

FRAYDBERG, Marina Bay. “O fado que nós cantamos, é a sina que nós seguimos”. Jovens fadistas portugueses e a emoção como meio de se construírem enquanto artistas” *RBSÉ – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 11, n. 32, pp. 390-426, Agosto de 2012. ISSN 1676-8965.

ARTIGO

<http://www.echla.ufpb.br/rbse/Index.html>

“O fado que nós cantamos, é a sina que nós seguimos”. Jovens fadistas portugueses e a emoção como meio de se construírem enquanto artistas¹

Marina Bay Frydberg

Resumo: Amália Rodrigues cantou que “como se nasce poeta, também se nasce fadista”. O fado pode ser considerado um gênero musical tradicional, elemento formador da identidade nacional e está vinculado com todo um imaginário sobre o que é Portugal e a música portuguesa. Nestes últimos dez anos, jovens músicos estão recriando este gênero musical tradicional e, a partir da sua recriação e da inserção nas suas tradições, dando nova vitalidade ao fado. É nesta tentativa de revitalizar e, ao mesmo tempo, preservar o fado, que esses jovens músicos buscam na tradição fadista a sua filiação. Esta filiação acontece através da escolha de determinado fadista de gerações anteriores como modelo a ser seguido, tanto na maneira de cantar, como nos gestos e no se vestir, ou seja, na escolha de determinada performance fadista vocal e corporal. Esta filiação à determinado fadista também se torna visível através da escolha do repertório destes jovens. Este artigo, oriundo de uma pesquisa etnográfica na cidade de Lisboa, busca compreender como acontece a escolha destas referências fadistas para estes jovens músicos e como esta é expressa através da performance vocal e corporal, além da construção de um repertório próprio. Defenderiam esses jovens fadistas, ainda ao som de Amália Rodrigues,

¹ Este artigo é um recorte da minha tese de doutorado intitulada “*En canto samba*” ou “*Tudo isto é Fado*”: *Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos*, defendida em 2011, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

que “o fado que nós cantamos, é a sina que nós seguimos”. **Palavras-Chave:** Fado, Identidade, Performance, Juventude.

Recebido em: 30.04.2012
Aprovado em: 30.05.2012

Nestes últimos dez anos, jovens músicos estão redescobrimdo gêneros músicas tradicionais como o fado. A partir da redescoberta destes gêneros musicais e da inserção nas suas tradições, esses jovens músicos atualizam as suas trajetórias artísticas e as suas identidades. A nova valorização de gêneros musicais tradicionais, ou seja, aqueles que fazem parte do imaginário e da identidade nacional, por jovens músicos, fez com que a relação e as tensões entre modernidade e tradição fossem novamente reinventadas em uma situação específica. O fado é um gênero musical considerado representação tipicamente portuguesa, ele está ligado à identidade do seu país de origem e ao imaginário que se tem sobre si próprio e também que os outros têm sobre Portugal e o povo português. Sendo assim, o fado pode ser considerado um gênero musical já enraizado nas tradições de Portugal.

Todavia, estamos vivendo uma época de mundo globalizado, de facilidade de comunicação via internet, de noções de tempo e espaço flexíveis. São inseridos nesse contexto global e moderno que jovens músicos buscam redescobrir o fado e sua tradição. Esses jovens músicos estão através do fado reinventando a sua própria origem na modernidade. Através de um gênero musical específico esses jovens músicos estão discutindo a questão da modernidade e da tradição, suas relações e tensões em um contexto atual. É pelo caminho do fado que esses jovens estão redescobrimdo e atualizando tradições e com elas identidades e trajetórias artísticas.

A troca entre gerações distintas e, assim, a redescoberta da tradição acontece para estes jovens músicos através de processos de aprendizagem e profissionalização. São por

meio dessas trocas intergeracionais que muito da tradição do fado, e de todo o significado atrelado a ela, é aprendido por esses jovens fadistas que irão, através do processo de aprendizagem e de profissionalização, ressignificar essas tradições e as atualizarem para a modernidade.

O processo de apropriação e ressignificação de gêneros musicais tradicionais, como o que está acontecendo com o fado, faz com que identidades musicais e sociais sejam construídas. Essas novas identidades sociais e musicais podem ser apreendidas através da trajetória musical e social desses jovens músicos, da sua inserção no campo artístico da música e mais especificamente do fado, mas também pelas suas performances musicais. Por meio da performance pode-se capturar de que forma jovens músicos se apropriam e dão novos sentidos às tradições do fado e como essas atualizações são trazidas para o cotidiano musical desses mesmos jovens através da escolha do seu repertório e da sua performance vocal e corporal. Este artigo se propõe a discutir de que forma estes jovens fadistas estão se apropriando da tradição musical, social e cultural que está vinculada a este gênero musical específico para, a partir desta identificação, entender como a tradição fadista é utilizada e ressignificada na construção da identidade destes jovens como artista.

Vamos primeiro conhecer um pouco desta tradição musical portuguesa.

“Ó gente da minha terra”: O fado e a construção da alma portuguesa

A palavra fado tem origem no latim *fatum*, que significa destino. E foi esse destino que fez desse gênero musical urbano, a expressão em forma de música de toda a identidade portuguesa e, também, da sua nacionalidade. A origem do fado é ainda hoje muito debatida, embora o seu trânsito pelo universo luso-afro-brasileiro seja reconhecido (MENEZES BASTOS, 2007, PAIS, 2002).

