da Fundação Amália Rodrigues. Ver *Coração Independente*, p. 267.

¹⁰⁸ Este vestido, que se encontra atualmente no Museu Nacional do Teatro / Instituto dos Museus e da Conservação, é da autoria de Pinto de Campos. É um «traje de cena composto por casaco, saia e dois aventais, usado por Amália na revista *Numa Aldeia Portuguesa*, no Casino de Copacabana, no Rio de Janeiro». Cf. Bárbara Coutinho; Sara Pereira; António Costa [et al.] – *Com esta voz me visto: o fado e a moda*. Lisboa: CM - MUDE - EGEAC - Museu do Fado, 2012, s/p.

com um fio de oiro e cruz de esmalte azul, se a memória não me atraíça». ¹⁰⁹ Na hora da morte, revela-se o valor desta cruz; o escritor ribatejano assinala-o deste modo:

«Maria Severa Onofriana morreu aos pedaços e sem pedir sacramentos; a sua fé religiosa era pouca ou nenhuma. Tinha apenas o culto da Caridade, o que já não foi pouco; pediu, poucas horas antes de morrer que não lhe tirassem a pequenina cruz de esmalte que desde muito nova sempre usara no pescoço, nesse pescoço tão bem torneado onde se haviam cruzado os braços de tantos homens sequiosos dos seus beijos...». ¹¹⁰

Estas informações acerca da meretriz induzem a julgar que seja intencional a cruz colocada por Berta Cardoso no papel de Severa na revista *Cartaz de Lisboa* (imagem 13), sem obstar que esta fadista apareça muitas vezes fotografada com a cruz ao peito. Encontrámos uma letra de fado que critica a utilização de um crucifixo por parte de uma mulher que é retratada como rica, não sendo claro a quem se refere:

«Tens do pescoço pendido
Um Cristo Crucificado,
Nêsse seio prevertido
Ter um cristo é um pecado.

Ó dama das altas damas
Repára , toma sentido!
Um talisman que não amas
Tens do pescoço pendido». ¹¹¹

A cruz, exibição assumida da crença ou devoção a Cristo, sugere-se como último reduto da pertença cristã possível de coexistir com a interdição inerente à identidade quer da prostituta de oitocentos quer da mulher rica dos anos 30 das quadras transcritas (a qual não é perceptível se corresponde a uma fadista, a uma aristocrata ou a uma prostituta endinheirada). Ao contrário da administração dos sacramentos, a utilização do crucifixo depende exclusivamente da vontade de quem a utiliza, correspondendo a uma liberdade religiosa e também relativa ao corpo.

Os tecidos detêm um significado no que diz respeito ao seu valor social. É sobretudo perceptível em algumas letras de fado o significado da chita. Transcrevemos parte de um poema de Gabriel de Oliveira, integrante do repertório da sua companheira a fadista Natália dos Anjos, intitulado «Pobre Cristã»:

¹⁰⁹ Júlio de Sousa e Costa – *Severa: Maria Severa Onofriana (1820-1846)*. Lisboa: Bertrand, 1936, p. 10.

¹¹⁰ Júlio de Sousa e Costa – *Severa*, p. 175.

¹¹¹ António Álvaro – «Um pecado», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1935, n.º 139, ano 13, p. 3. Outra letra com um conteúdo semelhante: Maria Luíza Almeida Lopes – «A cruz que trazes no peito», *Canção do Sul*, 16 de Junho de 1942, n.º 300, ano 20, p. 3.

«Madalena altiva,
Beleza atractiva
Foi quási rainha?
Mas lembrem-se d'isto:
Que por Jesus-Cristo
Quis ser pobrezinha...

E assim Madalena
O luxo condena?
E se nobilita
Se foi pecadora
A fé redentora
Vestiu-se de chita.

[...]

E a pobreza honrada...
E bem compensada
Na sua desdita
Chita não desdoura
Pois Nossa Senhora...
Vestia chita».¹¹²

A chita como que um hábito religioso de pobreza, simboliza-a e condiz, mais uma vez e à semelhança do xaile, com o padrão de feminilidade da mulher modesta.¹¹³ Verificamos uma contraposição com a visão negativa da mulher decotada e rica da letra «Um pecado», anteriormente transcrita. De igual modo, a chita contrapõe-se à seda, símbolo da riqueza: «Possues uma graça infinda / Por que és mais oh seda linda / Do que as chitas, as flanelas e os riscados».¹¹⁴ São duas simbólicas contrárias: de um lado a mulher pobre, cristã, vestida de chita, que coincide com o ideal-tipo de «mulher portuguesa», do lado oposto a mulher rica, pecadora e vestida de seda (presentes na já referida polémica em torno dos *mantons*). Roland Barthes, numa das classificações semânticas que propõe para a roupa na obra *Sistema da moda*, com base em revistas de moda feminina do final da década de 1950, não alude ao critério pobreza *versus* riqueza e assinala, ao invés, a importância do fator do peso nos tecidos: existem os leves e tendencialmente associados ao verão e à elegância (nos quais inclui a seda), e os pesados, atinentes ao Inverno e à viagem (acrescentaríamos, ao trabalho ou ainda à ideia de

¹¹² Gabriel de Oliveira – «Pobre cristã», *Guitarra de Portugal*, 26 de Maio de 1937, n.º 330, ano 15, p. 2. Assinala-se que é «na música da Marcha d'Alfama».

¹¹³ Outras letras há sobre a chita, por exemplo: «As cachopas amorosas / Se são pobres, sem desdita, / Parecem vestir de rosas / Na pobreza duma chita». *Canção do Sul*, 15 de Março de 1941, n.º 270, ano 18, p. 6.

¹¹⁴ Francisco dos Santos – «A sêda», *Guitarra de Portugal*, 10 de Março de 1939, n.º 360, ano 17, p. 4. A música é de Raul Ferrão. Indica-se que é uma marcha popular.

«proteção»¹¹⁵. À chita subjaz a ideia da fadista enquanto mulher de trabalho; à seda e à visualidade da vedeta equivale um feminino sublime na esfera do irreal, uma subtileza do luxo.

Num outro cambiante, este conflito está patente numa questiúncula ocorrida no final de 1937, que também revela a rivalidade entre os dois principais órgãos de imprensa fadista deste período. A *Canção do Sul* admoestou as cantadeiras por causa do luxo com que se adornavam, destacando as suas joias, e colocando em causa a honestidade do modo como foram adquiridas. Algumas delas solicitaram à direção da *Guitarra de Portugal* que as defendesse; ela acedeu e publicou um artigo sobre o assunto. Nele solidarizou-se com as fadistas, ao patentear o modo sério com que obtiveram as joias; não obstante, corroborou a opinião do adversário, referindo o seguinte:

«O Fado é uma canção de humildade, o seu esplendor não se coaduna com excessivas manifestações de riqueza. É concepção de há muito estabelecida no Fado, a simplicidade a modéstia. A exibição exagerada das jóias não está em harmonia com esta concepção . Há pouco tempo ainda, ouvíamos uma cantadeira ajoujada de pedrarias, cantar:

Vejo crianças, tristes, semi-nuas
Que fazem o seu leito nas calçadas,
Enquanto, damas ricas pelas ruas
Passam gentis, de jóias carregadas.»¹¹⁶

Apesar de terem uma opinião praticamente comum, os dois jornais continuaram a trocar ataques entre si nos números seguintes. A ambivalência aqui em causa prende-se com a dupla condição económico-social que o fado concede aos seus atores e o conflito que isso introduz na coerência com uma visão político-social que colocara aquela dupla condição numa relação maniqueísta e na qual o fado se inscrevia; também como toma a questão da pobreza e das crianças enjeitadas.

Outro tópico onde são inteligíveis ambivalências na construção da visualidade da mulher é a maquilhagem. As letras residuais em torno desta questão são irónicas e reacionárias, evocando a questão da natureza, da verdade e do ideal-tipo da mulher portuguesa:

¹¹⁵ Roland Barthes – *Sistema da Moda*, pp. 212-213.

¹¹⁶ «As cantadeiras brilhantes ou os brilhantes das cantadeiras», *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1937, n.º 335, ano 16, p. 2.

«A mulher que pinta o rosto
Perdeu o gosto à verdade,
Trocou do seu rosto o gôsto
Pelo gosto da vaidade».¹¹⁷

Esta letra afirma ainda que quem se maquilha «Não é mulher portuguesa» e que «Não lhe importa a Natureza». No fado, os cosméticos não favorecem apenas uma dinâmica de erotização da figura da mulher; em algumas fadistas, nomeadamente Ercília Costa, pode ler-se o recurso à palidez para se plasmar uma iconografia de quietismo e pureza. O embranquecimento da face era, aliás, uma moda cosmética nesta época dos anos 20 e 30.

Os cosméticos eram instrumentos de eternização do rosto, nos ritos funerários do Antigo Egipto, e não só; eram ainda utensílios de magia, na proteção dos olhos do mau olhar ou da boca do mal nas sociedades da Antiguidade.¹¹⁸ No próximo oriente antigo, encontramos no livro de Enoc uma explicação para o uso de maquilhagem, reportando-a a Azael, personagem das mitologias canaaníticas, que concede o dom da beleza e ensina as mulheres a pintarem os olhos com antimónio, e que nas tradições literárias apócrifas é retratado como um dos anjos caídos. Ainda no Primeiro Testamento, é uma personagem feminina inimiga de Israel que pinta os olhos: Jezabel. Diversos padres da Igreja censuraram severamente a utilização de cosméticos, associando-os ao diabo e conotando-os com Eva: Tertuliano (c. 160 – c. 220),¹¹⁹ Gregório de Nazianzo (329-389) e Jerónimo (c. 347 – 420)¹²⁰. Este último associa a maquilhagem à Grande Prostituta do Apocalipse, di-la representativa do diabo responsabilizando por no Juízo final Cristo não poder reconhecer a mulher pintada, enviando-a para o inferno.¹²¹ A esta desaprovação religiosa acrescentou-se uma diabolização médica herdada de Galiceno, para quem a maquilhagem era «source d’ulcérations, de necrose et de maladies morbides».¹²² Também no aparato das cortes, nos textos morais procura-se uma regulação para a maquilhagem. Assume-se que a maquilhagem é *contra natura* de modo implícito na definição da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert. Sensivelmente nos séculos XVIII e XIX os cosméticos foram

¹¹⁷ Carlos Costa Branco – «Vaidade», *Canção do Sul, Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1941, n.º 279, ano 19, p. 3.

¹¹⁸ Laurence Pfeffer – *Maquillage*, p. 542.

¹¹⁹ Dominique Paquet – *Miroir, mon beau miroir: une histoire de la beauté*. Paris: Gallimard, 1997, p. 29.

¹²⁰ Dominique Paquet – *Miroir, mon beau miroir*, p. 33.

¹²¹ Dominique Paquet – *Miroir, mon beau miroir*, p. 33.

¹²² Dominique Paquet – *Miroir, mon beau miroir*, p. 29.

utilizados por prostitutas ou por mulheres abastadas que garantiam na coloração pálida da pele a diferenciação da mulher operária queimada pelo sol.¹²³ Depois da I Guerra Mundial coloca-se como liberdade de expressão (como aliás depois da II Guerra Mundial disparará também a força da maquilhagem, desta feita garrida nas *stars* de Hollywood dessa geração), e torna-se acessível a uma maior amplitude de mulheres, permanecendo a moda para se embranquecer a tez nos loucos anos 20.¹²⁴ O embate entre esta democratização da maquilhagem e a corrente moral, cultural e religiosa que determinava o padrão da mulher portuguesa pela modéstia, é perceptível nas letras de fado e no aspeto visual das suas vedetas.

Esta tradição moral coibidora do uso de cosméticos e a sua fundamentação na exaltação do pudor feminino substancia-se nesta época numa dinâmica de «moralização cristã do proletariado feminino» fundamentada numa sociovidência estratificada, que parte de mulheres pertencentes a uma elite social e religiosa, ligadas a maioria das vezes à Acção Católica e a organismos do Estado. Representativo disto é o que Branca Silveira da Silva (sob o pseudónimo de Maria de Monforte),¹²⁵ redige na rubrica «Semana Feminina» do jornal *A Voz*, uma secção da qual é diretora, sobre a utilização de maquilhagem e de vestidos mais luxuosos por parte das jovens da plebe, arrolando que «[...] tais raparigas, uma vez “mascaradas” de senhoras, não mais se conformam com a humildade para que o destino as fez nascer». Para tal, gastam o ordenado, desperdiçam os parques haveres dos pais, roubam e, finalmente, «despenham-se nas mais baixas imoralidades», em relações consideradas fora do quadro social e de trânsito. Acrescenta:

¹²³ Laurence Pfeffer – *Maquillage*, p. 543.

¹²⁴ Laurence Pfeffer – *Maquillage*, p. 543.

¹²⁵ Branca da Silveira e Silva foi escritora (nos vários géneros: poético, dramático e narrativo), tendo sido agraciada com o Grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago em 1944 pela sua obra literária. Da sua autoria é a letra do que viria a ser o Hino da Mocidade Portuguesa Feminina, com música de Frederico de Freitas (1939). Foi articulista em múltiplos jornais, e utilizava frequentemente o pseudónimo «Giesta». Assumiu o cargo de secretária-geral da Organização das Mães para a Educação Nacional (ONEM) entre 1939 e 1950. Cf. Irene Flunser Pimentel – *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011, p. 331.359. Franck Noël da Silva Alferes – *Hinos e marchas militares no Estado Novo (1933-1958): contributos para a História da Música Militar na propaganda do Estado Português*. Dissertação de Mestrado em Didática da História sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Grilo. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, pp. 121-122; 139-140.

«E tudo isto quase sempre, olhando e tratando com soberano desprezo a mãe honesta, porque se apresenta como quem é, de chaile e lenço na cabeça. / Foi este o “grande serviço” prestado às mulheres da classe humilde pelos “humanitários” e “beneméritos” pregadores da “igualdade”». ¹²⁶

Descortinando um posicionamento ideológico elitista, conservador e contra-revolucionário, certifica o xaile e o lenço como sinalizador indumentário feminino da classe mais baixa.

A dimensão religiosa é expressa de diferentes modos nas visualidades femininas que fomos procurando descrever. Naquela que procura reproduzir a mulher do povo, realça-se a determinação pela humildade. Na que procura reatualizar a Severa ocorre uma contra-sacralização ao cristalizar-se visualmente a evocação de um imaginário de um espaço social circunscrito pela interdição social e religiosa. O que mais se acerca à estética da vedeta é porventura mais complexo; analisamo-lo por isso com maior minúcia.

Atendendo a alguns retratos da primeira fase das carreiras artísticas de Hermínia Silva e de Maria Teresa de Noronha (imagens 14 e 15), compreende-se que não obstante as diferenças biográficas e socioprofissionais, o «pincel» religioso dos seus retratos é semelhante. Quer a atriz de revista notabilizada, entre outras virtualidades, pelo travestismo com que interpretou variadíssimas personagens masculinas, quer a aristocrata Maria Teresa, quer Ercília Costa que em breve analisaremos com detalhe, denotam uma expressão mística, aproximando-se ao modelo icónico perfeito, que segundo Hegel, corresponde à virgem, a uma aproximação do modelo mariano. ¹²⁷ Este modelo não é, contudo, exclusivo das fadistas uma vez que se tinha cunhado como uma moda de pose fotográfica, encontrando-a em várias artistas internacionais e nacionais.

Para Joëlle-Andrée Deniot, apenas «l'écho archétypal de codes religieux de la visagéité» ¹²⁸ permite que um artista se configure enquanto ícone. Por outras palavras, não há iconografização de um artista sem a evocação ou o apelo ao religioso. Fundamenta-o por ser somente esta componente que confere intangibilidade, capacidade de reter o olhar, redimensionando-as como objeto de um olhar divino. ¹²⁹ Alude ainda à importância da

¹²⁶ M. de M. [Maria de Monforte] – «Caminhos para a desgraça», *A voz*, 28 de Abril de 1936, ano 10, n.º 3298, p. 3. [Secção «A semana feminina»].

¹²⁷ G. W. Friedrich Hegel – *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Guimarães: Guimarães Editores, 1993.

¹²⁸ Joëlle-Andrée Deniot – Édith Piaf, p. 104.

¹²⁹ Joëlle-Andrée Deniot – Édith Piaf, p. 102.

teologia da encarnação ou da devoção e do culto à Santa Face na tradição do retrato.¹³⁰ A iconografia religiosa migra para a da vedeta, dotando-a e marcando-a com a panóplia de modelos visuais-identitários que aquela detém: o mártir, o santo, o transfigurado, o crucificado, o pobre, o pecador, a pecadora... Capacita o rosto enquanto «chaîne symbolique».¹³¹ Com base nesta perspetiva poderíamos sugerir que imagética de Madalena e da prostituta romântica construíram-se reciprocamente. Teríamos de somar a isto arquétipos de outras tradições religiosas, padrões visuais que poderíamos qualificar de profanos ou seculares e de figuras que, não sendo religiosas, existem e desenvolveram-se na exata medida da sua exclusão da esfera religiosa. A investigadora em sociologia da estética sugere o impacto de longuíssimo prazo da estética barroca nos códigos expressivos do estrelato que se constitui na década de 1930 e deste modo o explica:

«Le visage épuré, le visage passionné des Saintes – dont l’art baroque italien se rendit maître – continuent pendant longtemps à fixer l’image des femmes dans l’art pictorial, filmique et photographique; ainsi l’iconographie des corps glorieux des vedettes féminines des années trente nous les montre souvent dans les poses d’un visage tantôt pris ou bien surpris dans une stase d’élévation céleste, tantôt pris ou bien surpris dans l’extase d’un beau tourment».¹³²

O corpo glorioso como base configuradora da iconografia feminina no fado será dificilmente alcançada, uma vez que o papel de género subjacente ao modelo de uma mulher restrita à domesticidade, cumprindo com as funções familiares convencionais, do cuidado da casa, da prole e do marido, prevalecerá e terá cada vez mais preponderância. Encontramos a exaltação deste padrão numa letra justamente intitulada «Mulher Modêlo», que termina do seguinte modo «Boa esposa, boa mãe , / Como é norma em Portugal!», cuja segunda estrofe transcrevemos:

¹³⁰ Deniot baseia-se aqui na obra de Régis Debray intitulada *Vie et mort de l’image: une histoire du regard en Occident*.

¹³¹ Joëlle-Andrée Deniot – Édith Piaf, p. 105.

¹³² Joëlle-Andrée Deniot – Édith Piaf, p. 107.

«Não traz as unhas vermelhas.
Lava a roupa, acende o lume,
Condena a mulher que fume
E não rapa as sobrancelhas!
Remenda as roupas já velhas,
E não lê nunca o jornal,
Do seu lar faz catedral.
Não dá chás, não faz visitas,
Do cinema não vê fitas,
- Ai que mulher ideal!»¹³³

Tendo em conta a ironia que perpassa esta décima, podemos a partir dela sugerir que a relevância de uma ideologia deste tipo, que começa a emergir em algumas discursividades no interior do meio fadista, sejam elas letras ou textos de opinião, reside no contraste com uma perspetiva de benignidade e de abertura à situação da mulher prostituta, da mulher caída, que marcara estruturalmente a poesia popular escrita e cantada no fado. A transformação ideológica imanente ao fado, que explorámos na segunda parte da tese, e que consiste num retorno à ordem social e familiar tal como havia sido estipulada nos ambientes do liberalismo, por parte das classes dominantes, traduz-se no que respeita ao género numa tendência para consagrar o modelo burguês de boa esposa e de boa mãe, tido como o padrão perfeito de «mulher portuguesa».

Este pode ser de alguma forma associado ao ideal da mulher que espera o marido navegador com fidelidade, que concerne ao mito da origem marítima do fado que explicitámos numa parte transata deste estudo. Deste modo, e na sequência das visualidades femininas que expusemos, podemos associar a mulher do povo coberta com o xaile a esta mitologia atlântica de amplitude nacional e que se traduziu num dado modelo de feminilidade: a mulher fiel semi-viúva para quem o não esclarecimento da rutura com a figura masculina impede uma reorganização de expectativas. A reprodução visual da Severa articula-se com a mitologia local lisboeta em torno desta figura e o modelo de «vedeta» a uma espécie de mitologia global, embora preponderantemente americana, das *stars* da indústria emergente do espetáculo. Por outro lado, no fado de Coimbra, poderíamos equacionar a figura da tricana como outro modelo de feminidade.

A tendência é favorável a um esforço da nova cantadeira se apresentar enquanto mulher honesta, séria e, muito particularmente, mãe zelosa, e, nessa medida, a uma demarcação do preconceito que a associava ao mundo prostibular, mas que por outro lado

¹³³ Júlio Cesar Valente – «Mulher Modêlo», *Guitarra de Portugal*, 25 de Novembro de 1937, n.º 335, ano 16, p. 5.

conferia um sabor folclórico ao fado eficaz no seu posicionamento nos espaços do mercado das sociabilidades noturnas. Entre a mulher-dever e a mulher caída, a vedeta construir-se-á combinando uma certa liberdade e expressão iconográfica de «glória» sem se libertar de uma conformidade ao paradigma hegemónico de mulher modesta. Além das ambivalências geradas nos esforços desta combinação, o caso de Ercília Costa interessa por mostrar que o padrão de mulher religiosa constituiu numa terceira via.

6.3. A novidade cénica da «santa do fado»

Os retratos de Ercília Costa oscilam entre um *glamour* quase hollywoodesco e uma religiosidade explícita, como podemos verificar comparando as imagens 16 e 17. Esta última indicia que essa religiosidade resulta da construção cénica de uma personalidade artística intrépida ou imaculada na performance e no repertório cantado. Percebemos que nas fadistas, e em Ercília de modo especial o religioso é o elemento neutralizador dos poderes social e sexual, funcionando como um alcalinizante do agenciamento da imagem feminina baseado na exteriorização do luxo e do erotismo. Isto assim acontece porque o recurso a elementos religiosos de algum modo legitima a construção da *star*, ou seja, provavelmente no contexto português uma vedeta não seria reconhecível e autorizada enquanto tal se não fosse figurada e legível como religiosa, se se cingisse exclusivamente a uma componente sensual e de *status* socio-financeiro. As representações e os imaginários de Portugal após a experiência da Primeira República, derivados do contexto político e religioso, ocasionavam a que fosse este o contrato implícito entre as figurações e as suas leituras.¹³⁴ Este papel imobilizador assumido pela tradição iconográfica católica na construção do ícone feminino, e uma perspectiva comparativa com as configurações outras que estrelas estrangeiras arrogaram, inclina-nos a propor a categoria de «quase vedeta» para o caso das fadistas deste período em geral, e de Ercília Costa em particular. Em síntese, no caso do fado a necessidade da figuração religiosa explica-se pelo facto de qualquer processo de iconografização implicar necessariamente, como referimos atrás citando Deniot, mas também porque apenas com ela se pode estampar o modelo de mulher portuguesa, que as fadistas representavam; de

¹³⁴ Joëlle-Andrée Deniot – Édith Piaf: La voix, p. 116.

facto, Ercília Costa foi tida como «tipo “leader” de mulher portuguesa», «de quem é legítima e gloriosa representante», e nesta perspetiva integra uma religiosidade própria à realidade social, sobretudo, pelo referencial devocional, isto é, ser mediação de atração, próprio do artista ou do cantor.¹³⁵

Ela foi a fadista deste período na qual mais profícuo foi o processo de «iconografização», por ter desenvolvido uma grande produção fotográfica, e aquela que, no campo biográfico, mais se aproximou ao «vedetariato». Era a única fadista que vivia fora de Lisboa, além de letrista foi compositora,¹³⁶ e o facto de ser filha de pescadores e de ser proveniente da Costa da Caparica beneficiou nos artigos escritos sobre si um entrosamento com a mitologia da origem marítima do fado,¹³⁷ finalmente, os seus seguidores reconhecem-na como uma «pobre vítima imolada à sua popularidade».¹³⁸ Todos estes dados de alguma forma confluem numa certa especificidade de Ercília que facilita a sua aproximação ao paradigma de «vedeta», corroborado eloquentemente pelo facto de se considerar que foi a primeira artista portuguesa a ir a Hollywood, tendo aí contactado com Bing Crosby e Gary Grant,¹³⁹ e travado uma estreita amizade com Carmen Miranda.¹⁴⁰ Isto ocorreu em 1939, durante a sua viagem aos EUA em que integrou a comitiva de representantes culturais do país na Feira Internacional de Nova York tendo atuado em diversas cidades. Numa larga proporção, a sua autoridade enquanto vedeta é comprovada pela mobilização que gerou em vista à angariação de assinaturas para receber a Comenda da Ordem de Santiago, o que acabou por não se efetuar, a dimensão caritativa de ajuda ao próximo,¹⁴¹ e também por ter sido entre os fadistas desta década aquela que realizou um maior número de viagens ao estrangeiro. De resto, é este

¹³⁵ *Guitarra de Portugal*, 8 de Outubro de 1936, n.º 319, ano 14, p. 2.

¹³⁶ Ercília fala dessa componente da sua vida artística – a composição – mais propriamente do processo criativo, numa entrevista dada à revista *Flama* em 1967: Manuela Alves – «Que é feito de Ercília Costa?», *Flama*, 6 de Janeiro de 1967, n.º 983, ano 23, [p. 17].

¹³⁷ Ver por exemplo o texto de Domingos Carneiro, sobre «Ercília e a saudade». *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1939, n.º 221, ano 16.

¹³⁸ *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1938, n.º 210, ano 16, p. 2.

¹³⁹ Cf. Jorge Trigo – *Ercília Costa: Sereia Peregrina do Fado*. 2.ª edição. Lisboa: Edições Fénix, 2015, p. 58.

¹⁴⁰ Cf. Jorge Trigo – *Ercília Costa*, pp. 64-65.

¹⁴¹ *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, n.º 216, ano 16, p. 15.

um aspeto relevante em que se distingue de Hermínia Silva, conhecida pela sua fobia a aviões,¹⁴² e em relação a quem havia uma assumida concorrência.¹⁴³

A somar a isto, Ercília, assim com Berta Cardoso, Maria Alice ou Maria Albertina, realizou anúncios publicitários de grafonolas (imagem 18). Foi com ela que se realizou em Portugal a primeira obra cinematográfica que se pode considerar um videoclip: em 1932 estreia a curta metragem em que ela canta o seu sucesso «Amor de mãe», que deu o nome ao filme, com realização de Carlos Ferreira. Infelizmente, esta fita perder-se-ia definitivamente.

Nas entrevistas que deu, a abordagem à sua religiosidade nunca era patente e muito menos uma eventual pertença católica. Deste modo, a religiosidade de Ercília não se manifesta, à partida, na frequência dos sacramentos ou mesmo no dizer-se católica, é apenas performativa, expressa na sua gestualidade e no seu repertório, ambos fortemente preenchidos por tópicos do universo católico. Marcam também algumas discursividades; numa entrevista, remetendo-se ao fado «A Minha Cruz» de João de Freitas, assevera que este «era e é como que um destino. Canta-lo é crucificar-me».¹⁴⁴

Porque foi atribuído a Ercília Costa o aposto de «santa do fado»? Encontramos várias explicações. A *Canção do Sul* explicita que o título «foi criado por um poeta de grande sensibilidade, já falecido, Carlos Alberto de Figueiredo». Contudo, foi no Brasil que ele ganhou preponderância:

«Quando Ercília ali estive o título criou vulto, forma artística, foi linotipado em corpo 72 nos grandes jornais cariocas – e atingiu a maioridade. Foi tanto tomado a peito que no *República*, salvo omissão, ela cantou no palco, vestida de santa, aureolada de beatitude admirável. E o público, ao cabo de um religioso respeito, aplaudi-a freneticamente.

Assim o título entrou numa fase definitiva. Por que foi o católico Brasil que o sancionou! Por que foi o Brasil do Cruzeiro, o Brasil, cuja Cruz da Fé, se se pudesse construir, com a sua sombra eclipsaria o Sol, o Brasil aonde o Astro-Rei afaga, todos os dias, com as tranças do seu oiro, o Cristo do Corcovado... Foi o Brasil!... Agora perguntamos: - Depois de tal batismo assiste-nos ainda o direito da crisma?»¹⁴⁵

¹⁴² <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=230> (consultado a 12 de setembro de 2019, 06:50).

¹⁴³ Esta concorrência foi mencionada na intervenção de Rui Vieira Nery, durante o lançamento do livro *Ercília Costa: Sereia Peregrina do Fado*, de Jorge Trigo, com base num episódio ocorrido com seu pai, guitarrista Raul Nery, que acompanhou ambas. https://www.youtube.com/watch?v=_2fFKpn7UaQ&t=1955s. Minuto 32:32. Visualizado a 27 de Outubro de 2016, 22:27.

¹⁴⁴ Na mesma entrevista, Ercília canta uma parte desse poema: «Não quero, quando morrer, / Na campa uma cruz erguida, / Para calvário já basta / A cruz que levo na vida! [...]». *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1939, n.º 218-219, ano 16, p. 10.

¹⁴⁵ *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1940, n.º 239, ano 23.

Esta transcrição sugere expressivamente uma colagem a um conceito religioso, o santo / a santa, a partir de uma encenação configurada a partir de elementos de cariz místico. Salienta o facto de ter sido o Brasil a selar o epíteto e o significado disso no âmbito do jogo das identidades religiosas entre ele e Portugal. O Brasil teve para esta cantadeira um papel de tal modo determinante na sua carreira que aí chegou a construir uma casa.¹⁴⁶ Os comentários da imprensa carioca a um concerto que ali realizou em 1936 sublinham expressivamente a componente transcendente:

«Ercília Costa canta, realmente, com profundo sentimento e com uma tonalidade avelludada indispensável à ternura e melancolia dessas canções portuguesas . Pena é que se mantenha sempre naquela atitude mystica , como se fôra a nossa Santa de Coqueiros. A forma cadenciada com que entra em scena , aquelle feitio de cantar com os olhos voltados para cima, como quem está resando , e aquella imobilidade de estatua em que se coloca quando canta, dão-lhe a apparencia de um desses entes iluminados, que vivem num mundo diferente do nosso».¹⁴⁷

De facto, as justificações do seu epíteto evidenciam quase sempre elementos da sua performance: seja porque «a sua expressão era, diziam, a de uma santa»,¹⁴⁸ pelas suas mãos juntas, ou ainda porque é uma «voz que não tem igual – e voz de Santa, da “Santa do Fado”!».¹⁴⁹ Também foi qualificada de «Madona do Fado».¹⁵⁰

A maior parte das descrições operam uma espiritualização de Ercília, aventando que a cantadeira detém um «condão celestial de eleita»,¹⁵¹ que «nos momentos sublimes da sua arte revela excelsos dons mediúnicos» e que «só pode ser directamente agraciada pelo Céu».¹⁵² Acrescentam que «dos seus lábios, quando canta, saem misticismos d'alma»,¹⁵³ afirmando que ela «é uma predestinada do fado» e a sua «sacerdotisa

¹⁴⁶ «Ercília Costa já não quer ser a “Santa do Fado”!...», *República*, 14 de Junho de 1946, ano 36, n.º 5610, 2.ª série, p. 2.

¹⁴⁷ «Como Ercília Costa partiu para o Brasil... Palavras, expressivas e tocantes, da maior intérprete da canção portuguesa ao deixar Lisboa», *A Batalha*, 22 de Julho de 1936, n.º 2052 [local de edição: Rio de Janeiro]. Citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 36.

¹⁴⁸ Eduardo Sucena – *Lisboa, o Fado, e os Fadistas*.

¹⁴⁹ Joaquim Augusto Correia (Autor do livro *Artistas: da tela, do palco, do tablado*, Lisboa: [Ed. do Autor], 1942) citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 185. .

¹⁵⁰ Em 1937 temos a indicação que o Barão de Shossizéff, Boris I, de Andorra apreciou muito Ercília Costa denominando-a «A Madona do Fado». Cf. *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1937, n.º 186, ano 15, p. 2.

¹⁵¹ *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, n.º 216, ano 16, p. 15.

¹⁵² Álvaro Ribeiro – «Homenagem a Ercília Costa», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16.

¹⁵³ «Como Ercília Costa partiu para o Brasil... Palavras, expressivas e tocantes, da maior intérprete da canção portuguesa ao deixar Lisboa», *A Batalha*, 22 de Julho de 1936, n.º 2052 [local de edição: Rio de Janeiro]. Citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 36.

¹⁵³ «Como Ercília Costa partiu para o Brasil... Palavras, expressivas e tocantes, da maior intérprete da canção portuguesa ao deixar Lisboa», *A Batalha*, 22 de Julho de 1936, n.º 2052 [local de edição: Rio de Janeiro]. Citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 36.

maxima»,¹⁵⁴ aludindo-se também à adesão do público: «O povo místico testemunha-lhe adoração, e numa voz de lenda chama-lhe santa».¹⁵⁵ A análise do caso de Ercília Costa coloca-nos diante da possibilidade de uma religiosidade extra-institucional e também do problema do universo espírita.

A sua performance, cuja construção detinha um alcance cénico, desde a composição da sua indumentária até ao silêncio e solenidade que conseguia granjear dos ouvintes, evidencia esta espiritualidade que, entre o autêntico e o construído, constituía a sua marca identitária. A imagem 19 exprime esta construção cénica, o manto e as mãos juntas são claramente calcados da iconografia religiosa. Há que ter em consideração que esta imagem foi tirada no contexto de um teatro de revista, precisamente com o intuito de que o público reconhecesse a especificidade da cantatriz Ercília Costa, e que era precisamente a sua figuração de mulher devota. O mesmo se pode dizer da imagem 20, sendo bastante possível que tenha ocorrido num contexto teatral. A única fotografia que subsiste do filme *Amor de mãe*, de Carlos Mendes (1932) ao qual já aludimos, comprova mais uma vez a exploração exaustiva da gestualidade religiosa feminina (ver imagem 21).

A *Canção do Sul*, cujos leitores tiveram a iniciativa da solicitação da entrega da condecoração da Ordem de Santiago e cujos redatores a promoveram entusiasticamente, afirmou nessa circunstância que «[...] a imagem da Santa do Fado eternamente brilhará nos altares fadistas, envolvida num manto de estrelas ...».¹⁵⁶ Um último exemplo, escrito pela mão de um leitor deste jornal:

«Santa porque é adorada e no Céu, porque da terra se não elevam vibrações tão ricas de musicalidade triste, limpa de condição humana, e se alguma tem – bem haja por humilde. [...] se dons celestes houvessem por bem tocar a nossa insignificância terrena, melhor lhe caberiam os resplendores de ouro das cabeças santificadas pelo pincel dos Mestres da escola de Bruges».¹⁵⁷

Em suma, podemos afirmar que o processo de vedetização foi acompanhado por um processo de mistificação de Ercília Costa, no âmbito da sua voz, repertório e performance, mas sem inscrição biográfica. Mais do que a sua crença, e ainda mais do que a sua pertença, são sublinhadas a emotividade, maternidade e humildade que

¹⁵⁴ J. Santos – «Ercília Costa (a deusa do fado)». *Trovas de Portugal*, 10 de Junho de 1933, n.º 3, p. 1.

¹⁵⁵ Álvaro Ribeiro – «Homenagem a Ercília Costa», *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16.

¹⁵⁶ «O Génio de Ercília Costa», *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, p. 15.

¹⁵⁶ «O Génio de Ercília Costa», *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, p. 15.

¹⁵⁷ Carta do leitor Agripino Marta. *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1938, n.º 213, ano 16. ¹⁵⁸ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – *Não sabemos já donde a luz mana*, p. 93.

configurava em de forma religiosa. Deste modo, percebe-se que a «precária transcendência social»¹⁵⁸ própria da vedeta é superada em Ercília pela *mise en scène* de por uma transcendência de tipo religioso.

Considerada por muitos como «a maior titular do fado»,¹⁵⁹ de um modo bastante consensual nomeadamente na imprensa fadista que lhe concedia bastante destaque, Ercília Costa gerou, todavia, algumas críticas. Parte delas tinham a ver com a sua performance, como esta assinada por um jornalista brasileiro:

«A fadista Ercília Costa, que a colonia chama de Santa do Fado, (Sacrilégio!), canta sempre da mesma maneira. Não tem expressão physionomica , não gesticula, e olha sempre para as “torrinhas”, como em transe, quando faz a apologia da sua terra natal. Há gente, porém, que a julga a melhor do mundo...»¹⁶⁰

Outras críticas partiam de quem via na fadista o símbolo máximo do «fado moderno», profissionalizado e em rutura com os cânones que se haviam convencionado. Muitas colocavam em causa o epíteto «Santa do Fado». A letra de fado que transcrevemos de seguida, intitulada «Que Santinhas...», tem latente a ideia de que o «fado velho» era ideologicamente mais conotado com a desvalorização da religião e da crença, e que a geração que corporizava o fado novo, da qual Ercília Costa era especialmente representativa, assumia uma maior inscrição na recomposição do catolicismo da época. Esta já não era realizada de um modo preponderantemente analógico, por estar no quadro de uma interdição como nas letras em torno da figura da prostituta, ou conflitual, por se enquadrar numa atitude de contestação, como nas letras marcadamente de esquerda; realiza-se no «fado novo» de um modo explícito e pessoal. Tem lugar uma capitalização gestual e literária da plataforma de símbolos e enunciados da crença católica, sem que isso corresponda a uma pertença institucional, como tivemos oportunidade de explicar. Ora, esta configuração com traços iconográficos e teóricos do catolicismo revela características de algum modo inéditas até então. Nota-se nesta letra uma denúncia da hipocrisia no ambiente fadista, um cariz anticlerical sub-reptício ou simplesmente um puritanismo habitual no filão do «fado antigo», e que exprime a intenção de sectorizar o fado e o religioso:

¹⁵⁸ Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira – *Não sabemos já donde a luz mana*, p. 93.

¹⁵⁹ *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1939, n.º 364, ano 17, p. 5.

¹⁶⁰ Paulo Orlando. *A Batalha*, 13 de Dezembro de 1936, n.º 2052 [local de edição: Rio de Janeiro]. Citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 41.

«Há uma mulher que canta,
Que tem o nome de santa,
Na portuguesa canção.
É preciso haver cuidado:
Que bem se canta o fado
Ou se vai na procissão.

O fado segue a carreira
Da mais alta Magestade ,
Sem santinhas ou sácristas .
Porque então, doutra maneira
Vou formar a irmandade
Da senhora dos fadistas.

Santas no fado? Heresia!
Mentirola! Fantasia!
Roupa suja que se arruma.
Pode haver Mexeriqueiras,
Intriguistas, regateiras,
Mas santas... Não há nenhuma.»¹⁶¹

Estas críticas foram residuais no interior da comunidade fadista; as letras em torno do epíteto da fadista, contrárias ou favoráveis, surgem sobretudo aquando dos acontecimentos mais mediáticos da sua carreira. Transcrevemos parte de uma letra em sua defesa, na qual encontramos uma vez mais uma presença profícua de temas religiosos:

«Há quem tente amesquinhar
O meu nome aureolado,
Pois julgam poder matar
O meu grande amôr pelo Fado.
Sabe o povo que me adora
E que desdenha as intrigas
Que das fadistas de agora
Sou uma das mais antigas. [...]

Quando eu findar... minha vida
Tem juz
A que almas abençoadas
Ponham legenda sentida
Na cruz.

Em simples letras gravadas:
- Jaz aqui alma de artista.
De sentimento sagrado.
Ercília Costa – a Fadista -,
Que deu a vida p'lo Fado».¹⁶²

As críticas e as reações elogiosas nunca alcançaram a escala de uma controvérsia de opinião, mantendo-se como uma espécie de polémica implodida dentro da comunidade fadista. Contudo, extravasou-a atingindo uma fação bastante conservadora da Igreja

¹⁶¹ Dr. Pirulas – «Que santinhas...», *Guitarra de Portugal*, 10 de Fevereiro de 1939, n.º 358, ano 17.

¹⁶² João de Freitas – «Amor pelo fado», *Guitarra de Portugal*, 10 de Junho de 1939, n.º 364, ano 17, p. 5. Indicação que se trata da «Marcha Ercília».

Católica, encabeçada por Fernando de Souza (Nemo), diretor do jornal católico *A Voz*. Numa entrevista à RTP Ercília conta que foi chamada a comparecer na redação deste órgão de imprensa, em virtude do seu epíteto, a cujos responsáveis alvitrou: «Eu sei que não sou Santa. Até sou casada, nunca vi nenhuma Santa casada. É o povo quem me chama Santa. O que é que eu posso fazer?». ¹⁶³ Como verificámos no segundo capítulo, a natureza ideológica fortemente reacionária de *A Voz* gerava desconforto inclusivamente a D. Manuel Cerejeira.

A repreensão daquele órgão de comunicação católico, assim as restantes críticas, levaram a que a fadista rejeitasse esse cognome, clarificando numa entrevista dada em 1946:

«Já não quero mais ser a “Santa do Fado”. Foi uma designação carinhosa que o nosso bom povo me deu e que no Brasil o povo também popularizou. É boa, é sincera, por mim muito querida, mas como fadista que sou, de alma e coração, quero apenas ser “fadista”!...». ¹⁶⁴

Estes constrangimentos não impediram que anos mais tarde, Eduardo Damas, juntamente com Manuel Paião, compusessem um fado intitulado «Santa do Fado».

A importância de Ercília Costa na história do fado, em geral, e neste período histórico em particular, é insofismável. A sua configuração enquanto mulher religiosa enquadra-se numa conjuntura mais favorável à aproximação do fado ao universo católico, o que foi até esse período uma exceção, uma vez que até então tinham tido lugar o modelo da prostituta (com Severa), de operária (com Cesária), de atriz (Maria Vitória) e de mulher do povo vendedora ambulante (Júlia Florista). Ercília Costa, ao concretizar a identificação com a crença sobretudo em termos performativos – pela «religiosidade da sua atitude quando canta», ¹⁶⁵ é fatora de uma mudança de certa forma estrutural no fado. Isto é explicado por Rui Vieira Nery: «era a santa do fado, era uma mulher que criava à volta do fado este ambiente de austeridade, de solenidade, de concentração, que acabou por ser um elemento tão importante na nossa relação com o fado». ¹⁶⁶ Esta solenidade e concentração testificam-se em algumas narrativas escritas em torno da fadista da Costa da Caparica, como esta sobre a sua atuação no Coliseu dos Recreios, escrita num jornal

¹⁶³ Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 26. Indicado em nota de rodapé: «Entrevista emitida na Rádio (RTP)».

¹⁶⁴ «Ercília Costa já não quer ser a “Santa do Fado”!...», *República*, 14 de Junho de 1946, ano 36, n.º 5610, 2.ª série, p. 2. Citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 73.

¹⁶⁵ *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, n.º 216, ano 16.

¹⁶⁶ https://www.youtube.com/watch?v=_2fFKpn7UaQ&t=1955s. Minuto 31:14-32:30. Visto a 27 de Outubro de 2016, 22:27.

francês e citada pela *A Guitarra de Portugal*: «Na enorme sala, onde as condições acústicas são más, da voz da artista, que é de fraco volume, nem uma sílaba se perdia – tal era o silêncio quando ela canta».¹⁶⁷ A representação da sua religiosidade ou santidade é, pois, respaldada pela autoridade que lhe era conferida por quem a escutava.

O cognome «santa do fado» era, de longe, o mais marcante e difundido, mas Ercília possuía outros cognomes: a «toutinegra do fado» e a «sereia peregrina do Fado». Este último remete para um imaginário de sensualidade, de narrativas mitológicas marítimas e para a natureza itinerante que pautou o seu percurso artístico. Tal designação manifesta uma vez mais as ambivalências culturais e religiosas que a imagética das fadistas exprime: elas estão exatamente entre a sereia e a santa. Em suma, Ercília Costa constitui o ponto fundador de uma natureza de religiosidade e de espiritualidade na formulação gestual do fado e da sua escuta. Um ponto que é de chegada e de partida: substancia primícias de religiosidade do fado organizando-as numa gestualidade que se caracteriza por uma especificidade e eficácia performativas, tendo nessa religiosidade o ponto nevralgico, e abre o horizonte para a carga espiritual de grande intensidade que assumirão os fadistas das gerações futuras.

O que Ercília Costa introduz, e que se aproxima a uma reforma performativa do fado só talvez superada por Amália Rodrigues, insere-se numa dinâmica de conferir ao fado uma funcionalidade mormente no âmbito da comoção do que do ato lúdico de cantar a trivialidade, e que advinha já de trás: Caetano Calcinhas, que Tinop considera ser o «reformador do canto do fado» está no início dessa dinâmica, seja pela introdução de assuntos mais profundos seja pela própria forma de cantar.¹⁶⁸

Da problemática que procurámos afrontar nesta etapa, explorámos a representação do fadista nos seus retratos visuais e descritivos, o que implicou inevitavelmente aprofundar a questão do processo de «vedetização» que neles está em causa e como o religioso conflui para ele, destacando neste campo o caso excecional de Ercília Costa. Prosseguimos agora para a gestualidade vocal e gestual. Na verdade, já pontualmente

¹⁶⁷ «Transcrição de um artigo do “Marseille Soir” de 16 de Maio de 1936», *Guitarra de Portugal*, 6 de Novembro de 1936, n.º 321, ano 15, p. 6.

¹⁶⁸ «Caetano Calcinhas foi o reformador do canto do fado, o criador de uma nova escola. Enfin Malherbe vint... Caetano Calcinhas iniciou o canto do género fino. Procurou assuntos menos triviais (...). A sua voz melíflua dava todas as doçuras, todas as meias-tintas musicais, comovia profundamente, achava com facilidade o caminho do coração, cujas fibras vibravam, de repente, no triunfo das harmonias estimulantes.» Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*, p. 190.

adentrámos na problemática da performance ao analisar Ercília, e a natureza inédita que o religioso confere à sua gestualidade toma-a como um marco a partir do qual se estabelece um antes e um depois na gestualidade fadista, um ponto de mutação que é precisamente de natureza religiosa. Este é um dado importante a ter em conta na continuação da leitura.