Todavia o que não se discute é que o fado enquanto gênero musical surgiu em Lisboa no século XIX e fez dessa cidade a sua casa. Foi nos bairros populares de Lisboa como a Mouraria ou Alfama que esse gênero musical cresceu e se consolidou (NERY, 2004). Foi nas tascas e depois nas casas de fado que essa música que canta a alma portuguesa e que constrói através de um cantor/cantadeira, uma viola e uma guitarra portuguesa² todo um universo simbólico que permanece sendo recriado desde a sua origem até os dias atuais.

A origem desse gênero musical que canta a alma portuguesa é tema de debates históricos e atuais. Podem-se identificar algumas versões e teorias sobre a origem desse que se tornou o gênero musical português por excelência. Uma das versões mais difundidas e líricas, embora pouco reconhecida historicamente, sobre a origem do fado é que esse era a música dos marinheiros, na época das grandes navegações portuguesas, que cantavam a saudade da sua terra natal (CARVALHO, 2003). A teoria mais aceita quanto à origem do fado remonta a uma dança existente no Brasil e que fez o caminho contrário das grandes navegações, indo da colônia para Portugal e passando, neste país, de uma forma de dançar para uma maneira de cantar (NERY, 2004, TINHORÃO, 1994). Essa versão da influência brasileira no fado também salienta a importância de gêneros musicais de grande reconhecimento no Brasil

² Esse é o trio básico de fado com sua nomenclatura portuguesa, um cantor ou cantadeira, um viola que é quem toca violão (conhecido em Portugal por viola), e um guitarra que é quem toca guitarra portuguesa. Qualquer um destes músicos pode ser chamado de fadista, mas este termo é mais utilizado como denominação dos cantores/cantadeiras. A guitarra portuguesa é uma variação da guitarra inglesa e foi introduzida em Portugal pelos ingleses. A guitarra portuguesa para o fado de Lisboa possui a seguinte afinação: si-lá-mi-si-lá-ré.

como o lundu, chamado em Portugal de lundum, e da modinha na constituição do fado como música (MENEZES BASTOS, 2007). Mas ainda temos os que defendem que a origem do fado remonta a influência árabe na Península Ibérica (PAIS, 2002). Ou uma ligação do fado português com a cultura cigana, versão negada por todos que buscam construir a história do fado, já que a cultura cigana sofre forte resistência na história e atualidade de Portugal e da Europa como um todo (PAIS, 2002).

No livro *Para uma História do Fado* o musicólogo Ruy Vieira Nery (2004) divide a história do fado em sete momentos que irei aqui utilizar, e acrescentarei um oitavo momento que representa o objeto do meu estudo, os jovens fadistas da atualidade. O primeiro momento do fado é chamado por Nery (2004) “Das origens até 1840: O processo de implantação” e apresenta além do debate sobre a origem do fado já apresentado aqui, com ênfase para a origem e influência brasileira, a constituição do fado como gênero musical urbano. A construção do fado como gênero musical esteve ligado ao processo de urbanização que Portugal começou a passar no início do século XIX e com isso de uma nova constituição social nas cidades, especificamente em Lisboa. Essa nova estrutura urbana de Lisboa fez surgir uma nova classe de cidadãos excluído da cidade. Foi no ambiente de lazer das classes populares na cidade de Lisboa, como nas tabernas e bordéis, que se criou o lugar do fado e foi uma prostituta sua primeira grande personagem.

Chegamos ao segundo momento do fado, o enraizamento bairrista que Nery (2004) identifica entre os anos de 1840 até 1869. É neste período que aparece o personagem e mito fundador do fado, a prostituta Severa. Maria Severa era uma prostituta que morava no bairro popular da Mouraria e que possivelmente nasceu em 26 de julho de 1820 e morreu em 30 de novembro de 1846.

Severa vivia no ambiente fadista da época, mas entrou para o imaginário do fado pelo caso que teve com o Conde de Vimioso. Foi este breve caso de amor, que entrou para a história do fado, de Portugal e da literatura portuguesa, que possibilitou uma primeira visibilidade do fado para além da sua origem social. Foi com o romance entre Severa e o Conde de Vimioso que o fado ganhou as touradas, ambiente importante na sua difusão, e as festas da aristocracia boêmia da cidade de Lisboa.

O fado nessa época ainda representava a não separação entre música e dança. A dança, prática muito mais masculina que feminina, podia ser de duas formas: bater o fado e dançar o fado. A dança do fado se assemelhava a encontrada no Brasil, já o bater o fado era uma dança entre duas ou três pessoas, onde um apara e o outro bate (CARVALHO, 2003). É nessa época que aparece as primeiras formas melódicas do fado, que só serão escritas no século seguinte, as primeiras temáticas matriciais do fado, assim como o reconhecimento dos primeiros fadistas (NERY, 2004, CARVALHO, 2003). O fado dessa época servia como forma de expressão do cotidiano das camadas populares, explorando temas que serviam como forma de informação da vida urbana da população que o cantava, dando voz a quem não tinha. Esses primeiros personagens fadistas ficaram imortalizados no quadro de 1910 “O Fado”, do pintor português José Malhoa.