6.4. O gesto vocal

Praticamente sem exceção, cada número dos periódicos fadistas dedica um espaço privilegiado à apresentação de um ou mais fadistas ou, mais raramente, de um outro protagonista do género musical. Nesses textos é muito frequente ocorrer uma caracterização exaustiva das suas vozes, que funcionam como metonímias dos próprios fadistas. Por outro lado, também os críticos satirizaram o aspeto vocal dos intérpretes de fado. Na constituição do padrão estético da voz fadista, que elementos caracterológicos foram prevaletentes e de que modo eles se adequam ou contrapõem aos padrões vocais favorecidos nas estéticas religiosas? Centrados nesta questão, faremos um percurso reflexivo que começará pelo fado contemporâneo.

Partimos assim de um estudo recente que tem como objeto o fado atual e que procurou determinar o perfil acústico e fonatório da voz do fado com fundamentação científica. Para tal, efetuou-se a medição e a análise acústica computadorizada das vozes de 104 fadistas, homens e mulheres, amadores e profissionais, de diversas idades.¹⁶⁹ Verificou-se que os valores da instabilidade fonatória e da proporção de ruído por harmónico¹⁷⁰ são mais altos nas vozes de fadistas do que na média das vozes dos cantores líricos.¹⁷¹ Concluiu-se também que abaixo da média dos profissionais líricos ficam a «frequência fundamental» dos fadistas,¹⁷² a frequência do seu vibrato (exceto nos fadistas

¹⁶⁹ Projeto de investigação do Instituto Politécnico de Setúbal (IPS) e do Instituto de Engenharia Electrónica e Telemática de Aveiro (IEETA). Soraia Ibrahim; Ana Mendes; Inês Vaz – Fado's voice: acoustic features. Em Lim Kian Meng (ed.) – *12th Western Pacific Acoustics Conference 2015*. Singapore: Research Publishing, 2016, p. 198.

¹⁷⁰ O nome dos indicadores da instabilidade fonatória é *Jitter* e *Shimmer* e da proporção de ruído por harmónico é *NHR*.

¹⁷¹ Soraia Ibrahim; Ana Mendes; Inês Vaz – Fado's voice, p. 198.

¹⁷² A frequência fundamental (F0) é o número das vibrações que as cordas vocais realizam por segundo e que define, grosso modo, a sua altura: uma menor frequência corresponde a uma voz mais grave, uma maior frequência a uma voz mais aguda.

profissionais de sexo masculino) e a extensão do mesmo (bastante próximo nas mulheres fadistas mais velhas). O formante¹⁷³ verificou-se muito residualmente no total da amostra, do que se deduz que o «singer's formant is not a Fado singer's voice feature».¹⁷⁴ Os autores do estudo apontam ainda um tempo máximo de fonação reduzido e uma limitada coordenação técnica, bem assim uma elevada tensão vocal. Em suma, são significativas as diferenças entre o perfil da voz no fado e no canto lírico, salientes sobretudo nos níveis de perturbação, tensão vocal, que são no primeiro muito superiores,¹⁷⁵ e quanto ao domínio técnico e à altura são inferiores. Isto perfaz dois padrões de estética vocal quase opostos.

A identidade vocal que se reconhece atualmente como específica do fado apresenta continuidades e dissemelhanças relativamente ao que se percebe como o perfil vocal fadístico entre 1926 e 1945. Em primeiro lugar notamos que a acentuada diferença entre o fado e o canto lírico mantém-se. Já nos anos 40, Alberto Ribeiro e Albino Gomes foram dois casos de percursos iniciados no fado e que decidiram enveredar por outros géneros musicais, passando de fadistas a cantores. A *Canção do Sul* apresenta-os (respetivamente) nestes termos:

«[...] se pôs de lado a sua categoria de cantador de fado, não menosprezou a canção. [...] Fê-lo porque a sua voz, a fôlhas tantas, abastardou-se ao sentimento fadista, àquela suavíssima dolência sentimental, e fugia escandalosamente para as canções clássicas, de mais difícil escola, todavia».¹⁷⁶ «Sim: O fado foi o meu início. Depois experimentei não sem grande custo, outras modalidades, pois eu gosto muito do fado. Se na ópera se pudesse cantar fado... [...] Estou experimentando grandes progressos nas obras líricas porque a minha voz era de grande volume. Tinha voz de mais, eis por que tive de abandonar o fado...».¹⁷⁷

Por estas descrições se percebe o «sentimento fadista» como marca singularizante da interpretação vocal fadista, sendo, pelo contrário, atípico o «ter voz de mais». No mesmo jornal de onde extraímos estes excertos explicita-se a relação entre o fado e o canto lírico: «O fado não é uma arte que admita largos recursos do bel-canto, pelo

¹⁷³ «O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada.» Cf. Cristina de Sousa Gusmão; Paulo Henrique Campos; Maria Emília Oliveira Maia – O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. *Per Musi*. 21 (2010) 45.

¹⁷⁴ Ana Mendes; Soraia Ibrahim; Inês Vaz – Fado's voice, p. 204.

¹⁷⁵ Ana Mendes; Soraia Ibrahim; Inês Vaz – Fado's voice, p. 204.

¹⁷⁶ Sobre Alberto Ribeiro: «de fadista a cantor», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1940, n.º 245, ano 22, p. 1.3.

¹⁷⁷ *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1944, n.º 338, ano 22, p. 3.

contrário, quanto mais simples, sem os requebros da alta classe, tanto melhor».¹⁷⁸ Nesta afirmação subjaz, pois, a procura de uma filiação na classe popular no desempenho e na identidade vocal; é uma diferenciação estética e musical que tem por trás um intuito de diferenciação social, de afirmação de uma identidade não erudita pela positiva.

Na formulação das regras e nos quadros de valoração do que deve ser uma voz e um canto fadista, que tem uma grande expressão nos jornais do meio, são perceptíveis ambiguidades. A título ilustrativo, encontramos textos em que se censuram os requebros, como vimos, ou em que se elogia o cantar do fado «sem exageros de garganteados nem lamurientos graves», ao passo que outros há nos quais «os requebros na garganta» é o «modo de entoar à maneira fadista».¹⁷⁹ Esta ambivalência pode explicar-se pela tensão da coexistência, por um lado, do imperativo de o fado não perder o seu traço popular, o que significa em grande medida uma proximidade ao cânone do «fado antigo», e por outro, da necessidade de uma maior qualificação dos seus intérpretes, dadas as exigências do mercado e a pressão das críticas que eram dirigidas a este género musical.

A audição de alguns fados gravados nesta época levar-nos-á a reconhecer que a altura das vozes das cantadeiras aproxima-se de uma tessitura aguda. Isso constatámos pelo menos no caso das mulheres, talvez pelo facto de os homens apresentarem vozes e interpretações mais variáveis entre si. No seu disco editado pela *Odeon*, Ermelinda Vitória aparece designada de «soprano», no de Maria Emília Ferreira «meio-soprano»,¹⁸⁰ e não encontrámos a referência de uma fadista «contralto». Das audições que efetuámos, registamos ainda um sentido de autodomínio, não se verificando uma estética do excesso nem da fealdade, isto é, não ocorre o grito expansivo com uma intenção de exponencialidade ou disrupção interpretativa, os segmentos melódicos de maior altura são aliás cantados de um modo que sugere um trabalho ou estipulação prévios, ou uma notória rouquidão (reiteramos uma vez mais: pelo menos no caso das mulheres).

A descrição de vozes agudas nos jornais de fado (por exemplo, a voz de Maria Loureiro, que a *Canção do Sul* adjectiva de «aguda e fininha»¹⁸¹) leva-nos a aduzir que, mais do que a altura, o denominador comum aos fados escutados reside na dicção ou numa pronúncia própria do género, na pressão vocal e nos padrões melismáticos que se

¹⁷⁸ Sobre a fadista Maria José: *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1945, n.º 357, p. 3.

¹⁷⁹ Sobre Manuel Calixto: *Guitarra de Portugal*, 14 de Novembro de 1934, n.º 298, ano 13, p. 1.

¹⁸⁰ Pesquisa efetuada a partir do Arquivo Sonoro Digital.

¹⁸¹ *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1944, n.º 339, ano 22, p. 3.

utilizam na interpretação. O facto de Alberto Victor Machado, nos *Ídolos do Fado*, referir oito vezes a dicção (metade das quais adjetivada de «impecável») na caracterização dos fadistas, confirma esta relevância.¹⁸² O perfil vocal sobretudo feminino desta geração pode explicar-se como efeito da experiência teatral, com a influência de géneros musicais advindos do estrangeiro, nomeadamente o jazz e o tango e com a monitorização do intérprete que o processo de gravação implicava.

Entre os anos 20 e 40, no contexto da profissionalização, da influência do teatro e sobretudo da busca de uma legitimidade social do fado, no esforço de diferenciação de uma estética de música de rua e de identificação com uma estética de música erudita, o paradigma vocal fadista inclui vozes agudas, com uma certa consciência de autocontrolo. Isto modificar-se-á nas décadas seguintes para o seu oposto (voz grave e forte), retomando-se o registo que predominava sensivelmente a partir da Severa e até às primeiras décadas do século XX, a julgar pelas descrições coevas dos fadistas deste arco temporal.

As gravações do período estudado mostram-nos vozes que são na sua maioria saudáveis e jovens, o que se confirma em larga medida pelas descrições da imprensa de fado. Ora isto não corresponde às críticas dos detratores, por serem provavelmente resultantes de uma ideia facciosa que perpetua um perfil vocal que o *mainstream* da comunidade fadista procurou, afinal, substituir. Isto explica-se por se basearem em vozes que permaneceram fora deste processo de profissionalização e consequente preocupação por um aperfeiçoamento vocal, ou ainda por quererem conservar uma caricatura do fadista enraizada nas idiossincrasias da identidade social que ele representava na centúria oitocentista.

Os críticos nas suas representações denunciam o intuito mimetizador de outros padrões vocais por parte do fado, que já explicitámos. Eles destacam sarcasticamente a natureza lamentativa e lenta do fado. Afirmam, por exemplo que «os fadistas sacam maravilhosos lieder [...] uivando lamentações e z'ais prolongados»¹⁸³ e que o fado é «canção dolente e arrastada, intercalada de mórbidos e gemebundos ais». A identificação da música com o «ai» é significativa, a somar à comparação com a monotonia da

¹⁸² A. Víctor Machado – *Ídolos do Fado*.

¹⁸³ Fialho d'Almeida – *Estâncias de Arte e de Saúde*. Lisboa: Livr. Clássica, 1921, p. 387.

oralidade das devoções: «monótono, arrastado, langoroso, não é uma canção é um lamento. Um responso tem mais sornice».¹⁸⁴

A inferioridade e a fealdade da voz fadista são descritas em termos de incapacidade técnica, de insuficiência do aparelho vocal, da violência que o fadista sobre ele exerce:

«[...] dans le fado, la voix “se donne” avec une générosité qui va jusqu’à l’épuisement. Et c’est là encore, une particularité assez “mélanique”. La chanteuse demande à ses cordes vocales un effort douloureux. Elle les congestionne, elle les torture, elle les tend comme si elle voulait les briser dans son cri rauque d’agonie. Le fado est sacoué par les spasms d’une délivrance: celle du cœur qui accouche de sa peine.

Et, au fond, c’est la pathétique cruauté de cet enfantement qui est à la base de la volupté “fadique”»¹⁸⁵.

Esta é a transcrição de uma parte das críticas ao fado do compositor francês Émile Vuillermoz, na qual caracteriza as fadistas desta forma: «ardentes et émouvantes vocifératrices de fados». Luís Moita, por exemplo, caracteriza a voz fadista de «ameaçadora e lamecha, a esganiçar a canção».¹⁸⁶ Júlio Dantas, apesar de defender o género musical, também assinala esta agressividade física: «o “fado” que em Lisboa se garganteia – ou, dizendo melhor, se guturaliza e se estrangula».¹⁸⁷ Mário de Sampaio Ribeiro ironiza dizendo: «os variadíssimos “fadeiros” e “fadeiras” – que se esganiçam derrancadamente, estragando as vozes que Deus lhes deu à força de cantar mal [...]».¹⁸⁸ Também numa letra de fado verificamos uma autorrepresentação da voz do fadista levada ao esgotamento:

«Minha garganta, coitada,
Tem a voz enrouquecida...
Passa os dias torturada,
Já não canta para a vida!».¹⁸⁹

¹⁸⁴ Albino Forjaz de Sampaio – *Prosa Vil*, p. 11.

¹⁸⁵ Emile Vuillermoz – «Le fado portugais», *Candide: grand hebdomadaire parisien et littéraire*, 20 juin 1935, année 12, n.º 588, p. 19. Luís Moita cita este artigo e assim o traduz: «[...] no Fado, a voz “se dá” com uma generosidade que vai até ao esgotamento. Nisso está, ainda, uma particularidade bastante negroide. A cantora pede às suas cordas vocais um esforço doloroso. Congestiona-as, tortura-as, puxa por elas, como se as quisesse partir num grito rouco de agonia. Fado é sacudido pelos espasmos dum parto, – o do coração, que extrai a sua dôr. / No fundo, é na patética crueldade dêste parto que está a base da volúpia fadista.» Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 195-196.

¹⁸⁶ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 186-187.

¹⁸⁷ Júlio Dantas, *Comércio do Porto*, 4 Abril 1937, p. 1.

¹⁸⁸ Mário de Sampaio Ribeiro – «“Pergaminhos” fadistas», p. 3.

¹⁸⁹ Diniz Pereira Cavaco – «A minha voz!», *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1941, n.º 265, ano 18. [Do repertório do cantador João Antunes Lança]

Do emprego dos verbos «torturar», «esganiçar», «estrangular», entre outros, ressalta a imagética de uma auto-agressão física metonomizada na garganta ou de um masoquismo sintetizado nos órgãos fonatórios legível como compensação de uma não-excelência física-vocal ou numa gramática de mortificação.

Ressalvamos que estas opiniões-representações terão de ser equacionadas como constructos retóricos. Com efeito, são assiduamente caricaturas literárias, marcadas pelo sarcasmo, exatamente na medida em que nelas se evoca e se explora a *sarx* (a carne) do cantor enquanto instância patológica, também como metáfora do espírito. Com efeito, além de uma crítica de tipo técnico, registamos uma ironização profundamente corporal na qual o uno vocal-somático do fadista é apresentado como um mosaico de enfermidades. Exemplificamos com as expressões seguintes: «cloróticas meninas»¹⁹⁰ e «descendentes de aqueles fatais micróbios» (assim se refere Maciel Fortes aos fadistas);¹⁹¹ «os Fadistas derramam o vinagre das suas vozes»;¹⁹² o «tão nauseabundo hálito de rascoas»;¹⁹³ «doridos vômitos, catitas e empoladas estrofes»;¹⁹⁴ e, finalmente, «o Fado é sensualismo com dôres de barriga!». ¹⁹⁵

Este retrato patologizador do canto do fado só é cabalmente entendido na tradição de crítica de que foi alvo desde o século XIX, marcada longinquamente pelas correntes positivista e evolucionista. Ambas confluíram num imaginário depreciativo do estrato social mais marcado pela marginalização socio-económica produzido no contexto da Lisboa oitocentista, os «fadistas», nome que, como explicitámos num momento anterior da tese, designava uma categoria social, numa época em que, relembramos, esta palavra não significava cantores de fado mas o conjunto das prostitutas, proxenetas, vadios, etc.. Não obstante a descolagem do fado desses ambientes, a crítica aos seus praticantes manteve-se com o mesmo cariz profilático. Por exemplo, o apanágio de uma mediocridade da voz fadista com recurso ao problema do alcoolismo encontra-se em várias críticas (mais frequente nas que antecedem 1926): Lambertini fala sobre «des inflexions canailles» que o fado assume quando passa pelas «gosiers avinés de ces

¹⁹⁰ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 89.

¹⁹¹ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 125.

¹⁹² José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 169.

¹⁹³ José Maciel Ribeiro Fortes – *O fado*, p. 125.

¹⁹⁴ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 188.

¹⁹⁵ Exclamação que Moita cita de um amigo músico de José Gomes Ferreira, após dar-lhe a ouvir um fado, baseando-se num artigo de Gomes Ferreira. Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 187.

trouvères de carrefour»¹⁹⁶; Vuillermoz define o género musical português de «paralysante ivresse contemplative»;¹⁹⁷ o Conde de Sabugosa (1894) refere a «voz rouca, avinhada»¹⁹⁸ dos fadistas; Samuel Maia, na secção «Higiene Prática» *d'O Século* depreciou «a emoliente cantiga do Fado, essa lagrima desalentada, feita de aguardente bagaceira e da bilis espessada, produzida por fígados entumecidos». ¹⁹⁹ É naturalmente muito notória a associação do fado à doença nos textos deste médico republicano que descreve o fado como «escorrença fadunchada» e «gemido de cólica disentérica»²⁰⁰.

A rouquidão corresponde atualmente a uma prova da capacitação para cantar fado, enquanto símbolo da experiência do sofrimento, indício de uma «vida fadista»,²⁰¹ que poderíamos equivaler a uma maturidade pessoal obtida pela depuração proporcionada por um «desgosto amoroso» ou por uma «perda profunda».²⁰² A rouquidão é, pois, um marcador de que se passou pelo crivo iniciático do sofrimento. Ela começou por ser símbolo, por um lado, de um sofrimento de natureza afetiva-social, ancorado no arquétipo da prostituta, o que detalharemos nos próximos parágrafos, por outro lado, de natureza laboral-social, enraizada na figura do operário ou da operária. Vejamos as considerações que Joëlle-Andrée Deniot tece sobre o caso parisiense da *chanson française* na década de 1930, durante a qual Berthe Sylva, Fréhel ou Damia se notabilizam como cantoras da *chanson réaliste*, afirmando que elas detinham uma tessitura grave exatamente pelo seu enraizamento no realismo popular operário: «Les interprètes de la chanson des apaches»²⁰³ mimaient, par emprunts de parlures, d'habits et de vocalité, des archétypes prolétariens».²⁰⁴ A relevância do «fado operário», que persiste sob a forma de corrente de influência direta ou indireta, embora decrescente, ao longo dos anos 30, e a existência de fadistas que trabalharam em fábricas e que contactaram ou que mesmo se iniciaram no fado operário – Maria do Carmo Torres, por exemplo – e de outros intérpretes, poetas,

¹⁹⁶ Michel Angelo Lambertini – Chansons et instruments: renseignements pour l'étude du folk-lore portugais. Lisbonne : Lambertini.

¹⁹⁷ Emile Vuillermoz – «Le fado portugais», *Candide*, 20 juin 1935, année 12, n.º 588, p. 19.

¹⁹⁸ C. S. – «O Fadista». Em Conde de Sabugosa; B. de Pindella – «O fadista». Em Conde de Sabugosa e B. de Pindella – *De Braço dado*. 2.ª edição. Lisboa: Portugalia, 1894, p. 108.

¹⁹⁹ [Samuel Maia] – «O choradinho em perguntas e respostas». *O Século*, Fevereiro de 1912, p. 5. (Secção Higiene Prática).

²⁰⁰ Samuel Maia – «A Canção Nacional», *O Século*, 17 de Novembro de 1933, n.º 18565, ano 53, p.p. 1. 4.

²⁰¹ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 65.

²⁰² Maria São José Côrte-Real – Revendo cidadania, 79.

²⁰³ «Apache» é um termo do calão popular francês, significa o bandido típico do início do século XX.

²⁰⁴ Joëlle-Andrée Deniot – *Édith Piaf*, p. 52.

etc. ideologicamente próximos das sensibilidades políticas do meio proletário, são fatores que tornam susceptível de aplicar e adaptar ao fado esta verificação relativa às *chanteuses* acima mencionadas.

Na época estudada a rouquidão era idiossincrásica do fado sobretudo para os seus críticos: ela significava um corpo-voz doente, era o reduto da patologização total da descrição do fadista. Além das justificações já expostas, era fundamentada nas enfermidades associadas ao mundo prostibular. Comporta, por isso, a semântica da mortalidade precoce das meretrizes e a identificação com a voz da Severa. Sousa e Costa expõe que quando o Conde de Vimioso e a Severa se relacionaram amorosamente, esta «já padecia um pouco da garganta. A voz enrouquecera; descuidou-se no tratamento. Essa enfermidade e outras cortaram-lhe o fio da existência aos vinte e seis anos [...]».²⁰⁵ Em 1841 (quatro anos antes do falecimento de Maria Severa), o médico Francisco Ignacio dos Santos Cruz referia a rouquidão das prostitutas como parte de uma sintomatologia da sua degeneração e como signo de uma atipicidade «desta porção do sexo feminino».²⁰⁶

«He hum facto inegável, que muitas das prostitutas apresentam hũa voz muito grossa, e muito rouca; que se assemelha á do mais grosseiro homem; mas isto não constitue hum character particular, e como sendo resultado do habito da prostituição, pois que estes sons roucos, de character viril, e bastantemente desagradáveis, mui raras vezes os divisamos nas prostitutas da 1ª e 2ª ordem. Esta alteração da voz he mais frequente, e quasi que exclusiva da mais baixa ordem das prostitutas [...]. He tambem hum facto innegavel, que esta voz rouca e varonil não aparece nos primeiros anos da vida devassa das prostitutas [...] esta alteração da voz, ella se não encontra até aos 20 annos de idade, mas sim aos 25 e mais annos.»²⁰⁷

O médico salienta ainda que o «líquidos espirituosos» e a maior exposição às intempéries climáticas têm mais propensão para esta alteração na voz,²⁰⁸ nas prostitutas de terceira ordem, ou seja, as mais pobres e fora do quadro legal.²⁰⁹ Na mesma medida da enfatização da masculinidade das vozes das mulheres fadistas, releva-se a feminização da voz dos homens fadistas; por exemplo, em 1912 Samuel Maia faz menção a «vozes femininas e efeminadas».²¹⁰ A ironização com base no género é, porém, muito mais esbatida que aquela que recorre, por exemplo, ao corpo, à doença e à técnica vocal.

²⁰⁵ Júlio de Sousa e Costa – *Severa*, p. 26.

²⁰⁶ Francisco Ignacio dos Santos Cruz – *Da prostituição na cidade de Lisboa...*, p. 77.

²⁰⁷ Francisco Ignacio dos Santos Cruz – *Da prostituição na cidade de Lisboa...*, p. 76.

²⁰⁸ Francisco Ignacio dos Santos Cruz – *Da prostituição na cidade de Lisboa...*, p. 77.

²⁰⁹ Santos Cruz considerava que as meretrizes de primeira ordem correspondem a uma prostituição luxuosa, e que as de segunda são as que exercem numa casa tolerada, isto é, legalmente.

²¹⁰ Samuel Maia, *A Canção Nacional*, O Século. p. 6.

Colocando agora o foco do nosso estudo nas representações positivas da voz fadista, detemo-nos na longa descrição que Júlio Dantas no romance *A Severa* de 1903 faz da voz da sua protagonista, enquadrada no momento em que é escutada pelo grupo de convidados do Conde de Marialva (entre eles Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Rodrigo da Fonseca, o duque de Ávila...) na audição que ele organizou no seu solar do Campo Grande:

«Pouco depois, no meio de religioso silêncio, uma linda voz ergueu-se, ao mesmo tempo dôce e rude, trinado e arquejante, alegre e triste, uma voz rica de modulações, quente de paixão, trilo e soluço, rugido e uivo de amor, uma voz que parecia ressoar dentro de cada coração que a ouvia, que lembrava, em cada nota, evoés pagãos, brasas coruscando, fios lampejantes de navalha, volúpias de fera amorosa, tilintar de sinos ao longe, - uma voz onde se sentia, onde se adivinhava a palpitação de todo o sentimento humano, a alma duma raça moribunda brotando intacta, sangrenta e viva duma só boca de mulher».²¹¹

Começando com três antíteses, esta descrição é um viveiro de recursos estilísticos que convocam motivos vários, destacando-se os sensuais, os de evocação zoológica («rugido e uivo de amor», «volúpias de fera») e os religiosos («evoés pagãos», «tilintar de sinos ao longe»). Tal como nas caracterizações das vozes dos intérpretes formuladas na imprensa do género musical), não se menciona a rouquidão ou outros defeitos vocais. A voz é, ao invés, maximizada como instância em que residem várias imagéticas, uma certa onipotência atinente à sua natureza emotiva e, talvez no contraste com uma voz rude e escura, remete assiduamente para uma cromaticidade quente. Por exemplo, Alfredo Meca fala da «voz quente, febril» de Lucília do Carmo que «abrazou de emoção todos quanto tiveram a dita de a escutar».²¹² Reporta ainda que a imprensa na colónia moçambicana falou da «sua voz modelada primorosamente ao sabor da sua alma de fadista».²¹³

A associação ao sentimento está patente no livro *Ídolos do Fado*, de Alberto Victor Machado. Nas descrições dos fadistas, contabilizámos 10 casos em que o substantivo «voz» está articulado com o de «sentimento», metade dos quais através do verbo «impregnar» («impregnada de sentimento»). Prossequindo na análise dos dados desta obra, o adjetivo mais utilizado pelo autor para qualificar a voz dos fadistas é

²¹¹ Júlio Dantas – *A Severa: romance*. 3.^a edição. Pôrto: Domingos Barreira, 1942, [Ed. original: 1903], p. 325-326.

²¹² *Canção do Sul*, n.º 331, 1 de Abril de 1944, n.º 331, ano 22, p. 3.

²¹³ *Canção do Sul*, n.º 331, 1 de Abril de 1944, n.º 331, ano 22, p. 3.

«excelente», registando-se 8 ocorrências, seguido de «linda», que emprega 7 vezes. «Melodiosa» e «timbrada» (que, com uma exceção, ocorre «bem timbrada»), contam 5 ocorrências. Aparecem 3 vezes os adjetivos «harmoniosa», «acariciante» e «agradável» (uma vez utilizada no superlativo absoluto – «agradabilíssima»), mais residualmente «suave», «privilegiada» e «volumosa» (2 vezes), e, com apenas uma ocorrência, «maviosa», «forte» e «cristalina». Este levantamento confirma o registo das descrições presentes nos jornais de fado: transmite-se a ideia de uma voz «excelente», bela, polifacetada e, naturalmente, com predicados muito positivos.

De que forma a linguagem religiosa é utilizada na descrição da voz fadista? Reportando-nos ainda aos *Ídolos do Fado*, exprime-se o género musical como preces afluídas ou saídas dos lábios de Rosa Costa e de Zulmira Miranda.²¹⁴ Além do caso de Ercília Costa anteriormente desenvolvido, ilustra este recurso à simbólica religiosa um artigo de 1934, sobre a jovem Hermínia Silva em que é escrito que «O fado, para ela, sem piéguices nem metáforas, é a voz que Deus colocou no coração para este falar com o exterior. / E na voz da jovem fadista o Criador foi generoso: alguns milhares de ibéricos a têm ouvido... e compreendido.»²¹⁵ Dois anos depois, diz-se sobre Berta Cardoso que a sua garganta «mais parece um rosário de notas musicais, tocadas de qualquer ritmo divino, que uma voz humana».²¹⁶ Os discursos dos «fadistófilos» atribuem, pois, causas e efeitos religiosos à voz para reforçarem a sua excelência.

A capacidade de a voz ser plasmável ao sentimento e à «alma» é o atributo superiormente valorizado que se constituiu em parâmetro de indexação da qualidade de um fadista, a par, ainda que secundariamente, da dicção. A voz enquanto elemento fisiológico e estético é preterida relativamente ao efeito capaz de produzir na comunidade de ouvintes consumando o reconhecimento de um saber-fazer que coincide com um sentir-fazer. A valorização do sentimento e da dimensão popular contrapõe-se a uma voz racionalizada, que é o padrão tendencialmente vigente na música dos ritos religiosos, destacando aqui o caso cristão, e em particular católico, cujo processo histórico se

²¹⁴ A. Víctor Machado – *Ídolos do Fado*, p. 193 e p. 206 (respetivamente).

²¹⁵ *Canção do Sul*, 18 de Outubro de 1934, n.º 125, ano 12, p. 1.

²¹⁶ Cf. João Reis – «Berta Cardoso: uma voz de cristal», *Canção do Sul*, n.º 146, ano n.º 13, 16 de Janeiro de 1936, p. 1. Esta citação corresponde a uma parte do texto

confundiu com o da música chamada «clássica» ou «erudita».²¹⁷ No rito católico institucional cuidou-se, através de doutrinas e regulamentações, que a voz não fosse ligada à sensualidade, expulsando do espaço musical litúrgico as vozes femininas. O protótipo vocal cristalizou-se na voz masculina, sadia e despojada de sentimento e voluptuosidade; necessariamente, vinculou-a a um paradigma musical valorativo da razão, da ordem e da probidade moral. Por exemplo, no *ethos* do canto litúrgico a voz do salmista não pode ser «dura nem rouca»,²¹⁸ manifestando quiçá o intento de purgar a voz do seu «grão» corporal.²¹⁹

Lydia Flem oferece uma boa síntese de factos, autores, escritos e regras que, ao longo do período clássico grego (Platão e Sófocles, por exemplo) e da história do catolicismo (desde a Patrística até à promoção das vozes dos *castrati*), a voz masculina foi sendo assumida como a única admissível no espaço litúrgico.²²⁰ A voz das mulheres, associada à sedução, foi sendo sucessivamente proibida e circunscrita. A socióloga e psicanalista belga considera que «l'opéra cherche à concilier les séductions sensuelles de la musique et de la voix avec les forces de la Raison, de l'intelligence et de la vertu». Assevera que quer os debates eclesiásticos quer os estéticos que os sucederam têm o objetivo «d'ordonner, de codifier, de réformer, de purifier, d'assujettir les passions».²²¹ A ópera e as tradições líricas contemporâneas abriram espaço à voz feminina, consentindo parte da sua carga erótica, de um modo negociado, através de uma «esthétique de la "convenance"» que encontramos na música religiosa e na «erudita». Continuaram, contudo, a ter como paradigma uma «forme optimale» da voz, verificável designadamente na rigorosa seletividade e preparação dos intérpretes da *schola cantorum*. Isto contrapõe-se a uma estética do excesso emotivo e do elogio da rudeza ou da espontaneidade da prática musical. Assinalamos, porém, que a questão da emoção originou debates também no interior da música ocidental não-popular, como aconteceu aquando da publicação da obra *Les passions de l'âme*, em 1649,²²² de René Descartes.

²¹⁷ Jean-Yves Hameline – Musique. Em Jean-Yves Lacoste (dir.) – *Dictionnaire Critique de Théologie*. Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007.

²¹⁸ Jean-Yves Hameline – Musique.

²¹⁹ «Grão da voz», conhecida expressão de Roland Barthes.

²²⁰ Ver: Lydia Flem – Opéra: délices de l'oreille, voix de la séduction. Em Cécile Dauphin; Arlette Farge (dir.) – *Séduction et Sociétés: approches historiques*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 331-335.

²²¹ Lydia Flem – Opéra: délices de l'Oreille, voix de la séduction, p. 334.

²²² Dorottya Fabian; Renee Timmers; Emery Schubert; (ed.) – *Expressiveness in music...*, p. XXIII.

As culturas musicais que surgiram no interior das igrejas protestantes, preponderantemente no segundo reformismo que deocorreu de John Wesley no século XVIII, podem entender-se no objetivo de contrastarem com o caráter contido e racional da interpretação da música religiosa vigente no catolicismo. Waseda Minako analisa o fenómeno atual do *gospel* no Japão, país de tradições religiosas exógenas ao cristianismo mas marcado pelo modelo económico-cultural do Atlântico Norte, e justifica o seu sucesso por ser uma reação à mecanização e ao *stress* do quotidiano cosmopolita japonês mas também ao caráter excessivamente técnico e disciplinador da voz do ensino musical curricular do país.²²³ No seu artigo, a etnomusicóloga reconhece nos discursos dos coralistas a importância da «liberdade» e do coro enquanto coletivo uno e de suporte à voz singular. Acrescenta que estes praticantes de *gospel* destacam o facto de a voz ser respeitada na sua naturalidade sem ser forçada a seguir os padrões estéticos ditos clássicos. O fado, em certa medida, é também passível de ser compreendido como uma bolsa de liberdade expressiva que se abre na reação à inacessibilidade social e ao rigorismo estético da música «erudita» e da religiosa.

Na conceção do canto erudito-religioso, o corpo tem em relação à voz uma importância instrumental, e a voz é ela própria uma instância instrumental relativamente à melodia e à palavra. A questão da voz humana, o seu valor intrínseco e a sua relação de subordinação ou de superioridade com a orquestra, foram alvo de debate no interior do campo musical «erudito», que Ana Paz explana.²²⁴ Notamos, contudo, uma constante comparação entre a voz humana e o instrumento musical. Disto deriva a projeção do ideal de uma voz isenta de qualquer corporalidade em função de uma pureza ou perfeição acústica do som, equivalendo ao som de um instrumento musical.

Em contraposição, a perspetiva sobre a voz, em múltiplas outras culturas expressivas entre as quais se inclui o fado durante a época estudada, aproxima-se mais à de ser um gesto corporal: corpo e voz são um todo, unidos na intencionalidade de veicular o sentimento, de atingir um *climax* emocional e afetar o público. Deste modo, é legítimo analisar o fado segundo a sensibilidade de Roland Barthes, Saphir Herr, etc. que

²²³ Waseda Minako – Gospel Music in Japan: Transplantation and Localization of African American Religious Singing. *Yearbook for Traditional Music*. 45 (2013) 195.

²²⁴ Ana Luísa Paz – O ensino da música em Portugal (1868-1930), p. 225-226.

explorámos na parte teórico-conceitual, ou seja, pressupondo que a voz, muito além de resultar do corpo, é-o e o veicula-o.

A identificação da voz com o sentimento e a sua materialidade obtêm a máxima expressão na aproximação performativa ao choro: a fusão entre cantar e chorar é tido como expoente interpretativo.

Este facto é muito nítido em Ercília Costa, porque «ela verte lágrimas quando canta»,²²⁵ o que a própria confirma,²²⁶ e tal como acontece na sua participação no filme *Madragoa* (1952).²²⁷ Este chorar ao cantar é referenciado em muitos cantadores; é dito em 1933, sobre um fadista de referência e da velha guarda: «Saber cantar chorando, como João Maria dos Anjos, só almas de eleição o fazem». ²²⁸ Também nas críticas ao género se transparece este facto; exemplificamos com uma afirmação de Mário Gonçalves Viana que diz que o fadista dá «lágrimas patéticas à voz». ²²⁹ Trata-se de uma quase transubstanciação das lágrimas em voz ou de uma simulação vocal do choro. Sob este prisma se compreenderá a importância técnica dos requiebrs na laringe e as frequentes alusões aos soluços.

Um grupo de investigadores salientou como chave de compreensão da voz no fado, entre outras, a ideia de trauma, que se define pela incapacidade de integração da experiência vivida, pela figura do agressor em contraposição a uma vítima, pela ausência de criatividade e pela necessidade de repetição de histórias egocentradas.²³⁰ Para o psiquiatra Gaudard esse trauma que afeta a identidade portuguesa, e como tal o fado, é o desaparecimento do rei D. Sebastião na sequência da derrota em Alcácer Quibir.²³¹ Todavia, as nossas fontes indicam-nos que essa mitologia um tanto forçada só timidamente é formulada neste período: as letras nacionalistas evocam num tom mais laudatório que lamentativo, os episódios da história de Portugal gloriosos e não tanto mal

²²⁵ A. G. – «Transcrição de um artigo do “Marseille Soir” de 16 de Maio de 1936», *Guitarra de Portugal*, 6 de Novembro de 1936, n.º 321, ano 15, p. 6.

²²⁶ J. Santos – «Ercília Costa (a deusa do fado)», *Trovas de Portugal*, 10 de Junho de 1933, n.º 3, p. 1.

²²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=U9By4gYGdP4>. Visto a 3 de Novembro de 2016, 21:14.

²²⁸ *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1933, n.º 106, ano 11, p.1

²²⁹ Mário Gonçalves Viana – «Uma canção que não é nacional», *Jornal de Notícias*, 8 de Novembro de 1935, n.º 263, ano 47.

²³⁰ Maria do Rosário Dias; Nádia Pereira Simões; Ana Ferreira; Eva Coelho – The question of a voice: with what voice will I cry my sad fado?. *International Journal of Social Sciences Studies*. 10 (2016) 106-115. 110.

²³¹ Pierre-Yves Gaudard – Traumatisme, saudade et fado p. 41.

sucedidos, particularmente das guerras da primeira dinastia e do período da expansão marítima.

O trauma melhor posicionado para o considerarmos como tal é o da morte da Severa, enquanto símbolo da morte evitável de uma malfadada representativa do conjunto daqueles que não encontram redenção na sociedade e que são vítimas mortais de uma força maior, seja ela social ou divina. Nesta medida, o capital traumático da morte de Severa é reatualizado na continuidade do fado nas narrativas de órfãos, de soldados da grande guerra, de cegos, de prostitutas, etc., ou seja, aquele filão de repertório que anteriormente categorizamos no tópico «trágico». Mas é o tópico da maternidade trágica que mais aparece como uma experiência traumática de ordem pessoal. A cantadeira Ercília Costa assevera que nunca cantou o fado «O Filho Céguinho» sem chorar;²³² o mesmo acontece com Rosa Maria: «Quanda ela canta Coisas da Minha Filha, de Radamanto, [...] Rosa Maria chora. Chora por que Radamanto [...] atingiu a alma da artista com o estilo tam mimoso do seu estro».²³³

A perspetiva de uma voz traumatizada enquadra-se numa capacidade de comunicação dramática, pelo murmúrio em tom confessional, o «tremor» na voz, os «picos» interpretativos, etc. que se efetiva maximamente pelas lágrimas consegue suscitar na audiência.²³⁴ A relação entre o choro e o fado é de tal modo estreita, que a designação «choradinho» assumiu uma dimensão técnica. Encontrámos nas nossas fontes o termo «fado choradinho» utilizado em contraposição quer com o fado das salas, quer com o «fado moderno». Tomás Borba e Lopes Graça distinguem o «fado corrido» do «fado choradinho» em termos de tonalidade: o primeiro é maior e o segundo menor.²³⁵ «Choradinho» viria ainda a designar uma técnica interpretativa fadista, a par, por exemplo, do pianinho. É também utilizada pelos detratores; veja-se as críticas de Samuel Maia publicadas n' *O Século* em 1912 que falam no «choradinho». Este homonimato não é inédito, como o caso do «choro», nome de um género instrumental carioca coetâneo ao

²³² *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1939, n.º 218-219, ano 16, p. 10.

²³³ *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1940, n.º 239, ano 23, p. 1.

²³⁴ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 43.

²³⁵ Tomás Borba; Fernando Lopes Graça – Fado. Em *Dicionário de Música*. 2.ª edição. Porto: Mário Figueirinhas, 1996, p. 496. [Ed. original: 1954].

fado e como ele fortemente influenciado pelo lundum.²³⁶ A guitarra portuguesa é um ator preponderante no engendrar do choro que ocorre no fado: «gemer» é um dos verbos que mais vezes encontramos a predicar o sujeito «guitarra», juntamente com «trinar» e «chorar». O som da guitarra é um gemido, a sua forma é associada à de uma lágrima e colabora com a voz na propiciação do choro.

As sociedades constituíram diferentes códigos comportamentais para o choro, em particular em contexto de luto. Choro, luto e oração tendem a ser socialmente percecionados como exercícios essencialmente femininos. Baseando-nos no estudo de Nicole Loraux sobre leis funerárias cívicas de diferentes cidades-estado da Grécia Antiga que visavam a contenção na expressão das mulheres do sofrimento pela morte de um filho, destacamos a existência de uma diferente legislação para enlutadas e enlutados e a obrigatoriedade daquelas abandonarem o túmulo antes dos homens.²³⁷ A autora identifica ainda o luto materno com o parto, pois para ambos existia um ritual de finalização após um período determinado de restabelecimento, e salienta a intenção de contenção do sofrimento em vista a dissuadir o impacto nefasto da guerra. A figura da carpideira mostra outro papel da mulher no luto e uma funcionalização do choro. Além do fator do género, a regulamentação do choro varia quanto à classe social: de um modo geral, é visto com suspeita um homem chorar nos estratos mais populares, suspeita essa que abrange também as mulheres nas classes aristocráticas. Estes dados importam pela possibilidade de se ponderar o fado enquanto um «oásis» de exteriorização de um *pathos* socialmente interdito.

As práticas musicais em que o choro, na sua dimensão simbólica e física, e o canto se intersectam, ocorrem geralmente numa de três ocasiões: ritos fúnebres e de luto, experiências de guerra e de exílio, ou em rituais religiosos de tipo expiatório. Exemplo do primeiro caso são os prantos cabo-verdianos que integram o *tchôro*, conjunto cerimonial fúnebre assim denominado em Cabo Verde e na Guiné-Bissau. Ordinariamente assumem «formas poéticas e melódicas complexas, por vezes de intenso dramatismo», que são «entoados por familiares, amigas e vizinhas dos defuntos (sempre

²³⁶ Este género musical poder-se-á chamar choro por via do latim *chorus* (coro). O seguinte texto oferece, na primeira parte, uma sucinta descrição histórica do choro: Adriano Maraucci Réa – Comentários sobre o choro atual. Em *Sipemus: Simpósio de pesquisa em música*. Curitiba: Deartes UFRJ, 2006, pp. 239-244.

²³⁷ Nicole Loraux – *Mães de luto*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994, pp. 22ss.

do sexo feminino)»²³⁸ e que falam sobre «as virtudes que [o falecido] possuía, as circunstâncias da sua morte e a saudade já sentida devido à sua partida deste mundo».²³⁹ Exemplificamos a segundo ocasião (experiência de guerra e exílio) com uma tradição dos Yésidis da Arménia – a *kilamê ser*. Consiste num falar melodisado sobre a morte de um filho ou a experiência do exílio da guerra, realizado a meio das lides quotidianas ou como interrupção, por exemplo, de uma conversa informal, o que permite a entrada e a saída numa emoção dolorosa.²⁴⁰ Tanto o *tchôro* como a *kilamê ser* têm em comum o facto de funcionarem como um ciclo de expressão emocional com as fronteiras delimitadas e uma quase coincidência entre a fala e o canto. Podemos considerar que no fado estas duas características estão presentes, numa escala menor, dirimindo-se à medida que vai largando uma certa natureza de domesticidade e privacidade, para tomar um formato de exibição pública e de cariz comercial.

Quanto às práticas musicais presentes nos rituais de expiação (terceira ocasião) registam-se de alguma forma estas características, mormente por via do carácter recitativo de textos religiosos e não tanto pela improvisação. O primeiro exemplo no qual nos detemos é o do canto dos Benditos no nordeste do Brasil, uma região cujo processo de catolicização foi muito profundo. Ewelter Rocha explica que estes cantos «narram os martírios infligidos a Jesus e aos santos» outros existindo que «ressaltam a condição de pecador e a aflição das almas condenadas ao inferno»,²⁴¹ tendo analisado no artigo que baseou a nossa investigação um canto que reformula a oração mariológica da Salvé Rainha. Sendo uma prática vista com suspeita por parte de alguns grupos católicos mais intransigentes,²⁴² o investigador conclui que nela «a música age como um equivalente simbólico da própria flagelação».²⁴³ Atentemos em segundo lugar numa tradição devocional islâmica realizada apenas por mulheres *Uyghur*, por elas organizada numa estrutura ritual consistente e marginal às tradições rituais dominantes do Islão. Trata-se

²³⁸ Maria Clara Saraiva – *Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação*. Lisboa: Colibri, 1998, p. 125.

²³⁹ Maria Clara Saraiva – *Rituais funerários em Cabo Verde*, p. 124.

²⁴⁰ Estelle Amy de la Bretèque – Des affects entre guillemets. *Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie. Cahiers d'ethnomusicologie*. 23 (2010) 143.

²⁴¹ Ewelter Rocha – Cantar para Sofrer, 15 (2010).

²⁴² Sobre esta rejeição fala no seu artigo: Ewelter Rocha – Deus me livre de cantar essas coisas. *Revista Iluminuras*. (2010).

²⁴³ Ewelter Rocha – Deus me livre de cantar essas coisas, p. 8.

de uma «lamentação ritualizada» cantada com uma voz áspera e quebrada,²⁴⁴ onde os gritos são uma «manifestation of *ishq* (passion for *Allah*)» e as lágrimas visam a expiação dos pecados. Para as mulheres *Uyghur*, as lágrimas são um «emotional work» eficaz que elas representam pela comunidade da aldeia ao interceder por ela e ao promover o esquecimento de Deus dos pecados.²⁴⁵

Com base nestes dados poderíamos interpretar o fado como uma atividade de expiação e de propiciação secularizada, na medida em que julgamos que assumia sobretudo o próprio público como sujeito coletivo a propiciar ou a sensibilizar. Com efeito, a crença no destino condiciona bastante a crença na propiciação de Deus. No género procurava-se tornar os ouvintes propícios para a comoção ou mesmo o perdão de uma dada narrativa que, de ordem pessoal ou social, mais afetiva ou humanitarista, apelava para uma mobilização (primeiramente, talvez como resquício do período em que era uma canção utilizada pelas vanguardas políticas) ou para uma sensibilização. Nas letras de fado, o sujeito poético dirige-se não raras vezes a interlocutores divinos: Jesus e Deus, mas também à Virgem Maria, Maria Madalena, etc. O ponto de vista e de locução perspetiva-os enquanto possíveis de afetar, de sensibilizar, de propiciar, numa crença que é agilizada com o sistema de mediações ou de intercessores (os santos ou, mais recorrentemente, as santas).

Tanto no fado como nos casos com que ilustrámos a adjudicação ao canto de uma dimensão «lacrimosa», as lágrimas correspondem à intenção de uma eficácia ou à efetivação de um efeito determinado, seja nos que escutam seja no interlocutor transcendente. Georges Didi-Huberman denomina este tipo de lágrimas funcionais enquanto «des larmes de crocodile, des larmes-alibis, des larmes stratégiques ou rhétoriques».²⁴⁶ Indica ainda o quebrar da voz, a transformação dolorosa dos músculos faciais.²⁴⁷ Consiste, no conjunto, numa simulação vocal e facial do choro, aproxima-se em tudo ao choro – no gesto vocal e corporal – à exceção (quase sempre) das lágrimas. Não se pretende tanto a expressão inevitável do sofrimento mas a obtenção de um determinado efeito.

²⁴⁴ Rachel Harris – «This Oil is Sizzling in the Pot», 342-343.

²⁴⁵ Rachel Harris – «This Oil is Sizzling in the Pot», 342-343.

²⁴⁶ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 15.

²⁴⁷ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 15.

6.5. O gesto corporal

Ainda no século XIX o fado era dançado ou batido, facto que várias fontes testemunham, entre elas as populares caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro que retratam personalidades públicas, nomeadamente políticas, a dançarem o fado. Campos Monteiro viu uma justificação para o desaparecimento da dança na transposição do fado para as salas, num texto em que sugere indiretamente a dança como uma «marca da pelintríssima origem» do fado, do tango e do maxixe, os quais, segundo ele, têm em comum o esbatimento da dança ao transitarem para a Europa.²⁴⁸ Apesar do carácter faccioso do texto deste médico e político transmontano, parece-nos que quer a relação com processos similares ocorridos noutros géneros musicais e performativos, quer a passagem do fado para os meios aristocráticos, compõem um quadro explicativo razoável da perda da dança na sua performance. Isto porque ambos os trânsitos (de África-América do Sul para a Europa e das ruas para os salões) correspondem à necessidade de uma dinâmica purgativa ou de um processo de sublimação da sensualidade de uma dada prática expressiva, exigida pelos códigos relacionais dos novos contextos. Se partirmos de três eixos a partir dos quais se pode conceber a música: palavra, som e corpo, correspondentes à poesia, música e dança, podemos ponderar uma paulatina deslocação do polo do corpo/dança para o polo da palavra/poesia ocorrida no fado.²⁴⁹

Os fadistas tinham consciência da importância da comunicação gestual das suas atuações, ou essa relevância era-lhes antes incutida: a preocupação pela visualidade é mais uma novidade do «fado moderno». Assim o revela este excerto do jornal *A Guitarra de Portugal*:

²⁴⁸ Campos Monteiro afirma que o fado: «[...] ao transitar para as salas, perdeu a dinâmica coreográfica. Quási como o tango e o maxixe, que resultaram na Europa uma sombra do que são na América do Sul. Mas nem por isso os três deixaram apagar a marca da pelintríssima origem». Cf. *Notícias Ilustrado*, 14 de Abril de 1929, n.º 44, 2ª série, p. 10.

²⁴⁹ Esta ideia baseia-se em Fernando Lopes Graça explica que o musicólogo francês Lionel Landry no livro *La sensibilité musical: Ses éléments, sa formation*, sustenta que os elementos que compõem o fenómeno musical foram-se separando progressivamente, diferenciando o discurso, o canto e o gesto, dando lugar à poesia à música e à dança, três atividades artísticas dinâmicas que se foram separando, independentizando, sem perderem vestígios da sua origem comum. Fernando Lopes Graça – *Obras Literárias: Reflexões sobre Música*. 2.ª Edição muito aumentada. Lisboa: Edições Cosmos, 1978, p. 32-32. (Texto «Da natureza e valor da música» escrito entre 1933 e 1938).

«O cantor de fados, como todo o artista, necessita de jôgo fisionómico, a “miologia” é mecânica imprescindível. O artista que só se pode ouvir é incompleto, o público precisa de ouvir e ver, só assim compreende os artistas.

O cantor, a cantadeira ou ainda o músico, não devem ter o rosto parado, a expressão dos sentimentos que pretendem incutir deve ler-se-lhes no olhar, na comissura dos lábios, e, se quisermos, até nos gestos».²⁵⁰

A componente coreográfica enquanto dança, no sentido técnico da palavra, pode ter desaparecido deste género musical, mas nele prevaleceu enquanto tal, alterando-se e sofrendo um processo de síntese no corpo.

Uma vez adentrados nas questões de fundo relativamente à gestualidade corporal no fado, explicadas no primeiro momento desta parte da tese sobre os conceitos e as teorias, temos condições de nos retermos no estudo particularizado de cada gesto. Começamos pelo rosto, que é por si próprio «une scène chorégraphique»,²⁵¹ na qual o gesto se concentra. De todos os «micro-mouvements de visage»,²⁵² tomamos primeiramente como objeto os dos olhos. Entre os diversos elementos com que, em 1935, Samuel Maia caracterizou negativamente o fado e a sua interpretação, constam «os olhos em alvo».²⁵³ Esta expressão *ipsis verbis* já tinha sido anteriormente utilizada nas críticas à interpretação dos fadistas : desde logo, Rocha Peixoto, ainda no final de oitocentos,²⁵⁴ mais tarde António Arroio, em 1908, a quem Luiz Moita, 28 anos mais tarde, citaria n’ *O Fado, Canção de vencidos*: «Enquanto cantarmos o fado, de cigarro ao canto da boca, olhos em alvo e paixão a arrebentar o peito [...]».²⁵⁵ Finalmente, o católico Manuel Pacheco no jornal *Renascença Ilustração Quinzenal* descreve assim uma mulher que canta o fado numa rua do Porto, «[...] a misera que esganiça a laringe – olhos em alvo, pescoço esguio, lenço amarrado na nuca, a cantar o fado [...]».²⁵⁶ Ao todo, são cinco ocorrências da mesma expressão num espaço sensivelmente de 40 anos, sendo provável que outras existam.

²⁵⁰ Sobre Manuel Calixto: *Guitarra de Portugal*, 14 de Novembro de 1934, n.º 298, ano 13, p. 1.

²⁵¹ Sophie Herr – *Geste de la voix et théâtre du corps*, p. 56.

²⁵² Sophie Herr – *Geste de la voix et théâtre du corps*, p. 56.

²⁵³ Mário Gonçalves Viana – «Uma canção que não é nacional», *Jornal de Notícias*, 8 de Novembro de 1935, n.º 263, ano 47.-

²⁵⁴ Rocha Peixoto – *O cruel e triste fado*, p. 302.

²⁵⁵ António Arroio – *O canto coral e a sua função social*, p. 80. Citado por: Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, 1936.

²⁵⁶ Frederico de Monforte – «O Triste fado», *Renascença Ilustração Quinzenal*, 15 de Junho de 1939, n.º 198, ano 9, p. 14. Artigo escrito na rubrica «Crónica do Pôrto».

Encontramos os olhos em alvo ainda ilustrados num dos desenhos que integram a obra supracitada de Luiz Moita (ver imagem 22), uma figura magra cujos olhos em branco realçam uma intenção sinistra, os quais são reforçados pela forma como as mãos estão abertas, que sugere um estado alterado de consciência ou doentio. Os olhos em alvo são associados ao transe e ao êxtase, tópicos que de um modo pontual, latente ou patente encontramos nas nossas fontes. Por exemplo, já na fase final do nosso período histórico, Mário de Sampaio Ribeiro descreve em tom satírico os fadistas em «êxtase permanente ante o lídimo descendente [...] do Bote-larè».²⁵⁷ Isto é razão suficiente para nos demorarmos sobre esta matéria.

O êxtase místico, enquanto realidade comportamental e espiritual católica, teve um momento preponderante no Barroco. Contudo, passou a ser visto com suspeita na modernidade pela psiquiatria que somatizou esse tipo de experiências catalogando-as de casos patológicos. Isto é claro em Pierre Janet, que publicou em 1928 a obra *De l'angoisse à l'extase*, na qual considerou o êxtase como manifestação de uma doença mental específica chamada «psychasthénie».²⁵⁸ Também a Igreja Católica encarou com grande relutância esse tipo de experiências marginais à instituição, equivalendo-as por vezes a possessões demoníacas. Esta realidade viria a ser reabilitada por Marcéa Eliade, na sua obra *Sociologie et anthropologie*, de 1950. Ele considera o êxtase como um nó original de todas as formas de xamanismo, e define-o, entre outras coisas como uma «psychopompe». O investigador romeno contrapõe a rejeição social do êxtase que se verifica no Ocidente ao alto reconhecimento social de uma vocação transcendente no xaman que sucede noutras sociedades. O xamanismo baseia-se na atribuição de uma autoridade e de um papel na comunidade, ao qual se acede após uma iniciação, e que está muito associado à visão. Essa autoridade tem a ver com a capacidade de cruzar fronteiras simbólicas, segundo esta afirmação de Bertrand Hell:

«Le chaman porte au plus profond de son être les marques de sa vocation de transgresseur, c'est-à-dire de celui qui peut chevaucher les frontières ordinaires et se jouer des barrières apparentes entre les mondes (visible/caché) et les états (humain/animal; homme/femme; vivant/mort). Un tel statut singulier ne peut découler que d'un long travail sur le corps».²⁵⁹

²⁵⁷ Mário de Sampaio Ribeiro – «“Pergaminhos” fadistas», p. 13

²⁵⁸ François Trémoilières – Extase. Em Michela Marzano (dir.) – *Dictionnaire du corps*. Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007, p. 371.

²⁵⁹ Bertrand Hell – Chamanisme. Em Michela Marzano (dir.) – *Dictionnaire du corps*. Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007, p. 184.

O corpo é uma instância crucial no xaman, uma vez que ele deve dispor de um «corps-sujet doté de pouvoirs spécifiques».²⁶⁰ Por outro lado, Martin Heidegger opera a quotidianização do êxtase, quebrando o seu isolamento, excecionalidade e exclusiva referência aos religiosos, ao mencionar «le caractère extatique de la condition humaine», utilizando a expressão «ek-sistence».²⁶¹

Procurando intersectar a perspectiva de Heidegger, de Hell e de Eliade, conseguimos uma base de análise para as nossas fontes, nomeadamente para alguns textos que têm como matéria de descrição os fadistas e as suas atuações. Sendo eles quase sempre redigidos numa retórica laudatória, imprimem ao género musical e aos seus intérpretes alguns poderes específicos, que os concebem por exemplo como mediadores entre dois mundos, com acesso ao transcendental. Verificámos isto de um modo muito explícito em Ercília Costa. Uma descrição desta fadista a cantar tem em comum com o retrato literário irónico dos críticos o facto de os olhos estarem abertos e o destaque de uma dimensão de transcendência: «Obedecendo a forças ocultas, a sua expressão transfigura-se completamente : - os olhos abrem-se para regiões ignoradas e toda a sua figura se reveste duma auréola maravilhosa».²⁶²

Catherin Peillon aponta o fado como «une forme de chamanisme [...] rituel de transformation et [...] de communion par de la douleur et son bonheur».²⁶³ A relação entre fado e uma realidade tão remota como o xamanismo parece estranha pela aparente distância entre as realidades dos ritos xamânicos e de possessão demoníaca e o contexto histórico português. É necessário equacionar o seguinte: no período de formação do fado, a circulação de pessoas de diferentes proveniências entre o continente africano, o Brasil e a então metrópole, consistia numa dinâmica de comercial que coincidia com a circulação e permuta de bens simbólicos. Esse efervescente laboratório de transações culturais de onde surgiu o fado incluía necessariamente as crenças e as práticas religiosas. É, por isso, expectável a influência das religiões afro-brasileiras, das suas narrativas e dos seus rituais naquela prática expressiva embrionária. O fado foi um produto musical e coreográfico dessa troca de constructos expressivos, práticas musicais, rituais, etc. que

²⁶⁰ Bertrand Hell – Chamanisme, p. 185.

²⁶¹ Na *Carta sobre o Humanismo* e no *Ser e o Tempo*. Obras mencionadas por François Trémolières – Extase, p. 374.

²⁶² *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1938, n.º 216, ano 16.

²⁶³ Catherine Peillon – La lassitude des âmes fortes. *La Pensée de Midi* 16:3 (2005), p. 137.

constituía o dia a dia em torno do porto da capital do império. Por outro lado, e tal como já abordado, a partir do segundo quartel do século XIX Lisboa recebeu populações advindas do mundo rural, que com elas carregavam igualmente arreigadas crenças e práticas religiosas. Os substratos identitariamente ricos e diferenciados, nos quais o religioso proeminentemente se inclui, destas populações vindas por terra e por mar para a capital portuguesa, constituíam-na enquanto «melting pot» em ebulição e muito fértil no que diz respeito à produção de novas culturas expressivas. A componente religiosa do fado, em particular aquela que se exprime na sua gestualidade, parece dar-nos alguns indícios dessa mistura explosiva entre quadrantes culturais-religiosos tão diferenciados.

Num artigo da *Canção do Sul* que versa sobre o quadro de José Malhoa, *O Fado*, de 1910, contrapõem-se «aquele homem de expressão bestial e aspécto sórdido» e a «atitude abandonada e desagradante» de Adelaide da Facada «que nem sequer nos olha», por um lado, e por outro o «rosto nos nossos fadistas quando cantam de cabeça levantada» e sobretudo com Ercília Costa que canta com «o olhar extasiado lá para onde paíram essas aspirações indefníveis da nossa alma».²⁶⁴ Nos textos, nas fotografias de atuações, nas caricaturas e nos filmes deste período, verificamos na maioria das vezes os olhos abertos, olhando para cima (veja-se a título representativo a imagem 23). Noutras imagens, de quantidade igualmente considerável, constatamos que os olhos fitam um interlocutor ao mesmo nível: os ouvintes. O busto de madeira que representa o «tipo da fadista e cantadeira actual » realizado por Raul d'Oliveira, poeta popular e entalhador, e exibido na *Canção do Sul* em 1930 (imagem 24) verificam-se os olhos abertos a olhar em frente, com o sobrolho e o pescoço numa certa tensão.²⁶⁵

Por outro lado, existem fotografias de fadistas que cantam com os olhos fechados. Alice Magina é a fadista que mais frequentemente encontramos a cantar desta forma, com base na documentação visual que temos disponível. Podemos verifica-lo numa fotografia de 1945, que é descrita com a nota: «Uma expressão popular de Alice Magina», o que pode querer dizer alguma especificidade deste gesto nesta cantadeira, e igualmente numa caricatura realizada no ano precedente (imagens 25 e 26, respetivamente)²⁶⁶. O grau de

²⁶⁴ *Canção do Sul*, 1 de Outubro de 1938, n.º 212, ano 16.

²⁶⁵ Trata-se de um pequeno texto em que se publicitam «diversos tipos de fadistas antigos e modernos» para volutas de guitarras que o mesmo autor executa. Cf. «Para volutas de guitarras», *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1930, ano n.º 7, n.º 29, p. 2.

²⁶⁶ *Canção do Sul*, 16 de Maio de 1945, n.º 353, ano 23..

institucionalidade dos olhos fechados advindo do seu reconhecimento identitário de gesto específico do fado vem a consolidar-se por volta dos anos 60 e 70. Para tal é relevante a influência Amália Rodrigues; numa entrevista de 1970 a fadista assegura: «[...] fui eu que apareci a cantar de olhos fechados, mas isso é uma defesa natural, mesmo a falar fecho os olhos muitas vezes, nem eu sei porquê. Só sei que, assim, me concentro melhor».²⁶⁷ Pode não ter sido Amália de facto a primeira a cantar com os olhos fechados, mas de algum modo foi quem os institui na medida em que os fecha ininterruptamente, isto é, na totalidade da duração do fado, e arrogando-o num gesto fixo da sua atuações, ao passo que se tende a verificar em muitos fadistas seus coetâneos ou da geração que a precede a oscilação entre fechar e abrir os olhos. Em síntese, podemos afirmar que tal como o negro integral, Amália instituiu os olhos integralmente fechados e uma performance de tipo orgânico.

No que respeita aos olhos abertos ou fechados, não há significativa diferença entre homens e mulheres; de igual modo relativamente à «cabeça levantada» e à ideia de verticalidade. Vejamos na capa do disco «Fado Paris por António Menano», realizada por Stuart de Carvalhais, na qual o pescoço da mulher é desenhado com uma linha reta na vertical, quase sem inclinação e só ligeiramente quebrada pelo queixo (imagem 27).²⁶⁸ Também o revela a forma como se caracteriza Ercília Costa a cantar: «Direita, cabeça erguida, braços caídos numa queda que as mãos suspendem [...]».²⁶⁹ De outro modo, constatamos muitas caracterizações e fotografias em que Ercília está com as mãos juntas e apertadas, dedos imbricados, em frente à zona abdominal, tendo ainda, como já assinalado, os olhos abertos a olhar para cima. Esta é uma posição comum de outras cantadeiras, como Emília de Araújo e Quintina Gomes (imagens 28 e 29, respetivamente). No próprio repertório «erguer os olhos aos céus» é uma expressão deveras frequente, o que ilustramos com esta letra cantada por Maria Albertina:

²⁶⁷ «Amália 50 anos», *R&T Rádio & Televisão*, 5 de Dezembro de 1970, n.º 374, 05-12-1970, p. 17. Entrevista realizada por Jorge Schnitzer.

²⁶⁸ «Fado Paris por Antonio Menano». Ilustração de Stuart Carvalhais. Coleção Michel de Roubaix. Lisboa: Sasseti & C.ª, 1927. Cf. Sara Pereira (textos de) – *Ecos do Fado na arte portuguesa XIX-XXI*, p. 77.83.

²⁶⁹ *Canção do Sul*, 16 de Dezembro de 1938, n.º 217, ano 16, p. 8.

«Quando o meu coração canta
outro poder se levanta
na alma desta gentinha!
Ergo os meus olhos p'r'os ceus
E peço com fé a Deus
Que guie a minha filhinha!»²⁷⁰

O filme «Madrangoa», de 1952, apesar de ser tardio relativamente ao arco cronológico que beneficiámos nesta tese, interessa por ser uma gravação fílmica da fadista Ercília Costa a cantar. O seu visionamento permite-nos corroborar os olhos abertos e dirigidos para cima, enquanto as mãos se ocupam da guitarra.²⁷¹ De facto, no início do período que estudamos domina a posição da mulher fadista com a guitarra portuguesa, sentada ou com a perna dobrada e o pé elevado sob, por exemplo, uma cadeira, e esta perdura nos anos seguintes quase sempre em produções fotográficas ou cinematográficas até praticamente se dirimir na década de 50. Isto significa que raramente encontramos esse quadro gestual em atuações ao vivo de mulheres fadistas em concerto ou nas casas de fado; no campo masculino temos a exceção de Carlos Ramos, que se auto-acompanha instrumentalmente com a guitarra portuguesa.

Além da posição de mãos estarem juntas e imbricadas na linha do diafragma, temos a das mãos (apenas uma ou as duas) na cintura ou nas ancas é deveras frequente nas várias fotografias que recolhemos de mulheres fadistas. Em 1933, no filme *A Canção de Lisboa*, Maria Albertina canta o fado com uma mão na anca e a outra sobreposta; ambas parecem segurar o xaile no sítio em que as suas pontas se cruzam; os olhos estão abertos e dirigidos ao público.²⁷² No filme *O Costa do Castelo*, que é realizado dez anos mais tarde, cantam em igual posição Hermínia Silva (desempenhando o papel de Rosa Maria) e a fadista Virgínia Noronha, que termina o fado a colocar as mãos nos ombros dos instrumentistas.²⁷³ Nota-se que parece, pela fixidez e quase automatismo com que as fadistas assim se colocam, uma posição pré-determinada e formalmente aprendida. Numa cena anterior, o senhor Costa do Castelo, ao dar uma lição de fado à Rosa Maria, diz-lhe:

²⁷⁰ David de Almeida Pinto – «Quando meu coração canta», *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1936, n.º 167, ano 14. É dedicado «á distinta actris-fadista Maria Albertina e sua querida filhinha Maria Tereza!...».

²⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=U9By4gYGdP4>. Visto a 3 de Novembro de 2016, 21:14.

²⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=ziKvmTXqhBE&t=4413s>. Minuto 01:05:25. Consultado a 11 de Novembro de 2016, 21:52.

²⁷³ Do filme *Costa do Castelo*, de Arthur Duarte.

<https://www.youtube.com/watch?v=x5eGRhya0kQ&t=48s>. Minuto 35:20.ss. Visto a 10 de Novembro de 2016, 20:16.

«Vamos lá à lição. Mão na cintura! Cabeça levantada!»²⁷⁴ É exatamente assim que em 1946, no filme *O Homem do Ribatejo*, Hermínia Silva canta o fado: com as duas mãos nas ancas, cabeça erguida e os olhos abertos dirigidos a quem a escuta.²⁷⁵ É uma visualidade que parece ter uma fonte mimética fulcral nas profissões de vendedoras ambulantes nas quais a técnica vocal mais imediata era a do pregão que requer um golpe de força abdominal. Referimo-nos às varinas e a outras atividades que implicam carregar um cesto na cabeça ou entre o flanco e o quadril. É também típica da música e da mulher popular e rural.²⁷⁶ Esta posição compreende-se na ancoragem intencional do fado no universo popular, tanto mais forte quanto maior é a tentação de dele se distanciar, por causa da profissionalização e das consequentes cedências aos códigos comportamentais burgueses, quase como uma forma de resistência. Isto ocorre em três âmbitos: no gesto corporal, e, como anteriormente verificámos, na indumentária e na voz.

Analizamos agora o gesto corporal dos homens fadistas. Uma caracterização realizada por Friedrich Sieburg, que corresponde por isso ao ponto de perspetivação de alguém que está distanciado do meio do fado e do país, fala do «verdadeiro cantador do fado» que «é o homem das grandes cidades, melena colada na testa, mãos nos bolsos, remexendo e balouçando os ombros».²⁷⁷ Armando Neves, num soneto sobre Alfredo Duarte (Marceneiro) escreve: «a verdade é que o “o lévam á parêde” / pois à dita se encósta quando canta».²⁷⁸ No filme *A Canção de Lisboa*, Vasco Santana na personagem de Vasco Leitão, com uma roupa próxima à de fadista antigo, canta na posição típica dos forcados: com os dedos polegares seguros no colete, na parte lateral do tórax, remetendo para o universo da tauromaquia.²⁷⁹ É também uma posição tipificada da cultura musical

²⁷⁴ Do filme Costa do Castelo, de Arthur Duarte.

<https://www.youtube.com/watch?v=x5eGRhya0kQ&t=48s>. Visto a 10 de Novembro de 2016, 20:20.

²⁷⁵ https://www.youtube.com/watch?v=BZnp8ucu4_o. Minuto 11:26. Visto a 3 de Novembro de 2016, 21:26.

²⁷⁶ Veja-se a título de exemplo o filme *A noiva do Brasil*, na parte em que se filma a Feira das Mercês em Odivelas. A mulher canta com as duas mãos na cintura, seja com os dedos para fora seja com eles a agarrar a cintura. Cf. Santos Mendes (real.) – *A noiva do Brasil*, Companhia Portuguesa de filmes; Lisboa Filmes, 1944 (rodagem); 1945 (estreia), 82 min. Bobine 4/4, 08:13-09:42. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), Referência 501069. Informações do filme:

<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2116/A+Noiva+do+Brasil> (consultado a 27 de Fevereiro de 2017, 13:29).

²⁷⁷ *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1938, n.º 214, ano 1, p. 8.

²⁷⁸ *Trovas de Portugal*, 4 de Fevereiro de 1934, n.º 10, ano 1, p. 1.

²⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ziKvmTXqhBE&t=4413s>. Minuto 01:16:20. Consultado a 11 de Novembro de 2016, 21:50.

rural.²⁸⁰ O jornal *Canção do Sul* em 1945 redigiu num pequeno artigo algumas diretrizes sobre o modo de os fadistas cantarem em que se recomenda a José Pereira, Alfredo Marceneiro e Fernando Farinha que tirem as mãos dos bolsos,²⁸¹ evocando «a posição de fadista» como algo que, assim sendo, não compreendia o ter as mãos nos bolsos. As nossas pesquisas não nos permitiram perceber até agora qual seria esta «posição de fadista», assim nomeada no final do período que estudamos. A partir destes textos de tipo admoestativo cada vez mais presentes na imprensa do fado segundo o intuito de ser «preciso protestar contra todas as exhibições que se desviem da linha fadista», percebe-se um programa de organização corporal dos fadistas.²⁸²

Em suma, quer a posição da cantadeira de mãos nas ancas quer e a dos cantadores, de mãos presas no colete, quer outras posturas sucedâneas, acompanhadas com o peito e a cabeça erguidos, expressam uma posição afirmativa e disputativa ou concorrencial. São pois evocados dois imaginários: o das touradas, do lado masculino, e o da venda ambulante, do lado feminino. Em termos vocais eles traduzem-se nos urros para chamar a atenção do bovino e os pregões para a dos fregueses, respetivamente.

Para se compreender a performance dos fadistas ocorrida neste arco cronológico é necessário ter em conta dois importantes fatores conjeturais: a influência do teatro de revista e o condicionamento gestual introduzido pelo microfone.

Na primeira parte da tese explorámos com minúcia a dinâmica de profissionalização e de mercantilização que o fado assumiu e constatámos que ela se desenrolou em grande medida por via de um decalque do modelo normativo que tinha como objeto primeiro o «espetáculo musico-teatral»²⁸³ (referimo-nos ao decreto de 6 de maio de 1927). Verificámos igualmente que a ligação do fado ao «espetáculo musico-teatral», e de forma muito particular, ao teatro de revista, é umbilical e de profundo alcance porque ambos se estruturaram reciprocamente enquanto géneros artísticos. Unia-

²⁸⁰ Veja-se a título de exemplo o filme *A noiva do Brasil*, na parte em que se filma a Feira das Mercês em Odivelas. O homem que canta encontra-se nesta posição (dois dedos presos na parte do colete junto à axila), ou com uma mão posicionada dessa forma e outra no bolso, ou com as duas mãos nos bolsos das calças; posições que vai alternando. Cf. Santos Mendes (real.) – *A noiva do Brasil*, Companhia Portuguesa de filmes; Lisboa Filmes, 1944 (rodagem); 1945 (estreia), 82 min. Bobine 4/4, 08:13-09:42. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), Referência 501069.

²⁸¹ «Doa a quem doer», *Canção do Sul*, 16.1945, n.º 362, ano 23.

²⁸² A. R. – «Problemas novos, o fado: em que sentido deve evoluir o seu poema, estudo crítico por A. R.» *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1936, 147, ano 13, p. 2.

²⁸³ Expressão utilizada por Pedro Félix. Cf. Pedro Félix – *O espectáculo músico-teatral*, pp. 25-75.

os uma rede de protagonistas que circulavam entre eles, partilhavam entre si os espaços de convívio, de arte e os circuitos de sociabilidades da Lisboa noturna do primeiro quartel do século XX. Sara Pereira salienta ainda outros factos que fizeram do teatro «o palco primordial de promoção do fado», entre os quais a conversão de atores e atrizes em fadistas e vice-versa.²⁸⁴ Se tivéssemos de avaliar os papéis desta relação diríamos que o fado foi mais influenciado pelo teatro de revista que influenciador, atendendo designadamente à sua primeira difusão de tipo massivo, concretizada através da divulgação discográfica dos fados de revista e de outros factos, que Pedro Félix explana.²⁸⁵ Também em matéria de performance o fado teve no teatro de cariz popular uma importantíssima plataforma de influência. Os atores e as atrizes já haviam entrado numa lógica de construção cuidada da sua imagem desde o final do século XIX, como o manifesta a cuidada e abundante atividade fotográfica que se desenvolveu em seu torno;²⁸⁶ mais tarde um processo similar ocorreria nos fadistas.

Sendo em larga escala coincidente com a substituição da taberna pelo palco, tem lugar uma diferenciação e especialização de papéis na prática de fado. Acontece entre instrumentistas e vocalistas, e entre eles e o público. Tais fatores enquadram o abandono da guitarra por parte dos fadistas e a maior visibilidade dos intérpretes ocasionada pelo palco: o corpo fica exposto, de pé, na sua inteireza, adquirindo uma importância inédita por sair de entre a guitarra e a cadeira e por se exhibir totalmente, tornando-se um protagonista ativo na interpretação. Na reinvenção do corpo como *medium* de exposição visual amplificada, seria previsível que a cantadeira e o cantador adotassem o *modus faciendi* da performance teatral para preencher gestualmente o vazio da guitarra, dado que uma parte considerável deles realizavam ou tinham realizado a experiência da revista, da opereta, etc.

O estrado das casas de fado era um meio termo entre o espaço informal da taberna e o palco dos teatros. O fado absorveu da arte dramática um «sentido de caracterização», de representação e de «personalização das emoções»,²⁸⁷ e dele aprendeu uma motricidade

²⁸⁴ Sara Pereira – Museu do Fado, p. 7.

²⁸⁵ Pedro Félix – O espectáculo músico-teatral.

²⁸⁶ Filipe André Cordeiro de Figueiredo – *O insustentável desejo da memória: incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1972)*. Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro. Orientação de Maria João Monteiro Brilhante, Maria Margarida Abreu de Figueiredo Medeiros Mendes Godinho. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2015, p. 200.

²⁸⁷ Filipe André Cordeiro de Figueiredo – *O insustentável desejo da memória*, p. 200.

mais complexa, consciente e artificial na ocupação do palco e no ajuste à nova natureza de comunicação com o público. O fado cantado em contexto de teatro de revista introduzia uma dimensão de larga escala expressiva no uso dos braços e das mãos e numa ocupação planeada do maior espaço disponível. Induzia, por isso, a um maior aparato gestual e tinha como condição a atracagem numa personagem e num argumento, a juntar a indumentárias mais excêntricas, que naturalmente influíam na atuação. A própria posição de mãos nas ancas aparece recorrentemente nas representações do teatro de revista, e certamente foi também por essa via que o fado a adquiriu. Na interpretação do fado fora do «espetáculo musico-teatral» estava em causa o sujeito do poema cantado poético (que comportava assiduamente uma componente narrativa), ou a personagem da Severa ou do marialva, e ainda um «não-personagem» – expressão empregue por Filipe Figueiredo ao referir a figura do mimo – na coincidência com o «eu» do fadista. Isto está bastante claro num texto publicado num número de 1944 da *Canção do Sul* em que se afirma que «o teatro vive da acção – de movimento activo – ao passo que o fadista no estrado apenas interpreta um estado de alma (dando de barato que o fado fôsse como antigamente) e por isso mesmo o seu movimento é apenas passivo».²⁸⁸

O microfone começou a ser utilizado nas transmissões radiofónicas, mas as casas de fado apropriaram-se dele como dispositivo que permite que as condições de audibilidade acompanhem a ampliação dos seus espaços. A primeira a empregá-lo foi o *Retiro da Severa*, desde a sua inauguração no início de agosto de 1933; com ele o som dos músicos consegue alcançar o amplo espaço ao relento do restaurante: «Graças à montagem dum microfone, os sons são levados a dois auto-falantes que por sua vez as enviam em todas as direcções ».²⁸⁹ Para John Cage, o microfone é o «microscope de la voix»,²⁹⁰ e nessa medida, ao tornar audíveis «les moindres bruits d’effort ou de plaisir, la gamme infinie des soufflés, le magma de bruits viscéraux, les borborygmes et les mouvements laryngés»,²⁹¹ modifica profundamente o gesto vocal.²⁹² Deste modo, o microfone implicou mudanças de atuação determinantes, induzindo a uma maior quietude

²⁸⁸ Este excerto é retirado de um texto que exprime o desconforto pela forma como o fadista recebe os aplausos, saindo do estrado e regressando, precisamente um hábito imitado do teatro. *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1944, n.º 340, ano 22, p. 3.

²⁸⁹ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, pp. 6-7.

²⁹⁰ John Cage citado por Sophie Herr – *Geste de la voix et théâtre du corps*, p. 25.

²⁹¹ John Cage citado por Sophie Herr – *Geste de la voix et théâtre du corps*, p. 24.

²⁹² John Cage citado por Sophie Herr – *Geste de la voix et théâtre du corps*, p. 32.

e verticalidade, e dispensando, por outro lado, uma tensão vocal necessária para uma projeção da voz de longo alcance. Maria Teresa de Noronha pode ser um caso interessante de análise pelo facto de ter cantado a maioria das vezes ao microfone, tendo em vista a transmissão pela ENR. Ora isto pode ter uma relação causal com a sua voz caracterizada pelo «pianinho», pois a técnica de transmissão, captando essa sonoridade, permitiu-lhe a sua exploração que caracterizará o seu cantar.

A opinião dos redatores da imprensa fadista não tardou e reagiu ambigualmente, dizendo que «os cantadores de fado, noutros tempos cantavam para o público, agora não... cantam para o microfone... com prejuízo da estética e compostura no tablado»;²⁹³ afirmando que apesar do microfone tem de haver movimentação,²⁹⁴ (criticando paradoxalmente uma fadista por se saracotear nos tablados).²⁹⁵ Em 1941 vemos o gesto de segurar com a mão o suporte do microfone (imagem 30). Só em 1945 vemos pela primeira vez uma fotografia de um cantador (Alberto Ribeiro) a cantar um fado com o microfone na mão (imagem 31).²⁹⁶ Porém, temos, de ter em conta que nesta fase Alberto Ribeiro era já considerado mais um artista e um cantor de música ligeira que um fadista, tendo conseguido «uma posição de destaque dentro da rádio, do teatro e do cinema»,²⁹⁷ o que pode esclarecer a especificidade do modo como segura o microfone, apesar de estar documentado na reportagem onde a fotografia se integra que ele está a cantar um fado.

As dinâmicas gestuais motivadas por um lado, pela revista e pelos palcos, e, por outro, pela rádio e pelo microfone, eram divergentes: o teatro incitava a uma teatralização do gesto e a uma expressividade mais complexa; o microfone levava a um despojamento gestual e a uma simplificação expressiva. O primeiro incutia horizontalidade; o segundo verticalidade. No teatro a relação de impacto direto no público era inalienável, e no estúdio da rádio este à partida não existia. O teatro consagrava o corpo enquanto narrador e «emocionalizador» dos conteúdos cantados; o microfone propiciava uma sintetização destas mesmas funções numa performance gestual e vocal mais consciente do minúsculo.

A estes dois fatores determinantes junta-se a influência da cultura artística estrangeira, veiculada pelas músicas e pelas performances que se exibiam nos vários

²⁹³ *Canção do Sul*, 16 de Março de 1944, n.º 330, ano 21, p. 4.

²⁹⁴ *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1944, n.º 343, ano 22, p. 3.

²⁹⁵ «Doa a quem doar», *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1945, n.º 362, ano 23.

²⁹⁶ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1945, n.º 362, ano 23.

²⁹⁷ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1945, n.º 362, ano 23.

espaços de diversão noturna, que os fadistas frequentam ou onde inclusivamente trabalhavam (veja-se o caso do *Casa Blanca*), e, sobretudo na década de 1940, pelo cinema. O contacto com músicas fora do contexto português foi de grande impacto, nomeadamente o tango, que se repercutiu no âmbito da estrutura das músicas mas também na sua interpretação.

6.6. Proposta de uma tipologia

Para o apuramento o mais rigoroso possível da marca religiosa no conjunto das performances que apurámos, é necessário primeiramente dar uma ordem aos dados que as fontes nos fornecem e que até agora apenas nomeámos. Procuraremos então sistematizá-los através da definição ou convenção de gestos-tipo. Trata-se de uma tipologia visual que estipulada a partir das fontes; não parte de uma definição *a priori* de categorias. Sem obstar o risco de quadricular os gestos de um modo forçado, esta parece-nos a metodologia mais eficaz porque possibilita uma visão estruturada, simultaneamente geral e particularizada, do que objetivamente as fontes nos dizem ser a gestualidade no fado desta época.

Entendemos por «gesto-tipo» um gesto diferenciável e verificado nas nossas fontes com recorrência. Estas abarcam todas as imagens, filmes, desenhos, descrições ou esculturas em que se fotografa, filma, desenha, descreve ou esculpe a atuação de um fadista. Não consideramos algumas partes do corpo, por terem pouco investimento expressivo (as pernas, a boca, o tronco em si... que pode estar inclinado para a frente ou para trás, encostado à parede, etc.). Não tivemos em conta o movimento, logo, a nossa análise é a duas dimensões e não a três.

Organizámos os gestos-tipo em dois conjuntos: um respeitante à cabeça e ao rosto e outro ao tronco e aos membros. Correspondem imperfeitamente às expressões categoriais joussianas de «gesto laringo-vocal» e de «gesto corporal-manual». É sobretudo em relação à primeira que empregámos o advérbio «imperfeitamente», porque privilegiamos a cabeça e o rosto no seu todo, sem considerar a voz nem a fala, que são o que está fundamentalmente em causa no objeto de estudo de Marcel Jousse, e no nosso estudo o modo de cantar.

Começamos com o conjunto da cabeça e do rosto. Sistematizamos em cinco gestos-tipo a gestualidade dos olhos: os olhos com lágrimas (gesto-tipo A), verificável apenas em fontes escritas; os olhos em alvo (B), que é praticamente exclusivo da retórica

das críticas do fado maioritariamente anteriores a 1926; os olhos direcionados ao público (C), muito frequentes; os olhos direcionados para cima (D); e os olhos fechados, o que começam a ser salientado pelo modo interpretativo de Alice Magina (E).

A força expressiva que os sobrolhos imprimem é determinante; para eles definimos três gestos-tipo: um primeiro neutro ou sem esforço (F); um segundo em que as sobrancelhas se elevam distendendo os olhos numa curva semicircular e/ou diagonal (G); o gesto-tipo H em que revelam uma tensão «descendente» apertando os olhos.

Figura 3: Gestos oculares dos e das fadistas (1926-1945)

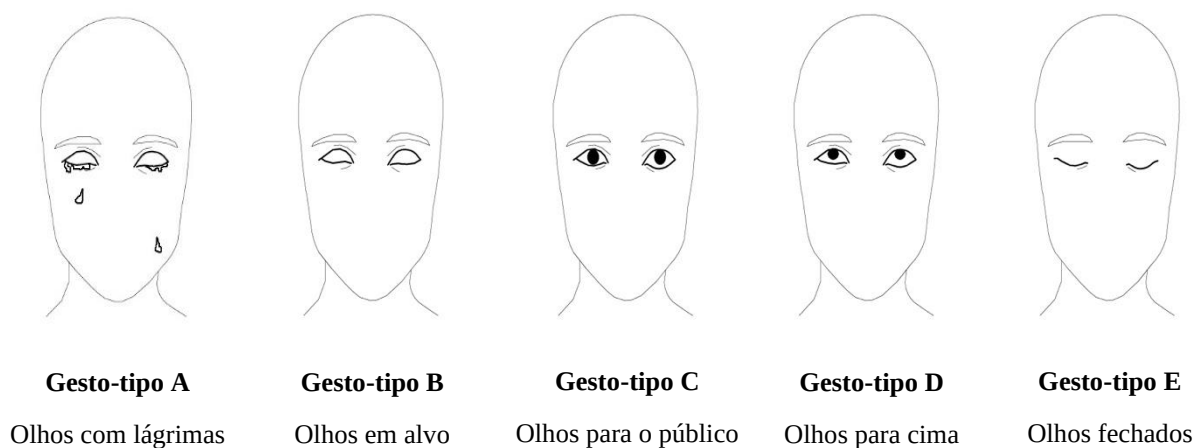


Figura 4: Gestos supraoculares dos e das fadistas (1926-1945)



Gesto-tipo F
Sobrolho neutro



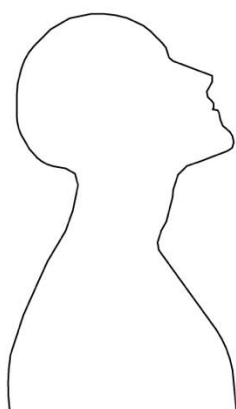
Gesto-tipo G
Sobrolho para cima



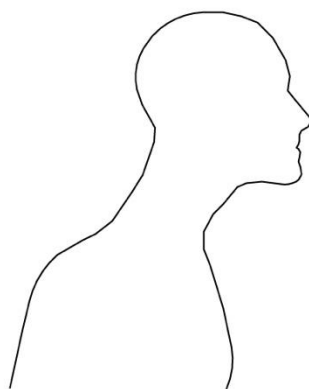
Gesto-tipo H
Sobrolho para baixo

Finalmente, a cabeça pode estar inclinada para cima (I), inclinada para a frente com alguma tensão e visando um interlocutor ao mesmo nível (J) ou direita (K).

Figura 5: Gestos cervicais dos e das fadistas (1926-1945)



Gesto-tipo I
Cabeça para cima



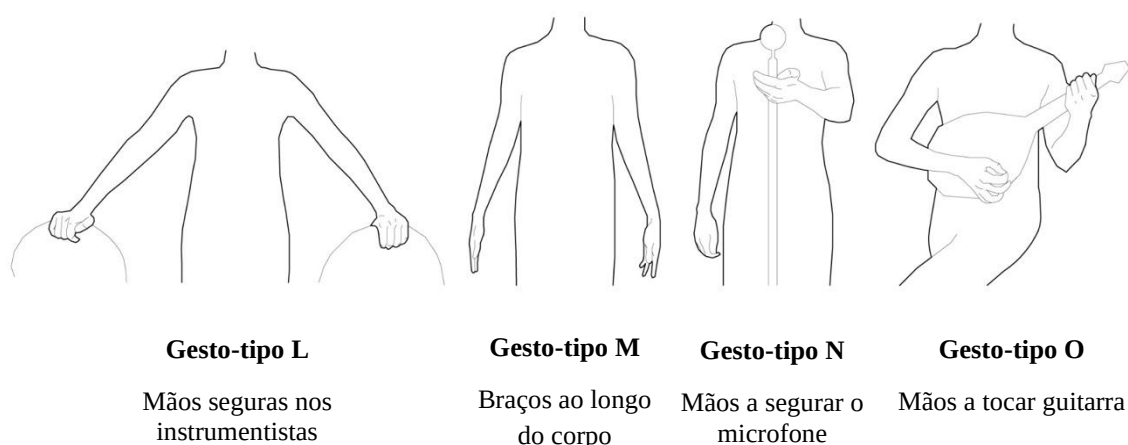
Gesto-tipo J
Cabeça para a frente



Gesto-tipo K
Cabeça direita

Quanto ao segundo conjunto, atinente sobretudo ao gesto manual, dividimo-lo em termos de género. Verificámos os quatro primeiros indiscriminadamente em homens e mulheres. O tipo L corresponde ao gesto das mãos segurarem os ombros ou as cadeiras de um ou de dois instrumentistas, ou num outro objeto lateral ao fadista;²⁹⁸ o M representa as mãos estendidas ao longo do corpo, muitas vezes em contexto de utilização de microfones na rádio ou nas casas de fado;²⁹⁹ o gesto de segurar o microfone ou a trave que o fixa é o gesto-tipo N; por fim, temos aquele que corresponde a tocar a guitarra portuguesa, e que é, como já esclarecemos, progressivamente menos usual (O).³⁰⁰

Figura 6: Gestos corporais-manuais dos fadistas de ambos os sexos (1926-1945)



Quanto aos gestos verificados geralmente em homens, destacam-se as mãos nos bolsos (P), as «mãos narradoras» ou seja, que se movimentam a acompanhar o desenrolar narrativo do fado ao nível do tronco, podendo ser apenas uma estando a outra geralmente no bolso (Q), as duas mãos atrás das costas (R), e finalmente os polegares seguros no colete, na zona da axila (S).³⁰¹

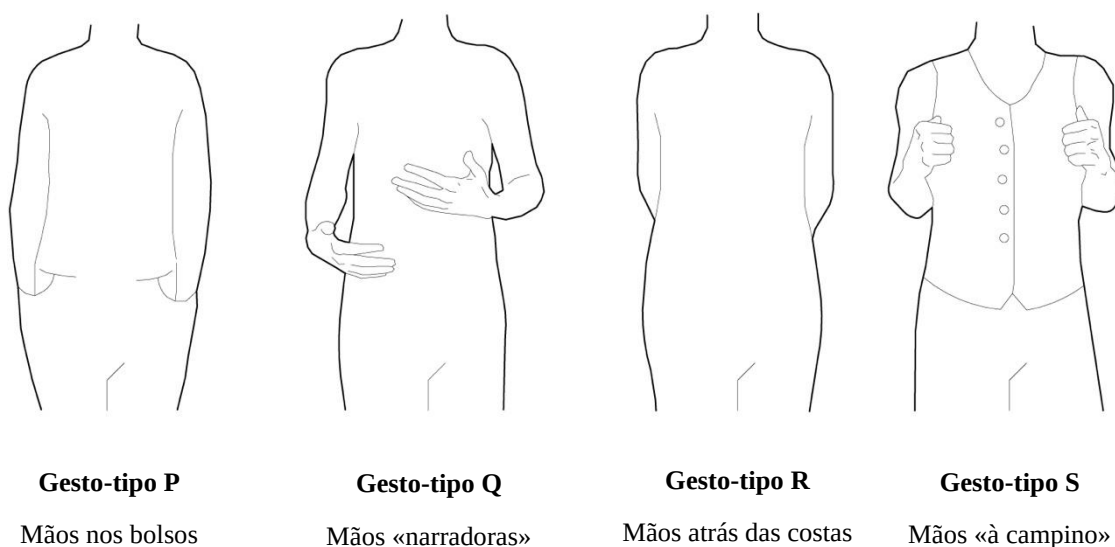
²⁹⁸ No filme *Costa do Castelo*, a fadista que atua antes de Hermínia finaliza nesta posição a sua performance.

²⁹⁹ Verificamos, por exemplo, em Ercília a cantar ao microfone da Rádio ou em alguns cantadores em atuações nas casas de fado.

³⁰⁰ Carlos Ramos aparece habitualmente a acompanhar-se a si próprio com a guitarra, tal como a fadista Maria do Carmo Alta.

³⁰¹ Como Vasco Santana na *Canção de Lisboa*, na cena próxima do final que se passa na esplanada da Cervejaria Portugália (simulando a esplanada de um café de fado).