Essa característica popular do fado começa a sofrer um primeiro alargamento a partir do ano de 1869 e segue até 1890, o que se caracterizou como o terceiro momento do fado (NERY, 2004). Nesse período o fado permanece com a sua base popular, embora com uma legitimação social mais alargada, e ganha novos espaços de divulgação, assim como os fadistas, chegando aos salões da aristocracia e ao teatro através das operetas. Estes novos espaços para o fado representam o início, ainda insipiente, de uma primeira profissionalização de fadistas. Embora

eles ainda tenham outras profissões, eles começam a receber alguma forma de contribuição pelas suas apresentações nesses novos espaços do fado. Esse caminho para a profissionalização se intensifica no próximo momento do fado, mas só vai realmente acontecer a partir do quinto momento pelo qual o fado vai passar. Outra mudança no fado aconteceu através da presença de uma boemia estudantil nos ambientes fadistas tradicionais, que com a aproximação do fado popular de Lisboa com uma poesia mais erudita e amorosa criou uma variação do fado, conhecido como fado de Coimbra³.

O quarto momento do fado vai de 1890 até 1926 e foi chamado por Nery (2004) de radicalização revolucionária. O final do século XIX representou o período de crise da monarquia portuguesa que culminou com a instauração da República, em 1910. Foi nesse período de agitação política e social que o fado voltou-se novamente para essas questões e fez das suas letras uma forma de denúncia da realidade social. É inserido nesse contexto que surge dentro do universo poético e musical do fado uma vertente que canta a república, o socialismo e o anarquismo e que ficou conhecida como fado operário ou fado socialista.

Mas o fado não era, nem nunca foi, uma unanimidade. É também nesse período que aparecem os primeiros críticos de fado, através de livros, palestras e jornais, mas também as primeiras reações e respostas da comunidade fadista a

³ O fado de Coimbra se caracteriza por ser uma variação do fado ligada ao ambiente universitário, quase que exclusivamente cantado por homens (já que na sua origem as mulheres não estavam na universidade), com uma temática fortemente romântica. O fado de Coimbra é acompanhado por viola e pela guitarra de Coimbra, uma versão um pouco menor da guitarra portuguesa e com outra afinação, lá-sol-ré-lá-sol-dó.

estes críticos através de livros⁴, jornais especializados⁵ e, obviamente, através da própria música. Mas com todas as críticas o fado ganhava visibilidade, principalmente com a indústria de disco recém chegada à Portugal, no ano de 1904, com a gravadora alemã Odeon, e que tinha no fado um dos seus principais gêneros musicais para gravação. O fadista que mais gravou nesta época foi Reinaldo Varela, com 140 gravações, algumas como guitarrista, outras gravações como cantor (NERY, 2004). Mas o apogeu do disco acontece no quinto momento do fado, entre os anos de 1926 e 1945, e que representou a formalização castiça.

Este quinto momento do fado foi o mais importante na história do fado e está ligado com as formalizações que conhecemos hoje como fazendo parte desse gênero musical. Esse período se iniciou com o golpe militar de 28 de maio de 1926, e que se intensificou com a aprovação da nova constituição em 1933 e a instauração do Estado Novo sob o domínio de António de Oliveira Salazar. Em 6 de maio de 1927 foi publicado o Decreto-Lei nº 13564 que regulamentava o licenciamento e fiscalização das casas de espetáculos e de outros divertimentos públicos pela Inspeção Geral dos Teatros. Além de normas técnicas de construção e segurança dos locais de espetáculo, dois itens dessa lei mudaram a história do fado.

O primeiro item foi a necessidade de autorização dos espetáculos públicos com a aprovação dos seus programas, que deviam respeitar a lei, a moral e os bons costumes. O que fez que se gerasse a necessidade de criação de um elenco fixo de apresentação de fado, com a

⁴ A mais importante produção envolvendo críticos do fado e a resposta dos fadistas ficou imortalizada em dois livros, o primeiro de 1912, de Avelino de Sousa intitulado *O Fado e seus Censores*, que defendia o fado, e o segundo de 1936, que o criticava o fado, de Luís Moita, *O Fado, Canção dos Vencidos* (NERY, 2004).

⁵ Como o quinzenário “O Fado” (CARVALHO, 2003).

prévia aprovação das músicas que seriam apresentadas. Mas a profissionalização de fadistas aconteceu mesmo por responsabilidade do segundo ponto dessa mesma lei, a imposição da posse de uma licença profissional, primeiro concedida pela Inspeção Geral dos Teatros e depois pelo Sindicato Nacional dos Músicos. A carteira profissional separava os artistas em três categorias – dramáticos, líricos e de variedades – este último onde eram inseridos os fadistas na categoria mais geral de cançonetistas. A imposição de uma carteira profissional era a única maneira de o fadista receber por suas apresentações, mas ao mesmo tempo também exigia um conhecimento técnico musical que muitas vezes os fadistas ainda amadores não possuíam (NERY, 2004). Essa nova lei acelerou o processo de profissionalização que já estava acontecendo no fado de forma mais lenta e gradual, e de certa forma conseguiu o apoio de uma parte considerável do universo fadista.

A imposição da censura prévia as letras de fado que serão apresentadas em público, fez com que se modificassem mais uma vez a temática fadista, proibindo o fado de cunho social e político e valorizando o fado com a temática ligada as emoções e sentimentos, principalmente amorosos. Mas alguns fadistas também permaneceram expressando as suas opiniões e criticando o regime imposto, não mais através de músicas, mas de alguns jornais específicos do gênero, entre eles, “Guitarra de Portugal”, “Canção do Sul” e “O Fado” (NERY, 2004). Mas estes jornais também serviam de divulgação de fadistas e de fados, além da discussão sobre os novos lugares do fado, sua nova caracterização e uma nova maneira de se comportar diante desta música, seja do público como dos artistas. Essa normatização do fado, imposta pela ditadura, mas incorporada pelo próprio ambiente fadista, principalmente através das suas leituras especializadas, representou cada vez mais um afastamento

desse gênero musical da sua origem boêmia e ligada com a prostituição, embora também houvesse uma grande valorização dos seus mitos fundadores como a prostituta Severa.