Figura 7: Gestos corporais-manuais dos homens fadistas (1926-1945)



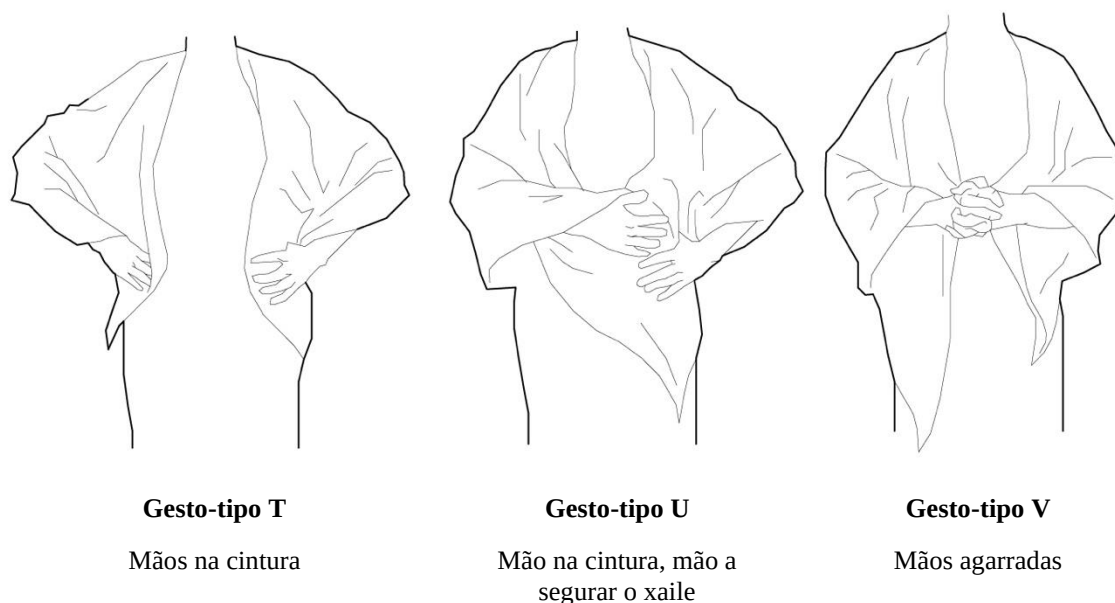
No que às mulheres concerne, temos as mãos na cintura (T), uma mão na cintura e a outra próxima ou sobreposta a segurar o xaile, relevante na medida em que exprime o «traçar do xaile», pequeno ritual importante no fado (U),³⁰² e por fim as duas mãos agarradas uma na outra com alguns dedos imbricados, geralmente ao nível do diafragma (V).³⁰³

Esta tipologia implica uma fixidez que é de ordem analítica, pois os gestos são variáveis durante uma atuação e, por isso, coexistentes. Cada gesto-tipo inclui cambiantes de pequena escala, por exemplo: os olhos direcionados ao público podem estar orientados em frente ou, se o fadista estiver no estrado e os ouvintes estiverem sentados, para baixo. Importa diferenciar vários modos de as mãos estarem juntas no gesto-tipo V; realizamo-lo com base em fontes concretas. Encontramos as mãos sobrepostas uma em frente da outra sem tensão e sem os dedos se cruzarem, imbricadas junto à linha do diafragma, com as mãos e os braços justos ou mesmo apertados entre o tórax e o abdómen, que é bastante usual em Berta Cardoso; ou ainda as mãos sobrepostas, com certa tensão e alguns dedos

³⁰² Vejam-se, à guisa de exemplo, os gestos das fadistas Maria Albertina no filme *Canção de Lisboa*, e Hermínia Silva no *Costa do Castelo*.

³⁰³ Ver imagens de Emília de Araújo e Quintina Gomes, no anexo.

Figura 8: Gestos corporais-manuais das mulheres fadistas (1926-1945)



eventualmente cruzados (os polegares tendencialmente), sem contacto total dos braços com o corpo, formando um triângulo – dois braços, linha abdominal, vértice nas mãos articuladas – uma posição que encontramos em Ercília Costa (imagem 32).

Na sequência do que explicámos na parte preliminar, esta proposta de tipologia visa um tratamento sistémico dos dados enquanto condição para o encaixe da marca religiosa gestual do fado desta época. Qualquer gesto que implique um movimento ascensional – os olhos e a cabeça para cima (D e I), traduz um gesto religioso que poderíamos adjectivar de primário no sentido de primeiro ou imediato, ao passo que o movimento descensional – os olhos e os sobrolhos fechados (E e H), induz um comportamento de introspeção, meditação, etc. Outros existem em que um substrato imagético religioso não é tão óbvio; notemos o gesto-tipo J, a interpretação com a cabeça tensa direccionada para a frente, suscetível de ser lido numa evocação indireta da figura do pregador. Os gestos-tipo podem ser conjugados de múltiplas formas, constituindo o que aqui designamos por quadros-gestuais. Organizamo-los por sua vez em «tipo de performance». Reconhecemos quatro nas nossas fontes: a performance narrativa, a imperativa, a intercessora e a extática.

A fim de demonstrar a «performance narrativa», analisamos um excerto do filme *Feitiço do Império*, estreado em 1940, no qual podemos apreciar uma atuação de Berta

Cardoso no Teatro Variedades³⁰⁴ A fadista canta de olhos abertos dirigidos ao público (C), cabeça que se movimenta na direção da plateia procurando cobrir a sua extensão lateral (J), e as sobrelhas alternando entre a posição neutra e a ascendente, tendo uma grande dinâmica (F/G). As mãos estão com os dedos imbricados no centro da linha do diafragma, braços dobrados e, como as mãos, justos ao corpo (V). Parece explicar a história que canta e conta, por vezes sorri. É uma performance claramente narrativa: a gestualidade da fadista é a de uma narradora que assume o público como o narratário, a quem se conta uma história.

Na categoria de «performance narrativa» insere-se também a cena seguinte, a da atuação de Alfredo Marceneiro: mãos nos bolsos (P), olhos abertos dirigidos alternadamente ao público e a um plano cimeiro (C/D), sobrolhos neutros (F), a cabeça ligeiramente erguida (I), e nesse ângulo move-a por vezes à semelhança do gesto típico de sinalizar um «não», mas lentamente. Note-se que a letra que interpreta consiste na confissão do sujeito poético do remorso por ter assassinado a esposa, o que pode justificar algumas expressões. Trata-se da performance marcada por uma autoridade popular, uma posição de disputa e de despique, em que não se quer contar uma história mas afirmar um enunciado.

Na performance «intercessora» a cabeça e os olhos estão erguidos (D/G), compondo a postura de alguém que tem como interlocutor um sujeito transcendente, sendo o público não o destinatário mas um espectador dessa interlocução. Há uma verificação a destacar: os gestos-tipo D e G aparecem articulados ao gesto-tipo V (mãos apertadas), mas é mais frequente vê-los em conjugação com o gestos-tipo T e U (mãos na cintura e a variante, com uma mão a segurar o xaile). As ocorrências do primeiro (DHV) aumentam à medida que nos aproximamos do final do nosso período histórico. O segundo (DHT/U) é muito comum ao longo da década de 30. O quadro gestual DHT/U salienta um cruzamento entre a interiorização de um *status* popular e a sua compaginação intencional com o comportamento religioso primordial de olhar para cima, formulando o ícone de «crente popular». Nele se imprime uma atitude afirmativa orante que contrasta com a maior vulnerabilidade espiritual expressa no conjunto gestual DHV.

³⁰⁴ António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*, min. 09:05-10:49.

A performance «extática» existe nas fotografias nas quais a configuração gestual remete para esse imaginário, de modo particular, a de Alice Magina. É bastante patente nas representações dos críticos do fado, também nas anteriores a 1926, nas quais o fadista é representado em tom ironizante num estado de transe ou de êxtase. Mas não é um apanágio dos «fadistóforos», uma vez que o êxtase consta nas descrições de atuações realizada nos círculos dos seus adeptos: as de Ercília, que já analisámos, e outras como esta do cantador Vítor Daniel: «Daniel lá estava no seu posto a cantar com duplo objectivo : o de extasiar-se a si próprio, (porque um fadista quando canta com a alma abandona-se ao seu extase pessoal)». ³⁰⁵ Os que defendiam o fado reconheciam nele uma dimensão que adjetivam de «mediúnica», e que era muito valorizada e é entendida como uma especificidade deste género musical; num pequeno artigo do jornal *Canção do Sul* responsabilizam-se alguns fadistas pela crise que começam a verificar em 1939 porque estes «nunca souberam sentir o Fado visto que lhes faltavam dotes “mediúnicos” e adaptaram-se a outros ritmos musicais [...]». ³⁰⁶ Na performance extática, o transcendente existe num espaço auto-referencial ou subjetivo, não ocorre uma triangulação com o público, com o qual estabelece-se quase uma rutura, através dos olhos fechados, e o ponto central da gestualidade não é a súplica tendo em vista o milagre, mas a intimidade. Isto é relacionável com o que anteriormente explicamos no campo do repertório. O seguinte quadro visa organizar o que até agora expusemos a respeito dos tipos de performance.

Tabela 14: Categorização dos tipos de performance (1926-1945)

	Marca performativa religiosa	Sem marca performativa religiosa
Referência no fato	Intercessor	Narrativo
Auto-referência	Extático	Afirmativo

Acrescentamos uma segunda diferenciação e categorização que se mostra necessária para especificar os quatro tipos de performance em termos de expressividade ou linguagem. A performance pode valer-se dos códigos culturais de exteriorização ou de códigos de interiorização, o que corresponde a um plano público e outro privado. No caso do fado, categorizamos essa diferenciação de «popular» e «sentimental». Podemos

³⁰⁵ *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1936, n.º 160, ano 14, p. 1.

³⁰⁶ «O Fado e os fadistas», *Canção do Sul*, 16 de Janeiro de 1939, n.º 218-219, ano 16, p. 3.

realizar o seguinte paralelismo: o primeiro tem a ver com o reconhecimento da «alma» fadista, que nesta altura é ainda sinónimo de alma popular, ou seja, de pertença ao povo, como verificámos; o segundo com o sentimento.

Explicitamos aqui uma ressalva similar àquela que realizámos quanto os gestos-tipo: tal como eles, estes tipos de gesto coexistem ou cruzam-se. Isto é especialmente importante na performance intercessora que inclui uma narratividade, e é nela que se inscreve a referência ao divino, ou seja, é no facto contado que se ancora a súplica. É exatamente esta natureza narrativa em que se implica o público, embora não enquanto primeiro destinatário, que se diferencia da performance extática, em que a narratividade não se fixa no fato mas no próprio sujeito.

Na consciência desta natureza flexível e instrumental das categorias que obtivemos, no sentido em que não valem por si mas em função da análise que queremos trilhar, e consequentemente do pragmatismo epistemológico que norteia a sua utilização e o esforço de sistematização que temos empreendido, expomos uma tabela em que se apresentam os gestos-tipo, fazendo-os corresponder àquilo que designámos por tipos de performance.

Tabela 15: Classificação dos gestos-tipo por tipos de performance (1926-1945)

	Gestos-tipo	Narrativo	Afirmativo	Intercessor	Extático	Popular	Sentimental	Neutro
A	Olhos com lágrimas *	X		X	X		X	
B	Olhos em alvo *				X		X	
C	Olhos para o público	X	X	X				
D	Olhos para cima			X	X			
E	Olhos fechados				X			
F	Sobrolho neutro							X
G	Sobrolho para cima						X	
H	Sobrolho para baixo						X	
I	Cabeça para cima			X	X			
J	Cabeça para a frente	X	X					
K	Cabeça direita							X
L	Mãos apoiadas numa pessoa/objeto		X		X			
M	Braços estendidos ao longo do corpo				X			
N	Mãos seguram o microfone							X
O	Mãos tocam guitarra portuguesa							X
P	Mãos nos bolsos		X					
Q	Mãos narradoras	X				X		
R	Mãos atrás das costas							
S	Polegares seguros no colete		X			X		
T	Mãos na cintura		X			X		
U	Mão na cintura e outra traça o xaile		X			X		
V	Mãos juntas com dedos imbricados			X			X	
X	Mãos com as palmas juntas				X		X	

* Não está documentado em fontes fotográficas.

Apresentamos a seguinte tabela em que se elencam as fotografias constituintes do nosso aparato documental fotográfico (excluímos desenhos) que têm como objeto atuações de fadistas. Nele se identifica o seu quadro gestual e o tipo de performance, com base na aplicação dos parâmetros que estabelecemos na tabela anterior.

Tabela 16: Composições gestuais de documentos fotográficos (1926-1945)

	Fadista	Contexto	Data	Quadro gestual	Tipo de performance	Expressividade
13	Berta Cardoso	Teatro	1937	D F I T	Afirmativo	Popular
19	Ercília Costa	Teatro		D F K X	Extático	Sentimental
24	Ercília Costa	Filme	1932	D H I X	Intercessor	Sentimental
25	Alice Magina	Casa de Fados	1945	E F K T	Extático	Popular
28	Emília de Araújo	Casa de Fados	1945	* F K V	Intercessor	Sentimental
29	Quinita Gomes	Casa de Fados	1945	D G I V	Intercessor	Sentimental
30	Ercília Costa	«Horta»		E H K N	Extático	Sentimental
31	Alberto Ribeiro	Casa de Fados	1945	C G K N	Afirmativo	Sentimental
32	Ercília Costa	Concerto		C H K V	Intercessor	Sentimental
33	Maria Alice	Casa de Pasto	?	D F K T	Intercessor	Popular
34		Esplanada	1937	E G I U		
35		Esplanada	1937	E G I U	Extático	Sentimental
36	Maria Albertina	Esplanada		D F I T	Intercessor	Sentimental
37	Gabino Ferreira	Casa de Fados	1945	D G I *	Extático	Confessional
38		Casa de Fados	?	C G K V	Intercessor	Confessional
39	Berta Cardoso	Casa de Fados		C G J V	Narrativo	Sentimental
40	António Carícias	Casa de fados	1945	C G K Q	Narrativo	Popular
41	Hermínia Silva	Casa de Fados	?	C G I L	Extático	Sentimental
42	Modesto Maia	Casa de Fados	1945	D G K P	Afirmativo	Sentimental
43		Casa de Fados	?	C F K R	Afirmativo	Neutro
44	Hermínia Silva	Teatro	?	D G I O	Intercessor	Sentimental
45		Casa de Fados	?	C G I P	Afirmativo	Sentimental

* A qualidade gráfica do documento não permite apurar o gesto.

Para a prossecução do nosso estudo importam, pois, estes dois paradigmas gestuais que obtivemos com a elaboração da tipologia, pela versatilidade e clareza que imprimiu à leitura-visão das fontes que dispomos: são eles o tipo de performances extático e o intercessor. Importa ainda precisar que esta performances ocorrem ancorando-se em diferentes gramáticas expressivas, articulando-se o êxtase com uma autoridade popular, na intenção de vincar uma pertença social numa experiência de ordem espiritual. Por outro lado, também conseguimos aferir que religiosidade e sentimentalidade confundem-se muitas vezes, somando a especificidade interpretativa de cada fadista. Estes tipos de religiosidade servem para organizar os vestígios visuais religiosos que as fontes revelam, sobre os quais realizaremos um trabalho de cariz arqueológico, procurando os arquétipos visuais religiosos que fazem com que os gestos no fado da época estudada sejam estes e não outros.

6.7. Arqueologia da gestualidade fadista: dos vestígios religiosos às «fontes miméticas»

A expressão «fontes miméticas» é de Marcel Jousse, e com ela quis significar o gesto primordial a partir do qual se reproduzem os outros gestos por via da imitação. Contudo, esclarecemos que o processo de constituição dos gestos nos fadistas, ou de outras pessoas quaisquer, não é para nós circunscrito a uma atividade mimética. Conta com muitos outros fatores não imagéticos ou gestuais mas teóricos (doutrinas, regras, políticas, correntes de pensamento, de espiritualidade, etc.) que condicionam significativamente a utilização do corpo, que lhe conferem um determinado conteúdo expressivo.

A interpretação do fado detém uma dinâmica sacrificial. A forte alusão às lágrimas aduz um teor penitencial preenche e modela o gesto fadista. Isto quer dizer que os quadros gestuais que designámos, extático e intercessor, são ambos penitenciais. Isto confere-lhes uma dramaticidade e descortina a centralidade da experiência da dor e do pecado na gestualidade fadista. Deste modo, a performance extática é também expiatória, e a intercessora exprime uma devoção emocional. Em síntese, realizados numa clave patética, reformulamos as nossas designações, falando de um êxtase-expição e de uma intercessão-devoção.

O corpo do fadista é figurado como um «corpo-vítima».³⁰⁷ Reportando-se a um período cronológico muito mais recente e no âmbito do trabalho de campo que efetuou em comunidades de emigrantes portugueses nos Estados Unidos da América na década de 1980, Maria São José Côrte-Real assinala com base nos comportamentos expressivos observáveis num grupo de ouvintes de fado, a sensação de se assistir ao «cumprimento de algum ritual de penitência, carregado de simbolismo».³⁰⁸ Certas fisionomias do público (nas quais nos deteremos mais à frente) e dos fadistas são «marcadores» do «carácter sacrificial»,³⁰⁹ corroborada por uma corrente melodramática do repertório, tal como se apresentam em algumas descrições, sobretudo de Ercília Costa, e como o demonstram elementos como as lágrimas e os requebros da voz. Podemos afirmar que o

³⁰⁷ Ewelter Rocha – Cantar para Sofrer.

³⁰⁸ Maria São José Côrte-Real – Revendo cidadania, p. 77.

³⁰⁹ Ewelter Rocha – Deus me livre de cantar essas coisas, p. 4.

fadista executa em certa medida um «martírio simbólico, um sacrifício sem derramamento de sangue propiciado pela experiência do canto».³¹⁰

Ocorreu uma forte valorização cristã das lágrimas como dom divino, alicerçada no seu enraizamento bíblico. Esta teve um especial desenvolvimento no interior do ascetismo, quer na sua primeira tradição dos padres do deserto, quer na renovação ascética eremítica do século XII, na qual São Romualdo, o mais proeminente dos seus protagonistas, relacionava o êxtase e as lágrimas, tal vem explicitado na sua obra *Vita*. De facto, o êxtase ou as experiências de aparição não raramente se manifestam em lágrimas: poucos anos mais tarde, Santo António de Lisboa chorou perante uma aparição que lhe anunciava sofrimentos,³¹¹ entre vários exemplos que poderíamos enumerar. Porém, não nos cabe cumprir a sugestão de Roland Barthes, de se realizar a história das lágrimas.³¹² Piroska Nagy, que se deteve a realizar essa tarefa para a medievalidade, mencionou (para além dos elementos que já aqui assinalámos), uma interessante cadeia onde as lágrimas se inserem numa lógica de sofrimento presente consciente da expectativa de uma compensação futura: eleição; a eleição comporta sofrimento; o sofrimento é expresso em lágrimas; as lágrimas darão lugar à alegria num futuro de tipo escatológico.³¹³ Esta sequência baseia-se na Bíblia, veja-se a bem-aventurança: «Felizes os que choram, porque serão consolados».³¹⁴

A relevância das lágrimas na tradição cristã católica está também relacionada com o arrependimento, a dor pelos pecados próprios ou de outrém (a espiritualidade da reparação), a contemplação do sofrimento de Jesus e do outro, pela compaixão que disso decorre, promovida em práticas devocionais concretas, como a Via Sacra. A tradição jesuíta valoriza também como método pedagógico a contemplação do sofrimento de Jesus; antes presente, por exemplo, na *Imitação de Cristo*. Esta visão está alicerçada na conceção de Inácio de Loyola sobre «o dom das lágrimas»; elas são uma dádiva da graça divina que deriva da compaixão que a contemplação do sofrimento divino suscita.³¹⁵ A contemplação-compaixão-lágrimas constituía segundo o fundador da Companhia de

³¹⁰ Ewelter Rocha – Cantar para Sofrer, p. 3.

³¹¹ Piroska Nagy – *Le don des larmes au Moyen Âge*. Paris : Éditions Albin Michel S. A., 2000.

³¹² Roland Barthes – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, p. 214.

³¹³ Piroska Nagy – *Le don des larmes au Moyen Âge*.

³¹⁴ Evangelho de Mateus, 5, 4.

³¹⁵ S. M. Eisenstein – Rodin e Rilke: Pour une histoire du problème de l'espace dans l'histoire de l'art, 1980, pp. 241-242. Citado por: Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 310.

Jesus, o método ou o caminho pedagógico para o êxtase. Padre António Vieira no Sermão da Sexagésima, para enfatizar a importância das obras relativamente às palavras, conta que um pregador ao falar da Paixão e narrando detalhadamente a cena da condenação de Jesus ante Pilatos, não provocou qualquer impacto nos ouvintes que permaneceram em silêncio; mas quando fez correr a cortina e mostrou uma imagem do *Ecce Homo* os ouvintes prostraram-se, choraram, gritaram, bateram no peito e esbofetearam-se.³¹⁶

Ora nas letras de fado marcadas por uma forte natureza melodramática, que são frequentes embora decrescentemente no fado do período histórico que o nosso estudo contempla, subjaz a intenção de provocar a compaixão, articulada com uma experiência de cariz extático e penitencial no intérprete e no coletivo que o escuta. A penitência ocorre como uma alternativa à revolta e uma saída para a condenação. O arrependimento e a súplica estão em disjunção com o insurgimento; suscita-se no grupo que assiste uma mobilização emotiva de identificação, ao invés de formular uma ação. Enquanto no método jesuíta se baseia na contemplação da imagem de Cristo sofredor, no fado a imagem transmuta-se em discurso e em som, resultando em narrativas pictóricas que têm como personagem central o outro sofredor (órfão, prostituta, cego, crianças mendigas, etc.).

A preocupação pelo processo do *pathos* é recentemente estudada por Georges Didi-Huberman, cujo trabalho abordou a utilização política das imagens pelo seu poder emotivo, insistindo na relação entre *pathos* e *praxis*.³¹⁷ No fado verificamos a intencionalidade de produzir uma retórica corporal dramática, provavelmente ao atravessar a segunda metade do século XIX e até ao período histórico deste trabalho, pode dizer-se que nela a *praxis* é paulatinamente substituída pelo *pathos*, ou seja, pretende-se cada vez menos agir e cada vez mais sofrer. Isso fundamenta-se em grande medida no distanciamento entre as ideologias de vanguarda e o fado, que neste período se finaliza, e que origina um espaço temático que é colmatado por novas matérias e que induz a uma subjetivação que ocorre também no corpo. O *pathos* lentamente deixa de partir da

³¹⁶ Padre António Vieira – «Sermão da Sexagésima». Em Padre António Vieira – *Sermões*. Estudo sobre a vida e obra de Vieira por Diamantino Carvalho Vicente e Neves Águas. Mem Martins: Publicações Europa-América, [1986], p. 107.

³¹⁷ Mais concretamente fotografias que exibem o sofrimento, tratando do problema do «marché aux pleurs du monde médiatique contemporain». Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p.

³¹⁸ S. M. Eisenstein. – *La Non-indifférente Nature I*, p. 97. Citado por: Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 386.

narrativa sobre o outro sofredor para se centralizar no dizer-se do eu sofredor. Este trânsito da expressão emotiva de problemas sociais para a expressão íntima de problemas pessoais e afetivos corresponde a uma deslocação do objetivo da retórica visual sensibilizar o público para o de uma catarse individual. A estes dois polos corresponde as performances devota-intercessora e a extática-expiatória, respetivamente. Isto significa que a segunda tende paulatinamente a sobrepor-se e mesmo a substituir a primeira, o que ocorre nos anos seguintes ao limite final do período do nosso estudo, uma deslocação que Amália consuma.

Ambos os tipos de performance têm componentes que se explicam numa lógica de propiciação. O filósofo e o historiador de arte francês coloca como uma peça da «méthodologie de l'art pathétique»,³¹⁸ a exposição do «impouvoir»,³¹⁹ arguindo que tal exposição possui uma intencionalidade política, pois ao «impouvoir affectif» corresponde uma «puissance effective».³²⁰ No caso do fado esta efetividade ou eficácia é centrada na pessoa do fadista mas intenta cada vez menos um alcance social e remotamente político. Quer talvez produzir um dizer sobre a intimidade, coletivizando-a.

Encontrámos nos trabalhos deste autor uma expressão nos parece bastante justa e rigorosa dentro do esforço de concetualizar o quadro gestual que no fado deste período mais se aproxima à expressão de uma religiosidade. Assumimo-la praticamente como uma categoria: «extase pathétique».³²¹ Trata-se de um êxtase penitencial, como referimos, bem assim de um êxtase patológico na perspetiva dos detratores do fado. Um êxtase marcado pela «dimensão expressiva e a noção de pathos impressos ao momento do canto»³²² que interioriza e exterioriza um *pathos* que se estampa no corpo e que é válido na medida em que cria um *pathos* coletivo. Nesta medida podemos também falar de uma devoção e intercessão patéticas.

Clarificamos que nas nossas fontes o termo «êxtase» ocorre com muito mais frequência do que o de «transe» ou de «possessão», os quais são residuais. Nelas nunca se coloca a questão do «espírito», específica do shamanismo e dos fenómenos de

³¹⁸ S. M. Eisenstein. – *La Non-indifférente Nature* I, p. 97. Citado por: Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 386.

³¹⁹ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 20.

³²⁰ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 20.

³²¹ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 386.

³²² Catálogo da exposição «Não sei se canto se rezo». Texto sobre Argentina Santos, p. 21.

possessão, que aquele substitui a personalidade ou com a qual coexiste, seja heterogeneamente seja em comunhão.³²³ A mesma autora considera que o transe é algo coletivo e com a mediação de elementos sensoriais, dos quais o som se destaca, enquanto a «meditação» é algo solitário e silencioso. Elucida ainda que o significado do transe deve ser definido local e historicamente, uma vez que cada cultura tem para ele uma linguagem e uma sintomatologia próprias, o que corrobora a prudência com que recorremos a categorias exógenas às fontes. «Êxtase» é bastante utilizado pelos críticos do fado, e nas fontes escritas por «fadistófilos» utilizam-se outras expressões direta ou indiretamente ligadas ao que poderíamos nomear de «mediunidade» («mediumship»).³²⁴

A ligação entre o êxtase e as lágrimas que o brevíssimo percurso histórico que explanámos demonstrou, não o torna automaticamente penitencial uma vez que supõe uma experiência unitiva, e nesse sentido as lágrimas manifestam o expoente da fruição. O quadro gestual extático-expiatório enquadra-se numa experiência purgativa, sendo as lágrimas exteriorização de sofrimento e/ou de arrependimento. As dimensões purgativa e unitiva podem ser concebidas como duas etapas sequenciais e recíprocas da mística, pois a purificação dos pecados está orientada para a união divina e esta só é considerada como sendo possível com a purga dos pecados. Todavia, elas correspondem também a dois eixos nos quais se desenvolveram entendimentos da experiência do divino, ou seja, correntes de espiritualidade às quais foram por vezes conferidos traços ideológicos em regras que estipulavam o normal e o anormal, o correto e o proibido. É na melhor percepção do jogo em que mutuamente se elaboraram estas metodologias espirituais, as tradições devocionais e as doutrinas que agora nos empenharemos. Isto permitir-nos-á refletir sobre como é que o êxtase, a devoção e a prece patéticos indiciados na performance fadista, especialmente naquela que Ercília Costa de algum modo inaugura, estão inscritos ou são calcados na imagética religiosa e no substrato teológico-espiritual de que é feita. Em suma, procuraremos sondar uma genealogia da gestualidade que o fado desta altura produz no campo da imagética religiosa.

³²³ Judith Becker – Musique et transe. Em J. Nattiez (dir.) – *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 3^{ème} volume. Arles : Actes Sud - Cité de la Musique, 2003, p. 465.

³²⁴ David Gordon Wilson explora este conceito no âmbito do Espiritualismo surgido no século XIX. Cf. David Gordon Wilson – *Redefining shamanisms: spiritualist mediums and other traditional shamans as apprenticeship outcomes*. London; New York: Bloomsbury, 2013, pp. 53ss.

Partimos da proposição de que a «contruction du pathos» no fado tem como matéria e como arquétipos as «images pathétiques»³²⁵ da iconografia devocional católica. Ora, esta iconografia teve um importante momento instituidor na reconstrução de Lisboa após o maremoto e do terramoto de 1755. Uma larga parte dos locais de culto, e do seu recheio artístico, da cidade do nosso período cronológico são dessa altura e por isso cristalizam a sua estética religiosa: o barroco. Repare-se que a capital só terá novas igrejas praticamente depois do limite final do período temporal que estudamos, erigidas sob o auspício do cardeal Cerejeira, à exceção da igreja de Nossa Senhora de Fátima, cuja dedicação foi em 1938. Portanto, aquilo que equacionamos como uma relevante fonte mimética da gestualidade fadista, a imagética católica, é numa escala considerável ainda gerada no âmbito do programa tridentino, no qual a imagem tinha grande relevância, pois ficou substanciada em termos arquitetónicos, escultóricos e plásticos com a reconstrução das ruínas de 1755. Reparemos na larga substituição por oragos marianos das igrejas, oratórios e capelas que o Terramoto destruiu.³²⁶ Foi uma materialização praticamente de raiz, orgânica ao nível de Lisboa e seus arredores, e por isso dominou num alcance de séculos a estética religiosa da cidade, as suas sociabilidades, a assimilação do imaginário coletivo e a interiorização de um imaginário individual sobre o divino.

Por tudo isto, partimos da premissa que a visualidade religiosa barroca cristalizada na reconstrução que se seguiu ao Terramoto teve uma perentória influência nos atores que constituem o nosso objeto de estudo. Para melhor compreendermos esta influência que tem uma escala retroativa de grande dimensão, traçamos agora um percurso histórico sobre as correntes espirituais e devocionais, as figurações do sagrado que melhor se posicionam enquanto fontes miméticas dos gestos que temos vindo a analisar, e as crenças que igualmente condicionam esse plasmar da gestualidade.

No concílio de Trento e na agenda que dele resultou, a imagética católica era assumida como retórica divina, isto é, mediação especialmente eficaz do ponto de vista apologético, litúrgico e pedagógico.³²⁷ Visava combater o iconoclasmo protestante e

³²⁵ Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 46.

³²⁶ Luís Chaves – *O culto mariano em Lisboa*. Separata da Revista Guimarães. 71 (1961).

³²⁷ Vítor Serrão – Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750). Em António Camões Gouveia; David Sampaio Barbosa; José Pedro Paiva (coord.) – *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2014, p. 111.

judaico e reafirmar o culto e a catequese.³²⁸ Assim se promoveu a multiplicação e a conformidade das imagens com as novas regras estéticas, através da vigilância das autoridades católicas: clareza pedagógica, força emotiva, decoro e rigorismo.

A espiritualidade da reforma católica no quadro do impacto tridentino, é, pois, deveras valorativa da imagem e é, portanto, conseguiu uma forte penetração popular embora fundamentada em certa medida nas ideias erasmianas que haviam chegado a Portugal.³²⁹ Ela ganhou contornos de oficialidade na exata medida em que uma sensibilidade outra seguiu um «iconoclasmo místico», considerando que a ascensão da alma dispensava qualquer mediação incluindo visual, mergulhando imediatamente «nas trevas da negatividade de Deus».³³⁰ Esta foi inspirada em tendências místicas medievais (nomeadamente São Boaventura), coevas espanholas (os alumbrados, em particular) ou nos místicos do norte, como Eckart.

Além da questão da imagem, tratava-se pois do problema da natureza da mediação, se era material ou subjetiva, válida ou não, e ainda do lugar da paixão de Cristo e da sua meditação emotiva na experiência do crente. O Cristo sofredor, e a arte afetiva, dotada de realismo, de uma estratégia de comoção e mesmo de contornos de violência, tinha granjeado relevância desde o fim da medievalidade e em particular na escola flamenga, a qual em muito influenciara Portugal ao longo do século XV pelas estreitas relações mercantis. Era a necessidade ou não da meditação na paixão de Cristo para o alcance da união com Deus que estava em causa e que constituía o critério de vigilância nas disputas das doutrinas de espiritualidade desta época.³³¹ Ora a centralidade na paixão de Cristo (e também da vida) da espiritualidade inaciana e o método da sua contemplação posicionava-se como favorável ao intuito de minorar as dinâmicas espirituais que a consideravam dispensável ou mesmo impeditiva da união com Deus. Deste modo, além de intelectuais leigos, foi uma parte significativa da Companhia de Jesus que protagonizaram a imposição de uma «determinada forma de “piedade oficial” contra-

³²⁸ Vítor Serrão – Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa..., p. 104.

³²⁹ António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue. Nos umbrais da religiosidade barroca em Portugal. Em Tiago Pires Marques (coord.) – *Experiências à deriva: paixões religiosas e psiquiatria na Europa – séculos XV a XXI*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2013, p. 130.

³³⁰ António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue, p. 118.

³³¹ António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue, p. 118.

reformista e nos umbrais do barroco, assente em grande medida na força das imagens [...].».³³²

Esta piedade envolve dois aspetos da maior relevância. O primeiro, no plano artístico, é o «isolamento da figura relativamente ao contexto narrativo», porque deste modo «[...] é como se a figura fosse colocada fora do tempo e assumisse a função de arquétipo».³³³ O segundo, no campo espiritual, resulta numa «somatização da mística» que «[...] representa exatamente o oposto do processo anagógico da elevação da mente para Deus».³³⁴

Este culto da paixão no qual o corpo de Cristo e o corpo do crente estão em interação – veja-se a emergência do corpo estigmatizado,³³⁵ filia-se na devoção das chagas, de remota tradição na medievalidade, e por sua vez dele derivará a devoção ao Coração de Jesus. Incrementado ao longo dos séculos XV e XVI, é uma piedade «afectivista» e cristológica.³³⁶ Na arte da Reforma Católica (expressão que preferimos a «Contra-Reforma») já se formulavam primícias pictóricas para as representações desta devoção, na «iconografia do amor divino parangonado com o amor profano», com um forte pendor regionalista e na qual se denotava «o peso da estampa moralizante na produção imagética portuguesa sob o signo de Trento.»³³⁷ A feição moderna do Sagrado Coração de Jesus é cunhada nas aparições à freira visitandina Santa Margarida Maria Alacoque (1673-1674). No século XVII surgem em seu torno inúmeras confrarias, importantes livros de espiritualidade e prolifera-se a imagem do coração na iconografia religiosa.³³⁸

A nova devoção difunde-se rapidamente no país, com uma penetração popular inicial mas expandindo-se progressivamente a todos os sectores da sociedade.³³⁹ A sua importância arroga uma certa especificidade nas terras lusas: a basílica da Estrela

³³² António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue, p. 126.

³³³ Michael Camille – Mimetic identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: a Double-sided Panel by Meister Francke. Em A. A. Mc Donald, H. N. B. Ribberdos, R. M. Schlusemann – *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*. Groningen: Egbert Forsten, 1998, p. 192. Citado por: António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue, p. 107.

³³⁴ António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue, p. 131.

³³⁵ António Ribeiro – A noite, o sol e o sangue, p. 107.

³³⁶ João Francisco Marques – Orações e devoções. Em Carlos Moreira Azevedo (dir.); João Francisco Marques; António Camões Gouveia (coord.) – *História Religiosa de Portugal*. 2.º volume: Humanismos e Reformas. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 618.

³³⁷ Vítor Serrão – Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa..., pp. 122-123.

³³⁸ João Francisco Marques – Orações e devoções, p. 619.

³³⁹ Paulo F. de Oliveira Fontes – O catolicismo português no século XX, p. 159.

mandada construir por D. Maria I foi o primeiro templo católico do mundo em louvor do Sagrado Coração e o papa Pio VI concederá ao Patriarcado de Portugal uma permissão excecional de celebrar a sua festa. Os jansenistas resistem a essa corrente devocional, argumentando entre outras coisas que ela romantizava o culto católico.³⁴⁰ A piedade em torno do Sagrado Coração de Jesus desdobra-se no Sagrado Coração de Maria; um «eco» mariano das devoções de Cristo que era habitual.³⁴¹ Paulo Fontes associa as devoções ao Sagrado Coração de Jesus e de Maria às «mudanças provocadas pelos movimentos revolucionários que varrem a Europa desde o final do século XVIII.»³⁴² O historiador contextualiza esta corrente devocional explanando que ela...

«[...] reflecte a apropriação de um imaginário e sensibilidade românticos, marcados nomeadamente pela importância crescente da subjectividade e da interioridade na mentalidade e universo religioso contemporâneos. A afectividade que estas devoções exprimiam articula-se com uma teologia e espiritualidade reparadoras, em que o devoto reza e age em reparação pelos pecados do mundo, pelo mal feito por todos os seres humanos e, muito em particular, por aqueles que são considerados os inimigos da fé e da religião católica. É uma forma de religiosidade cujo conteúdo doutrinal se articula com a ideia de resistência à revolução social, em favor da ideia de restauração católica».³⁴³

Uma outra piedade se soergue na paisagem devocional portuguesa ainda no contexto da implementação da reforma: a de Nossa Senhora da Conceição. A espiritualidade «cordial» enfatiza a dimensão *a posteriori* ou histórica do pecado, reparável num empreendimento espiritual no qual os crentes participam. A «concepcionista» produz conteúdos doutrinais que valorizam a via da glória, sustentando uma universalidade do pecado apriorística ou protológica, o qual é vencido apenas com intervenção divina. Os seus primeiros sinais em Portugal remontam pelo menos ao século XIII. Entre outros, os jesuítas foram determinantes «na elaboração do corpo teológico e iconográfico do Mistério da Imaculada Conceição»³⁴⁴ pelo papel decisivo que tiveram no Concílio de Trento enquanto apoiantes da tese imaculista, no âmbito do tema da universalidade do Pecado Original, e também por Molanos³⁴⁵ ter

³⁴⁰ João Francisco Marques – Orações e devoções, pp. 620-621.

³⁴¹ João Francisco Marques – Orações e devoções, p. 627.

³⁴² Paulo F. de Oliveira Fontes – O catolicismo português no século XX, p. 159.

³⁴³ Paulo F. de Oliveira Fontes – O catolicismo português no século XX, p. 159.

³⁴⁴ Fausto Sanches Martins – Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal. Em *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: espiritualidade e cultura*. Actas do Colóquio Internacional. 1.º volume. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004, p. 107.

³⁴⁵ João Ver Meulen, Jesuíta de Lovaina. Joanne Molano – *De Historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum*; Libri quatuor. Lovanii: Typis Academicis, 1771, 393-394. Citado por Fausto Sanches Martins – Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal, p. 108.

estimulado a representação também apocalíptica do mistério da Imaculada com símbolos do Cântico dos Cânticos, entre os quais a lua.³⁴⁶ Nesta imagética prevaleceria ainda o dragão ou a serpente, assim figurada no primeiro e último livros do cânone bíblico.

Na sequência do ímpeto que Trento conferiu a favor da tese imaculista, ocorreram dinâmicas significativas por parte da coroa e de teólogos na península ibérica que se enfileiraram nos seus partidários e demandavam uma formulação dogmática. A restauração em 1640 e a sua ligação à Imaculada, o juramento solene de João VI em 1646 de defender a Imaculada Conceição (instituindo que rei algum a partir dali usasse coroa) e a sua declaração como padroeira de Portugal ainda nesse ano,³⁴⁷ mostram que a participação portuguesa na vitória da tese imaculista foi mútua à participação substancial desta devoção na formulação de uma identidade nacional portuguesa. O impacto deste culto é ainda demonstrado pelas marifanias da Senhora da Conceição que ocorrem, a arte escultórica e pictórica, as confrarias e «a parenética conceptionista» que «é abundante e expressiva em seus cambiantes barrocos e barroquistas, de teor doutrinário e panegírico»,³⁴⁸ testificada exemplarmente nos três sermões que lhe dedica o Padre António Vieira.³⁴⁹ Efetivamente, a Senhora da Conceição oferece uma teologia condizente e favorável à construção utópica e mitológica do V Império, pelo seu teor triunfalista e potencialmente messiânico.

Uma das linhas doutrinárias que Trento reforçou foi a crença no Purgatório e a validade do sufrágio pelas almas, que contemplava a ideia de eficácia da intercessão da Virgem e das indulgências. Este favorecimento respondeu às doutrinas erasmiana e luterana e à crise que concitaram.³⁵⁰ Esta deu-se em torno dos novíssimos,³⁵¹ que organizam o *post mortem* numa estrutura que ao longo da medievalidade se avolumou na sua envergadura teológica, no seu impacto espiritual, nas suas representações plásticas e na filigrana axiológica com que se constituía o jogo de salvação com o mundo terreno. Esse «jogo» moral e teológico entre o além e o aquém, gerou devoções e adquiriu por vezes uma certa forma contratual, como os indultos, o Santo Escapulário do Carmo, e o

³⁴⁶ Fausto Sanches Martins – Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal, p. 108.

³⁴⁷ João Francisco Marques – Orações e devoções, p. 629.

³⁴⁸ João Francisco Marques – Orações e devoções, p. 630.

³⁴⁹ João Francisco Marques – Orações e devoções, p. 630.

³⁵⁰ João Francisco Marques – Orações e devoções, p. 631-632.

³⁵¹ Os *eschata*, ou *postimérias*, ou realidades últimas: morte, céu, purgatório, inferno e juízo.

culto a Nossa Senhora do Carmo a partir da aparição a Simão Stock. Este granjeou importância a partir da devoção dos primeiros sábados que o papa João XXII instituiu,³⁵² o culto das alminhas desenvolvido a partir do século XVII. O investimento católico no Purgatório traduziu-se em Portugal num culto pelas almas do purgatório, a partir do qual Irmandades e confrarias pulularam,³⁵³ bem assim sermões e, particularmente, e uma vez mais, os jesuítas constituíram-se promotores em particular no contexto religioso lisboeta pós-terramoto.³⁵⁴

Em síntese, o Sagrado Coração de Jesus cunha a atividade devocional de um forte afectivismo e articula-se com a espiritualidade da reparação do pecado. Nossa Senhora da Conceição assenta num triunfalismo, com laivos messiânico-apocalípticos, ao centrar-se na ideia de vitória sobre o pecado. O culto às almas do Purgatório exprime a intercessão assente na teologia de expiação terrena, baseado na súplica e na ideia de proteção e de purificação dos pecados próprios e dos pecados dos defuntos. O Sagrado Coração de Jesus é bastante antropológico (veja-se a imagem do coração) e comporta uma escala eclesial mundial, uma vez que se reparam os pecados do mundo e dos inimigos da Igreja. O culto à Nossa Senhora da Conceição é de âmbito cósmico (assim o assinala o símbolo da lua e, outrora, do sol) e o pecado é uma condição, é o pecado original. Finalmente a devoção atinente às almas do purgatório é de carácter mais individualista ou de escala familiar ou se tanto local, pois estende-se a salvaguarda do próprio à condenação pela intercessão pelo círculo familiar.

Esta rede de devoções que resultou das formulações teológicas e espirituais que se seguiram a Trento, e que se constituiu como caldo de referências antropológicas e visuais onde o fado, entre outros frutos culturais, foi beber, caracteriza-se por cinco qualidades fundamentais. Em primeiro lugar, uma fortíssima base emotiva na intencionalidade de atingir os sentidos; em segundo lugar um investimento profícuo na imagem; em terceiro, têm em comum o papel insofismável dos jesuítas enquanto

³⁵² Com a bula geralmente conhecida por Bula Sabatina. Olinda Maria de Jesus Rodrigues – *As alminhas em Portugal e a devolução da memória: estudo, recuperação e conservação*. Dissertação orientada pelo Professor Doutor Fernando Grilo. Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Lisboa: Departamento de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 38-39.

³⁵³ Olinda Maria de Jesus Rodrigues – *As alminhas em Portugal e a devolução da memória*, pp. 65ss.

³⁵⁴ Olinda Maria de Jesus Rodrigues – *As alminhas em Portugal e a devolução da memória*, pp. 80-81.

promotores de todas as devoções; em quarto a figura de Maria é nuclear em todas elas, e finalmente a concentração no tópico fulcral da dialética pecado-redenção.

Rudolf Bisang considera três fases no implantar da Reforma tridentina. A primeira foi promovida pelos Capuchinhos, pelos Teatinos e pelos Barnabitas, todas fundadas durante a décadas de 1520, que imprimiram uma enorme importância à ideia de vida perfeita em Cristo, a qual viria a influenciar grande parte da arte devocional católica até ao Concílio do Vaticano II. Num segundo momento, junta-se o papel da Companhia de Jesus, que já sobejamente desenvolvemos, e que para o autor permitiu que o programa iconográfico tridentino combatesse o excesso carnal da arte da Renascença com um excesso espiritual artístico.³⁵⁵ Num terceiro momento, a influência de São Francisco de Sales e São Carlos Borromeu suscitam novas práticas devocionais católicas focadas na meditação piedosa da vida de Cristo e dos Santos, nos seus milagres, martírios, virtudes e santidade. Isto inspirou necessariamente a arte mas também o reavivamento dos escritos dos místicos tardo-medievais e a revisitação do ascetismo agostiniano que Jansénio realizou.³⁵⁶ Podemos dizer que esta corrente é mais pietista ao passo que a que foi liderada pelos Jesuítas é antiquetista.

A nossa premissa é a de que para a performance fadista convergiram multiformemente a plataforma de imagéticas e o substrato antropológico e teológico que elas materializavam, produzidos no quadro da reforma católica e consolidados no catolicismo produzido com a queda do Antigo Regime, na Revolução Francesa e na Revolução Liberal Portuguesa de 1820, centrado na ideia de restauração e de reparação. Por um lado, eles foram forjados nos traços doutrinários e programáticos que Trento formalizou, no comportamento devocional, na circulação de novas ideias, na disputa de correntes teológicas e espirituais, nas importantes mutações nas estruturas sociopolíticas ocidentais, na institucionalidade católica (em menor escala, também política) no seu poder de legitimação e vigilância, etc. Apresentámos três dinâmicas devocionais que foram prevaletentes nesta fase pós-tridentina que, de algum modo imobilizada pela reconstrução que o terramoto e maremoto implicou, perduraria em grande medida adentro do século XX: a devoção ao Sagrado Coração de Jesus, à Imaculada Conceição de Maria

³⁵⁵ Rudolf M. Bisang – Devotion/Piety. Em Helene E. Roberts (ed.) – *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*. 1st volume (A-L). Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, p. 245.

³⁵⁶ Rudolf M. Bisang – Devotion/Piety, p. 245.

e às almas do Purgatório.³⁵⁷ Centrâmo-nos nelas por significarem uma religiosidade emocional e pela sua insofismável relevância na religiosidade do período referido e nas criações plásticas. Os desenvolvimentos que sucederam não modificaram de um modo determinante o erário espiritual e visual pós-tridentino, inserem-se nesse legado redimensionando-o.

Como verificámos no capítulo anterior, o catolicismo oitocentista caracterizava-se pela intenção de uma identidade orgânica da Igreja e do católico, que se diferenciavam do século enquanto *societas perfecta* e *homo perfectum*. Essa diferenciação e essa perfeição corporiza-se em três eixos identitários: a devoção ao papa, o culto mariano e o culto eucarístico.³⁵⁸ Podemos considerar que cada um deles tende a produzir um dado comportamento crente. A devoção ao papa leva a uma valorização da obediência e a simétrica desvalorização de uma atitude de autodeterminação, fomentando uma espiritualidade assente nas ideias de delegação e de cumprimento. O culto a Maria induz uma atitude essencialmente precatória, da ordem da resposta à necessidade, designadamente, de proteção. A devoção eucarística origina a adoração reparadora; ao ser concebida instrumentalmente enquanto ato de reparação do mundo, reveste-se de uma carga sacrificial e intercessora e tende a torna-se contígua à ideia de «dever». Isto coarta de certo modo a tendência para o êxtase que uma adoração de tipo interiorista favoreceria. O quotidiano da rotina sacramental retrai as experiências pessoais, como o êxtase, que coloquem em causa a mediação e a funcionalidade do agir.

Isto contraria a dinâmica da espiritualidade barroca na qual o arrebatamento era o natural resultado do programa devocional e imagético que lhe subjazia, como verificámos, uma vez que se baseava na «proposition that extremes in ecstasy are power to the cause of devotion».³⁵⁹ Pode verificar-se uma certa semelhança figurativa entre o corpo arrebatado e a imagética gloriosa de Nossa Senhora da Conceição. O êxtase esvaziou-se enquanto experiência, também pela vigilância progressivamente apertada e por não ter lugar no programa de restauração católica, dando-se o «discredit moderne de

³⁵⁷ Estas devoções a partir do dobrar do século XIX atingiram um alto quadro de institucionalização doutrinal: o dogma da Imaculada Conceição em 1854 por Pio IX, a consagração do mundo ao Sagrado Coração de Jesus, por Leão XIII em 1899.

³⁵⁸ António Matos Ferreira – Um católico militante diante da crise nacional, p. 119.

³⁵⁹ Rudolf M. Bisang – Devotion/Piety, p. 245.

la mystique, après son triomphe au moment de la Contre-Réforme».³⁶⁰ De facto, o racionalismo e o positivismo (como aliás verificámos anteriormente) e o próprio catolicismo viam o êxtase com grande suspeita e procuraram, com métodos e motivos diferentes, bani-lo. Do que soçobrou resta a capitalização deste potencial extático para a vida sacramental e para a oração no quadro da rotina institucionalizada. A devoção ideal é a exterior, pública e, nesse sentido, útil; retrai-se a devoção interiorizada, invigiável e emocional. Da grande visualidade e ímpeto artístico barrocos teve continuidade um género didático devocional que alguns autores desenvolveram, retratando práticas litúrgicas bem como eventos votivos privados, ocorrendo desde um tipo de voyerismo devoto a uma robusta simbólica da piedade.³⁶¹ Na viragem do século XIX para o XX deu-se a desconstrução do tópico da devoção, sobretudo deste tipo, em vista a evidenciá-la como simulação e resultado do medo. Contudo, a Primeira Guerra Mundial fez retroceder essa tendência, tendo alguns autores caído numa certa *naïveté*.³⁶²

O clero e os católicos militantes viam um *alter-adversum* nos sectores do mundo fora da tutela do catolicismo, que fossem autónomos em termos institucionais ou de práticas. Isto é evidente na condenação do mundo moderno que alguns papas concretizaram, e que ficara particularmente patente com o primeiro concílio do Vaticano. Daqui derivam a espiritualidade da reparação encadeada com a teologia da restauração, a importância da ideia de «dever católico» e da orientação para um agir que arrogava formas de militância, e a congeminção de um programa devocional que procurava ser popular e mobilizador.

Na exata medida em que a Igreja Católica, na estipulação de fronteiras de pertença, se auto-compreendia enquanto *societas perfecta*, algumas instâncias do «povo» eram representadas e, na interiorização disso, auto-representadas enquanto *societas imperfecta*. Filiando-se numa tradição de crença familiar e social, partilhando a generalidade dos enunciados da fé católica, não satisfaziam, porém, alguns critérios de pertença, como a prática sacramental, a regularidade no «estado de graça», ou escapando, simplesmente, à cobertura da rede paroquial e confraternal. Houve uma compreensão comum e outra teológica, que entendia uma sociedade perfeita como autossuficiente. Ora as atitudes

³⁶⁰ François Trémolières – Extase, p. 372.

³⁶¹ Rudolf M. Bisang – Devotion/Piety, p. 246.

³⁶² Rudolf M. Bisang – Devotion/Piety, p. 246.

devocionais distintas de quem se percebe a si próprio enquanto colaborador do projeto restaurador da cristandade não são as mesmas dos indivíduos e sectores sociais que constroem a sua identidade socioreligiosa numa lógica de exclusão desse programa ou então percebendo-se numa situação indesejada, negativa ou mesmo maldita na medida em que têm necessidade de serem alvo de um plano regenerador. Se a primeira atitude se orienta para o agir, a segunda é da ordem da consciência da interdição e por isso da excecionalidade na resposta divina. Isto reforça a intensidade suplicante, a resignação à condição de não-pertença e a sua expiação, que é individual e circunstancial por não estar enquadrada numa visão de escala nacional e mundial da restauração do ideal de uma sociedade católica. Contudo, pode também explicar o cruzamento que verificamos entre os códigos corporais populares (as mãos na cintura, suas variantes, o traçar do xaile) e os religiosos, na medida em que se afirma uma identidade de classe para patentear e assumir a condição de exclusão da ordem religiosa a restaurar, e porventura o direito ou a capacidade de lhe aceder.

Esta marca da glória ou de êxtase, transitou desde o barroco tridentino até ao século XX, foi de algum modo prolongada e esgotada nos vários romantismos, pelo arrebatamento amoroso e no morrer de amor, e é em certa medida verificável em alguns quadros gestuais do fado do período histórico estudado, veiculados mais pelas fontes textuais do que pelas fotográficas. Contudo não tem a completude da atitude extática tal como assistiremos anos mais tarde em Amália Rodrigues, numa fase relativamente tardia da sua carreira. Na iconografia de Ercília Costa e de outros casos vemos o arquétipo da mulher orante, devota e intercessora, que se aproxima mais à categoria de vidente do que à de vedeta. De facto, está superiormente associada aos interlocutores das aparições marianas do que à imagética de Nossa Senhora ou das aparições em si. Isto pode inferir-se se atendermos ao porte recolhido e às mãos que não são abertas e estendidas mas juntas e apertadas. Encontramos o mesmo posicionamento das mãos em Lúcia Marto ou Bernadette Soubirous, um olhar de recolhimento maravilhoso – uma intercomunicação de quem ora, entre o transcendente e a realidade exterior (por exemplo, o público).

A fisionomia iconográfica prevalecente no fado desta época advém, como um eco do trajeto entre o barroco e o antimodernismo que o Vaticano I de algum modo oficializa. Da deslocação do êxtase para a piedade-dever, o que equivale à passagem do arquétipo do corpo glorioso por um corpo entre o virginal e o penitente. Este respeita ao paradigma de mulher religiosa, da «boa crente», no contexto do século XIX, que é o de uma mulher

praticante, dentro da instituição, auxiliar do quotidiano sacramental e clerical, mas também da dicotomia virtude e perdição.

Dominique-Marie Dauzet assevera que entre 1850 e 1950 tem lugar uma nova idade de ouro da direção das almas, desde o período fulgurante do século XVII.³⁶³ Com ela se faz o enquadramento das experiências místicas, existindo outros métodos como o retiro anual. Este historiador e teólogo francês incide no universo dos conventos femininos e no controlo clerical de mulheres místicas e aponta como seu pressuposto teológico e antropológico a perspetivação da mulher como o sexo fraco.³⁶⁴ Uma outra análise, de Élisabeth Dufourcq, que toma em consideração a mulher católica no geral, salienta o grande incremento no recurso à direção de consciência e ao sacramento da confissão por parte das mulheres num período mais circunscrito, entre as duas guerras mundiais.³⁶⁵ A autora enquadra este fenómeno numa «piété de purgatoire», que corresponde a um maior conservadorismo das práticas devocionais, a uma valorização da purificação onde se evidencia a lógica da indulgência, do sacrifício penitente e o retorno a uma forma medieval de religiosidade.

Elaboramos uma síntese para precisar quais as «fontes miméticas» e os condicionamentos de ordem teórica, de crença ou de mentalidade, que explicam o que denominámos de «vestígios visuais religiosos» na gestualidade fadista. Identificamos cinco grandes fatores que influenciaram ou determinaram a gestualidade fadista que analisámos.

O primeiro é o método inaciano de contemplação da vida e sobretudo da paixão de Cristo, onde a imagem e as lágrimas são elementos muito valorizados, pela «emotivização» da espiritualidade cristã que isso comportou. Nisto se calcou o afetivismo das devoções sucedâneas da devoção à Paixão de Cristo, nomeadamente o Sagrado Coração de Jesus, que constituem o segundo fator que enunciamos. O terceiro tem a ver com a forte penitencialidade, veiculada pelas imagens e práticas públicas, nomeadamente

³⁶³ Dominique-Marie Dauzet – *Mystique féminine, «coaching» masculin : la direction de conscience en débat*. Em Anne Cova; Bruno Dumons (dir.) – *Femmes, genre et catholicisme: nouvelles recherches, nouveaux objets (France, XIX^e-XX^e siècles)*. [France] : [Équipe Religions, Sociétés et Acculturation (RESEA) du Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes], 2012, p. 60.

³⁶⁴ Dominique-Marie Dauzet – *Mystique féminine, «coaching» masculin*, p. 67.

³⁶⁵ Élisabeth Dufourcq – *Histoire des chrétiennes*, p. 554.

quaresmais, realizadas no âmbito da Paixão de Jesus, e que estruturam a vivência da religiosidade quotidiana lisboeta.

Por outro lado, a importância do êxtase (o quarto fator). O «êxtase fadista»³⁶⁶ é suscetível de ser entendido enquanto resultado do catolicismo e, ao mesmo tempo, uma forma de acantonamento dessa experiência e de proteção da suspeita com que o mesmo, juntamente com a medicina, encara as experiências de êxtase. É um êxtase dirimido e reconfigurado no contorno da vigilância católica e racionalista e no interior da recomposição do religioso. O êxtase reconfigura-se em novas imagéticas, linguagens e espaços, na trajetória *grosso modo* dos oratórios e dos conventos para a taberna, o café e o palco. Persiste o mesmo corpo plasmado numa lógica experiencial do arrebatamento místico. Desloca-se da esfera privada e individual, para o espaço público onde estas experiências de êxtase encontram formas de se socializarem, tornando-se códigos de linguagem e de vinculação.

O quinto fator de influência é o padrão da mulher católica portuguesa oitocentista, a católica orgânica e *perfecta*, participante em cultos de uma lógica institucional ou devocional formal, devota e militante, reparadora ou compensadora dos pecados do mundo, não arrebatada. Ela pode ter uma figuração consoante a condição social: a mulher católica de elite tem aspetos comuns e diferenciados da mulher católica popular. Trata-se de uma espiritualidade do purgatório que envolve o sofrimento redentor do outro e que traduz no fundo uma devoção de auto-reparação e da reparação do núcleo próximo de pessoas, de índole purgativa, sacrificial e na lógica de uma dívida entre os homens e Deus, que exprime uma dupla atitude de resignação e de intercessão. Nesta análise da espiritualidade feminina católica desta época, há que considerar que a experiência do sofrimento avivou o sentimento de culpa mas também a necessidade do sentido.

O que anteriormente estipulámos como a performance do êxtase-expição e a da devoção-intercessão decorrem destes dois últimos fatores, a primeira do êxtase barroco e a segunda do padrão de católica no quadro da piedade do purgatório. Ambas são moldadas pela emotividade, penitencialidade e afetivismo dos três primeiros que indicámos.

³⁶⁶ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*.

6.8. Aspetos da fisicalidade no fado após 1945

Nas gerações que sucederam ao limite final do período que o nosso estudo tem privilegiado encontramos esporadicamente a imagem da mulher devota talvez enquadrada numa certa tradição iconográfica encetada por Ercília Costa, e por vezes a ambivalência já anteriormente referida entre a devoção e o erótico. Conferimo-lo numa gravura de Fernanda Maria (imagem 46), que consta num 45 r.p.m. que editou em 1967, em que se encontra com as mãos em oração,³⁶⁷ e outra em que a fadista se exprime num enquadramento sensual (imagem 47). A configuração do homem fadista como pessoa crente ou orante não é evidente.

Nestas gerações consolidou-se o gesto dos olhos fechados, da inclinação da cabeça juntamente com as mãos juntas ao nível do abdómen e, sobretudo com Amália Rodrigues numa fase mais madura do seu percurso artístico (a partir de 1960), do próprio corpo contrapesado com as mãos abertas. Graças em grande medida às inovações performáticas de Amália, a voz, as mãos e o próprio corpo foram libertados nas gerações seguintes. Isto explica-se, entre vários fatores, com a influência de estéticas gestuais advindas do estrangeiro, as quais, podendo não moldar diretamente os gestos, inspirou no mínimo a libertação de cânones. Justifica-se também pela maior liberdade exterior e existencial da mulher. As viagens da fadista ao estrangeiro atingiram proporções sem paralelo relativamente a toda a plêiade de fadistas e artistas portugueses coetâneos: ao todo terão atingido a escala da centena de viagens, tendo Espanha e o Brasil como destinos mais recorrentes. À imagem de Ercília Costa, este último país teve um papel determinante no mapa da carreira de Amália, tendo contactado com a nova elite artística musical brasileira da MPB (Música Popular Brasileira). Esta substituiu o tango como paradigma de referência e de influência do fado.

A primeira metade dos anos 60 corresponde, por exemplo, à etapa inicial do itinerário artístico de Elis Regina, marcado pela introdução de uma extravagância interpretativa corporal na movimentação expansiva dos braços, um exagero cénico que

³⁶⁷ «Fernanda Maria, fadista de primeira linha, gravou para a Alvorada três fados e uma canção. O mais bonito fado deste 45 r.p.m. é, talvez, “Ai amigos quem me dera”, de Raul Ferrão e Domingos Gonçalves da Costa. A fadista é acompanhada pela orquestra de Joaquim Luís Gomes». Cf. «Flama discos» [Rúbrica], *Flama*, 27 de Janeiro de 1967, n.º 986, ano 23, p. 11.

lhe mereceu os atributos de «Heliscópetro» ou «Hélíce Regina».³⁶⁸ Na segunda metade da década de 60 emergia a MPB enquanto tal, e com ela inovações consideráveis no que respeita à performance. Mas é também nesta década que a carreira de Amália Rodrigues conhece uma nova fase com a aliança com Alain Oulman, que redimensiona o seu repertório bem assim a estrutura musical dos seus fados. A metamorfose deste modo de ser e de representar, se resultou de novas referências advindas do contacto com realidades musicais fora de Portugal, acompanhou a mudança dos conteúdos e das melodias cantadas, ou seja, respondeu à densificação das suas letras. Verificámos que desde o final dos anos 30 emergiu uma preocupação pela educação do corpo na interpretação do fado, existindo posições definidas; ora com a Amália da fase de Oulman deu-se uma libertação do corpo. O gesto manual feminino deixou de estar preso ao corpo (à cintura, às mãos uma na outra, ao xaile) rompeu-se e os braços e as mãos moviam-se explorando o espaço lateral, com uma natureza encenada do teatro ou mais espontânea. A emergência de outras referências culturais e de modernidade.

No conjunto das fadistas que construíram a sua carreira nas casas de fados, na ENR e no teatro de revista é perceptível a tendência extática que Amália Rodrigues arrogou, mas com uma menor amplificação da gestualidade orgânica do corpo. Em alguns fadistas conservou-se o quadro gestual dos anos 30 e 40, entre os quais se destaca Alfredo Marceneiro e Lucília do Carmo. Esta fadista, continua a cantar regularmente com uma ou as duas mãos na cintura ou, à semelhança de Maria Teresa de Noronha, com os braços ao longo do corpo.

A performance dos homens foi, de facto, menos variável do que a das mulheres, caracterizando-se pela fixação vertical do corpo, mãos de «contador de histórias» ou nos bolsos, cabeça erguida, assim como ligeiramente o peito, em atitude a um tempo de elevação a outro de despique. A tradição do fado alfamista, nos anos 70 e seguintes, evidenciou esta postura, óbvia numa figura como Fernando Maurício. Certamente, porque a percepção da masculinidade no universo fadista está condicionado pela tradição do «ser homem».

³⁶⁸ Fausto Borém; Ana Paula Taglianetti – Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per Musi*. 29 (2014) p. 41.

A libertação do corpo e das mãos estão muitas vezes em jogo com a centralização no xaile, convencionando-se o seu «torcer». Servem também para exteriorizar uma performance afetiva, condizente a própria intimização do repertório, baseada no drama relacional vivido entre a interioridade e uma narrativa de factos exteriores. Também não será alheia a estreita proximidade com o público que ocorre nas casas de fado, um contexto que requer uma dinâmica gestual de captação da atenção do público. Ocorre uma intensificação da corporalidade que se verifica nas mãos apertadas e agarradas, muitas vezes contra o abdómen, com uma certa violência reforçada pelo apertar do xaile. A fotografia de uma atuação de Celeste Rodrigues exemplifica muito bem este facto, e de como o jogo entre as mãos, o xaile e o abdómen tende a catapultar a cabeça para cima (imagem 48). A ligação gestual ao abdómen é relevante no *habitus* feminino; ele é tocado e abraçado pela própria fadista, e igualmente a zona torácica. O apertar das mãos agarrando quase sempre as pontas do xaile, premindo de modo incisivo a zona do umbigo, é um quadro gestual que terá sido prevalecente sensivelmente nas décadas de 60 e 70, vejam-se as imagens 49 a 54 (Maria da Fé, Anita Guerreiro, Beatriz da Conceição, Celeste Rodrigues e Fernanda Maria). As mãos juntas e apertadas (que convencionámos como gesto-tipo V) descem, as mãos interligam-se sem tanta fixidez e com maior intensidade emotiva. Na compreensão deste tipo de performance importa ter em conta a expressão «cantar com o útero» que retirámos de uma entrevista ao fadista João Ramos Rosa: «Os entendidos diziam que a Amália cantava com o coração e a Lucília com o útero. Cada vez que eu me lembro disso! Ainda outro dia estive a ouvir gravações da Lucília, fabulosas! E aquilo, realmente, vem do útero.»³⁶⁹

No seguimento desde mesmo gesto-tipo, com a intencionalidade que Ercília Costa lhe imprimiu, assume-se com gradual preponderância as mãos suplicantes, juntas mas viradas para cima, um gesto que se tornou idiossincrásico de Amália Rodrigues (imagens 55, 56 e 57, de Amália Rodrigues, Maria José Guia e Fernanda Maria, respetivamente). Os braços e as mãos crescentemente condensam uma maior veemência, como aliás o corpo na sua ação em bloco. Assiste-se a uma saída dos braços do nível do diafragma e mesmo dos ombros, muitas vezes com os punhos cerrados em luta, num quadro semelhante ao de certas práticas em torno do parto. Notemos que Marcel Mauss refere o

³⁶⁹ Entrevista a João Ferreira-Rosa. Baptista Bastos – *Fado falado*. Coleção «Um Século de fado». Madrid: Ediclube, 1999. p. 254.

caso de algumas sociedades em que este é efetuado com a mulher apertando o ramo de uma árvore. Os braços e as mãos jogam com o contacto com o corpo e com o xale e a progressiva expansão até à libertação dramática.

O pescoço para cima, não é exclusivo da Amália, mas foi por ela como que institucionalizado, designadamente no seu busto, esculpido por Joaquim Valente em 1952 e capa do seu álbum *Busto* (imagem 58). Ele representa a fixação do êxtase, o qual, no que pudemos estudar até 1945, está apenas indiciado, dando-se mais enquanto experiência da prece do que de arrebatamento. O êxtase na sua totalidade não foi verificado até essa data porque a dinâmica gestual da explosão não estava ainda desenvolvida.

Para Marcel Jousse, o homem é um condensador de energia viva e inteligente, a qual não é escoada com o mesmo nível de intensidade. Note-se que ele se refere sobretudo ao âmbito linguístico; contudo, nós adaptamos a sua conceção de explosismo ao âmbito gestual. Jousse identifica três fases do «mimème do agente»: o primeiro é o estágio incipiente, no qual o gesto é iscado, o segundo é estágio explosivo, e o terceiro é estágio degressivo (o gesto esvai-se).³⁷⁰ Numa sequência de imagens de Argentina Santos estas fases são claramente verificáveis (imagens 59, 60 e 61). Notemos que os braços abertos em momentos de explosão, deixam desprotegido o tronco, representando um ato de indefesa, de rendição, mas por outro lado de clímax reforçado pelo aumento do risco dessa exposição sem resguardo. O mesmo se verifica, por exemplo, na performance coreográfica do *batuko*, dança cabo-verdiana santiaguense, na qual as batucadeiras vão erguendo sucessivamente os braços na aproximação ao auge da sua atuação e do aumento da complexidade da dança. Verificamos na atual geração de fadistas a noção de «homem explosivo». Indiciam um «crisis state», uma performance da aflição, de certo modo com uma noção de fragmentação ou de desmembramento como nos rituais extáticos. Torna-se aplicável o que Michael Sakamoto assinalou em relação à dança japonesa *Butoh*,³⁷¹ as formas de contração do rosto e dos olhos numa certa violência,³⁷² e a tensão corporal em

³⁷⁰ Marcel Jousse – *L’anthropologie du geste*.

³⁷¹ Michael Sakamoto – *Parallels of Psycho-Physiological and Musical Affect in Trance Ritual and Butoh Performance*. *Ethnomusicology Review*. 14 (2009) 3.

³⁷² Cf. Fotografias do artigo: Graça Índias Cordeiro – O Fado no Bairro da Bica: a Casa da Milú. Em Joaquim Pais de Brito (coord.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa’ 94 Capital Europeia da Cultura, 1994, p. 72.

vista ao arrebetamento gestual, podem ser percecionadas como formas de «handicapping their movement (...) to convey as absurdity of tragic proportions». Verificamos isso em fadistas atuais, tais como Carminho, Duarte, Gisela João ou Ricardo Ribeiro (imagens 62 a 65).

Esta explosão patenteia-se numa mudança que é da maior importância, e que se concretizou plenamente apenas nestas gerações dos novos fadistas do início do século XXI, nascidos depois do 25 de abril. Esta mudança consiste na passagem dos olhos fechados para os olhos apertados de um modo enérgico, intenso quase agressiva, imprimindo-se no rosto uma convulsão expressiva.

No campo da interpretação vocal, a noção de «picos interpretativos» foi-se tornando mais clara.³⁷³ Assistiu-se a uma crescente complexificação dos tipos de público, variando entre o invisível e longínquo ouvinte radiofónico, o público familiar da casa de fados, os espetadores do teatro de revista, detendo o fado neste contexto o papel de os introduzir numa efusão coletiva. Por outro lado, neste caso e no dos concertos de média e grande dimensão, é incontornável a existência de público estrangeiro que não dominará à partida a língua portuguesa, valorizando, conseqüentemente, o aparato gestual e vocal.

Vimos que a presença de fragmentos do religioso na iconografia fadista tem a função de cotejar ou contrabalançar a sua construção visual como vedeta. Esta ambivalência perdura, mas nos anos 90 adquire uma dimensão subversiva, porventura por ser estar agora em causa o paradigma da vedeta-rock. Nesta ocasião são os fadistas Mísia e Paulo Bragança são muito relevantes pela rutura que efetuaram com um padrão de performance e de visualidade associado ao fado,³⁷⁴ tendo sido duas personalidades importantes para a possibilitação de novas experiências que a partir daí começaram a ter lugar. Convidamos o leitor a deter-se na capa do se disco *Lua Semina* de 2006, que manifesta uma utilização disruptiva da imagética cristã (imagem 66).

Entretanto, alguns fadistas, nomeadamente do sexo feminino e de gerações antigas, detêm marcadores visuais de religiosidade, dos quais se destaca o terço, a cruz ou crucifixo. As fotografias de Argentina Santos e Beatriz da Conceição isso testificam (imagens 67 e 68). No campo masculino, registamos duas imagens bastante diferentes:

³⁷³ Citar Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 148.

³⁷⁴ Manuel Halpern – *O futuro da saudade : o novo fado e os novos fadistas*. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: D. Quixote, 2004, pp. 125 ss.

uma do fadista Rodrigo que tem um fio de ouro com uma peça que contem o rosto de Cristo, e outra Frei Hermano da Câmara a agarrar o terço, cujo hábito é determinante na sua gestualidade e que constitui um especialíssimo caso (imagens 69 e 70, respetivamente).

Em suma, podemos apurar três fases marcadas sobretudo pelo fator da geração nos itinerários de assunção e de exposição dentro do fado, que ocorreram sobretudo no campo feminino. Uma primeira centrada numa atenção pela organização corporal em torno da imagem da fadista enquanto espelho da imagem tipificada da mulher portuguesa. Isto efetivou-se na construção da mulher popular e da mulher religiosa, que poderíamos associar a Hermínia Silva e Ercília Costa, respetivamente. Numa segunda fase, bastante influenciada por Amália Rodrigues, ocorre uma libertação do corpo, que respaldou a subjetivação, complexificação e «eruditização» dos poemas cantados. Verificamos aqui um contacto mais intimista com o corpo, com o ventre e o peito, nomeadamente, e existe uma forte intensidade gestual, a qual se torna cada vez menos a implosão e cada vez mais a explosão do *pathos*. Nos anos 80 e 90 tem lugar a subversão da imagem do fado, na qual o religioso participa. Finalmente, a performance assume uma progressiva violência, uma expressividade que detém uma dimensão combativa, de intensa desfiguração do rosto e movimentação disruptiva do corpo. Ao longo destes anos, a gestualidade dos homens caracteriza-se por uma certa estabilidade, mas não ficou imune à subjetivação expressa pelo soerguer da cabeça e a pressão nos sobrolhos, olhos e rosto.

Do quietismo que podemos atribuir a Manuel de Almeida e de um António Rocha, à postura direita e narrativa sem perder de vista o público de Carlos do Carmo, compõem-se as performances masculinas os irmãos Camané, Pedro Moutinho e Hélder Moutinho substanciam uma outra postura: uma mão no bolso, a outra no microfone e cabeça erguida. Fernando Maurício colocava o ponto de movimentação corporal mais acentuado na cabeça, enquanto Ricardo Ribeiro o desloca para os braços e as mãos num movimento progressivo ao longo do canto. Movimentam a integralidade do corpo o fadista Rodrigo de um modo narrativo, de um modo mais emotivo o fadista Duarte, e o fadista Artur Batalha juntando ambos os modos. Na sequência de Carlos Ramos, mas com a viola a substituir a guitarra, António Zambujo e Marco Rodrigues acompanham-se a si próprios.

6.9. Gestos e as regras da sociabilidade da escuta

Aprofundámos as expressividades vocais e corporais que o fado produz; produ-las, também naqueles que escutam, na trajetória desde a síntese da emoção até à sua coletivização.³⁷⁵ O público sociabiliza a emoção corporizando-a nos aplausos e nas lágrimas, e vocalizando-a nas reações orais e no silêncio.³⁷⁶ Note-se que empregamos a palavra «emoção» por nos parecer adequada à nossa tarefa crítica, pois engloba várias expressões da performance de cantar, tocar e escutar o fado e permite estudar o «sentimento» exatamente por não ser o seu equivalente semântico; deste modo, a sua utilização impõe-se não por advir das fontes (como as palavras «sentimento» ou «dor») mas pela sua justeza enquanto categoria de análise.

O modo como o fado é escutado foi alvo da atenção dos seus críticos, dos seus adeptos ou de neutros observadores externos. Friedrich Sieburg, personalidade de considerável destaque cultural na Alemanha, de onde era natural, publicou em 1937 o livro *Neues Portugal: Bildnis eines alten Landes*, (*O Novo Portugal, retrato de um velho país*), no qual discorreu desenvolvidamente sobre fado.³⁷⁷ *A Canção do Sul* transcreveu essa parte da obra que consiste na descrição do momento em que o autor estava numa casa de fado: «sentia-me como um indiscreto que espia qualquer cêna íntima sem ter força para se desviar. Os rostos quási decompostos nada já tinham de atento e de vido; a expressão sem olhar».³⁷⁸ São assinalados a forte componente corporal da escuta, o intimismo e a confessionalidade comunitários da audiência, os quais são também explorados satiricamente por José Gomes Ferreira:

«Um careca com os olhos cheios de desespero, talvez alguma letra a vencer no dia seguinte, sorvia um capilé. Perto de nós uma senhora ruiva inundada de crêpes, transformava a boca num molde para um soluço. Ia começar a sessão. Um criado trouxe duas cadeiras. O “viola” e o guitarrista entraram com ritmos de enterro. Em seguida o cultivador da canção nacional, vestido de preto, pálido, sinceramente triste, fez a sua aparição. Houve um sussurro religioso. Todos se prepararam para sofrer com comodidade. Aquêlê rapaz esguio de patilhas, caiu em êxtase. As lágrimas já estavam prontas para o que desse e viesse. Silêncio!

³⁷⁵ «Synthétiser» et «collectiviser la émotion», expressões presentes na obra : Georges Didi-Huberman – *Peuples en larmes, peuples en armes*, p. 387.

³⁷⁶ É Lila Elen Gray que utiliza a expressão «sociabilização da emoção» e «comunidade de escuta». Cf. Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 199.

³⁷⁷ Sobre esta obra falámos no segundo capítulo. Friedrich Sieburg (1893-1964), foi um escritor, jornalista, diplomata e crítico literário alemão. A sua obra revela um grande fascínio por França. Foi aluno de Max Weber. A obra foi publicada em 1937 e no ano seguinte saiu uma tradução em Francês por Pierre Klossowsky. Não conhecemos tradução alguma para a Língua Portuguesa (completa).

³⁷⁸ *Canção do Sul*, 1 de Novembro de 1938, n.º 214, ano 1, p. 4.

[...] Os frequentadores daquela “casa de sofrer” deixavam cair as lágrimas, gozavam, sofriam, erguiam as mãos aflitas».³⁷⁹

Do ambiente é realçada a tristeza e o desespero; a alusão ao preto, aos crepes e ao enterro remete para uma circunstância funéria; fala-se de «sussurro religioso» e surge ainda o tópico do êxtase. Segundo este excerto, uma parte nuclear da gestualidade do fadista é reproduzida holisticamente pelos ouvintes, de um modo especial, a expressão do sofrimento manifestada nas lágrimas. Também os fadistófilos referem esta ideia, enunciando-se por exemplo que amadores e estetas «acorem entusiasmados a tôda a parte onde ele [o fado] se entoa, porque se comovem e choram mesmo quando o escutam de uma garganta rouca, à porta duma taberna».³⁸⁰ O que acontece no lugar em que se escuta fado trata-se provavelmente de uma «expression obligatoire des sentiments»³⁸¹ de que Marcel Mauss fala. O sentimento, sob a forma de sofrimento, adquire um grau de formalização, produz-se de um modo monitorizado, o que também significa ritualizado. Tem lugares e tempos próprios, pode-se «agendar», tem uma rotina, uma técnica e é congregador. Pode reconhecer-se uma previsibilidade e uma forte dimensão emocional, duas características que Judith Becker reputa de claras e relevantes nos transes institucionalizados, religiosos ou profanos, e/ou nos transes musicais.³⁸² Nesse processo a guitarra tem um papel relevante, pelo poder emotivo que exerce sobre os ouvintes. A emoção exprime-se dentro de formas coletivas determinadas, de signos corporais que as tornam reconhecidas por todos.³⁸³ Também atribui autoridade com base no «talento da emoção».³⁸⁴

Conscientes de que estamos perante retóricas, pretendemos atender às representações e não tanto à facticidade que aleguem; as lágrimas, por exemplo, não serão talvez um fenómeno quantitativamente recorrente, mas importante do ponto de vista simbólico. Narra-se um episódio passado num estabelecimento prisional em que os presidiários mudaram radicalmente o seu comportamento, tornando-se sociáveis e colaborativos, porque o chefe dos guardas assentiu que, após o toque de silêncio, eles

³⁷⁹ José Gomes Ferreira – «Comentários», *Notícias Ilustrado*, 11 de Outubro de 1931, n.º 174.

³⁸⁰ Mário Domingues – «Fadistas», *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13. ³⁸¹ Citado por: Georges Didi-Huberman – *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, p. 41.

³⁸¹ Citado por: Georges Didi-Huberman – *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, p. 41.

³⁸² Judith Becker – *Musique et transe*, pp. 460-464.

³⁸³ Georges Didi-Huberman – *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, p. 41.

³⁸⁴ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*.

ouvissem na ENR a transmissão dos fados do Retiro da Severa, «com a expressa condição de todos se portarem bem durante o dia», concluindo-se que o fado conseguiu o que duros castigos não alcançaram.³⁸⁵ Interessa nesta narrativa e noutras similares a intenção de transmitir os efeitos moralizadores e regeneradores operados pela escuta do fado, o destaque da sua validade social e da sua eficácia na modificação de comportamentos, constituindo este um argumento importante da propaganda fadista. A escuta do fado tem, pois, uma dimensão de efusão e outra de moldagem moral, uma assinalada sobremaneira pelos seus críticos, a segunda pelos próprios, exprimindo duas retóricas com intenções diferentes.

Entre a exaltação do papel modelador da emoção e do seu programado excesso, é amiúde o relato da escuta a partir do tópico da religiosidade. Isto é verificável nos *Ídolos do Fado* em que se afirma, tanto a respeito de Maria do Carmo como de Alfredo dos Santos, que eram escutados religiosamente.³⁸⁶ Também o é em descrições de «sessões de fado». Veja-se esta sobre uma atuação no «Teatro Nacional» em Luanda, datada de janeiro de 1933:

«[...] cerro os olhos, enlevado na maviosidade da dulcíssima canção que sobe no silencio da sala, desta sala de teatro que eu suponho, que eu fantasio uma catedral... e os dedos de Salvador³⁸⁷ vão deslizando pelas toeiras da Guitarra como se elas fossem as contas de um rosario, rosario sacrossanto e querido de todo o português que deixa a sua Patria e se desloca para longínquas plagas.

E uma voz se eleva, uma voz que canta delicadamente, que eleva uma oração, que cumpre o ritual da sua religião, desta Religião Fadista que tantos e tantos devotos reúne. E num recolhimento espiritual nós ouvimos a voz que canta delicadamente!»³⁸⁸.

São estabelecidas analogias que, de resto, já tivemos oportunidade de abordar na segunda parte da tese, entre o fado cantado e a oração, entre as cordas da guitarra e as contas do rosário, entre o espaço onde se canta e os templos religiosos, etc.

Tendo em conta a existência de «connections between musically coordinated action, heightened emotional experience and feelings of community»,³⁸⁹ percebe-se que a um determinado tipo de escuta corresponde um determinado tipo de comunidade e de

³⁸⁵ Artigo do semanário *Notícias de Famalicão*, citado por: *Guitarra de Portugal*, 27 de Junho de 1936, n.º 315, no 14.

³⁸⁶ A. Víctor Machado – *Ídolos do Fado*, p. 59 e 166, respetivamente.

³⁸⁷ Refere-se Salvador Freire, um dos instrumentistas.

³⁸⁸ Augusto José de Mendonça – «O fado em África», *Guitarra de Portugal*, 16 de Março de 1933, n.º 271, ano 12, p. 3.

³⁸⁹ Martin Clayton; Byron Dueck; Laura Leante (ed.) – *Experience and Meaning in Music...*, p. 10.

espaço que ela produz. O fado proporciona uma «intimate community», sentida como um grupo que desenvolve laços de pertença, constituindo-se como um «secure place to release their emotions».³⁹⁰ Estas verificações, escritas sobre um contexto histórico posterior ao que aqui tratamos, adequam-se às narrativas presentes nas fontes redigidas entre 1926 e 1945. Maria das Dores Cordeiro afirma em 1994 que as casas de fado são «lugares aglutinadores de sociabilidades nómadas»;³⁹¹ no período que estudamos ocorre algo paralelo, dado que os próprios fadistas estão no ponto de dobragem de um trajeto de mobilidade social que o fado profissional permite, e pela diversidade social do público constituído por pessoas oriundas das elites e por aficionados do fado, oriundos de meios populares. Fora dos lugares turísticos, existem tertúlias mais ou menos ocasionais, na periferia de Lisboa, em particular

A antropóloga reputa ainda a casa de fado como um sítio «altamente codificado» com «significações de certa forma opacas».³⁹² De facto, os textos da época que estudamos que partem de ouvintes externos ao meio fadista assinalam, como vimos, esse carácter de certo modo críptico, funcionando como um todo que visa ser percecionado como tal. Tais códigos e significados tiveram no tempo em que no presente estudo incide um desenvolvimento considerável. O que verificamos, sobretudo a partir do final dos anos 30, é uma viva produção de opiniões em torno de regras a ter nas casas de fados, por parte de quem canta, de quem toca, de quem ouve e dos responsáveis dos estabelecimentos. Elas têm na imprensa de fado uma plataforma de divulgação, pelo que os diretores e redatores dos jornais exercem em grande medida um papel que poderíamos qualificar de «legislativo». Estamos, pois, em pleno processo de formulação e de consolidação de códigos, de procedimentos e de regras, para o qual vários investigadores já chamaram a atenção.³⁹³ Mesmo sem nunca alcançar um alto grau de institucionalidade, há uma dimensão cerimonial crescente, manifesta na sequencialidade dos procedimentos dos fadistas, na sua repetição, nos dispositivos cénicos e na existência de figuras que conferem ordem às sociabilidades, nomeadamente o gerente ou diretor artístico. Por tudo isto, é

³⁹⁰ Expressões usadas por Minako sobre comunidades de gospel que atualmente surgiram no Japão e na Austrália. Waseda Minako – Gospel Music in Japan, 194.

³⁹¹ Graça Índias Cordeiro – O Fado no Bairro da Bica: a Casa da Milú, p. 72.

³⁹² Graça Índias Cordeiro – O Fado no Bairro da Bica: a Casa da Milú, p. 71.

³⁹³ Como Sara Belo e Rui Vieira Nery.

astuta a expressão de Luiz Moita numa das suas palestras ao falar de um «sistema de rituais do Fado».³⁹⁴

Finalmente, pode ainda aplicar-se ao arco temporal que estudamos, sobretudo nos seus últimos anos, o que Luciana Mendonça afirma relativamente ao fado atual. A socióloga caracteriza a existência de um «espaço de disputas» onde coexistem, numa procura de equilíbrio, «discursos contraditórios», diferentes «opções estéticas» e «posições em relação ao mercado», e onde ocorrem também interações com a indústria cultural e a preocupação pela defesa de uma «pureza» e «autenticidade».³⁹⁵ Com efeito, é certo que as opiniões com que contactámos nas nossas fontes nem sempre são coerentes entre si e que a relação com o mercado e a indústria, embora numa escala muito inferior à atual, tinha na verdade significativa influência: verificamos que quanto maior é a aproximação do fado a uma lógica de mercado é também maior o escrúpulo pelas regras, numa dialética de autenticidade-adaptação.

Sobre essa regras, implícitas ou explícitas, já expusemos a questão do modo como os fadistas se devem vestir, cantar e gesticular. As pequenas prescrições alargam-se ao comportamento que se deve ter em palco. A *Canção do Sul* determina que os fadistas devem apresentar o título do fado, o seu autor e letrista antes de o interpretarem, e censura-os por expressarem um «mau modo»,³⁹⁶ por sussurrarem enquanto os colegas cantam,³⁹⁷ ou por «falta de consideração e diplomacia» nos casos em que se recusem a repetir um fado. Se em muitos destes discursos existe a ideia de que os artistas têm uma missão superior à qual deve corresponder um comportamento exemplar, existe também uma intenção pedagógica de concertação da maior amplitude social do público de fado. Procura-se assim banir marcas de popularidade para tornar aquele espaço superiormente conforme aos códigos burgueses.

No que respeita ao público, encontramos uma reprovação por se encontrarem na assistência do Mondego pessoas de chapéu na cabeça durante os fados, instigando inclusivamente os fadistas a recusarem-se a cantar.³⁹⁸ A questão do chapéu não é

³⁹⁴ Luiz Moita – *O fado, canção de vencidos*, p. 225.

³⁹⁵ Luciana Mendonça – O Fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado. *Sociologia* 23 (2012) 80. 84.

³⁹⁶ *Canção do Sul*, 16 de Outubro de 1941, n.º 284, ano 19, p. 3.

³⁹⁷ *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1940, n.º 248, ano 17.

³⁹⁸ *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1939, n.º 221, ano 16, p. 3.

despicienda; existem filmes nos quais o retirar do chapéu nas cenas em que o fado é cantado, revela que é uma regra bem interiorizada (veja-se o *Feitiço do Império*, quando o Chico do Austin admoesta uma senhora da plateia no sentido de tirar o chapéu enquanto ouve Berta Cardoso) e que comporta um sentido de sacralidade, de reconhecimento de se estar perante de algo sagrado (atendendo ao filme *Fátima Milagrosa*, no momento da mudança radical de Antero). Este procedimento torna visível a solenidade de tipo religioso atribuída ao momento em que o fado é cantado. Nesta linha insere-se o silêncio. O esforço de implementação do silêncio é demonstrado e ironizado por uma nota que assinala o fastio causado pelo abuso por parte de um cantador da palavra «Atenção».³⁹⁹ Em 1943, no filme *O Costa do Castelo*, de Arthur Duarte, a personagem Simplício Costa (interpretado por António Silva) antes de Rosa Maria (personagem interpretada por Hermínia Silva) cantar, brame do estrado de «A gruta»: «Silêncio, vai-se cantar o fado». Resta-nos a questão sobre se a frase já circulara, eventualmente a partir de Filipe Pinto, e o filme dela se serviu, ou se foi o filme que instituiu a frase, o que é verosímil a ter em conta o role de expressões que outros filmes desta época consagraram na linguagem popular.⁴⁰⁰

no fim de 1934 já se tinha imposto a frase «Silêncio que se vai cantar o fado» porque é utilizado como título de um artigo de César dos Santos a criticar o fado no *Republica*. «Silêncio, canta-se o fado – eis um dístico a afixar, em local visível, acima do tablado.»⁴⁰¹

O silêncio e a iluminação (próxima à meia luz) são dois fatores da maior importância na micro-liturgia que estrutura a prática de fado deste período, como que uma prática iniciática. Sendo o primeiro do campo visual, e o outro do sonoro, condicionam-se mutuamente, formam um uno cénico e ambos marcam a fronteira entre o início e o fim do que podemos denominar de «ritual». A luz, na procura de proximidade à escuridão e ao procurar ser de uma determinada cor, o que é aliás um elemento original desta época, está em jogo com as técnicas do escutar e do fazer-se escutar. A iluminação das casas de fado é uma matéria especialmente cuidada na forma como estas são concebidas. Se atendermos ao caso do Retiro da Severa, verificamos uma preocupação por esta dar

³⁹⁹ *Canção do Sul*, 16 de Abril de 1944, n.º 332, ano 22, p. 7.

⁴⁰⁰ Cf. *Costa do Castelo*. <https://www.youtube.com/watch?v=x5eGRhya0kQ&t=48s>. Minuto 37:47. Visto a 10 de Novembro de 2016, 20:20.

⁴⁰¹ «Fadismo», *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1938, n.º 197, ano 15, p. 5.

destaque aos fadistas e por não ser excessivamente forte. Na pequena reportagem sobre a inauguração daquele espaço, no verão de 1933, pode ler-se:

«A luz artificial caía de cima confundindo-se com a do lindo luar de Agosto, das lanternas de requintado gosto suspensas do próprio arvoredor. Porém essa luz não se desencadeia a jorros que possam ferir a vista; cai morna, baça, expressivamente calma para não violar o conchego amolecedor dos que ali vão em busca do repouso da alma.»⁴⁰²

Enaltecendo o foco num ambiente calmo e relaxante, no sentido de proporcionar o habitat ideal para o «repouso da alma», o texto prossegue dando nota que Rosa Maria é emoldurada por uma «luz azul-violeta de dois projectores eletrónicos».⁴⁰³ O Café Luso, que ao contrário do Retiro da Severa desta altura, é um espaço encoberto e não ao relento, foi reaberto em novembro desse ano, após uma grande remodelação; no texto que o noticia assinala-se relativamente à decoração que «a luz artificial é mais quebrada, duma doce tonalidade azul, imitando a côr que vai do luar».⁴⁰⁴

Nestes dois casos, a intenção de se simular ou prolongar o luar fundamenta a suavidade e a cor azul da luz e remete para um cenário idílico noturno em contexto urbano ou rural. O jornalista Belo Redondo profere que «O Fado, como o exige a visão romântica que temos dêle, requer o cenário das noites puras de luar, quando a cidade jaz no letargo do primeiro somno [...]».⁴⁰⁵ Germaine de la Boitetière nas suas observações sobre Portugal releva o costume de se cantar o fado à noite: «Pendant ces admirables nuits d'été [...] il est difficile d'exprimer l'impression que l'on éprouve en entendant dans le lointain, au milieu du silence de la nuit, ces chants si naïfs si originaux».⁴⁰⁶ Pode tratar-se do intuito de ultrapassar de alguma forma a domesticação, no sentido próprio de *domus*, que o contexto de uma casa de fado introduz, inscrevendo-o no imaginário do relento e da noite, tempo romântico por excelência. O jogo de luzes cria também um ambiente irreal mais próximo à categoria de «espetáculo»:

«Quando os artistas cantam, dois projectores jorram sobre eles verdadeiras catadupas argêntneas enquanto todo o salão cai numa semi-obscuridade cuja luz duma tonalidade entre o alaranjado e o rôxo realiza um efeito surpreendente de “feerie”, trabalho do distinto engenheiro D. Moura».⁴⁰⁷

⁴⁰² *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 7.

⁴⁰³ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 7.

⁴⁰⁴ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 17.

⁴⁰⁵ Proferido no Teatro da Trindade numa festa de fado realizada em Julho de 1928. Transcrito no *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296 [n.º especial], ano 13, p. 2.