O lugar do fado também se modifica, passa dos cafés, cervejarias, clubes e dancings para as casas de fado. A primeira foi fundada em 1928 e chamava-se “Solar da Alegria”. Nos anos subsequentes foram fundadas as casas de fado “Salão Artístico de Fados”, “Retiro da Severa”, “Salão Jansen”, “Adega Mesquita”, “Adega Machado” e “Café Luso”, os três últimos ainda hoje em funcionamento. Essas novas casas de fado possuíam ambientes diversos, mas logo começaram a investir no típico fadista e português, muitas vezes rural, com o uso de azulejos, móveis rústicos, da decoração com guitarras e xales, ou com elementos que remetiam as touradas. Foi nessa época e com essas primeiras casas de fado que se começa a construir o imaginário sobre o gênero musical, suas ligações simbólicas e seu espaço de convívio.

É também nesse momento de institucionalização que passa o fado, que se estabelecem algumas regras até hoje fundamentais na execução do fado, como a necessidade de silêncio, a pouca luz, o uso dos xales negros, a definitiva proibição da dança e os momentos específicos de aplauso e encorajamento, com o tradicional bordão “ah, fadista!”. O fado se desliga das tabernas e bordéis, ganha seu espaço privilegiado de execução, as casas de fado, e definitivamente se ritualiza.

A profissionalização do fado não passa só pela sua institucionalização e pelo surgimento das casas de fado, mas também pela valorização dos discos e a criação da rádio. A primeira emissão radiofônica acontece em Portugal em 1925, pela CT1AA. A partir dessa primeira rádio outras foram criadas e, assim como no samba e no choro, a rádio representou um ambiente privilegiado de profissionalização para fadistas e instrumentistas.

Consolidaram-se também novos espaços de apresentação do fado como os teatros e o cinema. Estes, ao contrário do samba e do choro em que só emprestavam os seus espaços físicos para a execução da música, em Portugal o cinema e o teatro incorporaram o fado e sua temática para a produção de peças e filmes que contavam as suas histórias e que tinham em fadistas as suas principais protagonistas. Outro espaço que surgiu para o fado foi as trupes e embaixadas que em meio a digressões nacionais e internacionais começaram a difusão desse gênero musical para além das fronteiras de Portugal. Destacou-se nesse panorama a fadista Ercília Costa e o já famoso Alfredo Marceneiro.

Esse período também foi o da formalização do repertório castiço do fado, que tem como estrutura os fados tradicionais. Os fados tradicionais têm como base os três primeiros fados conhecidos: o Fado Menor, o Fado Corrido e o Fado Mouraria. Os fados tradicionais se caracterizam por possuir uma estrutura harmônica fixa e que possibilita várias melodias. Sendo assim um mesmo fado tradicional pode ser cantado com diferentes poemas, desde que respeitem a sua métrica. Os fados tradicionais podem ser em quadras, quintilhas, sextilhas, decassílabos e alexandrinos. A partir dos primeiros fados tradicionais foram criados mais de 120 outros fados tradicionais⁶. Outra forma de fado é o fado canção. O fado canção possui uma música com um poema vinculado a ela. Ao contrário dos fados tradicionais onde não existe refrão, o fado canção é reconhecido pela existência de refrão em sua música. Todavia são os fados tradicionais que são valorizados no período atual do fado, ligados a uma busca pelo fado verdadeiro e autêntico.

⁶ Informações obtidas a partir das aulas de guitarra portuguesa e do material de aula disponibilizado pelo Mestre António Parreira que observei e que também fui aluna, no ano de 2009, na Escola do Museu no Museu do Fado em Lisboa.

A vitória aliada na Segunda Guerra Mundial modificou o cenário político internacional. Entramos então no sexto momento da história do fado que vai de 1945 até 1974, ano da Revolução dos Cravos, e que representou continuidades e renovações desse gênero musical. Nesse período o governo de Salazar estava buscando uma nova postura política ligada a uma proposta populista. E foi quando o fado ficou totalmente associado ao regime salazarista com a imposição da política que ficou conhecida como os 3Fs: Fado, Fátima e Futebol.

Há nesse período uma estabilização da prática fadista e uma expansão das casas de fado, a maioria gerida também por fadistas. É o caso da “A Adega da Lucília”, que virou “Faia”, da fadista Lucília do Carmo; “O Solar da Hermínia”, da fadista Hermínia Silva; “A Toca”, do fadista Carlos Ramos; “A Tipóia”, da fadista Adelina Ramos; “Lisboa à Noite”, da fadista Fernanda Maria; “A Viela”, da fadista e irmã de Amália Rodrigues, Celeste Rodrigues; e a até hoje ainda representativa a “Parreirinha da Alfama”, da fadista Argentina Santos. Essa expansão das casas de fado representava um aumento do público frequentador nacional e internacional. Este público internacional que a partir da década de 50 descobriu as praias portuguesas e o fado, fez com que houvesse uma maior tipificação do fado e da cultura portuguesa, com a valorização da memória fadista e touromáquica, mas também do patrimônio palaciano e conventual português (NERY, 2004, p.228). O fado passou também a dividir espaço no palco com danças e músicas típicas folclóricas de diferentes regiões de Portugal, como “o vira”.

A rádio continuou sendo um veículo importante de divulgação do fado e de possibilidade de profissionalização para fadistas e instrumentistas. Em 1957, aconteceu à primeira transmissão da Radiotelevisão Portuguesa (RTP), televisão estatal, que ampliou a difusão e espaço de profissionalização do fado. Os espaços do

fado foram ainda mais ampliados com a valorização das colectividades⁷ e de concursos de fado, sendo o mais importante deles a Grande Noite do Fado.

Em 1945 surgiu um concurso de fadistas chamado de Grande Concurso de Fado e que em 1952 começou a chamar-se Grande Noite do Fado. O concurso é organizado pela Casa de Imprensa, é exclusivo para amadores, que se dividem entre interpretes masculino e feminino, divididos entre juvenis (até 15 anos) e séniores (até 45 anos), e instrumentistas. Primeiro a premiação era dada pelas palmas da plateia (COSTA, 1994). Mas a partir de 1998, e depois de uma série de embates políticos e sociais, a premiação é dada por um júri convidado pela Casa de Imprensa. Atualmente também são premiados profissionais nas modalidades, consagração, revelação e carreira, além de distinção a casas de fados. Em 1991, foi instituído o Prémio Neves de Souza para artistas ou entidades que contribuíram com o fado. Desde a década de 90 a Grande Noite do Fado passou a acontecer na cidade de Lisboa, onde teve seu início, mas também na cidade do Porto. Entre os vencedores destacam-se Camané, Maria da Nazaré e da nova geração, Ana Sofia Varela, Ricardo Ribeiro, Raquel Tavares, Marco Oliveira e Joana Amendoeira. A Grande Noite do Fado é um importante impulsionador da profissionalização de amadores e jovens fadistas.

Os dois grandes nomes desse sexto momento do fado são Amália Rodrigues e Maria Teresa Noronha. Amália Rodrigues representava o fado popular e levou esse gênero musical com sucesso estrondoso por todo o mundo. Além da difusão do fado Amália modificou esse gênero musical com o seu encontro com o músico Alain

⁷ As colectividades são espaços de lazer e de sociabilidade nos bairros de Lisboa, e correspondem a uma mistura entre a associação de bairro e clube recreativo.

Oulmain e a incorporação da poesia portuguesa erudita ao fado, do clássico Camões ao então atual Pedro Homem de Mello, passando por Fernando Pessoa, no que ficou conhecido como as óperas da Amália. Já Maria Teresa Noronha representava a técnica quase erudita da música no fado, ela fez sucesso principalmente na rádio e optou por uma carreira totalmente ligada a Lisboa para que não fosse preciso abrir mão das suas funções de esposa e mãe. Ela representava uma vertente do fado que ficou conhecida como fado aristocrático, ligada a uma classe mais abastada, e que tem a sua linhagem até os dias atuais.

É nesse contexto de reconhecimento local e global do fado que chegamos à sétima geração fadista de ruptura e reencontro do fado, que vai de 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos e o fim do período ditatorial consolidado na figura de Salazar, até a morte de Amália Rodrigues em 6 de outubro de 1999, período final que eu estabeleci. A revolução de 25 de abril de 1974 representou o fim da ditadura em Portugal e a sua redemocratização. Toda a política populista do governo de Salazar com os 3Fs, fez com que o fado ficasse com a sua imagem vinculada ao antigo regime. A música dessa época são as canções que ficaram conhecidas como baladas de intervenção e que tiveram na figura de Zeca Afonso seu maior expoente. O fado e as casas de fado passam por um período de ostracismo, onde se sustentaram basicamente pelo turismo internacional.

A produção fadista também diminui consideravelmente e passou por uma crise de identidade principalmente nos anos 80. Entre os artistas que se destacaram com uma nova produção está o filho da fadista Lucília do Carmo, Carlos do Carmo. Carlos do Carmo elaborou uma nova produção fadista que tem seu ápice com o LP “Um Homem na Cidade”, marco da produção de um novo fado pós-25 de abril. Outra fadista que surge nessa época é Mísia, por possuir uma estética diferente das fadistas e

pelas letras que escolhe pra cantar, ficou conhecida como fadista intelectual, e nunca cantou em casas de fado.

Amália Rodrigues também sofreu com a vinculação da sua imagem ao antigo regime ditatorial salazarista. Muitas pessoas a acusaram de apoiar o regime de Salazar, o que foi negado por ela e por seus historiadores. Mas a imagem do fado e de Amália vinculadas à ditadura ofuscaram um pouco a sua carreira neste período pós-1974. Amália focou sua carreira durante esse período no exterior, embora tenha feito alguns grandes concertos em Portugal⁸. Foi nesse período que Amália gravou em disco os seus primeiros poemas para fados. Amália Rodrigues morreu em 6 de outubro de 1999 e sua morte representou a perda da maior diva que Portugal já teve. A morte da artista representou uma redescoberta do fado e também a revalorização desse gênero musical como construtor da identidade nacional, através do debate que gerou pela proposta de transferência do corpo de Amália Rodrigues para o Panteão Nacional, local dos grandes políticos e literatos de Portugal. Os restos mortais de Amália encontram-se hoje no Panteão Nacional, onde ela é a única mulher e artista popular lá enterrada. Com a morte de Amália Rodrigues o fado voltou a ganhar voz na cultura portuguesa.