⁴⁰⁶ Germaine de la Boutetière – *Un mois dans l'Estrémadure Portugaise*, p. 132. Ver também p. 120.

⁴⁰⁷ *Guitarra de Portugal*, 25 de Outubro de 1937, n.º 334, ano 16.

«Féerie» é uma palavra francesa que pode definir-se como um espetáculo maravilhoso no qual as personagens têm um poder sobrenatural, como as «fées» (fadas).⁴⁰⁸ A importância que o jogo de luzes adquire pode explicar-se também enquanto estratégia de recriar nos novos espaço de fado um mundo da ordem do fantástico ou do mágico. É também na estipulação de fronteiras cénicas entre o «dentro» e o «fora» da casa de fado, e o «antes» e o «depois» das atuações, que a luz e o silêncio transportam uma funcionalidade de tipo religioso: «A luz tornou-se menor, tudo mergulha num semi-obscuridade; só nos templos, em todos os templos de todas as religiões, os fieis comungam em igual placidez».⁴⁰⁹ Enquadrada no rescaldo da tournée a Angola de Berta Cardoso, descreve-se a sua atuação desta forma:

«[...] aqueles milhares de ouvintes [...] embevecidos pelo encanto da sua magnífica voz, a escutavam religiosamente como se aquelas sessões de fado fossem missas campais onde os devotos escutam, com misticismo e fervor, as sagradas e solenes orações da Pátria»⁴¹⁰.

Mais uma vez destacamos o decisivo papel na concretização dessa funcionalidade de Ercília Costa. Ela opera, pelo silêncio e pela emoção, o enquadramento da escuta do fado numa gravidade inédita com a qual concretiza involuntariamente a aproximação dos códigos comportamentais de canto e de escuta do fado aos códigos rituais religiosos; isto se aduz do excerto deste testemunho:

«Ercília chegou a ser uma espécie de religião fadista. “A Santa do Fado”, assim lhe chamava o povo. Quando Ercília subia a um estrado do Ferro de Engomar, ali na Estrada de Benfica, ou do Retiro da Severa, quase em frente do São Luís, ou entrava num palco, o silêncio que fazia era quase religioso. Era a religião do fado encarnado em Ercília. As pessoas ouviam-na e choravam.»⁴¹¹

O silêncio e a emoção que Ercília produz revelam a sua autoridade performativa e, poderíamos dizer, ritual. Ela capitaliza a natureza da emoção estética em causa no fado e que corresponde a uma emoção pessoal-social, patente no repertório que exprime sofrimentos individuais e que são representativos dos coletivos, para uma emoção de tipo espiritual. Percebemos por este depoimento que o auditor de fado corresponde a um tipo de ouvinte-adepto. Veja-se a personagem Chico do Austin (Francisco Ribeiro, conhecido

⁴⁰⁸ <http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=f%E9erie>. Consultado a 9.11.2016, 13:38.

⁴⁰⁹ *Guitarra de Portugal*, 25 de Agosto de 1933, n.º 279, ano 12, p. 7.

⁴¹⁰ Cf. *Canção do Sul*, n.º 146, ano 13, 16 de Janeiro de 1936, p. 1. Esta citação corresponde a uma parte do texto “Berta Cardoso: uma voz de cristal”, da autoria de João Reis.

⁴¹¹ Texto de Eduardo Damas no LP da série «Museu do Som», editado em 1977, pela Imavox. Citado por: Jorge Trigo – *Ercília Costa*, p. 81.

por Ribeirinho) do filme *Feitiço do Império*, que temos vindo a mencionar; ele revela uma escuta vulnerável que o torna muito sensível, sendo ainda uma audição obsessiva e exclusiva. Chico coloca fado na telefonia do hotel,⁴¹² ou ao escolher um disco no «Salão Neuparth», o que faz com que Luís Morais, que até agora havia vivido nos Estados Unidos da América, se levante irritado e vá embora.⁴¹³ Este, por sua vez, está feliz na Arcádia em contraste com o enfadamento de Chico.⁴¹⁴

Se Ercília foi preponderante no modo de escutar fado pela via do gesto, é também verdade que Filipe Pinto o foi pela via das regras. Neste período da «refundação do fado»⁴¹⁵ ele é a personalidade mais importante no que respeita ao estabelecimento formal de normas e de rituais no fado. Ao contrário de outros fadistas, optou por assumir lideranças e por se envolver na dinâmica comercial. Durante o ano de 1944, a *Canção do Sul* censura o constante apagamento de luzes que Filipe Pinto realiza na Cervejaria Luzo,⁴¹⁶ num conjunto de repreensões irónicas que nos informam de que nestes anos naquela cervejaria ainda se fala de «luzes azuis»,⁴¹⁷ que já existia o hábito de baixar a iluminação durante o canto do fado e de que o seu escrupuloso mentor foi Filipe Pinto. Com efeito, ainda nesse ano, diz-se sobre ele que é o «cirurgião do “elemento fado” – não há manifestações fadísticas que não tenham o seu autorizado comentário e o seu “diagnóstico”». ⁴¹⁸ Preocupado com a dimensão protocolar deste género musical, tendo designadamente promovido sessões inovadoras exibidas em espetáculos de gala,⁴¹⁹ e sendo deveras aprumado com a sua apresentação (assim o verificámos anteriormente), Filipe Pinto tinha uma grande autoridade no meio fadista, fortemente pedagógica e de aferição no acesso à vida profissional e incidente também na definição cénica. Outra figura de menor importância foi Alberto Costa, primeiro diretor artístico do *Retiro da Severa*, e que a determinada altura decidiu voltar ao ofício que tinha antes de ser fadista profissional.

⁴¹² António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*, min. 14:12-14:59.

⁴¹³ António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*, min. 13:14-14:11.

⁴¹⁴ António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*, min. 12:10-13:13.

⁴¹⁵ Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado*.

⁴¹⁶ Está em causa acender as luzes e apagar a meia luz por cada vez que um fadista canta um fado, e não no final da sua atuação; criticam a falta de tempo para os guitarristas descansarem e a casa fazer negócio. *Canção do Sul*, 1 Janeiro de 1944, n.º 325, ano 21, p. 6. *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1944, n.º 340, ano 22, p. 3.

⁴¹⁷ *Canção do Sul*, 16 Janeiro de 1944, n.º 326, ano 21, p. 6.

⁴¹⁸ *Canção do Sul*, 16 de Março de 1944, n.º 330, ano 21, p. 3.

⁴¹⁹ *Canção do Sul*, 1 de Janeiro de 1944, n.º 325, ano 21, p. 6.

Referimos que o fado pode ser perspetivado como um caso de recomposição de tipo secularizante do êxtase, e do êxtase da tradição católica, numa reconfiguração em novas imagéticas, linguagens e espaços. Verificámos inclusivamente que ele transita dos conventos, da esfera privada, de uma experiência solitária e silenciosa, para se entornar e redefinir em espaços de convívio e entretenimento, tornando-se público e fautor de sociabilidades em que se torna comunitário, num arrebatamento não tanto de tipo dionisíaco mas penitencial ou patético. Tratam-se de «sociabilidades da escuta»,⁴²⁰ mas não só, dado que entretecem uma comunidade com duas características: a de vinculação, a de mutualidade. A vinculação é estreitada numa lógica de reconhecimento, nomeadamente pelas inúmeras festas de homenagem que a imprensa noticia, mas por outro lado pelos conflitos, internos e externos, que ela gera e que gere com mecanismos de crítica, exclusão ou defesa dos seus membros. A mutualidade é patenteada pelas iniciativas de solidariedade promovidas, de ajuda recíproca aos que se encontram em situação de privação, mas ainda na tentativa de criação de um sindicato.

O êxtase, como experiência individual e coletiva, constituiu-se no fado enquanto experiência comunitária e mediada, sendo as mediações o fadista, os instrumentistas e a própria música, tendo, por isso, uma natureza fortemente auditiva. Ora a construção do êxtase na história da espiritualidade cristã tornou-o fortemente visual, considerando-se a audição um estágio inferior e algo descartável em função da visão. Assim o consideravam Fílon, Orígenes, Atanásio, Eusébio de Cesareia, Clemente de Alexandria ou Agostinho de Hipona. Contudo, constrói-se a certa altura uma alternativa à mística luminosa, intelectual e optocêntrica: uma mística da sombra, noturna e audiocêntrica, encetada pelos padres capadócijs. A primeira pretende a visão objetiva de Deus que se mostra, e a segunda uma experiência da presença de Deus que se procura na penumbra. Assim se entende o despojamento e a austeridade nos espaços que a Reforma de Cister preconizou, bem assim o seu investimento no canto litúrgico. Também se pode ver aqui uma chave hermenêutica remota para o fado: a relação entre a noite e o som e a sua inserção numa dada sensibilidade espiritual e estética mais contíguo à «negatividade» da experiência divina.

⁴²⁰ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*.

É útil também ter como base analítica a construção histórica da escuta. Martin Kaltenecker estabelece a evolução de dois modos de escutar. No primeiro a conversa entre os músicos e o público convive com a conversa do público entre si, a audição não é uma tarefa exclusiva e coexiste com outras atividades; pode considerar-se uma escuta da ordem da distração. O segundo é da ordem da concentração, que pode ser intelectual ou sentimental, mas de uma sentimentalidade disciplinada. O público aceita «[...] le rôle d’auditeur idéal prévu par l’œuvre, plier les pulsions et les émotions de l’auditeur que l’on est “réellement” à celui d’un narrataire».⁴²¹ Assim se constitui-se a «ideologia do silêncio»⁴²²: a música é totalmente dominante e o público, imobilizado e silenciado, é nela subsumido e virtualmente inexistente.

Pode realizar-se o paralelo entre estes dois paradigmas auditivos e dois paradigmas de concerto que historicamente se sucedem: um que consiste numa reunião semi-pública, informal e gratuita de melómanos, e outro em que a música e as condições otimizadas da sua audição é trocada por uma soma de dinheiro, sendo por isso um concerto vigiado. Trata-se de uma mudança económica que é acompanhada, porém, de um discurso de ordem estética. Aquilo que era um mosaico de atitudes de escuta diferenciáveis e coadunáveis sofre uma uniformização através de uma pedagogia da concentração, que inclui a proibição das refeições e sobretudo das conversas simultâneas. Estabelece-se uma fronteira que limita o espaço da escuta de música, e que é simultaneamente financeira e simbólica, pois quem não corresponder a um modelo de «ouvinte raso» é expulso.⁴²³ Cruzam-se com este percurso diferentes contextos, como o da música e as práticas musicais do salão à corte.

Esta mudança ocorre no fim do século XVIII naquilo que aqui designamos por música não-popular, que é o âmbito das pesquisas de Kaltenecker e dos historiadores do concerto a que recorre. No caso do fado tem lugar uma mutação que se pode considerar parcialmente similar na transição da taberna para a casa de fados e para o palco. Vejamos: na taberna (bem assim nas hortas, nas casas de pasto e retiros) o silêncio e o rumor social coexistem; os atos de comer, beber, fumar, vender e comprar compaginam-se com o de

⁴²¹ Martin Kaltenecker – *L’oreille divisée : les discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Éditions Musica Falsa, 2010, p. 127.

⁴²² Expressão de William Weber – «Did people listen in the 18th century». *Early Music* XXV, 4 (1997). Citado por: Martin Kaltenecker – *L’oreille*, p. 11.

⁴²³ Martin Kaltenecker – *L’oreille*.

escutar. Na casa de fado, a audição é bastante regulamentada. Nela as entradas são controladas e pagas, o comportamento dos «clientes» é alvo de preocupação e por vezes de admoestação, mas nunca se colocou em causa a simultaneidade com as refeições, que por sua vez encarecem e assumem uma etiqueta. Neste processo o «salão», espaço burguês ou aristocrático, terá tido provavelmente um papel relevante na normatização da relação entre músicos e ouvintes aquando da transposição do fado para este espaço social. No concerto essa coexistência entre silêncio e conversa, entre concentração na música e sociabilidades, é simplesmente banida.

À semelhança do que acontecera no século XIX na música dita clássica, emerge progressivamente uma «ideologia do silêncio». Além das múltiplas regras oficiais ou oficiosas que neste período se formulam, este dado é comprovável no filme *Feitiço do Império* (1940), na cena em que Alfredo Marceneiro interpreta um fado. Luís Moraes (o personagem principal), que é um dos frequentadores do Colete Encarnado onde Alfredo Marceneiro está a cantar, fala com o seu amigo Chico do Austin. Nesse momento, Alfredo Marceneiro interrompe o seu fado, olha para eles, tem uma expressão facial de enfadamento, e os restantes clientes repreendem-nos gesticulando vivazmente. Chico pede desculpa e o fadista retoma o fado.⁴²⁴

Em suma, o escutador de fado é um «auditeur hypersensible»,⁴²⁵ pois é um ouvinte romântico, e é ideologicamente silencioso. Tem ainda um perfil de seguidor ou de fã, no sentido original de fanático, na medida em que segue e procura por iniciativa própria os espaços do fado, evidenciando-o enquanto micro-liturgia popular.

6.10. A estética do fado: alma e sentimento

Os quadros visuais extático-expiatório e o devoto-intercessor, retomando categorias que anteriormente convencionámos e explicámos, são fundamentados em dois tópicos que têm um lugar proeminente na antropologia e na religiosidade católicas: o sentimento e a alma. O sentimento, cuja relevância tivemos oportunidade de explorar ao indagarmos a questão da voz e que ocorre igualmente na descrição do corpo, é aludido inúmeras vezes. Exemplificamo-las com uma pequena amostra recolhida uma vez mais

⁴²⁴ António Lopes Ribeiro (real.) – *Feitiço do Império*, min. 10:50-12:09.

⁴²⁵ Martin Kaltenecker – *L'oreille*, p. 15.

dos órgãos da imprensa fadista. De Alfredo Marceneiro é enaltecido o seu «garganteado sentimental»;⁴²⁶ relativamente a Frutuoso França nota-se que «vive para o Fado e que encontrou no Fado uma das imagens mais sãs e puras da alma humana: o sentimento».⁴²⁷ Sobre Joaquim Pimentel escreve-se que «como bom fadista canta o que sente e sente o que canta».⁴²⁸ Caracterizando o fadista Victor Daniel, alvitra-se que ele destaca «aquilo que êle [o fado] tem de mais nobre, de mais imortal, de mais sublime: o sentimento», explicitando que isto sucede «por saber entoar o fado com a alma e safar para longe aquele excessivo materialismo que afoga tantos e afogará muitos mais».⁴²⁹

A discursividade é idêntica quando se trata de mulheres fadistas. Sobre a voz de Lucília do Carmo disse-se na imprensa moçambicana que era «modelada primorosamente ao sabor da sua alma de fadista».⁴³⁰ Da cantadeira Maria José relata-se que «a sua garganta fresquinha e sentimental nos deliciava com um fado cuja interpretação sincera ia arrancando o mais fundo da sua alma».⁴³¹ Sobre Jesuína de Melo é indicado que «apenas ao fado, à Canção Nacional, abriu a alma e entregou-lhe o sentimento».⁴³² É perceptível que o sentimento e a alma estão articulados numa parte muito significativa dos excertos. Ao aparecer adjudicada aos verbos «modelar», «arrancar» e «abrir», a alma é descrita como um objeto físico, podendo antever-se uma certa abordagem anatómica ou mecânica: dispõe-se da alma de um modo material, ela é exposta ou não, utilizada ou não, numa gestão similar à da exposição e utilização do corpo. Esta exposição da alma é eloquentemente referenciada a respeito de Maria Teresa de Noronha:

«Ouvir cantar Maria Teresa é o mesmo que nos sentirmos transportados para uma região onde predomina a espiritualidade, sem aqueles ressaibos tão vulgares em certos do género. Porque ela não canta apenas; ela sente e mostra-nos a sua alma tal como é constituída».⁴³³

Neste texto evoca-se a «espiritualidade» e o fado é entendido enquanto algo que requer uma adesão de tipo existencial ou religioso, da vida ou da alma. A definição que encontramos na *Encyclopédie* de Diderot et d'Alambert (1765) associa a espiritualidade à alma e distingue ambas da matéria, numa dualidade que claramente reflete aquilo que

⁴²⁶ *Canção do Sul*, 16 de Setembro de 1936, n.º 162, ano 14, p. 1.

⁴²⁷ *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1936, n.º 166, ano 14, p. 6.

⁴²⁸ *Canção do Sul*, 1 de Março de 1936, n.º 149, ano 13, p. 1.

⁴²⁹ *Canção do Sul*, 16 de Agosto de 1936, n.º 160, ano 14, p. 1.

⁴³⁰ *Canção do Sul*, 1 de Abril de 1944, n.º 331, ano n.º 22, p. 3.

⁴³¹ Sobre a fadista Maria José: *Canção do Sul*, 16 de Julho de 1945, n.º 357, p. 3.

⁴³² *Canção do Sul*, 1 de Dezembro de 1936, n.º 167, ano 14, p. 2.

⁴³³ Luiz Pepe – *Fado, Mulheres e Toiros*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1945.

se fixou como *mainstream* da antropologia cristã. Com base nas fontes, podemos afirmar que a funcionalidade do fado expressa enquanto modo de redenção da matéria sustenta as discursividades que insistem na alma como a sua causa quase automática, conferindo-lhe legitimidade, purificando-o e descolando-o da matéria. O que se entende por «matéria» nos textos emanados da comunidade fadista através da imprensa (textos de carácter ensaístico ou polémico) ou nas letras? O termo arroga dois significados. Um tem um ponto de vista social, a matéria equivale ao «deus milhão» e ao objeto da burguesia que o fado, canção do povo, despreza. O segundo é de tipo sexual, pois desgruda a dita «canção nacional» dos imaginários sociais em órbita do ambiente prostibular lisboeta oitocentista. De certa forma, o primeiro respeita à matéria no âmbito da sociologia marxista, conotado essencialmente com a exploração, e o segundo concerne à matéria no sentido de uma certa antropologia cristã, associada ao corpo e ao pecado.

A conceção do fado enquanto realidade redentora da matéria está presente nos discursos de uma elite apreciadora de fado; assim é verificável nestas palavras do republicano Amílcar Ramada Curto: «Começou a guitarra e é só a alma que fala – sai da carne pecadora, evola-se no ar como uma prece – tal como a borboleta que abriu as asas e deixou longe de si a pele ascorosa da lagarta».⁴³⁴ A antropologia cristã que atrás referimos terá de ser ponderada na sua complexidade e diacronia. Se nos detivermos na modernidade, registamos perspetivas mais ou menos dicotómicas sobre o corpo e a alma. Por exemplo, os Jesuítas tinham um entendimento bastante unitário da alma e do corpo; a relevância da dimensão sensível pela relação que tinha com a alma por via das emoções, explica o valor que conferiam à experiência estética emotiva – a importância, designadamente, da retórica e do teatro jesuíta.⁴³⁵ Pelo contrário, num período histórico coevo, na Nova Inglaterra, desenvolveu-se no Puritanismo uma antropologia que antagonizava o corpo e a alma; esta, especialmente no caso das mulheres, era disputada por Cristo e pelo diabo, o qual se servia da instância tida por mais fraca – o corpo, do sexo tido por mais fraco – o feminino, apoderando-se assim da alma das mulheres. Trata-

⁴³⁴ Excerto de «O novo nacionalismo», pelo Dr. Ramada Curto «que o actor Vasco Santana leu numa festa da «Guitarra de Portugal» no Teatro de S. Luiz, em Janeiro de 1928. Transcrito no *Guitarra de Portugal*, 15 de Setembro de 1934, n.º 296, ano 13, p. 2.

⁴³⁵ Bruna Filippi – Le corps-âme dans le théâtre jésuite à l'aube de la modernité. Em Jean-Marie Pradier (dir.) – *La croyance et le corps : esthétique, corporéité des croyances et identités*. Bourdeaux; Montaigne: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 173.

se de uma teologia que enquadrava e que também produzia os episódios de bruxaria que pululavam nesse contexto histórico e geográfico,⁴³⁶ mas que certos meios católicos também perfilharam.

Se considerarmos possível uma divisão dos géneros musicais entre aqueles que dão primazia ao lado anímico e os que a dão ao corpo, podemos aferir que o fado, ao contrário do *rock-and-roll* que, para Paul Willis, instala a supremacia do corpo sobre o espírito,⁴³⁷ é ainda uma música da alma. Isto é patente nos discursos e no modo como o corpo é mobilizado nas performances, e percebe-se que a «corporalização» da música no contexto ocidental é realizada por via da música popular norte-americana gerada pelas práticas expressivas da cultura afro e pelos seus sucedâneos. O fado de algum modo «animicalizou-se», uma vez que foi abandonando a sua componente corporal de dança e com ela a herança afro-brasileira marcadamente sensual. Fê-lo, uma vez mais, tendo em mira a necessidade de se distanciar da conotação pecaminosa que lhe atribuíam.

A frequente referência ao sentimento pode revelar uma ligação umbilical ao romantismo; ligação que foi desde cedo reconhecida, dado que já no final do século XIX se afirmava que o fadista foi «a mais pura nacionalização do romantismo em Portugal»⁴³⁸. Tal como verificámos ao analisarmos a voz, o sentimento por vezes materializa-se em lágrimas. Elas permanecem entre todas as atualizações da performance ocorridas no «fado moderno» como uma característica necessária para que o público lhe confira legitimidade: «o fado, na actualidade e na sua essência, tem de ser um espectáculo forte, sádio, sincero, [...] embora carpindo, (o pranto é vida) – para que as massas o aceitem».⁴³⁹

O «sentimento» significa a capacidade de um fadista dominar os códigos empáticos da comunidade. Analisamos o sentimento no fado ponderando a sua inscrição numa sensibilidade estética que, como tal, pode beber longinquamente de uma cultura artística e filosófica. Rompendo com a visão medieval dominante que a compreendia na

⁴³⁶ Elisabeth Reis – The Devil, the body, and the feminine soul. *The Journal of American History*. 82 (1995) 15-36.

⁴³⁷ Paul Willis – *Profane Culture*. Londres: Routledge, 1978, p. 78. Citado por: John Shepherd – Musique pop et sexualité. Em J. Nattiez (dir.) – *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 1^{er} volume. Arles : Actes Sud - Cité de la Musique, 2003, p. 885.

⁴³⁸ «O fadista» (capítulo IX) incluído no livro: Conde de Sabugosa e & B. de Pindela – *De Braço dado*. 2.^a edição. Lisboa: Portugalia, 1894, p. 108.

⁴³⁹ *Canção do Sul*, 1 de Agosto de 1936, n.º 159, ano 14, p. 1.

sua racionalidade e matematicidade, considerando-a uma matéria de conhecimento e não uma arte, é nos umbrais da Modernidade que a música se centraliza no afeto.⁴⁴⁰

Isto ocorre provavelmente pela absorção da «personalidade» da arte retórica que visa concretizar o impacto da palavra na assembleia, que é subsidiária de Trento e da ênfase na persuasão e no sentimento na homilética que esse concílio incutiu. Tem também a ver com a preocupação com a instância sensorial por parte da filosofia, como é o caso do Iluminismo inglês concretizado no pensamento de, por exemplo, David Hume. É no contexto desta corrente que emerge a música patética, que joga intencionalmente com as tonalidades, os modos, etc. para produzir um dado efeito ou afeto no auditório.⁴⁴¹ Atendendo aos matizes que qualquer tradição estética possui, há que explicar que correntes e autores houve para os quais se sobrepunha a esse impacto no público uma interiorização individual, isto é, as emoções individuais importavam mais do que as coletivas. No século XIX esta valorização do sentimento entra em declínio favorecendo-se cada vez mais uma atitude analítica sobre a música enquanto discurso em si próprio,⁴⁴² em que o ouvinte domina o legado do passado, as obras clássicas e as novas que são, em função daquelas, imediatamente catalogadas.⁴⁴³

A valorização do sentimento teve também lugar na teologia, na filosofia e produziu uma compreensão em torno do belo, provavelmente mais na disputa e na crítica do que na teorização explícita de teólogos. Kant diferencia «belo» e «sublime»; Schiller distingue «sublime» de «sentimental». Martin Kaltenecker identifica a categoria «inefável». Correspondem a quatro modos de perceção estética que se constituíram entre o século XVIII e XIX, que se traduziram em formas de fazer, de cantar e de escutar música. Abordaremos estes quatro paradigmas para explicitarmos porque é que consideramos, entre eles, o fado se filia na tradição estética «sentimental».

Kant associa o belo ao que é agradável. Para o filósofo prussiano o sublime é destabilizador ao fustigar a imaginação, que por sua vez desafia a razão e estimula uma atividade do espírito. Se o belo está conforme à razão, sendo esta que o reconhece, o sublime de algum modo corresponde ao seu *superavit*, e a um certo bloqueio e superação

⁴⁴⁰ A música integrava o *quadrivium*, juntamente com a aritmética, a geometria e a astronomia. Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, pp. 19ss.

⁴⁴¹ Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 36.

⁴⁴² Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 30.

⁴⁴³ Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, pp. 348-349.

das ideias na medida em que a experiência estética está associada à invasão que faz o entendimento desbordar por não poder sintetizar a sua intensidade.⁴⁴⁴ O sublime é noturno (ao passo que o belo é diurno), é um terror agradável, uma boa violência. Trata-se de um desafio viril distanciando-se da sentimentalidade sensual; é o afeto em estado puro.⁴⁴⁵

«Inefável» consiste na ideia de a música ser a expressão de um mundo superior, pelo que a arte musical o é também, ocorrendo, no limite, uma tendência para ser divinizada. A música é a essência pura e ainda uma linguagem suprahumana sobre os afetos. Existe a ideia de «eleitos», de um «culto» da música, do critério da conveniência que controla uma sensibilidade exacerbada, que é totalmente rejeitada, e de «recolhimento» no que ao modo se ser escutada concerne. Subjaz a ideia de uma música que parte de um âmbito transcendente e remoto, que é um som epifânico.⁴⁴⁶ Este é tido como um acesso quase direto a Deus. A estética musical «inefável» dá-se no contexto de uma valorização do elemento religioso na arte que aconteceu no século XIX, e de uma religião que pretende ser racional, mas salvaguardando dentro dos seus limites a sensibilidade.⁴⁴⁷

A estética sentimental é vista com suspeita por muitos protagonistas de correntes iluministas que se debruçaram sobre a estética, por contrariar a proeminência da razão e por desconfiarem do elemento sensual. Como reação às Luzes, surgirão os chamados «théologiens du sentiment» que revalorizarão o sentimento, concebendo inclusivamente uma «religião do sentimento», sobre a qual se pensará uma estética do sentimento. Por Jakob Friedrich Fries (1773-1843), será inclusivamente aberta a via do «pressentimento».⁴⁴⁸ O musicólogo Kaltenecker explica esta ênfase do sentimento religioso enquanto compensação da perda da tutela da religião relativamente à música afirmando que «L'esthétisation progressive du sentiment religieux» é «symétrique à la saisie religieuse de la musique [...]».⁴⁴⁹ Na estética sentimental, a música é perspectivada no seu puro efeito material e tem como alvo primeiro o corpo, na sua dimensão sensível e afetiva. Para

⁴⁴⁴ Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, pp. 224-225.

⁴⁴⁵ Note-se que apesar de ser Immanuel Kant a desenvolver a noção de «sublime», ela foi introduzida por Edmund Burke.

⁴⁴⁶ Para esta definição de «sublime» baseamo-nos em: Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée: les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris: Éditions Musica Falsa, 2010, p. 223-224.

⁴⁴⁷ Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 148.

⁴⁴⁸ Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 150.

⁴⁴⁹ Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 153.

Schiller ela é sinónimo de patético, o qual é apenas admissível em arte se for em função do sublime.⁴⁵⁰ A obra de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*O naif e o sentimento*) influenciou sobremaneira o ideal de poesia romântica de August Schlegel, poeta da primeira fase do romantismo alemão, pelo seu conceito de sentimento. Nela o filósofo de Marbach elabora uma distinção entre a poesia sentimental, que idealiza o seu objeto e quer um infinito ideal de independência, e a poesia naif que o imita, dependendo da natureza tal como foi dada, querendo a perfeição descritiva.⁴⁵¹ No fado a noção de sentimento é fulcral e significando *pathos* é um contra-prazer expiatório e patético. Não corresponde ao sentimento de arte educado e calculado da filosofia desta época, em que se coloca permanentemente em relação os vários elementos.

Ao lermos este excerto em que se descreve sarcasticamente a audição de uma música no quadro da estética sentimental, escrito por Schiller que é um romântico, surgirão certamente como evidentes as semelhanças com as descrições irónicas da escuta de fado:

«Une expression de sensualité qui peut aller jusqu'à l'animal apparaît d'habitude sur tous les visages, les yeux enivrés se remplissent de larmes, la bouche entr'ouverte n'est que désir, un tremblement voluptueux s'empare de tout le corps, la respiration est rapide et faible, bref tous les symptômes de l'ivresse sont réunis [...]».⁴⁵²

Na sequência do que verificámos ao abordar a voz, a escuta do fado é exprimida numa gramática patológica, na evocação sarcástica de uma anatomia intersticial:

«Uma garganta a trinar e uma guitarra gemebunda são coisas que lhes mexem lá por dentro, comovendo-os até aos escaninhos mais recônditos do seu ser, fazendo-lhe palpitar o coração e abalando-lhes o fígado, o bofe e mais miudezas.»⁴⁵³

Existem os tópicos das lágrimas, da embriaguez, e é destacada uma desajustada sensualidade. Se isto confirma que as nossas fontes nos apresentam claramente um quadro estético de tipo sentimental, é igualmente certo que com Ercília Costa existe uma

⁴⁵⁰ Friedrich Schiller – *Über das Pathetische*, 1793; *Gesammelte Werke in Acht Bänden*, A. Abusch (éd.), Berlin: Aufbau, 1955, vol. VIII, p. 322 ss. Traduzido do alemão e citado por: Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 153.

⁴⁵¹ Frederick Beiser – Schiller, Johann Christoph Friedrich von. Em Michael Kelly (ed.) – *Encyclopedia of aesthetics*. 4th volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 228.

⁴⁵² Friedrich Schiller – *Über das Pathetische*, 1793, *Gesammelte Werke in Acht Bänden*; A. Abusch (éd.), Berlin: Aufbau, 1955, vol. VIII, p. 322 ss. Traduzido do alemão e citado por: Martin Kaltenecker – *L'oreille divisée*, p. 153.

⁴⁵³ Eduardo Pacheco – *Fradique*, 27 de Setembro de 1934, p. 6.

tendência de deslocar-se do polo da emoção estética de tipo sentimental para uma emoção estética de tipo sublime, à qual Amália Rodrigues viria a dar esponencialidade.

O sentimento expressa a capacidade afetiva porque afetável e afetante da voz; a alma é mais contígua ao reconhecimento de uma pertença. Podemos afirmar que estas duas instâncias – o sentimento e a alma – são os eixos de institucionalização da estética vocal e corporal tal como se giza no fado desta época, e prevalecem, em grande medida, até hoje. São, por conseguinte, os dois critérios nevrálgicos para a aferição de se ser ou não fadista e para a distinção entre um bom ou mau fadista. Assim o sugere Lila Ellen Gray, concluindo da sua observação da prática de fado atual que a voz não é válida como objeto estético mas como alma e reconhecimento de pertença a um coletivo sofredor.⁴⁵⁴ De outro modo, a ancoragem no sentimento, embora no esforço de representação de uma voz qualificada, institui a voz do fado como uma voz popular: «Voz fadista é voz do povo»,⁴⁵⁵ e «a voz de povo é a voz de Deus!». ⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Lila Ellen Gray – *Fado Resounding*, p. 41.

⁴⁵⁵ David de Almeida Pinto – «Voz Fadista», *Canção do Sul*, 16 de Novembro de 1940, n.º 262, ano 18. Indica-se que é na «Música do fado “Voz do Povo”» e do «Repertório de Mariana Chagas».

⁴⁵⁶ Ver *Canção do Sul*, 1 de Setembro de 1942, n.º 305, ano 20, p. 3. *Canção do Sul*, 16 de Fevereiro de 1940, n.º 245, ano 17. Também no filme *Fátima Milagrosa* encontramos esta frase.

CONCLUSÃO

Espiritualidades em transação, humanismos em concorrência

Retomamos, ao concluir, a problemática que atravessou o conjunto desta investigação e que corresponde à nomeação do fado como oração ou reza. Ambos os conceitos partem da circulação da palavra no espaço público romano: a *oratio* ligada à capacidade de bem discursar, a *recitatio* correspondendo à leitura em voz alta de um texto.¹ Transitando para o Latim eclesiástico, para a linguagem comum do cristianismo, e para a língua portuguesa, essa diferenciação perdurou, pelo menos na medievalidade. Nessa época «rezar» aplica-se mormente à ação de leitura implicando a mediação da palavra escrita: rezam-se as matinas, o saltério, as «Aves Marias», a Bíblia. Se a reza requer este processo mínimo de decifração, a oração afigura-se uma atitude menos mediada, é o crente que formula as suas orações espontaneamente.² O grau de relevância da mediação na experiência de encarar dialogicamente o divino, distingue também a espiritualidade e a religiosidade. Na primeira a interioridade tem maior autonomia, na segunda faz-se valer da materialidade de objetos, de tempos, de comportamentos, na inscrição em alguma sociabilidade ou rotina religiosa.

No fado as mediações católicas são apropriadas e por vezes recompostas formando um conjunto representacional importante que confere uma linguagem. Na «canção-de-gesta da Moiraria»³ o substrato mundividencial católico subsiste sob a forma de memória das experiências estruturantes do quotidiano que o vincavam com um ritmo temporal (como os sacramentos que pontuam o itinerário da vida, as trindades que pontuam o dia) e com referências de espaços, de objetos e de pessoas (a capela, o rosário, o padre, o santo). As mediações religiosas são nele de certa forma recompostas, seja por uma estrutura de protagonismos própria que assume, seja pelo novo jogo de significados que imprime no repertório escrito.

A oração ou a reza processam-se num espectro entre a experiência da falta que se verte na prece, ou a do excesso que desemboca no êxtase. Ambas comportam um conjunto

¹ Ao contrário da palavra *devotio* (devoção) que advém diretamente das práticas religiosas, mais precisamente, da experiência do culto, do sacrifício, dos votos de consagração e da dedicação.

² Neste período, por exemplo no século XIV, ainda subsiste o «h»: «horaço», «horações». Cf. Antônio Geraldo da Cunha – *Vocabulário histórico-cronológico do Português Medieval*. 2.º volume. Edição revista. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

³ Affonso Lopes Vieira – *O Povo e os poetas portugueses*, p. 57.

de técnicas: o silêncio, a memorização, o jejum, a recitação, a vigília, o manuseamento de objetos, a disposição corporal como a genuflexão ou o posicionamento das mãos, atos preparatórios de purificação, o canto, a meditação. Elas oscilam entre ser uma experiência individual e uma sociabilidade específica, entre o horizonte privado do «segredo» e a condição comunicante que detêm. Assumindo o divino como ponto de fuga dos impasses da interioridade, na oração ou na reza joga-se o que é existencialmente expectável e mensurável, sendo «esperado um resultado, medido em termos de eficácia».⁴ O foco pode estar na ação de Deus, que se solicita ou que se reconhece, ou na ação do homem se pensarmos em matizes da experiência orante como a «oração missionária» ou a «oração política».

Percecionamos a ideia da oração como experiência em deslocação ao ser uma tarefa humana do âmbito da espiritualidade a qual não é completamente tutelada pelas instituições religiosas, seus produtores significativos, que permanecem, contudo, como referenciais. O fado é uma experiência estética na qual se dá a absorção quase laboratorial de noções, de crenças, de sentimentos, de códigos societários e de coreografias corporais, que pairavam no quotidiano lisboeta. Este era fortemente vincado pela presença multimoda do catolicismo mas também povoado por práticas de uma religiosidade privada e de margem (que poderíamos integrar na categoria «superstição») e por outros grupos religiosos que paulatinamente alargavam as suas redes, nomeadamente o protestantismo. Era marcado ainda pelos circuitos de ideias e de ideologias dos movimentos operários de vanguarda ou dos grupos de intelectuais que se encontravam em debate e conversação no mesmo espaço de sociabilidades urbanas em que o fado e os fadistas tinham lugar.

A prosperidade que o fado conheceu na década de 1930 explica-se pelos desenvolvimentos tecnológicos que possibilitaram que o disco, e ligeiramente mais tarde, a rádio se tornassem realidades com crescentes qualidade sonora e facilidade de acesso e, portanto, com crescente capacidade de infiltração nas rotinas. A isto se somara o cinema, sendo significativo que o primeiro fonofilme português tenha sido *A Severa*. De ressaltar é a relação imbricada com o teatro, que é muito mais profunda que o facto de serem

⁴ Jorge Revez – Rezar ou agir? A oração como uma experiência social e política nos anos 60 e 70. Em António Matos Ferreira; João Miguel Almeida – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, pp. 635-636.

cantados fados nos teatros de revista ou que surjam peças incidentes nas temáticas fadistas (sobretudo as operetas). A relação com o teatro é nevrálgica pela amplitude da rede de pessoas, de entidades e de iniciativas que partilhavam, pelo que o grupo de experts da arte dramática e da arte fadista constituíam uma mesma plataforma; também pela profissionalização dos fadistas ter vindo a reboque de uma legislação orientada sobremaneira para os espetáculos teatrais. Como verificámos, o decreto 13564 de 6 de maio de 1927 formalizou e promoveu a implementação de um sistema de exploração comercial do fado pela obrigatoriedade do enquadramento contratual e do licenciamento da prática. Isto processou-se com algumas vicissitudes que procurámos descrever: sai o mencionado diploma legislativo, no ano seguinte é decretada uma proibição dos fadistas atuarem publicamente por parte da IGT/IGE, e em menos de um mês, pela interferência da direção da *Guitarra de Portugal*, sai por parte da mesma Inspeção a confirmação da abrangência das prerrogativas regulamentares do referido decreto aos cantadores de fado, aos quais se impõe a legalização da sua atividade e a sua contratualização.

Nestas duas décadas constituiu-se um ciclo fundamental: os empresários contratam e remuneram os fadistas e instrumentistas (para atuarem nos estabelecimentos ou em digressões); os fadistas pagam aos poetas; os poetas auferem também o valor monetário dos direitos autorais através da SECTP/SPA; os empresários pagam à SECTP/SPA, pela utilização dos poemas nos seus estabelecimentos ou nas troupes que enviam em *tournee*. Este processo é escrutinado e vigiado pela IGT/IGE e pelo Governo Civil de Lisboa. Dentro da engrenagem da profissionalização e da mercantilização do fado, os seus agentes tiveram de se re-socializar. Daqui decorreu um processo de cosmopolitização do género musical que se traduziu num arrojamento pelo espetáculo, mas sempre vigiado externa e internamente.

Pela investigação efetuada tornou-se perceptível a facilidade com que o fado se expandiu imediatamente após se solucionar o assunto da igualização dos fadistas a outros artistas quaisquer, em direitos e deveres. A aplicação do decreto 13564 funcionou como alavanca que catapultou o fado para uma fulgurante expansão (que já se vinha lentamente ensaiando) e para uma internacionalização imediata. O género musical também foi conduzido a uma veloz metamorfose, dada esta em âmbitos mais evidentes e mais despercebidos, nos quais procurámos incidir ao longo do trabalho: desde o repertório ao gesto, à modificação do substrato de ideias que o sustenta, entre outras dimensões.

O estonteante início da década de 1930, para o qual contribuíram especialmente discos de grande sucesso, concretizou-se na comercialização do fado em vários espaços de restauração ou entretenimento e na abertura de um número significativo de estabelecimentos especializados nessa exploração comercial do fado; o fado introduzia-se assim na dinâmica de multiplicação de espaços de diversão, nomeadamente os clubes, e na constituição de Lisboa nesta altura como uma cidade de velhas igrejas e de novos espaços de sociabilidade.

Seguiu-se a esta fase apoteótica uma crise no final dessa mesma década, acentuando-se durante os anos 40. Muitas casas de fado fecharam, a dinâmica expansionista na província desacelerou, deixou praticamente de existir fado na cidade do Porto e no Algarve, e o fenómeno da «poesia popular» terminou, esgotando-se o ciclo atrás descrito, sendo certo que apresentava constantes vulnerabilidades. Podemos aferir que ocorreu um movimento de contra-cosmopolitização ou de folclorização urbana, que se iria prolongar provavelmente até ao final da ditadura e do qual a «casa de fado» será o reduto onde o fado se acantona. Por conseguinte, esta crise do fim dos anos 30 e da década de 40 foi significativa e possivelmente só a partir dela se compreenderá cabalmente a crise que ocorrerá cerca de 30 anos depois, como efeito do 25 de abril de 1974. É interessante que o fado tenha entrado numa fase depressiva exatamente na altura em que os seus inimigos se calaram e a polémica que o fado gerou na opinião pública durante quase meio século fado se deu, praticamente, por extinta. Ao contrário do programado, a credibilidade externa não facilitou a coesão interna.

Se no início do período estudado o género musical via-se confrontado com um problema de má imagem social ou de legitimidade externa, ele procurou unificar-se em torno desse objetivo: responder aos ataques e aos inimigos comuns, os detratores. Outrora fora Avelino de Sousa a personalidade que de alguma maneira ressaltou no esforço de proteger o género musical das críticas que lhe eram dirigidas; nesta fase João Linhares Barbosa assume-se como líder da defesa do fado. Esta defesa foi acompanhada de uma busca por essa validação sociocultural, que motivou uma cedência aos mecanismos da indústria musical ou do espetáculo. Isto acentuou disputas internas já existentes antes da profissionalização, descortinou problemas inéditos e somou novos conflitos. Estes consistiram na discussão sobre a memória a institucionalizar do fado, nomeadamente a sua conexão com o mundo do prostíbulo e da taberna, nas suspeitas de plágio, na estratégia da resposta aos detratores, na cedência ou resistência numa identidade no

âmbito da forma musical ou na construção da imagem física e moral do fadista, entre outros.

Procurámos gizar as redes ideológicas e de pertença que estavam por trás da fratura que o fado gerou na opinião pública, pontuando também os trajetos pessoais identificados como conversões e reneгаções. Num radar ideológico muito simplificado e no qual estes trântitos e os casos atípicos ou excepcionais acabam por ser determinantes, verificamos que de um modo global os apoiantes do género musical tendiam a ser de esquerda, e os críticos do fado tendiam a posicionar-se à direita; possivelmente, uma mais adequada bifurcação oporia do lado propenso a gostar de fado os setores libertários, e no seu reverso os sectores com convicções mais autoritárias. Isto é particularmente patente nos artigos que saem na imprensa estrangeira de ataque direto ao fado: um deles é publicado num semanário da direita radical francesa e outro no jornal oficial das SS (*Schutzstaffel*).

Detivemo-nos na clarificação da justificação para esta dicotomia imperfeita, avançando como um fator explicativo óbvio: o núcleo de pessoas com autoridade no meio fadista pelo menos na viragem da década de 1920 para a de 1930, tiveram uma vinculação a sectores anarquistas, alguns, mais tarde comunistas, ou partilharam de um ideário e de uma dinâmica libertária. Em algumas destas personalidades persistia uma vinculação aos movimentos ideológicos de vanguarda (que tinham marcado o movimento operário e a cultura fadista que nesse meio se desenvolveu, aproximadamente desde o final do século XIX e ainda no nosso período histórico), mas sendo esta claramente a fase de diluição após um auge. Isto deveu-se à morte de algumas destas grandes figuras politicamente radicais e do fado, ao refreamento em alguns da participação na boémia fadista, ou mesmo à desvinculação da cultura fadista, ainda, pelo contrário, ao abandono da militância política fosse por disposição própria, fosse pela pressão do regime autoritário que a reprimia. Neste núcleo era patente uma atitude anticatólica e, em desigual proporção, aflorou-se um certo «antifadismo» católico, isto é, uma franca tendência para os católicos de setores mais conservadores rejeitarem o fado.

Os argumentos que sustentavam a sua rejeição como canção nacional eram diversos: o fado é musicalmente inferior à música rural, ele é a expressão do romantismo e um travão ao modernismo, o género musical não é viril e manifesta uma patologia coletiva, simboliza a decadência do povo português e as forças mentais de oposição ao progresso e ao horizonte do homem novo, o fado é pedagogicamente maléfico, a sua

origem não é portuguesa, etc. Os três principais argumentos apresentados por um filão católico (que tinha as suas expressões mais significativas nos periódicos *A Voz* e *Renascença Ilustração Quinzenal*) foram: o problema da educação do povo, e em particular da mocidade, na orientação do projeto de reerguer a nação pelo progresso e pela ordem; o caso particular da programação da ENR que foi criticado pelo excesso de fado que continha – criticado, por exemplo, por Zuzarte de Mendonça, um publicista católico que participou no grupo que iniciou a Rádio Renascença, – e o problema da mulher. A mulher fadista, situada nestes anos ainda numa certa periferia do imaginário da prostituta, é o contraponto do ideal-tipo da mulher no universo católico por esta época: a mulher inserida numa lógica de purificação e de reparação, na espiritualidade do purgatório, e tendo no espaço do confessionário um âmbito de monitorização pessoal.⁵

O esteio popular de onde o fado provém é dirimido no entrosamento com o campo erudito, cujas personalidades elaboram uma compreensão dessa cultura popular, e com o objetivo de darem uma afinação cultural ao género musical. Este, nascendo de uma cultura fortemente libertária, depara-se com um conjunto de desafios procurando novas formas de organização, de combate pelos direitos, entre outros aspetos. Nesse processo, o concurso de grandes poetas, de grandes músicos e intérpretes será fundamental na sobrevivência do fado como género musical. A existência de tantos comentários demonstra a relevância que detinha.

A nossa pesquisa procurou averiguar a mobilização do tópico religioso nas várias discursividades e poéticas que o fado gerou também para falar de si próprio. Nestes casos é bastante substantiva a necessidade de se qualificar dentro do quadro de uma experiência religiosa, quase sempre como recurso de legitimação na afirmação do seu poder espiritual. Também os detratores utilizam muito a comparação deste género musical com a esfera religiosa sobretudo com o intuito de ridicularizarem a sua dimensão sentimental.