Chegamos então ao oitavo momento do fado por mim identificado e que não está presente na divisão do musicólogo Ruy Vieira Nery (2004), esse momento vai de 1999, com a morte de Amália Rodrigues, até hoje e compreende o que está sendo chamado, embora com grande resistência, de “fado novo”. Esse período se caracteriza pela valorização da *world music* e de toda a indústria musical e de entretenimento ligada a ela. O fado

⁸ Um pouco dessas questões podem ser lidas na biografia *Amália* de Vítor Pavão dos Santos (1982) ou podem ser vistas na cine-biografia romanceada *Amália, O Filme*, do diretor Carlos Coelho da Silva (<http://www.amaliathemovie.com/pt/>).

tornou-se música do mundo com todo o exotismo que isso pode significar e os fadistas, principalmente os jovens, entraram neste novo circuito do fado que incorpora feiras de *world music*, grandes concertos pelo mundo e produção de CDs por várias editoras independentes e comerciais não só de Portugal como de todo mundo.

Temos ainda a criação, em 1998, do Museu do Fado, espaço museal de valorização dessa canção urbana. A Fundação Amália Rodrigues, fundada em 1999, e que teve determinada a sua criação no testamento da artista, produz a Gala Amália, evento que acontece desde 2006, e premia fadistas e pessoas do mundo do fado com o Prémio Amália Rodrigues. As casas de fado passaram por um processo de revitalização e se constituem como o principal local de profissionalização para os jovens fadistas. A televisão, o cinema, o teatro e a rádio novamente valorizam o fado e dão espaço para os fadistas. Em 2009, foi fundada a Rádio Amália, rádio dedicada à divulgação do fado. E neste mesmo ano o fado se candidata a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO. Os primeiros expoentes dessa nova geração foram Camané, Mafalda Arnauth, Ana Moura e a midiática e internacional Mariza.

O fado vive um novo momento de revitalização em que se pode identificar a formação de uma nova geração de músicos. Esta nova geração está se construindo enquanto fadistas a partir das relações intergeracionais que estabelecem durante os seus tempos de aprendizagem e de profissionalização. Vamos agora descobrir como que jovens fadistas se filiam a fadistas de outras.

“Poetas da minha vida”: Relações intergeracionais e filiação a fadistas de outras gerações

O fado como expressão da cultura popular é transmitido na oralidade, não possui um ambiente de aprendizagem formal. A transmissão do fado, enquanto linguagem

musical, e de todo o universo e cultura fadista acontece através da relação de diferentes gerações e o espaço privilegiado para o encontro continua sendo as casas de fado. É nas casas de fado, de forma mais privilegiada, mas de certa forma em todos os ambientes fadistas, como tascas e coletividades, que o encontro entre diferentes gerações acontece. Este contato entre diferentes gerações pode acontecer através de um contato mais íntimo, que faz destes fadistas antigos referência para a nova geração de fadistas, mas também pode acontecer simplesmente pela oportunidade de ouvir cantar grandes fadistas.

E depois muitas das pessoas que eu via nos discos tive a oportunidade de conhecer, de escutar e de cantar até com elas. (...) Fernando Maurício; Beatriz da Conceição; Argentina Santos; um violista que já faleceu, José Inácio; o Carlos Gonçalves, guitarrista; o Senhor Arlindo Santos; a Dona Fernanda Maria conheci pessoalmente, e ainda hoje se faz presente na casa onde eu canto. São pessoas que vem desta cultura fadista. (Ricardo Ribeiro, 28 anos, fadista)

Mas este contato também pode acontecer não de forma real, mas através de discos e CDs. O encontro entre diferentes gerações e a aprendizagem através desde encontro acontece assim através da música e de um imaginário vinculado ao artista através do seu trabalho musical. Enquanto o contato direto com fadistas de gerações anteriores traz a tona nomes como o do fadista Fernando Maurício (1933 – 2003), da fadista Fernanda Maria (1937) e da fadista e dona da casa de fados “A Parreirinha da Alfama”, Argentina Santos (1924), todos representantes de uma linhagem castiça e tradicional do fado. Quando o contato com gerações anteriores acontecem através de discos e CDs, os nomes que mais

aparecem como referências para uma nova geração de fadistas são os nomes de ícones do fado e da sua indústria, como Alfredo Marceneiro (1891 – 1986) e, principalmente, Amália Rodrigues (1920 – 1999). Amália Rodrigues é sem dúvida a referência mais importante para os fadistas da nova geração, seja para escolha do repertório, estilo de cantar ou performance em palco. Esta é considerada por muitos a maior fadista de todos os tempos e permanece sendo redescoberta e reinventada através de toda uma nova geração de fadistas, seja através de ícones que Amália Rodrigues imortalizou, seja através da superação desta artista como referência indo em busca de uma identidade individual e, também, geracional.

Sempre houve na tradição fadista a filiação de fadistas de gerações mais novas a fadistas de gerações anteriores, e com eles modos de cantar o fado, de interpretá-lo e de escolha de repertório (NERY, 2004). Esta filiação à artistas de outras gerações funciona como uma colocação de um jovem fadista em determinada linhagem histórica do fado, no sentido de uma tradição em um tipo específico de fado, como o fado castiço, por exemplo, ou em determinada forma de fazer no fado, como as associações diretas ao fenômeno Amália Rodrigues.

A relação direta com fadistas de outras gerações faz com esses fadistas “antigos” se tornem referências para os novos fadistas. Tornar-se uma referência significa que é necessário haver entre gerações uma transmissão de conhecimento relacionado ao fado e relacionado à vida de artista. Estes ensinamentos transmitidos através do conato geracional são de duas instâncias: ensinamentos sobre o fado e ensinamentos sobre o “ser fadista”. Os ensinamentos sobre o fado constituíam-se de conhecimentos técnicos sobre a história do fado, sobre a poesia fadista, formas de fraseado e de estilar, ou seja, características formais do fado como gênero musical.

Eu cresci com a sorte de ouvir um fadista que era Fernando Maurício, que é pra mim uma enorme referência. Uma referência para todos os fadistas, eu creio, mesmo que não seja pela linguagem, mas pelo fadista que ele foi. Ele dizia-me sempre: “Olha, quando cantas um fado tradicional deve-se estilar a primeira estrofe como o músico fez e depois é que estilas a tua maneira, porque o fado tradicional tem essa característica, a melodia é uma, mas depois o fadista dá-lhe um cunho muito próprio, e às vezes parece fados diferentes, o mesmo fado cantado por duas pessoas diferentes parece dois fados”. Então são esses pormenores que se vão aprendendo ao longo dos anos e que eu tenho tido a sorte de ter pessoas que me ensinam. Enfim, sou uma felizarda feliz. (Raquel Tavares, 24 anos, fadista)

Mas estes mesmos fadistas referências podem ensinar sobre o “ser fadista”, ou seja, transmitir conhecimentos e ensinamentos que ajudem na formação da identidade fadistas. Os ensinamentos sobre o “ser fadista” também representam aprender a tornar-se um profissional do fado, com regras e uma ética própria da profissão de fadista. Volta-se à transmissão de um legado fadista que vai além da música e que envolve profissionalização e, principalmente, a construção de uma identidade vinculada a um gênero musical específico, que só pode ser aprendido através do contato direto entre diferentes gerações de fadistas. Enquanto a técnica do fado, ou seja, os ensinamentos sobre o fado podem ser aprendidos através da audição de outros fadistas, seja ao vivo ou em discos e CDs, a aprendizagem do “ser fadista” só pode acontecer por meio do contato direto de jovens fadistas com fadistas de outras gerações e da disponibilidade

destes em ensinar os segredos do fado. Aprender a “ser fadista” é muito mais difícil e complexo do que aprender o fado.

Eu acho que me tornei mais fadista desde que estou cá em Lisboa, ou seja, convivo diariamente com fadistas que eu só via na televisão, em K7, em CDs e que agora estão ali comigo, são meus amigos, ajudam-me em várias coisas. Tornei-me mais fadista no contato com outros fadistas. (Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista)

Seja o ensinamento sobre o fado ou sobre o “ser fadista” a maior influência de fadistas “antigos” na trajetória dos novos fadistas é na escolha do repertório e na performance vocal e corporal. Um fadista que se torna referência para jovens fadistas empresta suas músicas, sua voz e seu corpo e ajuda a formar novas músicas, vozes e corpos nestes jovens músicos. Vamos então desvendar a escolha do repertório de um jovem fadista e sua articulação entre um legado e a busca autoral.

“Vivo um poema cantado”: A escolha do repertório entre o legado fadista e a busca autoral

O canto no fado está sempre ligado ao sentimento e a uma sensibilidade necessária tanto para cantar o fado como para ouvir o fado. É baseado nesta premissa do sentimento e na valorização da sensibilidade que o repertório no fado é criado e consolidado dentro da trajetória artística de um fadista. O fadista só está pronto pra cantar com verdade aquilo que ele está sentindo ou que faça sentido para ele. Desta forma, o repertório fadista está totalmente vinculado com as vivências pessoais pelos quais aqueles artistas passaram.

O fado que canta principalmente o amor e o sentimento, nem sempre faz sentido para esses jovens fadistas que

começaram a cantar ainda quando crianças. É o poder da poesia no fado que faz com que a escolha do repertório tenha tanta importância para os intérpretes deste gênero musical e que este repertório seja condizente com as vivências pessoais desses jovens fadistas. Para que isto aconteça é necessário compreender a poesia que se está cantando e os sentimentos que estão envolvidos nela.

Sim, é claro que temos que sentir, isso é que não há dúvida mesmo. Nós não podemos ser atores ou atrizes completamente, é claro que não temos que viver tudo que está escrito no fado, isso é impossível, não há possibilidade de uma pessoa só cantar aquilo que vive, isso é impossível. Mas podemos transportar muito dessas vivências para essas músicas, e interpretamos, não somos bem atores, mas temos que ser um bocadinho. Mas com mais verdade, interiorizada de tal maneira como que se fosse a nossa própria vida ali. (Joana Amendoeira, 27 anos, fadista)

Essa construção do repertório principalmente para esses jovens fadistas é uma etapa muito importante da sua carreira artística e, muitas vezes, pode representar a influência de fadistas de outras gerações nessa nova geração de fadistas. Esta influência pode acontecer simplesmente através de ensinamentos aprendidos no contato intergeracional no ambiente fadista.