O fado posicionou-se como alternativa para o povo de um lugar de expurga do sofrimento e desenvolvimento da referência a uma dimensão no mínimo poética e no máximo transcendente. Isto consistiu no preenchimento do desajuste entre o enquadramento que as instituições religiosas disponibilizavam e um sector da população urbana no qual se concentravam maiores vulnerabilidades e, consequentemente,

⁵ Elisabeth Dufourcq – *Histoire des chrétiennes*, p. 554.

imagéticas e sentimentos sociais de rejeição mas com vontade de expressão pública, nos anos iniciais do fado. Ocorreu uma crescente dissociação entre a cultura fadista e esse «quarto estado»,⁶ na passagem para o «terceiro estado», isto é, uma mais forte fixação no povo, de modo especial, no mundo operário, pelo desenvolvimento de um forte «eu popular» em contraposição com os códigos culturais, morais e também religiosos do universo da burguesia. O fado proporcionava o acesso a uma densidade, a uma expressividade a uma sociabilidade com fortes recursos identitários.

A valorização dada à ideia de fado e destino, e o facto de esse interesse e desenvolvimentos expressivos se terem dado no povo, pode revelar algo que tem a ver com a seguinte frase de Myriam Revault d'Allones: «Démocratique est la société qui, succédant à l'Ancien Régime, a entériné l'abolition des distinctions et des privilèges liés à la naissance.».⁷ O fado revela-nos a persistência deste mal equacionado problema dos privilégios tidos à nascença. O problema do fado de cada um, que atravessa o romantismo, é uma espécie de resistência, de esforço de emprestar uma explicação à organização social e ao problema da desigualdade, representando também a interiorização dessa desigualdade mesmo por parte da teologia, ao assumir alguns contornos e conteúdos deterministas.

Se politicamente o problema ficou resolvido, não foi solucionado social, metafísica e teologicamente. Desta forma, há encontros e desencontros entre a figura de Deus e a tarefa de determinar ou destinar a vida, uma oscilação na sua responsabilização pelo devir, sobretudo aquele mormente causador da sensação de injustiça. Nesta formulação do determinismo na qual a consciência social se ensaia, o divino propende a ser ilibado. A convocação de fundamentos religiosos para legitimar mecanismos de exclusão social, ou para os amortecer, são labirínticos e de uma perçetibilidade pouco óbvia.

O mundo popular foi formulando modos de interiorização dos limites do seu lugar ou do seu «destino social», numa assimilação alavancada por ideias como «resignação cristã» ou tutelada por uma entidade como a Providência, oscilante entre o cuidado premeditado de Deus e a condensação em si da tarefa de determinar o curso dos acontecimentos e as biografias. Do mesmo modo que o destino tem de ultrapassar «as

⁶ Jean-François Wagniar – *Pauvreté et vagabondage*, p. 360.

⁷ Myriam Revault d'Allones – *L'homme compassionnel*, p. 17.

particularidades dos deuses individuais» tendo de ser «desprovida de forma» para que permaneça «incompreensível em si» e não se deixando «apreender em nenhum conceito»,⁸ também a difícil forma de lidar com a liberdade inerente à ideia do Deus cristão, à transcendência e não dominação do real, faz com que se tenda a preenchê-lo com uma identidade determinativa.

Pela determinação que se impõe a partir do real para o indivíduo, gera-se neste a fragmentação dos vínculos fundamentais na experiência de se situar na tensão entre o que existiu e o que existe. A saudade é a realidade antropológica que faz interagir os antagonismos fundamentais do homem como ser em relação e como ser para a morte, situado num espaço e num tempo. O destino é um quadro explicativo que pretende facultar uma explicação que é exterior ao poder auto-determinativo da vontade humana.

Por seu turno, a saudade é um tipo de solidão, uma solidão relacional, uma co-solidão, ao estar em função não de si própria mas de alguém. Por conseguinte, o destino e a saudade conferem uma dimensão relacional ao sentido da existência; o fado é dado por alguém, a saudade é ser-se só em função de alguém. Enquanto a saudade é a condição antropológica que abre ou permite o transcendente, o destino é uma condição social justificada no transcendente. A identidade teórica do fado é cumulativa no sentido em que não se substitui o paradigma do destino pelo da saudade, mas ocorre uma aglutinação destes dois horizontes da experiência e da condição humanas.

A saudade no repositório será crescentemente convocada como reduto ou alternativa de nomear e exteriorizar a frustração amorosa na colisão entre a ética da intimidade e os moldes de comportamento social, nos critérios definidores da honra enquanto capital sociomoral. Nesse ecossistema do *status* da honra, a honra masculina depende do comportamento feminino e «l'éthique de l'intime»⁹ está em jogo de forças com a ética social e religiosa. Neste campo, as letras evidenciam uma absorção dos valores hegemónicos de gestão da afetividade, mas também de uma certa resistência substanciada frequentemente em formas muito subtilezas.

⁸ G. W. Friedrich Hegel – *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Guimarães: Guimarães Editores, 1993, p. 283.

⁹ Patrick Pharo – *La dépendance amoureux*, p. 55.

A passagem da perspetivação benevolente da mulher prostituída, como pessoa religiosa e cujo referencial da vida transcendente é a mãe, para uma focagem na mulher adúltera que é representada negativamente, exprime a reprodução de uma axiologia.

Nas letras existe a figuração do divino de uma vincada flexibilidade, adaptando a imagem de Deus ao enredo, como pivot do trama. No fortíssimo impulso trágico de que as letras são dotadas, emerge um Deus que é sensível à prece e que intervém. Registámos uma neutralização ou descompexificação do pecado, da carga semântica deste conceito, pela ironia. O descolamento da tragicidade e o processo de sentimentalização do fado consistiu na passagem de um «*pathos* cívico»¹⁰ para um *pathos* amoroso, mas em ambos perdura uma enformação religiosa.

Podemos falar de uma normalização do fado (comum a muitos outros sectores artísticos), de uma adaptação identitária à identidade nacional politicamente estipulada, mas não tanto de uma catolicização, que apenas seria justificável pelo desaparecimento de letras anticlericais e antirreligiosas, dado que os elementos religiosos existiram desde cedo no fado, não foram menos expressivos na fase marcada pela prática de fado nos meios operários. Foram transformadas, deixando de participar no dispositivo de valoração expressiva do sofrimento dos mais pobres para passar a fazê-lo relativamente à vida amorosa assumindo por vezes uma vincada *naïveté*. Por outro lado, a oração foca-se mais no território da interioridade, do «eu», não sendo só as personagens que são representadas como orantes mas o próprio sujeito poético que desenvolve uma densidade no modo de exprimir a sua angústia; esta assume contornos de interlocução com o divino.

As políticas culturais salazaristas consolidaram o fado como canção nacional, mas essa identidade nacional que determinaram serviu-se de uma identidade religiosa e determinou-a igualmente. Durante o regime ditatorial não houve apenas a institucionalização de uma religiosidade definida *a priori*, à qual simplesmente se recorreu, mas esta foi de algum modo fabricada na medida em que, entre as várias matizes do catolicismo, uma foi tomada como hegemónica. Isto manifestava-se em aspetos tão subtis como a figuração da «oração como actividade passiva e de assentimento face às circunstâncias presentes negativas» ou a «inserção de Deus no jogo da dominação masculina como elemento condescendente». Incluía, assim, uma determinada perspetiva

¹⁰ António Matos Ferreira – Um católico militante diante da crise nacional, p. 434.

sobre a mulher que ressaltava a sua «dependência afectiva e social» face ao homem «legitimada pela vontade divina».¹¹

Com efeito, com a censura e a pressão moralizadora, o repertório altera-se significativamente: há assuntos que simplesmente desaparecem (os de crítica ideológica que é muitas vezes também anticlerical), outros metamorfoseiam-se. Houve uma interiorização dessa pressão moralizante mas também a ativação de um certo conservadorismo existente nesses mesmos movimentos, em determinados circuitos de esquerda. No campo religioso, reordena-se a hierarquização dos conteúdos acreditados na subestimação de alguns em detrimento da hipervalorização de outros.

Pode tomar-se como substancial a participação do religioso na capacitação de um determinado prazer semântico na receção da poética do fado.¹² Ele fomenta uma intensificação trágica ou de densificação do discurso sobre o «eu» e na concessão de uma legibilidade às experiências – de desejo, de angústia, de força vital, etc. – veiculadas nas letras. É perceptível uma necessidade de descomplexificação da superabundância de tópicos religiosos no quotidiano.

Se uma conformação aos referenciais abstratos e concretos derivados da presença quotidiana da religião – e nomeadamente do catolicismo – se pode verificar nos vários âmbitos até agora enunciados, foi provavelmente na performance que esse recurso à imagética e à gestualidade religiosa mais impacto manifestou. A performance específica de Ercília Costa foi determinante nessa construção, pela capacidade de colocar em cena uma espiritualidade marcadamente emotiva. Deste modo, podemos concluir um trajeto performativo que partiu de uma gestualidade de afirmação popular para a corporização de um êxtase trágico, expressa por exemplo na invenção que por esta altura se dá de cantar com os olhos fechados ou a institucionalização do silêncio. A gestualidade orante na *performance* dos intérpretes permite equacioná-la como uma liturgia secularizada. É também perceptível a incidência do catolicismo na construção das identidades de género e da imagética da «vedeta», pela via da inscrição na ideia de pudor, de bondade, de autoridade espiritual-sentimental, mas também pela figuração indumentária e cénica de

¹¹ Cátia Tuna – *O Fatum feminino*, p. 151.

¹² Roland Barthes afirma que «O prazer da frase é muito cultural». Roland Barthes – *Le plaisir du texte*, p. 81.

um horizonte de glória. Também se poderão reconhecer outras marcas como uma atitude sacrificial ou ainda uma intenção propiciatória – sendo agora uma propiciação de algum modo secularizada, porque dirigida ao público e não necessariamente ao divino. Neste âmbito, as lágrimas são uma retórica física articulada ou em consonância com a retórica melodramática das letras.

A performance desenvolve uma ritualização que torna socialmente significativo o fado, tomado na sua complexidade, abarcando uma tradição mais popular e uma outra que arrogou formas de «vedetismo». Nesta dinâmica ocorre a reinscrição e a ressignificação do sagrado nos espaços «mundanos» e do espetáculo.

Neste desenlace da investigação compete a sugestão de algumas pistas de investigação futura, que apresentamos de um modo quase enumerativo: o estudo mais aprofundado das cegadas; uma aferição quantitativa e qualitativa do fado que constava na programação dos postos emissores, nomeadamente a ENR (avaliando quais os fadistas e os fados com maior presença e quais as diferenças nos mandatos dos diretores); compreensão mais precisa do tratamento que as entidades que efetivavam a censura realizavam às produções fadistas; estudo do caso específico dos músicos cegos; aprofundamento sobre a legislação do espetáculo e a questão da moral e dos costumes que levanta, nas formas como as diferentes esferas artísticas se comportaram perante isso; exploração dos contributos deixados para um melhor entendimento da relação entre o fado e o Estado Novo; o estudo de percursos individuais de fadistas, instrumentistas, poetas populares...; o estudo das letras de fado no âmbito de uma análise de conteúdo ou de uma hermenêutica com consistência linguística; melhor perceção do quotidiano lisboeta dos cafés, das cervejarias, da natureza de debate cultural aí existente, dos protagonistas destas sociabilidades e da medida em que o meio fadista e os seus líderes integravam esses circuitos de lazer e de criatividade. De forma particular, há a verificar-se o caso do filósofo Álvaro Ribeiro, a ligação da boémia fadista às tertúlias por ele promovidas e do fado à sua filosofia (ele que o considera marcado pela fatalidade);¹³ a tendência católica para um apreço por fado (posterior ao período histórico estudado) e a

¹³ A. R. – «Problemas Novos – O Fado: Em que sentido deve evoluir o seu poema», *Canção do Sul*, 1 de Fevereiro de 1936, n.º 147, ano 13, pp. 2-3. Este texto encontra-se transcrito no segundo volume da tese.

propensão evangélica para não aderir à sua estética (veja-se o título «Silêncio que não se vai cantar o fado» do cantor Samuel Úria).¹⁴

Ressaltamos também a necessidade de se realizar um trabalho de natureza sistemática sobre o mesmo tipo de fontes (preponderantemente os periódicos de fado) que antecederam o nosso período histórico, até aos almanaques de fado do século XIX. Finalmente, os documentos que compõem o anexo (o volume II), têm como objetivo a disponibilização de um conjunto de ferramentas a explorar pela comunidade de apreciadores de fado mas, sobretudo, pelos investigadores que se dedicam e dedicarão ao estudo deste género poético, musical e performativo.

O fado é um *modus* de expressão musical e literário que no fundo faz convergir um conjunto de questões, alargando-as ao mesmo tempo, não tendo sido o objetivo desta tese tomar todas essas questões. O fado foi romântico – António Osório chamou-o de «romantismo em calão»,¹⁵ ultrarromântico, foi realista, marcadamente trágico, anarquista, também católico. Além do romantismo, o fado permanece até aos dias de hoje como uma disputa cultural e de sensibilidade em momentos mais ou menos acentuados. Na sua história, e com múltiplas influências, apropria-se de uma religiosidade que não sendo de ordem canónica é expressão das frustrações, inquietações mas também da força vital em que o sofrimento se transfigura.

Desta investigação, pode retirar-se como linha significativa a perceção das implicações sobre a história dos processos de secularização, da atenção às pequenas materialidades no que elas revelam da força de prevalência de correntes de ideias, sentimentos e de normatividades.

No campo teológico, a adoção da história como disciplina ou método, ganha pela inserção de um saber dedutivo na epistemologia própria da teologia, em detrimento de uma forma indutiva, e por uma menor guetização do saber teológico em objetos que são religiosos por natureza. Assim, pode gizar-se a possibilidade de uma teologia histórica (na medida em que existe também uma teologia filosófica) que se defina por abordar a realidade nos seus factos, colocando-se primeiramente como observador, na possibilidade da desmontagem da estrutura de ideias e crenças a partir de um esforço empírico. Falta à

¹⁴ Excerto da música «Essa voz» que integra o disco *O grande Medo do Pequeno Mundo* de Samuel Úria, de 2013, editado por Flor Caveira e pelas edições Valentim de Carvalho.

¹⁵ António Osório – *Mitologia Fadista*, p. 58.

Teologia uma reforma nos pressupostos epistemológicos, à semelhança do que foi a *École des Annales* para a História. Tendo procurado assumir o fado a partir deste conjunto de perspectivas diversas, o esforço principal deste trabalho foi o de o compreender numa perspectiva ampla da cultura.

Considerámos que um esforço de compreensão do fado a partir do religioso permitiria ir no encalce da sua complexidade como depósito e expressão de várias cosmovisões em transação e em concorrência. Entre as quais, substratos de espiritualidade que se traduziram em humanismos, diversos nas suas premissas e nos seus programas, na sua forma de interpretar e responder ao sofrimento social, destacando-se um humanismo mais libertário e outro mais contíguo à matriz do catolicismo. Num filão significativo das letras de fado é premente essa relação, seja na forma de intersecção seja como disputa, mas que sucessivamente será aplanada pela normalização do fado. Considerámos também que ampliaria o que o fado transporta como tradição expressiva em constante metamorfose, que ocorreu nas duas décadas estudadas e que ocorre no fado hoje, provavelmente com tensões e potencialidades, em algumas questões, semelhantes.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

Arquivos e fundos documentais em bibliotecas

Arquivo da Radiotelevisão Portuguesa (RDP)
Arquivo de História Social, ICS-ULisboa
Arquivo Digital do Som
Arquivo do Centro de Estudos de História Religiosa
Arquivo Histórico do Ministério da Administração Interna
Arquivo Histórico do Ministério da Educação
Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa
Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico
Arquivo Municipal do Porto
Arquivo Nacional da Imagem em Movimento
Arquivo Nacional da Torre do Tombo
Bibliothèque Nationale de France
Centro de Documentação do Museu do Fado
Coleção Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema
Coleção da Fundação Amália Rodrigues
Coleção da Fundação Mário Soares
Diário da República Eletrónico
Espólio Particular de Manuela Costa
Harvard Library
Hemeroteca Municipal de Lisboa
Museu Nacional do Teatro e da Dança

Periódicos de Fado

Almanaque de Fados e Canções
Almanaque do Cantador de Fados para 1914
A Canção de Portugal (1917)
A Canção do Povo
A Canção Nacional
Azes do Fado
Canção do Sul
Guitarra de Portugal
O Fado
Trovas de Portugal

Outros periódicos

A Águia
A Batalha
A Ilustração
A Pátria
A Voz
ABC
Actualidades
Atlântico
Candide
Comércio do Porto
Das Schwarze Korps
Diário de Lisboa
Diário de Notícias
Flama
Fradique
Gazeta dos Caminhos de Ferro
Globo
Jornal de Notícias
La Libertad

La Nación
Le Navire d'Argent
Novidades
O Destino
O Estrondo
O Notícias Ilustrado
Ordem Nova
O Século
O Semeador Baptista
O Sindicalista
O Trabalhador
O Tripeiro
O Vendedor de Jornaes
Olissipo
Portugal Evangélico
Portugal Novo
Presença
Renascença Ilustração Quinzenal
República
Romania: Recueil Trimestriel
Seara Nova

Bibliografia da época

- AA.VV. – *Dez sonetos. Homenagem a Gomes Leal*. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a Editores, 1913.
- ALMEIDA, Mário de – *Lisboa do Romantismo (Lisboa antes da Regeneração)*. Lisboa: Rodrigues e c.^a, 1917, p. 225 ss.
- ALMIRO, Fernand' – *Quando a folha cair.... Episodio dramático em verso*. Prefácio de Manoel Ribeiro. Lisboa: Emilio Braga, 1923.
- ANDRADE, Mário de – *Música, doce música...* São Paulo: Miranda, 1933.
- AQUINO, São Tomás de – *Suma Contra los gentiles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953. [Ed. original: 1259-1265].

- _____, *Suma Teológica*. 1.º volume. São Paulo: Edições Loyola, 2001. [Ed. original: 1265-1273].
- ARROIO, António – *O Canto Coral e a sua Função Social*. Coimbra: F. França Amado, 1909.
- ÁVILA, Rev.º P.º José d' – O Canto em Côro. Em *Estudo e Acção (Palestras)*. Proferidas ao microfone do Emissor Regional dos Açores por iniciativa da Direcção dos Serviços de Educação Física e Desportos da «Mocidade Portuguesa». Publicação da Delegação Provincial de Angra do Heroísmo, 1942.
- BARREYRA, Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores e frutos que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações*. [s. l.]: Manoel Lopes Ferreyra, 1698.
- BELLORI, João Pedro – *As honras da Pintura, Escultura, e Architectura*. Tradução de Cirilo Volkmar Machado. Lisboa: Imprensa Régia, 1815.
- BERGIER, Abbé – *Dictionnaire de Théologie par l'abbé Bergier*. Édition augmentée avec de nouveaux articles de l'évêque de Montauban. Tomo II. Besançon ; Paris: [s. n.], 1848.
- BOUTETIÈRE, Germaine de la – *Un mois dans l'Estrémadure Portugaise*. Paris: Éditions de la Revue du Centre, 1936.
- BRANCO, Luís de Freitas – Música e instrumentos. Em [Integralismo Lusitano] – *A questão Ibérica*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial - Almeida, Miranda & Sousa, 1916
- BRITO, J. F. – *Musa ao volante (quadras)*. Prefácio de Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1930.
- BROCHADO, Costa – *Salazar e «A Verdade»*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1937.
- CARVALHO, Pinto de (Tinop) – *História do Fado*. 5.ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003. [Ed. original: 1903].
- CASTILHO, Júlio de – *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*. Lisboa: A. M. Pereira, 1879.
- CHINIQUY, Carlos – *O padre, a mulher e o confessorário*. Tradução de Robert Hawkey Moreton. Lisboa: Livraria Triunfo.
- COELHO, Adolfo – *Os ciganos de Portugal: com um estudo sobre o calão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.
- COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O REGIME FASCISTA – *Presos políticos no regime fascista II 1936-1939*: [Lisboa]: Presidência do Conselho de Ministros, 1982.
- COMISSÃO EXECUTIVA DOS CENTENÁRIOS – *Programa Calendário das Festas Nacionais de 1940*. Lisboa: Editorial Império, 1939.
- COSTA, Júlio de Sousa e – *Severa: Maria Severa Onofriana (1820-1846)*. Lisboa: Bertrand, 1936.

- CRUZ, Francisco Ignacio dos Santos – *Da prostituição na cidade de Lisboa ou considerações históricas, hygienicas e administrativas em geral sobre as prostitutas, e em especial na referida cidade: com a exposição da legislação portugueza a seo respeito, e propostas de medidas regulamentares, necessárias para a manutenção da saude pública, e da moral*. Lisboa: Typografia Lisbonense, 1841.
- CRUZ, Manuel Ivo Cruz – *Gotas de tinta*. [Olhão: Tipografia Olhanense], 1923.
- D. DUARTE – *Leal Conselheiro*. Edição digital de João Dionísio. Cadernos de literatura medieval – CLP: a prosa didáctica medieval. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. [Ed. original: 1438].
- D'ALMEIDA, Fialho – *Estâncias de Arte e de Saúde*. Lisboa: Livr. Clássica, 1921
- _____, *Os Gatos: publicação mensal, d'inquérito á vida portugueza*. 5.^a edição. 1.^o volume. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1922.
- DANTAS, Júlio – *A Severa: peça em quatro actos*. Lisboa: Manuel Gomes livreiro de suas magestades e altezas, 1901.
- _____, *A Severa: romance*. 3.^a edição. Pôrto: Domingos Barreira, 1942. [Ed. original: 1903]
- Diccionario da Lingua Portugueza. Composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Tomo Primeiro. A-K. Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Anno M. DCC. LXXXIX.
- Diccionario Encyclopedico ou Novo diccionario da Lingua Portugueza seguido do Diccionario de Synonimos com reflexões criticas por D. José Maria de Almeida e Araujo Corrêa de Lacerda*. Volume II. Quarta Edição. Lisboa no Escriptorio de Francisco Arthur da Silva Editor-Proprietario, 1874.
- DRÉVILLON, Hervé – *Lire et écrire l'avenir: L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610 – 1715)*. Seyssel : Champ Vallon, 1996
- DUARTE, Filipe (música) – *Canção da Cega: da operetta «O Fado»*. Lisboa: A Editora, [1921].
- ELIADE, Mircea – Dor: saudade românească. Em ELIADE, Mircea – *Jurnalul portughez și alte scrieri*. Doilea volum. București: Humanitas, 1942, pp. 327-335.
- FERREIRA, Lino; TAVARES, Silva; LAUER, Lopo – *Mouraria: Opereta em 3 actos com musica do maestro Filipe Duarte*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1927.
- FERRO, António – *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Prefácio de Fernando Rosas. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. [Ed. original: 1932; 1938].
- _____, *Salazar: o homem e a sua obra*. Lisboa: Emp. Nac. de Publicidade, 1933.
- FONSECA, Emma Romero Santos (Vera Ghharb) – *Seis anos de Divulgação Musical (1923-1928). Prefácio, Programas, Conferências, Críticas*. 1.^o volume. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1929.

- FORTES, José Maciel Ribeiro – *O fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico*. Pôrto: Companhia Portuguesa Editora Lda., 1926.
- _____, *O fado: ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico*. Prefácio de Rui Vieira Nery. [s. l.]: A Bela e o Monstro, 2016. [Ed. Original: Porto: Companhia Portuguesa Editora, Lda., 1926.].
- FREITAS, Padre Senna – *A prostituição de Caridade Catholica*. Lisboa: Livraria Catholica, 1895.
- GALLOP, Rodney – *Cantares do Povo Português*. Tradução de António Emílio de Campos. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937.
- _____, *Portugal, a Book of Folk Ways*. Cambridge: at the University Press, 1936.
- GUIMARÃES, Júlio – *Fados cómicos: repertório de cantigas para rir: em diversos estilos do fado*. Lisboa: Livraria Barateira, 1935.
- _____, *História do Fado*. Lisboa: Livraria Barateia, [s. d.]
- GUIMARÃES, Pinto – *Fado, canção vencedora: história, propaganda e defesa do fado*, Lisboa: Livraria Artística, 1938.
- INÁCIO, João – *Soluções da minha lira (cantigas populares)*. Lisboa: Edições do Jornal «Canção do Sul», 1937.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir – *L'ironie*. Paris : Félix Alcan, 1936.
- JÚNIOR, Alberto Machado Guimarães – *Fados: o meu primeiro livro*. Pôrto: Tip. Universal: [1935], [s. p.].
- JUNIOR, J. C. Mendes – *Fado do Cego: Versos: Canção Nacional (sobre um conto de J. Salvador)*. Desenhos de Luíz Salvador Junior. Lisboa: [Livraria Clássica Editora], [192?].
- JUNQUEIRO, Guerra – *Pátria*. 2.^a edição. Porto: Livraria Chardron, 1896.
- LAMBERTINI, Michel Angelo – *Chansons et instruments: renseignements pour l'étude du folk-lore portugais*. Lisbonne : Lambertini.
- LEÇA, Armando – O fado no cancioneiro português. Em Armando Leça – *Música Popular Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, [s.d.], p. 36. [O texto está datado com o ano 1918].
- MACHADO, A. Víctor. – *Ídolos do Fado*. Estudo Introdutório de Rui Vieira Nery. Edição Facsímilada. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012 [Ed. original: Lisboa: Tip. Gonçalves, 1937].
- MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira – *História de Portugal*. 1.^o volume. Lisboa: Guimarães Editores, 1964
- MENDONÇA FILHO, Zuzarte de – *A história maravilhosa de Nun'Álvares*. Lisboa: Pareceria António Maria Lisboa, [1932].
- MENEZES, Bourbon e – *Sua Graça é Lisboa*. Com 26 desenhos de Aram Stéphan. Lisboa: Livraria Bertrand, [s. d.]

- MOITA, Luiz – *O fado, canção de vencidos: oito palestras na Emissora Nacional*. Lisboa: [Oficinas Gráficas da Empresa do Anuário Comercial], 1936.
- NASCIMENTO, Hermínio do – O canto coral como factor educativo. Em *I Congresso da União Nacional: Discursos teses e comunicações*. Lisboa, 26 a 28 de Maio 1934. 7.º Volume. Lisboa: Edição da União Nacional, 1935, [p. 267 – 274].
- Novo Diccionario critico e etymologico da Lingua Portuguesa*. Precedido de huma introdução gramatical por Francisco Solano Constancio. Oitava edição. Paris, Anglo Francisco Carneiro, Editio Proprietario, 1863.
- Novo Diccionario da Lingua Portuguesa Candido de Figueiredo. Volume I. A-I*. Terceira Edição corrigida e copiosamente ampliada. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada Sociedade Editora, 1922, p. 849.
- OLIVEIRA, Venceslau d’ – *Alma de Fadista*. [Lisboa]: Minerva, 1931.
- ORTIGÃO, Ramalho – *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Obras completas de Ramalho Ortigão. Tomo XIII. Lisboa: Livraria Clássica, 1961 [Ed. original: 1872].
- PALMEIRIM, Luís Augusto – *Os excêntricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- PEIXOTO, Rocha – O cruel e triste fado. *Etnográfica*, 1.º volume, 2 (1997) 331-332. [Ed. original: 1897].
- PEPE, Luiz – *Fado, Mulheres e Toiros*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1945.
- PESSOA, Fernando – *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. [Escrito até 1935].
- PIMENTEL, Alberto – *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989. [Ed. original: Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904].
- PINA, Ruy de – *Chronica d’El-Rei D. Duarte*. Estudo crítico, notas e glossário de Alfredo Coelho de Magalhães. Coleção Biblioteca Lusitana. Porto: Renascença Portuguesa, 1914. [Ed. original: século XVI].
- QUEIRÓS, Eça de – *Prosas Bárbaras*. Introdução de Jayme Batalha Reis. 2.ª edição. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1909.
- QUEIXUMES das Pequenas á vista da próxima mudança Quadras jocosas em que primeiro Fallo eu e dou não pequena massada a respeito de faltas de tabaco, pitadinhas & C.ª e depois Ellas; Por um ratão já de cabelos brancos*. Lisboa: Tp. Nery, 1838.
- RÉGIO, José – *António Botto e o amor*. Pôrto: Livraria Progredior, 1937.
- _____, *O Fado*. Prefácio de Isabel Pires de Lima. Lisboa: A Bela e o Monstro, 2011. [Ed. original: 1941].
- RÉVAL, Gabrielle – *L’Enchantement du Portugal*. Paris : Fasquelle Éditeurs, 1934.

- RIBEIRO, Mário de Sampayo – *As «guitarras de Alcacer Quibir» e a «guitarra portuguesa»*. Lisboa: Bertrand, 1936.
- SABUGOSA, Conde de; B. de Pindela – *De Braço dado*. 2.^a edição. Lisboa: Portugalia, 1894.
- SALAZAR, Oliveira – *Discursos e notas políticas 1928 a 1966*. Obra completa. 5.^a Edição Revista. Coimbra: Coimbra Editora, 2015.
- SARDINHA, António – *Durante a fogueira: páginas de guerra*. [2.^a edição]. Lisboa: Liv. Universal, 1927.
- SIEBURG, Friedrich – *Le Nouveau Portugal. Portrait d'un vieux pays*. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowsky. Paris: Les éditions de France, 1938.
- SOROMENHO, Luiz Ferreira de Castro – *Triste Fado! Comedia em 1 Acto. Antithese ao Ditoso Fado de Manuel Roussado*. 3.^a edição. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, [187?].
- SOUSA, Avelino de – *Bairro Alto*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1944.
- _____, *O Fado e os seus censores: artigos coligidos da Voz do Operario: Critica aos Detractores da Canção Nacional*. Carta-prefácio de Júlio Dantas. Lisboa: [ed. autor], 1912.
- VIEIRA, Affonso Lopes – *Cancioneiro de Coimbra*. Coimbra: França Amado, 1918.
- _____, *Em demanda do Graal*. Lisboa: Portugal Brasil L^{da} Sociedade Editora Lisboa, 1922.
- _____, *O Encoberto*. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso, 1905.
- _____, *O Povo e os poetas portugueses: conferência lida pelo autor no teatro D. Maria II*. Lisboa: Typ. «A Editora», 1910.
- _____, *Os versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1927.
- VIEIRA, Padre António – *Sermões*. Estudo sobre a vida e obra de Vieira por Diamantino Carvalho Vicente e Neves Águas. Mem Martins: Publicações Europa-América, [1986], p. 107. [Ed. original: c. 1655].
- VIVES, Jean-Louis – *L'éducation de la femme chrétienne*. Traduction de Pierre de Changy. Adaptation, introduction et notes de Bernard Jolibert. Paris : L'Harmattan, 2010, [Ed. original: 1523].

Legislação

Diário do Governo n.º 78/1924, Série I de 1924-04-09, decreto 9584.

Diário do Governo n.º 116/1925, Série I de 1925-05-27, decreto 10798.

Diário do Governo n.º 92/1927, Série I de 1927-05-06, decreto 13564.

Diário do Governo n.º 50/1938, Série I de 1938-03-03, decreto 28508.

GOVERNO CIVIL DE LISBOA – *Regulamento Policial das Meretrizes e Casas Toleradas da Cidade de Lisboa em 1 de Dezembro de 1865*. [Lisboa:] Imprensa Nacional, [1865].

Sítios da Internet

ARQUIVO digital do som (<http://arquivosonoro.museudofado.pt>)

BIBLIOTECA / HEMEROTECA Nacional do Brasil

BIBLIOTECA Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

FREIRE, João – *Dicionário Histórico de Militantes Sociais, Grupos Libertários e Sindicatos Operários*.

PORTAL de História Religiosa

PORTAL Revistas de Ideias e Cultura

VIDEIRA, Tiago Videira (et. al.) – *Fado: Origem e Memória*. Lisboa: INET-MD, FCSH/NOVA.

Filmes e músicas

ALICE, Maria – *Maria Alice: 1929-1931 as primeiras gravações*. Coleção Arquivos do Fado. 2.º volume. EU: Tradisom Produções Culturais; Farol Música, 2009.

DUARTE, Filipe (música); FERREIRA, Lino; TAVARES, Silva; LAUER, Lopo – «Canção do Chale» da *opereta* «*Mouraria*», no teatro Apolo, com a partitura no interior. Editor: Sassetti & C.ª, 1926.

LUPO, Rino (real.) – *Fátima Milagrosa*, Lupo Film; Invicta Film, 1928 (rodagem), 1928 (estreia), 159 min. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM).

MENDES, Santos (real.) – *A noiva do Brasil*, Companhia Portuguesa de filmes; Lisboa Filmes, 1944 (rodagem); 1945 (estreia), 82 min [75 min. Duração do material conservado em arquivo]. Bobine 4/4, 08:13-09:42. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM).

RIBEIRO, António Lopes (real.) – *Feitiço do Império*, Tobis Portuguesa; Lisboa Filme, 1938-1939 (rodagem), 1940 (estreia). 145 min [125 min. Duração do material conservado em arquivo]. Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM).

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ALFERES, Franck Noël da Silva – *Hinos e marchas militares no Estado Novo (1933-1958): contributos para a História da Música Militar na propaganda do Estado Português*. Dissertação de Mestrado em Didática da História sob a orientação do Pro. Dr. Fernando Grilo. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.
- ALMEIDA, João Miguel – *Católicos e Política na Crise do Liberalismo: o Percurso de António Lino Neto (1873-1934)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- ALONZO, Philipe; HUGRÉE, Cédric – *Sociologie des classes populaires*. Paris : Armand Colin, 2010.
- ALVES, Paulo Alexandre – *O mercado editorial de Lisboa: opinião pública e componente religiosa (1890-1910)*. Dissertação de Mestrado em História. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- ANGÉLICO, José Pedro Lopes – *Saudade, misterio de amor doliente: De las intuiciones de António Dias de Magalhães y André Torres Queiruga a la articulación teológico-fundamental de la Saudade*. Tesis 142. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014.
- ANICETO, Ricardo (coord.) – *Cartas Pastorais dos Patriarcas de Lisboa*. 2º volume. Lisboa: Nova Terra, 2017.
- ANTUNES, SJ, Padre Manuel – *Obra Completa do Padre Manuel Antunes, sj*. Coordenação científica de Aires A. Nascimento. Tomo VI: Correspondência e outros textos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- BANON, Patrick – *Marie de Magdala : L'apôtre préféré de Jésus-*. Neuilly-sur-Seine : Michel Lafon, 2014.
- BARBÉRIS, Isabelle ; POIRSON, Martial – *L'économie du spectacle vivant*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- BARRETO, José (org.) – *Fernando Pessoa: Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- BARTHES, Roland – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- _____, *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- _____, *O grão da voz*. Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____, *Sistema da moda*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 2015. [Ed. original de 1967].

- BATAILLE, Georges – *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes editores, 1968, p. 112.
- BAUMAN, Zygmunt – *Modernidade e Ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- BEITIA, Philippe – *Le rosaire : une grande prière de la spiritualité catholique*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- BELLORI, João Pedro – *As honras da Pintura, Escultura, e Architectura*. Tradução de Cirilo Volkmar Machado. Lisboa: Imprensa Régia, 1815.
- BELO, Maria – *Filhos da mãe*. Lisboa: Edeline, 2007.
- BERJEAUT, Simon – *Le Théâtre de Revista: un phénomène culturel portugais (1851-2005)*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- BICHO, Ana Sofia – *Percursos de profissionalização na carreira do fadista*. Dissertação de mestrado em Antropologia Urbana, Instituto Superior das Ciências do Trabalho e Empresariais do Instituto Universitário de Lisboa, 2007.
- BOSC, Serge – *Sociologie des classes moyennes*. Paris : La Découverte, 2008.
- BOTELHO, Afonso; TEIXEIRA, António Braz (selecção e Org.) – *Filosofia da Saudade*. Coleção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- BOTTÉRO Jean – *Babylone et la Bible: entretiens avec Hélène Monsacré*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- BOURDIEU, Pierre – *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012,
- BRAGANÇA, João Maria Lencastre de – *Quando o Fado é Confissão: «E na minha confissão / vão as rimas do meu fado»*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Lisboa: Programa em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- BRANDÃO, Rodrigo – *A ordem do mundo e do homem: estudos sobre metafísica e moral em Voltaire*. Tese de pós-graduação. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.
- BYERLY, T. Ryan – *The mechanics of Divine Foreknowledge and Providence: a Time-Ordering Account*. London: Bloomsbury, 2014.
- CALAFATE, Pedro – *Portugal, um perfil histórico*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016.
- _____, (dir.) – *História do Pensamento Filosófico Português: O Século XX*. 5.º volume, Tomo 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.
- CALVIN, John – *Des Scandales*. Édition de Olivier Fatio. Genebra: Droz, 1984, p. 124. [Ed. original: 1550].
- CAMÕES, Luís de – *Lírica de Luís de Camões: Antologia*. Apresentação crítica, seleção, notas e glossário de Maria Vitalina Leal de Matos. Alfragide: Caminho, 2012.

- CANCIONEIRO para a Mocidade*. Lisboa: Serviço de Publicações da M. P., [1966].
- CARVALHO, Ruben de – *As Músicas do Fado*. Coleção «Campo da Música» 1. Porto: Campo das Letras, 1994.
- CHAUVIN, Charles – *Les chrétiens et la prostitution*. Paris : Les éditions du Cerf, 1983.
- CHEVALIER, Louis – *Classes laborieuses et classes dangereuses*. Paris : Plon, 1958.
- CLAYTON, Martin; DUECK, Byron; LEANTE, Laura (ed.) – *Experience and Meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- CLEMENTE, Manuel – *A religiosidade popular, notas para ajudar ao seu entendimento*. Lisboa: Centro de Estudos Pastorais, 1978.
- CONCÍLIO VATICANO II – *Sacrosanctum Concilium*, Constituição Conciliar, Roma, 1963, n.º 36.
- CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO E A DISCIPLINA DOS SACRAMENTOS – *Diretório sobre Piedade Popular e Liturgia*, tradução de Margarida Maria Osório Gonçalves. Braga: Apostolado da Oração, 2003.
- CORREIA, Avelino Rodrigues – «*Do Choupal até à Lapa*»: *Etnografia do constructo da canção de Coimbra*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- COSTA, António Firmino da – *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- COSTA, António Firmino da; GUERREIRO, Maria das Dores – *O Trágico e o Contraste: o Fado no Bairro de Alfama*. Coleção «Portugal de Perto». Lisboa: D. Quixote, 1984.
- COUTELET, Nathalie – *Démocratisation du spectacle et idéal républicain*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- CRUZ, Mons. Lopes da – *Anuário Católico de Portugal: 1947*. 5.º ano de publicação. Mons. Lisboa: Oficinas de Rádio Renascença, [1946], p. [9].
- CUNHA, António Geraldo da – *Vocabulário histórico-cronológico do Português Medieval*. 2.º volume. Edição revista. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – *O M.R.A.R e os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX: a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960*. Tese de doutoramento em Arquitectura – Teoria e História. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2014.
- CUROPOS, Fernando – *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris : L'Harmattan, 2016.
- D'ALLONNES, Myriam Revault – *L'homme compassionnel*. [Paris]: Seuil, 2008.
- DE GUILLEBON, Jacques ; VAN GAVER, Falk – *Anarchrist: une histoire de l'anarchisme chrétien*. Paris : Desclée de Brouwer, 2015.

- DEBRAY, Régis – *Deus, um itinerário: Materiais para a história do Eterno no Ocidente*. Porto: Ambar, 2002.
- DENIOT, Joëlle-Andrée – *Édith Piaf : La voix, le geste, l'icône: esquisse anthropologique*. Paris : Lelivredart, 2012.
- _____, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Tradução de Alisa Hartz. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2003, p. 3.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Tradução de Alisa Hartz. Cambridge; Massachusetts; London; England: The MIT Press, 2003
- _____, *Peuples en larmes, peuples en armes*. Lonrai: Les éditions de Minuit, 2016, p. 341.
- _____, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?* Montrouge : Bayard, 2013.
- DIMAS, Samuel – *A metafísica da Saudade em Leonardo Coimbra: Estudo sobre a Presença do Mistério e a redenção integral*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2013.
- DOMINGUES, Mário – *A vida grandiosa do Condestável*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1957.
- DUFOURCQ, Élisabeth – *Histoire des chrétiennes*. Tome 2 : De la découverte des Nouveaux Mondes aux chocs de la modernité. Paris: Bayard, 2008.
- ECO, Umberto – *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 3.^a edição. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELLIOT, Richard – *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Serie «Ashgate Popular and Folk Music». Surrey: Ashgate, 2010.
- FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery; (ed.) – *Expressiveness in music performance: empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- FERREIRA, António Matos – *O pensamento de Oliveira Martins sobre religião. Tese complementar para provas de doutoramento em História Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.
- _____, *Um católico militante diante da crise nacional: Manuel Isaías Abúndio da Silva (1874-1914)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2007.
- FERREIRA, António Matos; ALMEIDA, João Miguel – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2007.
- FERREIRA, Roberta Gomes – *A constituição dos discursos do samba e do fado nas décadas de 1930 e 1940*. Dissertação de Mestrado em Linguística da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- FERREIRA, Vítor Sérgio – *Elogio (sociológico) à carne: a partir da reedição do texto «as técnicas do corpo» de Marcel Mauss*. Porto: Instituto de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.
- FERREIRA, Vítor Wladimiro – *Sociedade Portuguesa de Autores: uma casa de memórias*. Revisão de Eulália Pyrrait. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- FERRO, António – *Problemas da Rádio (1941-1950)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.
- FIGUEIREDO, Filipe André Cordeiro de – *O insustentável desejo da memória: incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1972)*. Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro. Orientação de Maria João Monteiro Brilhante, Maria Margarida Abreu de Figueiredo Medeiros Mendes Godinho. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2015.
- FIX, Florence – *Le mélodrame : la tentation des larmes*. Paris : Klineksieck, 2011.
- GOUVEIA, Daniel; MENDES, Francisco – *Poetas populares do Fado tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014.
- GRAÇA, Fernando Lopes – *Obras Literárias: Reflexões sobre Música*. 2.^a Edição muito aumentada. Lisboa: Edições Cosmos, 1978.
- GRAY, Lila Ellen – *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press, 2013.
- GUINOT, Maria; CARVALHO, Ruben; OSÓRIO, José – *Histórias do Fado*. [s. l.]: Ediclube, 1999.
- HALBWACHS, Maurice – *La mémoire collective*. Paris : Les Presses Universitaires de France, 1967.
- HARTSOCK, Chad – *Sight and Blindness in Luke-Acts: the use of physical features in characterization*. Leiden; Boston: Brill, 2008.
- HEGEL, G. W. Friedrich – *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Guimarães: Guimarães Editores, 1993.
- HERR, Sophie – *Geste de la voix et théâtre du corps: Corps et expérimentations vocales à la coisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*. Paris: L’Hammartan, 2009.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle – *O peregrino e o convertido: a religião em movimento*. Tradução de Catarina Silva Nunes. Lisboa: Gradiva, 2005.
- HODGSON, Peter C. – *Shapes of Freedom: Hegel’s Philosophy of World History in Theological Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HORTA, Martim Nunes França Aires – *Os cultos das Meras na Grécia Antiga: Grécia continental, insular e costa ocidental da Ásia Menor*. Tese de Mestrado na especialidade de História Antiga sob a orientação de Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, I. P. – *Classificação Portuguesa das Profissões 2010*. Lisboa: INE, I.P., 2011.

- IRMÃ LÚCIA – *Memórias da Irmã Lúcia*. 6.^a edição, Composição de Luís Kondor; Joaquin M. Alonso; Luciano Cristino. Fátima: Vice-Postulação, 1990. [Ed. original: 1977].
- JACQUEMET, G. (dir.) – *Catholicisme. Hier, aujourd’hui, demain*. Tome III. Paris : Letouzey et Ané, 1952.
- JOUSSE, Marcel – *L’anthropologie du geste*. [Paris]: Éditions Gallimard, 1974.
- KALTENECKER, Martin – *L’oreille divisée : les discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Éditions Musica Falsa, 2010.
- KARPIK, L. – *L’économie des singularités*. Paris : Gallimard, 2007.
- KITUTU, Léon Sabuni – *La notion de Religion Populaire Appliquée au catholicisme en Afrique: Regard sur les conditions et les enjeux actuels de la piété populaire dans le champ religieux du continent africain*. Thèse de Doctorat en Théologie catholique et Sciences religieuses. Sous la direction du Professeur René Heyer. Strasbourg: Ecole Doctorale de Theologie et des Sciences Religieuses, Université de Strasbourg, 2011, p. 21ss.
- KNIBIEHLER, Yvonne – *La revanche de l’amour maternel?*. Toulouse : Éditions Ères, 2015.
- LAMINE, Anne Sophie – *La cohabitation des dieux. Pluralité religieuse et laïcité*, Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- LARANJEIRA, Manuel; UNAMUNO, Miguel de – *Pessimismo Nacional; Portugal, Um povo Suicida*. Tradução, apresentação e notas biográficas de Helder Guégués. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.
- LEAL, Ernesto Castro – *Nação e nacionalismos: a Cruzada Nacional D. Nuno Álvares Pereira e as origens do Estado Novo (1918-1938)*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- LEITE, Rita Mendonça – *Representações do Protestantismo na Sociedade Portuguesa Contemporânea: da exclusão à liberdade de culto (1852-1911)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2009.
- LEVERING, Matthew – *Predestination: Biblical and Theological Paths*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- LIBERATO, Maria Isabel Viegas – *Discursos, práticas e políticas prostitucionais em Portugal (1841 – 1926)*. Tese de Mestrado em História Social Contemporânea, Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa: [s. n.], 1999.
- LIMA, Paulo – *O fado operário no Alentejo: o contexto do profanista Manuel José Santinhos*. Coleção «Sons da Tradição». Vila Verde: Tradisom, 2004.
- LOPES, Edmundo Arménio Correia – *Cancioneirinho de Fozcoa: contribuição para a história e crítica da música do povo português*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 190-191.

- LOPES, Maria Filomena Rocha – *O sindicalismo português entre 1933 e 1974: orientações políticas e estratégicas do Partido Comunista Português para a luta sindical*. Doutoramento em História, Especialidade de História Contemporânea, orientada pelo Professor Doutor António Pires Ventura. Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.
- LORAUX, Nicole – *Mães de luto*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994, pp. 22ss.
- LOSA, Leonor – *Machinas Fallantes: a música gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- MACHADO, Catarina – *Fado Tropical. O Fado na emigração portuguesa e lusodescendência no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- MAHMOOD, Saba – *Politique de la piété : le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. Traduction de Nadia Marzouki. Paris: La Découverte, 2009.
- MARDONES, José María – *Para compreender as novas formas de religião: a reconfiguração postcristã da religião*. Tradução de Maria Amélia Pedrosa. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1996.
- MARQUES, Tiago Pires – *Crime e Castigo no Liberalismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- MATOS, Sérgio Campos – *História, mitologia, imaginário nacional: a história no curso dos liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- MATOS-CRUZ, José de – *O Cais do Olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Cinemateca Portuguesa, Museu do cinema, 1999.
- MAUNDER, Chris – *Our Lady of the nations: apparitions of Mary in 20th Century Catholic Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- MAYEUR, Jean Marie (dir.) – *L'Histoire religieuse de la France 19-20 siècle: problèmes et méthodes*. Paris: Beauchesne, 1975.
- MINISTÉRIO DAS COOPERAÇÕES E PREVIDÊNCIA SOCIAL / SERVIÇO NACIONAL DE EMPREGO – *Classificação Nacional das Profissões (Versão Provisória)*. Lisboa: Fundo de Desenvolvimento da Mão de Obra, 1966.
- MITCHELL, Nathan D. – *The mystery of the rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*. New York, London: New York University Press, 2009.
- MOREIRA, Pedro Filipe Russo – «*Cantando espalharei por toda a parte*»: programação, produção musical e o «aportuguesamento» da «música ligeira» na Emissora Nacional de Radiofusão (1934-1949), Tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes e António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [Ed. original: 1972].

- MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção Cultural de Afonso Lopes Vieira*. Campo Livre 5. Lisboa: Edições Templo, 1978.
- _____, *O espírito de «oposição» na obra de Afonso Lopes Vieira*. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras. Tomo XX. Lisboa: [s. n.], 1979.
- MÜLLER, Jan-Werner – *Difficile Démocratie : les idées politiques en Europe au XX^e siècle (1918-1989)*. Traduction de Frédéric Joly. Paris: Alma, 2013.
- NAGLE, Jean – *La civilisation du cœur: Histoire du sentiment politique en France du XII^e au XIX^e siècle*. France: Fayard, 1998.
- NAGY, Piroska – *Le don des larmes au Moyen Âge*. Paris : Éditions Albin Michel S.A., 2000.
- NERY, Rui Vieira – *Os sons da República*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2015.
- _____, *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público - Corda Seca, 2004.
- _____, *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland, 2010.
- NEVES, José – *Comunismo e Nacionalismo em Portugal: Política, Cultura e História no Século XX*. 2.^a edição. Lisboa: Tinta da China, 2011.
- NICOL, Françoise ; PERRIGAULT, Laurence (dir.) – *La scène érotique sous le regard*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. [Paris] : Gallimard, 1992.
- OLIVEIRA, Múcio José Sá de – *O papel da viola no fado de Lisboa*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- OPRISKO, Robert L. – *Honor: A Phenomenology*. New York: Routledge, 2012.
- OSÓRIO, António – *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- PANNET, Robert – *Le catholicisme populaire, 30 ans après «La France, pays de mission?»*. Paris: Centurion, 1974.
- PAQUET, Dominique – *Miroir, mon beau miroir : une histoire de la beauté*. Paris: Gallimard, 1997.
- PATRIX, Penélope – *Imaginaire des bas-fonds et poétique canaille dans la chanson urbaine : Le fado et le tango, des marges au patrimoine immatériel*. Dissertação de Doutoramento em Littérature Générale et Comparée, Université Paris-Diderot, 2014.
- PAZ, Ana Luísa – *O ensino da música em Portugal (1868-1930): uma história de pedagogia e do imaginário musical*. Tese de Doutoramento em Educação, especialidade em História da Educação, sob a orientação de Jorge Ramos do Ó e coorientação de Denice Bárbara Catani, apresentada no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2014.
- PEDROSO, Consiglieri – *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*. Introdução de João Leal. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- PEREIRA, Paula Cristina – *Condição humana e condição urbana*, Porto: Afrontamento, 2011.
- PEREIRA, Sara (org.) – *Berta Cardoso*. [Lisboa]: CML/EGEAC - Museu do Fado, 2006.
- _____, (textos de) – *Ecos do Fado na arte portuguesa XIX-XXI*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado, 2011.
- _____, *Ecos do Silêncio: para um estudo iconológico do fado*. Tese de doutoramento em História (Arte Património e Restauro). Orientação de Vítor Serrão e Rui Vieira Nery. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- PHARO, Patrick – *La dépendance amoureux : attachement, passion, addiction*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.
- PIGEAUD, Jackie – *Melancholia : Le malaise de l'individu*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.
- PIMENTEL, Irene Flunser – *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011.
- PORTELA, Artur – *Norberto de Araújo: o jornalista e o escritor*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1953.
- QUADROS, António – *Memória das Origens, Saudades do Futuro: Valores, Mitos, Arquétipos, Ideias*. Mem Martins: Europa-América, 1992.
- QUINTAS, José Manuel – *Filhos de Ramires: As origens do integralismo lusitano*. Lisboa: Nova Ática, 2004.
- RAVET, Hyacinthe– *Sociologie des arts*. Paris: Armand Coil, 2015.
- REAL, Miguel – *O pensamento português contemporâneo 1890-2010: o labirinto da razão e a fome de Deus*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- REBELLO, Luiz Francisco – *O essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.
- RÉGIO, José – *Correspondência com Álvaro Ribeiro*. Notas de apresentação de Joaquim Domingues. Revisão de Paula Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.
- REZENDES, Sérgio Alberto Fontes – *Receios, provações e miséria num ambiente de provação armada: ecos da II Guerra Mundial nos Açores*. Tese apresentada na Universidade dos Açores para obtenção do Grau de Doutor em História Insular e Atlântica (séculos XV – XX), sob a orientação do Professor Doutor Carlos Alberto da Costa Cordeiro. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2015.
- RIBEIRO, Álvaro – *A Literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969.
- _____, *Cartas para Delfim Santos (1931-1956)*. Organização, Introdução e Notas de Joaquim Domingues. Lisboa: Fundação Lusíada, 2001.

- _____, *Dispersos e Inéditos (1921-1953)*. Organização e apresentação de Joaquim Mendes. 1.º volume. Coleção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio – *As «guitarras de Alcacer Quibir» e a «guitarra portuguesa»*. Lisboa: Bertrand, 1936.
- RIBEIRO, Nelson – *A Rádio Renascença e o 25 de Abril*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa; Editorial Verbo, 2002.
- RICOT, Jacques – *Du bon usage de la compassion*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.
- RISSI, Jean-Claude – *Histoire des Idées politiques*. 3^{ème} Édition. Paris : Éditions Dalloz, 2014.
- RITTNER, Leona; HAINE, W. Scott; JACKSON, Jeffrey H. (ed.) – *The Thinking Space: The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy and Vienna*. Surrey; Burlington: Ashgate, 2013.
- RIVIÈRE, Claude – *Socio-anthropologie des religions*. 2.^{me} édition. Paris : Armand Colin, 2008. [Ed. original: 1997].
- RODRIGUES, Amália – *Versos*. 7.^a edição. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- RODRIGUES, Olinda Maria de Jesus – *As alminhas em Portugal e a devolução da memória: estudo, recuperação e conservação*. Dissertação orientada pelo Professor Doutor Fernando Grilo. Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Lisboa: Departamento de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (selecção e prefácio) – *A saudade na poesia portuguesa*. Coleção Antologia Universais. Lisboa: Portugália Editora, 1967.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de – *Prosa Vil*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1917.
- SANDRIER, Alain – *Les Lumières du miracle*. Paris: Classiques Garnier, 2015.
- SANTOS, Pedro Rafael Pavão – *O fado e as artes: um século de cumplicidades e ambiguidades*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- SANTOS, Victor Pavão dos – *A Revista Portuguesa: uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições O Jornal, 1978.
- SARAIVA, Maria Clara – *Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação*. Lisboa: Colibri, 1998.
- SARDINHA, José Alberto – *A Origem do Fado*. Vila Verde: Tradisom, 2010.
- SERVIÇO NACIONAL DE EMPREGO – *Classificação Nacional das Profissões: versão provisória*. Lisboa: Fundo de Desenvolvimento da Mão-de-Obra, 1966.
- SHUKLA, Pravina – *Costume: performing identities through dress*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- SILVA, Gabriel Rui – *Manuel Ribeiro, o romance da fé*. [Lisboa:] Editora Licorne, 2005.

- SILVA, Manuel Pinto Deniz – *«La musique a besoin d’une dictature»: musique et politique dans les premières années de l’Etat nouveau portugais (1926-1945)*. Thèse de doctorat «Esthétique, sciences et technologie des arts». Réalisée sous la direction du Prof. Christian Corre. Département Musique, Université de Paris 8, [2005].
- STERNE, Jonathan – *Une Histoire de la Modernité Sonore*. Traduction de Maxime Boidy. Paris : La Découverte, 2015.
- SUCENA, Eduardo – *Lisboa, o Fado, e os Fadistas*. 3ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- TEIXEIRA, Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues – *«Entre a exigência e a ternura»: o compromisso como modo de instituir o crer numa paróquia católica urbana*. Dissertação apresentada no Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia. Lisboa: Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2003.
- _____, *Não sabemos já donde a luz mana: ensaio sobre as identidades religiosas*. Lisboa: Paulinas, 2004.
- _____, *Um mapa para pensar a religião*. Coleção Argumento. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.
- TINHORÃO, José Ramos – *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Música, 1994.
- TRIGO, Jorge – *Ercília Costa: Sereia Peregrina do Fado*. 2.ª edição. Lisboa: Edições Fénix, 2013.
- _____, *O Fado e Ercília Costa no Brasil*. Jundiaí: Editora in House, 2019.
- TUNA, Cátia Sofia Ferreira – *A voz na Bíblia: percurso do entendimento das vozes de Deus e do homem a partir dos conceitos literário-teológicos qôl e fonê*. Dissertação de Mestrado Integrado em Teologia. Lisboa: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa, 2011.
- UNAMUNO, Miguel – *Escritos de Unamuno sobre Portugal*. Estudios, recopilación y notas de Ángel Marcos de Dios. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- VAZ, Cecília Santos – *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: sociabilidade, diversão e transgressão (1917-1927)*. Tese de mestrado. Lisboa: ISCTE, 2009.
- VERNON, Paul – *The History of Portuguese Fado*. Surrey: Asgate, 1998.
- VIEIRA, Alexandre – *Figuras Gradadas do Movimento Social Português*. Lisboa: Edição do Autor, 1959.
- VILANOVA, Evangelista – *Histoire des Théologies Chrétiennes XVIII^e – XX^e siècle*. Traduction par Jacques Mignon. Paris : Cerf, 1997.
- WARD, John – *Placement et adoptions des orphelins au Royaume-Uni (1870-1926): L’orphelin et ses anges gardiens*. Paris: L’Harmattan, 2010.

WILSON, David Gordon – *Redefining shamanisms: spiritualist mediums and other traditional shamans as apprenticeship outcomes*. London; New York: Bloomsbury, 2013.

WISNIK, José Miguel – *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Campo das Letras, 2008.

Entradas de dicionários

- BECKER, Judith – Musique et transe. Em NATTIEZ J. (dir.) – *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 3^{ème} volume. Arles : Actes Sud - Cité de la Musique, 2003, pp. 358-487.
- BEISER, Frederick – Schiller, Johann Christoph Friedrich von. Em KELLY, Michael (ed.) – *Encyclopedia of aesthetics*. 4th volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 224-229.
- BISANG, Rudolf M. – Devotion/Piety. Em ROBERTS, Helene E. (ed.) – *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*. 1st volume (A-L). Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, p. 246.
- BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes – Fado. Em *Dicionário de Música*. 2.^a edição. Porto: Mário Figueirinhas, 1996, pp. 495-496. [Ed. original: 1954].
- BORGATTA, Edgar F.; MONTGOMERY, Rhonda J. V. (ed.) – Culture. Em *Encyclopedia of Sociology*. 2nd edition. 1st volume. New York, Detroit, San Francisco: Macmillan Reference, 2000, pp. 562-572.
- BOTELHO, Afonso – Saudade. Em CABRAL, Roque [et. al.] – *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1990-1997, pp. 942-943.
- BÜHLER, Pierre – Prédestination et Providence. Em GISEL, Pierre (dir.) – *Encyclopédie du protestantisme*. Paris: Éditions du Cerf - Genève: Éditions Labor et Fides, 1995, p. 1993.
- CAMPION, Nicholas – Astrology. Em GOLDEN, Richard M. (ed.) – *Encyclopedia of witchcraft: The Western tradition*. 1st volume (A-D). Santa Barbara; Denver; Oxford: ABC Clio, 2006, pp. 64-65.
- DE PRÉMARE, Alfred-Louis – Prédestination. Em MICHON, Cyrille ; MOREAU, Denis (dir.) – *Dictionnaire de Monotheïsmes*. Paris: Éditions du Seuil, 2013, pp. 534-536.
- DICIONÁRIO de Latim-Português*. 2.^a edição. Porto: Porto Editora, 2001.
- FERREIRA, António Matos – Anticlericalismo. Em Carlos A. Moreira Azevedo (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 1.^o volume (A-C). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001, pp. 79-82.
- _____, Liberalismo. Em Carlos A. Moreira Azevedo (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Apêndices (P-V). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001, pp. 428-441.
- _____, Secularização. Em AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Apêndices (P-V). Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, pp. 195-202.
- GONÇALVES, Ana – «Antifadismo». Em FRANCO, José Eduardo (dir.) – *Dicionário dos Antis a cultura portuguesa em negativo*. Volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018, pp. 714-719.

- GRAY, J. – Meni. Em BUTTRICK, ARTHUR, George (dir.) – *The interpreter's dictionary of the Bible*. 3rd volume. New York; Nashville: Abdingdon Press, 1962.
- HALPERN, Manuel – *O futuro da saudade : o novo fado e os novos fadistas*. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: D. Quixote, 2004.
- HAMELINE, Jean-Yves – Musique. Em LACOSTE, Jean-Yves (dir.) – *Dictionnaire Critique de Théologie*. Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007.
- HELL, Bertrand – Chamanisme. Em MARZANO, Michela (dir.) – *Dictionnaire du corps*. Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007, pp. 182-185.
- JACQUEMET, G. (dir.) – *Catholicisme. Hier, aujourd'hui, demain*. Tome III. Paris : Letouzey et Ané, 1952.
- JEAN-BAPTISTE, Patrick (dir.) – Fée(s). Em *Dictionnaire universel : Dieux, Déesses, Démons*. Paris : Éditions du Seuil, 2016, p. 287.
- JEFFRI, Jean – Sociology of the artist. Em KELLY, Michael (ed.) – *Encyclopedia of Aesthetics*. 1st volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 135-140.
- KOLB, Robert; ROHLS, Jan – Predestination. Em *The Encyclopedia of Christianity*. 4th volume. Leiden; Boston: Brill - Grand Rapids: Eerdmans; 2005, pp. 340-344.
- LANGE, Christian – Prostitution. Em Kocku von Stuckrad – *The Brill Dictionary of Religion*. Leiden; Boston: Brill, 2006, pp. 1527-1529.
- MICHON, Cyrille ; De PREMARE, Alfred-Louis – Prédestination. Em MICHON, Cyrille ; MOREAU, Denis (dir.) – *Dictionnaire de Monotheïsmes*. Paris : Éditions du Seuil, 2013, pp. 530-536.
- NERY, Rui Vieira – Fado. Em CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.) – *Enciclopédia da música em Portugal do século XX (C-L)*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, pp. 433-453.
- PFEFFER, Laurence – Maquillage. Em MARZANO, Michela (dir.) – *Dictionnaire du corps*. Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007.
- PONTES, José Maria da Cruz – Astrologia. Em AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa*. 1.^o volume (A-C). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 154-59.
- RAHNER, Karl; VORGRIMLER, Herbert – *Petit dictionnaire de théologie catholique*. Traduction de Paul Démann et Maurice Vidal. Collection Livres de Vie 99. Paris: Editions du Seuil, 1970, p. 512.
- RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- ROMEYER, Blaise – Destin. Em JACQUEMET, G. (dir.) – *Catholicisme: hier, aujourd'hui, demain*. Tome III. Paris : Letouzey et Ané, 1952, pp. 682-685.
- SHEPHERD, John – Musique pop et sexualité. Em NATTIEZ, J. (dir.) – *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 1^{er} volume. Arles : Actes Sud - Cité de la Musique, 2003, pp. 877-897.

- SOUSSLOFF, Catherine – Artist: History of the concept of the artist. Em KELLY, Michael (ed.) – *Encyclopedia of Aesthetics*. 1st volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 130-135.
- TEIXEIRA, António Braz – Álvaro Ribeiro. Em GANHO, Maria de Lourdes Sirgado (coord.) – *Dicionário Crítico de Filosofia Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2016, pp. 458-461.
- _____, – Romantismo em Portugal. Em CABRAL, Roque [et. al.] – *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. 4.º volume. Lisboa: Editorial Verbo, 1992, pp. 803-805
- TRÉMOLIÈRES, François – Extase. Em MARZANO, Michela (dir.) – *Dictionnaire du corps*. Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 2007, pp. 371-375.

Artigos

- ABEL, Olivier – Destin et prédestination chez Calvin. *Bulletin du Centre Protestant d'Études*. (2004).
- ALMEIDA, Miguel Vale de – Marialvismo: Fado, Touros e Saudade como Discursos da Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. 37: 1-2 (1997) 41-66.
- ANASTÁCIO, Vanda – Amenos Desertos (em torno das éclogas de Frei Agostinho da Cruz). *Lusitania Sacra*. 2.^a série. 11 (1999) 87-110.
- ANGÉLICO, José Pedro – Agonia, Cristianismo e Saudade: Uma reflexão desde Gn 4, 1-16. *Humanística e Teologia*. 33 (2012) 407-417.
- BARRETO, José – Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*. 2 (2012).
- _____, Um improvável republicano moralista. *Jornal i*. 29 de outubro de 2009.
- BASTOS, Rafael José de Menezes – Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado. *Antropologia em Primeira Mão*. 102 (2007) 5-15.
- BELO, Catarina – Predestination and human responsibility in medieval Islam: some aspects of a classical Problem. *Didaskalia*, 38 (2008) pp. 139-151.
- BLANC, Mafalda Faria – Providência Divina e Liberdade Humana. *Communio*. 19 (2002) 321-326. @
- BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula – Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per Musi*. 29 (2014) 39-52.
- BRETÈQUE, Estelle Amy de la – Des affects entre guillemets. Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie. *Cahiers d'ethnomusicologie*. 23 (2010) 131-145.
- CHAVES, Luís – *O culto mariano em Lisboa*. Separata da Revista Guimarães. 71 (1961).
- CLARA, Fernando – Literatura (d)e viagens no período dos fascismos: o Estado, a viagem e a literatura no contexto luso-alemão (1933-1945). *Iberoamericana* 63 (2016) 169-192.
- COLVIN, Michel – Perdigão Queiroga's Film, Fado, História de uma Cantadeira: Construction and Deconstruction of the Fado Novo. *Portuguese Literary and Cultural Studies*. 18 (2011) 491-506.
- COLVIN, Michel – *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*. Lewisbur: Bucknell University Press, 2008.
- COMBET-GALLAND, Corina – La Bible, le bruissement de ses langues, le grain de ses voix. *Études Théologiques et Religieuses* 88 (2008) 154.

- COOK, Manuela – The Woman in Portuguese Fado-singing. *International Journal of Iberian Studies*. 16 (2003) 19-32.
- CÔRTE-REAL, Maria São José – Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos. *Revista Migrações*. 7 (2010) 73-98.
- COSTA, Susana Goulart – D. José da Costa Nunes (1880-1976): um cardeal no Oriente. *Lusitania Sacra*. 2ª série. 19-20 (2007-2008) 261-288.
- COUTINHO, Jorge Peixoto – Saudade, finitude e transcendência em Teixeira de Pascoaes: entre o *pathos* e o *epos*. Em *Cadernos Vianenses*. 34 (2004) 111-122.
- DIAS, Maria do Rosário; SIMÕES, Nádia Pereira; FERREIRA, Ana; COELHO, Eva – The question of a voice: with what voice will I cry my sad fado?. *International Journal of Social Sciences Studies*. 10 (2016) 106-115.
- DIAS, Maria Julieta Mendes – A teologia católica em Portugal de 1910 à actualidade. *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*. 7;8 (2005) 269-278.
- DUQUE, João – Interpretação teológica da «nostalgia pelo totalmente outro»: do desejo de sentido ao sentido do desejo. *Humanística e Teologia*. 25 (2004) 205-218.
- _____, Saudade imanente e saudade transcendente: breve leitura de Leonardo Coimbra. *Theologica*. 45 (2010) 473-481.
- ESTEVES, João – Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*. 15 (2006).
- FRANCISCO, Elisabete – Teixeira de Pascoaes: um espiritualismo cívico ou laico ou a tradição como recomposição espiritual. *Lusitania Sacra*. 2.ª série. 24 (2011) 243-251.
- GAUDARD, Pierre-Yves – Traumatisme, saudade et fado. *Journal français de psychiatrie*. 36 (2010) 40-41.
- GELINEAU, J. – Le chant religieux populaire dans le monde. *La Maison-Dieu : Revue Pastorale Liturgique*. 74 (1963) 184-199.
- GIDAL, Marc Meistrich – Musical and Spiritual Innovation, Participation and Control in Brazil's Umbanda and Quimbanda Religions. *Ethnomusicology Forum*. 22:2 (2013) 232-253.
- GUSMÃO, Cristina de Sousa; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília Oliveira – O formante do cantor e os ajustes laringeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. *Per Musi*. 21 (2010) 43-50.
- HARRIS, Rachel – «This Oil is Sizzling in the Pot»: Sound and Emotion in Uyghur Qur'anic Recitation. *Ethnomusicology Forum*. 23 (2014) 331-359.
- HOLTON, Kimberly DaCosta – Bearing Material Witness to Musical Sound: Fado's L94 Museum Debut. *Luso Brazilian Review*. 39:2 (2002) 107-123.
- _____, Fado Historiography: Old Myths and New. *Portuguese Cultural Studies*, 0 (2006) 1-17.

- JOVICIC, Jelena – La nostalgie, de la maladie au sentiment national. *French, Culture & Society*. 34 (2016) 48-65.
- KOLB, Robert; ROHLS, Jan – Predestination. Em FAHLBUSCH, Erwin [et al.] – *The Encyclopedia of Christianity*. 4th volume. Leiden; Boston: Brill - Grand Rapids: Eerdmans; 2005, pp. 340-344.
- LAUVAUD, Laurent – A Providência sob o risco da liberdade. *Communio*. 19:4 (2002) 327-339.
- LEAL, Ernesto Castro – Nuno Álvares: símbolo e mito nos séculos XIX-XX, *Lusitania Sacra*. 2^a Série. 12 (2000) 143-183.
- MENCHINGER, Ethan L. – Free will, predestination, and the fate of the Ottoman Empire. *Journal of the History of ideas*. 77 (2016) 445-466.
- MENDONÇA, Luciana – O Fado e «as regras da arte»: «autenticidade», «pureza» e mercado. *Sociologia*. 23 (2012) 71-86.
- MINAKO, Waseda – Gospel Music in Japan: Transplantation and Localization of African American Religious Singing. *Yearbook for Traditional Music*. 45 (2013) 187-213.
- MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do – «Terminologia Musical» e «Origem do Fado»: cultura política e identidade nacional nos estudos musicológicos de Mário de Andrade, publicados na revista *Ilustração Musical* (1930-1931). *Educar em revista*. 65 (2017) 67-83.
- MORI, Giuliano – Democritus Junior as Reader of Auctoritates: Robert Burton's method and *The Anatomy of Melancholy*. *Journal of the History of Ideas*. 77 (2016) 379-399.
- PARANHOS, Adalberto – Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba. *Tempo e Argumento*. 22 (2017) 44-69.
- PEILLON, Catherine – La lassitude des âmes fortes. *La Pensée de Midi* 16:3 (2005), p. 137.
- PEREIRA, José Pacheco – Contribuição para a história do Partido Comunista Português na I República (1921-1926). *Análise Social*. 67-68 (1981) 695-713.
- RAMOS, José Augusto – Destino, Liberdade e aporia. *Lusitania Sacra*. 2.^a série. 37 (2018) 15-28.
- REIS, Elisabeth – The Devil, the body, and the feminine soul. *The Journal of American History*. 82 (1995) 15-36.
- ROCHA, Ewelter – Cantar para Sofrer: Lamentos Fúnebres no Nordeste do Brasil. *Ethnomusicology Review*. 15 (2010).
- _____, Deus me livre de cantar essas coisas. *Revista Iluminuras*. (2010).
- RODRIGUES, Nuno Simões – Fórmulas e sentidos para o destino nos poemas homéricos. *Phoinix*. 24 (2018) 44-54.
- SAKAMOTO, Michael – Parallels of Psycho-Physiological and Musical Affect in Trance Ritual and Butoh Performance. *Ethnomusicology Review*. 14 (2009) 3.

- SÉGUY, Jean – «Mathon (G.), Baudry (G.-H.), éds., *Catholicisme: Hier, aujourd'hui, demain* », *Archives de sciences sociales des religions*. 112 (2000) 158-159.
- SOUSA, Luís Filipe Guerreiro da Costa e – Revisitar a Batalha de Alcácer Quibir. *e-Stratégica*. 1 (2017) 111-159.
- SOUZA, Evergton Sales – Catolicismo ilustrado e feitiçaria: resultados e paradoxos na senda da libertação das consciências. *Cultura, Espaço e Memória: Revista do CITCEM*. 3 (2012) 45-64.
- TEIXEIRA, António Braz – A Metafísica da Saudade de António Dias de Magalhães. S. J. *Revista Portuguesa de Filosofia*. 47 (1991) 589-598.
- TUNA, Cátia – «Caiu a morte nesta pagodeira»: a I Guerra Mundial segundo o fado. *IDN Cadernos*. 18 (2015) 49-72.
- VALVERDE, Paulo – O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado. *Etnográfica* 3 (1999) 5-20.

Capítulos de livros

- ALMEIDA, João Miguel – A «Política por catolicismo» e o catolicismo social de Joaquim Dinis da Fonseca. Em FERREIRA, António Matos; ALMEIDA, João Miguel – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, pp. 255-269.
- AZEVEDO, Hugo Rincon – Memórias melancólicas: a morte do Rei D. Duarte no discurso cronístico de Rui de Pina (1440-1522/1523). Em *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História: Contra os preconceitos – história e democracia*. Brasília – DF, [s. n.], 2017.
- BARD, Christine – La virilité au miroir des femmes. Em CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.) – *Histoire de la virilité. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. Tome 3. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris: Seuil, 2011, pp. 99-129.
- BARRETO, José – Fernando Pessoa, o Estado Novo e a Igreja Católica. Em *A Igreja e o Estado em Portugal: da 1^a República ao limiar do Século XXI*. Actas dos Encontros de Outono. Vila Nova de Famalicão: Editora Ausência, 2004.
- BEISER, Frederick – Schiller, Johann Christoph Friedrich von. Em KELLY, Michael (ed.) – *Encyclopedia of aesthetics*. 4th volume. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 224-229.
- BICHO, Sofia – Vozes do Fado no período da República. Em PEREIRA, Sara (ed.) – *Fado 1910*. Lisboa: EGEAC - EEM - Museu do Fado, 2010, pp. 99-129.
- BOISSIERE, Anne – Geste, Langage et mimesis chez Walter Benjamin. Em FORMIS, Barbara (dir.) – *Gestes à l'œuvre*. Lille : De l'Incidence Éditeur, 2015, pp. 113-120.
- BRANCO, Luís de Freitas – Musica e instrumentos. Em [Integralismo Lusitano] – *A questão Ibérica*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial - Almeida, Miranda & Sousa, 1916.
- BRITO, Joaquim Pais de – O Fado: Etnografia na Cidade. Em Gilberto Velho (org.) – *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 24-42.
- CABRERA, Ana – Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea. Em CABRERA, Ana (coord.) – *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia, 2013, p. 15-38.
- CARON, Sylvain ; DUCHESNEAU, Michel – La musique et la foi entre les deux guerres: vers un nouvel humanisme?. Em CARON, Sylvain ; DUCHESNEAU, Michel (dir.) – *La musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*. Lyon: Symétrie, 2009, pp. 1-11.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan – Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado. Em BRITO, Joaquim Pais de (dir.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa' 94 Capital Europeia da Cultura, 1994, pp. 125-140.

- CONRAD, Joachim – mănâ; m'ănăt; menî. Em BOTTERWECK, G. Johannes; RINGGREN, Helmer; HEINZ-JOSEP, Fabry (ed.) – *Theological Dictionary of the Old Testament*. 8th volume. Translation by Douglas W. Stott. Michigan; Cambridge: Eerdmans, 1997, pp. 396-401.
- CORDEIRO, Graça Índias – O Fado no Bairro da Bica: a Casa da Milú. Em BRITO, Joaquim Pais de (coord.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa' 94 Capital Europeia da Cultura, 1994, pp. 57-72.
- COUTINHO, Jorge – Teologia e Metafísica em Álvaro Ribeiro: relevância, relação e compreensão. Em *O Pensamento Luso-Galaico-Brasileiro (1850-2000)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009, pp. 485-503.
- COUTINHO, Jorge; TORRES, Amadeu – «O futuro é o passado que amanhece»: Saudade e identidade nacional em Teixeira de Pascoaes. Em *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 357-374.
- CUNHA, Jorge Teixeira da – A Suidade entre o mesmo e o outro: uma variação ética sobre o tema da Saudade. Em AA.VV. – *Convergências e Afinidades, homenagem a António Braz Teixeira*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 434-441.
- D'HOINE, Pieter; VAN RIEL, Gerd – Fate, providence and moral responsibility: an introduction. Em D'HOINE, Pieter; VAN RIEL, Gerd (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honour of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. IX-XIV.
- DAUZET, Dominique-Marie – Mystique féminine, «coaching» masculin : la direction de conscience en débat. Em COVA, Anne ; DUMONS Bruno (dir.) – *Femmes, genre et catholicisme: nouvelles recherches, nouveaux objets (France, XIX^e-XX^e siècles)*. [France] : [Équipe Religions, Sociétés et Acculturation (RESEA) du Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes], 2012, pp. 57-67.
- De BACQUE, Antoine – Écrans : le corps au cinéma. Em CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.) – *Histoire du corps*. 3^{ème} volume : Les Mutations du regard: Le XX^e siècle. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris : Seuil, 2006, pp. 371-391.
- DIMAS, Samuel – A Saudade Metafísica do Mistério. Em António Braz Teixeira; Arnaldo Pinho; Maria Celeste Natário; Renato Epifânio – *Actas do IV Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*. Sintra: Zéfiro, 2012, pp. 84-104.
- DIOGO, Andreia dos Santos – Os Voluntários Portugueses na Divisão Azul (1941-1943). Em *Ler Letras*. [Porto]: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [s. d.], pp. 450-451.
- DOMINGUES, Joaquim – Para uma biografia de Álvaro Ribeiro: o período de 1933 a 1943. Em *Álvaro Ribeiro e a Filosofia Portuguesa: Bibliografia Geral*. Bibliografia Geral de Álvaro Ribeiro organizada por Joaquim Domingues. Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, pp. 21-31.

- DREYFUS, Michel – Les grandes tendances de la protection sociale et de la mutualité depuis les années 1930. Em BÉZIER, Patrick (avec la collaboration d’Henri Bignale et d’Axèle Muray) – *Les coulisses de l’Histoire : études sur la protection sociale de la presse et du spectacle au XIX et ao XX siècle*. [Paris:] Éditions Jacob-Duvernet, 2009, pp. 21-30.
- DUCHEIN, M. – Archives de l’Occident. Em FAVIER, Jean (dir.) – *Les temps modernes*, 1559 – 1700. Tome 3. Paris: Fayard, 1995, pp. 610-612.
- FABRE, Daniel – Proverbes, contes et chansons. Em NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 3^{ème} volume: Les France 2. Paris: Gallimard, 1992, p. 613-639.
- FATELA, João – «Para se lhes dar destino...»: modos de repressão dos vadios em Portugal na segunda metade do século XIX. Em VAZ, Maria João; RELVAS, Eunice; PINHEIRO, Nuno (org.) – *Exclusão na História: Actas do colóquio internacional sobre a exclusão social*. Oeiras: Celta Editora, 2000, pp. 150-168.
- FÉLIX, Pedro – O espectáculo músico-teatral: ensaio em dois actos com um prólogo. ALVAREZ, José Carlos; PEREIRA, Sara [et al.] – *O fado e o teatro*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado - Museu Nacional do Teatro, 2013, pp. 25-79.
- FILIPPI, Bruna – Le corps-âme dans le théâtre jésuite à l’aube de la modernité. Em Jean-Marie Pradier (dir.) – *La croyance et le corps : esthétique, corporéité des croyances et identités*. Bourdeaux; Montaigne: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 169-177.
- FLEM, Lydia – Opéra: délices de l’oreille, voix de la séduction. Em DAUPHIN, Cécile; FARGE, Arlette (dir.) – *Séduction et Sociétés: approches historiques*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, pp. 331-335.
- FONTES, Paulo F. de Oliveira – O catolicismo português no século XX: da separação à democracia. Em AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.); CLEMENTE, Manuel; FERREIRA, António Matos (coord.) – *História Religiosa de Portugal*. 3.º volume: Religião e Secularização. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 129-351.
- FRASER, Kyle A. – The contested boundaries of «magic» and «religion». Em BAILY, Michael D. (ed.) – *Magic and Witchcraft*. Vol 1. [Fonte original: *Magic, Ritual and Witchcraft*, 4:2 (2009) 131-51]. New York: Routledge, 2014, pp. 96-113.
- GANHO, Maria de Lourdes Sigardo – A saudade em Deus, o Mal e a Saudade. Em AA.VV. – *Convergências e Afinidades, homenagem a António Braz Teixeira*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 182-186.
- GIACCHE, Piergiorgio – Vêtements liturgiques et corps dévots. Em PRADIER, Jean-Marie (dir.) – *La croyance et le corps : esthétique, corporéité des croyances et identités*. Bourdeaux ; Montaigne: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 113-121.
- GOETSCHER, Pascale – Pour une histoire de la protection sociale des métiers du spectacle. Em BÉZIER, Patrick (avec la collaboration d’Henri Bignale et d’Axèle Muray) – *Les coulisses de l’Histoire : études sur la protection sociale de la presse et du spectacle au XIX et ao XX siècle*. [Paris:] Éditions Jacob-Duvernet, 2009, pp. 113-132.

- GRAÇA, Fernando Lopes – *A música portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Edição de autor [Coimbra: Atlântida], 1959.
- GRÉGOIRE, Mathieu – Chômage et intermittence de l’emploi dans le spectacle des années 1930. Em BÉZIER, Patrick (avec la collaboration d’Henri Bignale et d’Axèle Muray) – *Les coulisses de l’Histoire : études sur la protection sociale de la presse et du spectacle au XIX et ao XX siècle*. [Paris :] Éditions Jacob-Duvernoy, 2009, pp. 133-150.
- GREIL, Arthur L. – Explorations along the Sacred Frontier : Notes on para-religions, quasi-religions, and other boundary phenomena. Em HAMILTON, Malcolm (ed.) – *The sociology of religion*. 5th volume. New York; Oxon: Routledge, 2007, pp. 326-343. [Fonte original: BROMLEY, D. G.; HADDEN, J. K. (ed.) – *Religion in the Social Order*. 3rd volume. Part. A: *Between Sacred and Secular: Research and Theory on Quasi-Religion*. Greenwich, CT: JAI Press, 1993, pp. 153-172.]
- GRIMES, Ronald L. – Performance. Em KREINATH, Jens; SNOEK, Jan; STAUSBERG, Michael (ed.) – *Theorizing rituals: issues, topics, approaches, concepts*. Leiden; Boston: Brill, 2006, pp. 379-394.
- IBRAHIM, Soraia; MENDES, Ana; VAZ, Inês – Fado’s voice : acoustic features. Em MENG, Lim Kian (ed.) – *12th Western Pacific Acoustics Conference 2015*. Singapore: Research Publishing, 2016, pp. 198-205.
- IRIBARREN, Isabel – From black magic to heresy: a doctrinal leap in the Pontificate of John XXII. Em BAILY, Michael D. (ed.) – *Magic and Witchcraft*. 1st volume. New York: Routledge, 2014, pp. 161-186 [Fonte original: *Church History* 76 (1) (2007): 32-60.]
- LEAL, João – The Making of Saudade: National Identity and Ethnic Psychology in Portugal. Em Ton Dekker, John Helsloot, and Carla Wijers (ed.) – *Roots and Rituals: The Construction of Ethnic Identities*. Amsterdam: Het Spinhuis, 2000, pp. 267-287.
- LECOQ, Benoît – Le Café. Em NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 3^{ème} volume. Les France 2. Paris : Gallimard, 1992, pp. 855-883.
- LIMA, Paulo – A metrificação no canto do fado nas vésperas da implantação da República. Em PEREIRA, Sara (ed.) – *Fado 1910*. Lisboa: EGEAC - EEM - Museu do Fado, 2010, pp. 149-174.
- LOUSADA, Maria Alexandre – O «espírito de associação» em Portugal: dinâmica social e legislação (1820-1926). Em AA. VV. – *Anarquismo, trabalho e sociedade: livro em homenagem a João Freire*. Lisboa: Almedina, 2017, pp. 97-119.
- MANSKER, Andrea – Shaming Men: Feminist honor and the Sexual Double Standard in Belle Époque France. Em FORTH, Christopher; ACCAMPO, Elinor (ed.) – *Confronting Modernity in Fin-de-Siècle France: Bodies, minds and gender*. Basingstok: Macmillan Palgrave, 2010, pp. 169-191.
- MARQUES, João Francisco – Orações e devoções. Em AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.); MARQUES, João Francisco; GOUVEIA, António Camões (coord.) – *História Religiosa de Portugal*. 2.^o volume: Humanismos e Reformas. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 603-670.

- MARTINS, Fausto Sanches – Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal. Em *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: espiritualidade e cultura*. Actas do Colóquio Internacional – 1.º volume. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004, pp. 89-118.
- MATOS, Luís Salgado de – D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1929-1971). Em AZEVEDO, Carlos A. Moreira; SALDANHA, Sandra Costa; OLIVEIRA, António Pedro Boto de (coord.) – *Os patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa; Alêtheia Editores, 2009, pp. 143-160.
- MAUSS, Marcel – Les Techniques du corps. Em MAUSS, Marcel – *Sociologie et Anthropologie*. Préface de Claude Lévi-Strauss. 8.^a édition. Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 1999 [Ed. original: 1950].
- NERY, Rui Vieira – «Propaganda pela Trova»: Movimento operário e ideal republicano no fado de Lisboa até à Ditadura. Em PEREIRA, Sara (ed.) – *Fado 1910*. Lisboa: EGEAC - EEM - Museu do Fado, 2010, pp. 11-61.
- NICOL, François – Scènes érotiques d'André Masson ou le dépeçage. Em NICOL, François ; PERRIGAULT, Laurence (dir.) – *La scène érotique sous le regard*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 205-218.
- NORA, Pierre – Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux. Em NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 1.^{re} volume : La République. Paris: Gallimard, 1984, pp. XV-XLII.
- NUNES, Francisco Oneto – O fado na tertúlia Festa Brava. Em BRITO, Joaquim Pais de (coord.) – *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia - Lisboa' 94 Capital Europeia da Cultura, 1994, pp. 73-90.
- PEREIRA, Sara – Esta moda do fado. Em COUTINHO, Bárbara; PEREIRA, Sara; COSTA, António [et al.] – *Com esta voz me visto: o fado e a moda*. Lisboa: CM - MUDE - EGEAC - Museu do Fado, 2012.
- _____, Museu do Fado. Em ALVAREZ, José Carlos; PEREIRA, Sara [et al.] – *O fado e o teatro*. [Lisboa]: CML - EGEAC - Museu do Fado - Museu Nacional do Teatro, 2013.
- PILLON, Thierry – Virilité ouvrière. Em CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.) – *Histoire de la virilité*. Tome 3 : La virilité en crise? XX^e-XXI^e siècle. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris: Seuil, 2011, pp. 303-325.
- PINTO, Sérgio Ribeiro – A Igreja numa das suas metamorfoses: questões em torno do percurso de Manuel Ribeiro (1878-1941). Em António Matos Ferreira; João Miguel Almeida – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 251.
- PRADIER, Jean-Marie – Questions sur la «formation» en ethnoscénologie. Em PHILIPPE-MEDEN, Pierre (dir.) – *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*. Lavérune : Éditions L'Entretemps, 2015, pp. 215-228.

- RÉA, Adriano Maraucci – Comentários sobre o choro atual. Em *Sipemus: Simpósio de pesquisa em música*. Curitiba: Deartes UFRJ, 2006, pp. 239-244.
- REVEZ, Jorge – Rezar ou agir? A oração como uma experiência social e política nos anos 60 e 70. Em FERREIRA, António Matos; ALMEIDA, João Miguel – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, pp. 635-642.
- RIBEIRO, António – A noite, o sol e o sangue. Nos umbrais da religiosidade barroca em Portugal. Em MARQUES, Tiago Pires (coord.) – *Experiências à deriva: paixões religiosas e psiquiatria na Europa – séculos XV a XXI*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2013, pp. 99-138.
- ROUTHIER, Gilles – Restaurer l’ordre du monde : l’horizon medieval de la pensée des années 1920 et 1930. Em CARON, Sylvian ; DUCHESNEAU, Michel (dir.) – *La musique, art et religion dans l’entre-deux-guerres*. Lyon: Symétrie, 2009, pp. 85-96.
- SÁ, Simone Pereira de – «O CD morreu? Viva o Vinil!». Em PERPETUO, Irineu F.; AMADEU, Sérgio (org.) – *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 68.
- SAMPAIO, Guilherme – Frágeis dinamismos: correntes e dinâmicas de associativismo republicano, socialista e anarquista entre a Monarquia Constitucional e a Primeira República (1876-1910). Em FERREIRA, António Matos; ALMEIDA, João Miguel – *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais em contexto ibérico*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, pp. 523-537.
- SAN AGUSTÍN – De la predestinación de los santos. Versión e introducción del P. Emiliano López. Em *Obras de San Agustín*. Tomo VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 518-519.
- SANTOS, Rui Afonso – O traje, as jóias, e a moda. Em Bruno de Almeida [et al.] – *Amália coração independente*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2009, p. 270.
- SERRÃO, Vítor – Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750). Em GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.) – *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2014, pp. 103-132.
- SILVA, Manuel Deniz – Musique nationale et mémoire collective: le débat critique autour de l’identité du fado dans les années 30. Em *Musique et Mémoire*, Paris, Éditions de l’Harmattan, 2003.
- TAVARES, Emília – A imagem da voz. Em ALMEIDA, Bruno de [et al.] – *Amália coração independente*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2009.
- TELETIN, Andreea; MANOLE, Veronica – Expressing cultural identity through «saudade» and «dor»: a Portuguese-Romanian comparative study. Em BAPTISTA, Maria Manuel (ed.) – *Identity: Concepts, theories, history and present realities (a European overview)*. 1.º volume. Coimbra: Grácio, 2015, pp. 155-171.

- TUNA, Cátia – Fadistas e polícias no final do século XIX: classes sociais e masculinidades. Em GONÇALVES, Gonçalo Rocha; DURÃO, Susana (coord.) – *Polícia e Polícias em Portugal*. Lisboa: Mundos Sociais, 2017, pp. 55-79
- _____, O *Fatum* feminino: destino e redenção na «época de ouro do fado». Em FONTES, João Luís; ANDRADE, Maria Filomena; MARQUES, Tiago Pires (coord.) – *Vozes da vida religiosa feminina: experiências, textualidades e silêncios (séculos XV-XXI)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2015, pp. 139-170.
- VAN YPERSELE, Laurence ; RAXHON, Philippe – Introduction: De l’histoire des mentalités à l’histoire culturelle. Em VAN YPERSELE, Laurence (dir.) – *Questions d’histoire contemporaine: conflits, mémoires et identités*. Paris: Quadriège - Presses Universitaires de France, 2006, pp. 11-30.
- VELDE, Rudi te – Thomas Aquinas on providence, contingency and the usefulness of prayer. Em D’HOINE, Pieter; VAN RIEL, Gerd (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honour of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 539-552.
- WELTI-WALTERS, Jennifer; HAUSE, Steven C. (ed.) – Gabrielle Reval. Em *Feminisms of the Belle Epoque: A Historical and Literary Anthology*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1994.
- WAGGONER, Matt – Culture and Religion. Em CLARKE, Peter B. (ed.) – *The Oxford Handbook of the Sociology of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 210-225.
- WAGNIART, Jean-François – Pauvreté et vagabondage: les formes de l’exclusion dans les sociétés industrielles européennes (1880-1970). Em GUEDJ, François; SIROT, Stéphane – *Histoire Sociale de l’Europe (Industrialisation et société en Europe occidentale (1880-1970))*. Paris: Seli Arslan, 1997, pp. 357-376.
- WU, Tianyue – Are first movements venial sins? Augustinian doctrine and Aquina’s reinterpretation. Em D’HOINE, Pieter; VAN RIEL, Gerd (ed.) – *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought: studies in honour of Carlos Steel*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 475-494.

Filmes

- Diogo Varela Silva (produção e realização) – *Fernando Maurício: o Rei sem Coroa*, 2011. Broadcast in RTP2 e RTP International.
- «Não sei se canto se rezo» realizado por Ivan Dias, editado em 2011. (Produção de Duvideo Filmes, com guião de Célia Alves, com Carlos Mendes Pereira na direcção de fotografia, com edição de Jorge Carvalho, Motion Graphics de Pedro Vaz Bravo, duração de 56 minutos).