Eu ouvi sempre o conselho dos mais antigos. As formas de se estilar, de dividir as orações, de dividir os versos, por que das mensagens, interpretar um poema antes de cantar, entender que história é aquela, que mensagem é aquela. Não faz sentido, “gosto muito e canto”, não, que raio estou a cantar. É importante perceber que, isso foi uma coisa

que aprendi muito cedo, que se tu não vais interpretar a poesia que cantas ninguém vai acreditar naquilo que estás a fazer. É impossível! Ou és um ator belíssimo, ou ninguém vai acreditar. Portanto, a tua verdade tem que existir e é essa verdade que eu tenho cultivado ao longo dos anos. (Raquel Tavares, 24 anos, fadista)

A transferência, quase que direta, do repertório de fadistas de uma geração anterior para fadistas de uma geração posterior foi durante muito tempo na história do fado algo muito importante e significava a filiação à determinada linhagem de fadistas ou determinado tipo de fado (NERY, 2004). A transferência de repertório estava vinculada a existência de um repertório próprio e diretamente relacionado à imagem de um fadista. A grande importância na elaboração de um repertório entre os fadistas acontece pelo próprio ambiente fadista, com exceção dos grandes concertos de fado, este gênero musical é cantado em espaços coletivos de apresentação como, por exemplo, casas de fado, tascas de fado vadio e colectividades. É em um espaço coletivo, como nas casas de fado profissional, por exemplo, onde podem se apresentar na mesma noite até cinco diferentes fadistas que o repertório próprio de faz necessário para identificar e individualizar aquele artista dentre todos que se apresentaram, fazendo que o público o identifique.

A formação de um repertório também pode acontecer através das referências que estes jovens fadistas possuem. Entre estes jovens fadistas, principalmente depois da morte de Amália Rodrigues, em 1999, as músicas cantadas pela mais conhecida fadista de todos os tempos passaram a fazer parte do repertório da maioria dos fadistas, principalmente aqueles que cantam em casas de fado voltadas para o público turista. Essa valorização do repertório de Amália Rodrigues, seja através das suas

próprias composições, das interpretações dos fados tradicionais que ela imortalizou ou dos poemas “eruditos” que ela junto com Alain Oulman popularizou no fado, fez com que houvesse uma uniformização no repertório fadista e que a identificação entre fadista e seu repertório ficasse um pouco debilitada.

Este período quase que de cópia do repertório de Amália Rodrigues entre os fadistas que surgiram depois da sua morte é um passo importante no caminho de profissionalização desses jovens. Mas as influências do repertório de outros fadistas e, principalmente das suas referências, não podem engessar a nova produção fadista. Os jovens embora valorizem as suas referências e a transferência dos seus repertórios, também estão em busca de um repertório autoral.

Mas eu procuro, nos discos de estúdio, ter repertório completamente só meu. Eu penso que é assim que se cria um caminho e que se contribui para o fado, ter um repertório próprio. E desde Amália, que é um fenômeno, as pessoas passaram a cantar muitos fados da Amália. Eu penso que no início é normal, a pessoa tem uma referência e cantar fados dessas referências, não só da Amália, mas de outros fadistas. Mas quando começa a gravar a trabalhar deve procurar o seu próprio repertório. Até os anos 70 eu penso, 70, 80 no máximo, eu penso as pessoas tinham o seu próprio repertório, realmente, a Maria da Fé, Beatriz da Conceição. Podiam até cantar às vezes um fado ou outro de outra fadista, mas tinham muito o seu próprio repertório. Mas houve ali um espaço de tempo, dos anos 80 e início dos 90, que o fado assim um bocadinho, um bocado difícil, e as pessoas só cantavam fados

de outras pessoas. Os poucos fadistas que surgiam, não estavam a surgir muito, eram só aqueles que já existiam, estava a ficar um bocadinho parado. Não estava a evoluir muito na parte de repertório, apenas só o Carlos do Carmo é que continuava a criar mais. E mesmo no início quando começou a surgir à nova geração, mesmo com a Mariza, cantavam, não só a Mariza, mas outras fadistas, cantavam muitos fados da Amália. Eu própria também canto muitos fados da Amália nos espetáculos ou nas casas de fado, mas penso que num disco e nos nossos concertos temos que cantar os nossos fados. (Joana Amendoeira, 27 anos, fadista)

A busca por esse repertório autoral não significa a recusa total de repertório de fadistas de outras gerações, mas a combinação entre um repertório tradicional, no sentido de estar ligado a outros fadistas, com um novo repertório. Este novo repertório está quase sempre ligado a uma nova poesia fadista produzida por novos poetas do fado algumas vezes em cima de fados tradicionais outras vezes com música também atual. De qualquer forma seja cantando um repertório ligado a um fadista de referência ou com repertório novo o que estes jovens fadistas estão tentando fazer é construir uma identidade própria dentro do universo fadista e musical. Esses jovens fadistas estão, desta forma, em busca do “ser fadista” que além do repertório autoral também se expressa em um estilo vocal característico que faz o artista ser reconhecido pelo seu repertório e pela sua voz. Vamos então descobrir a voz dos novos fadistas.

“Meu fado”: Modos de cantar e performance vocal

Quando perguntado sobre qual era a sua profissão os jovens fadistas versavam sobre duas respostas possíveis,

fadistas e cantores. Estas duas possíveis situações de nomenclatura para a construção de uma identidade profissional na música representam duas formas distintas de construir-se como profissional dentro do ambiente fadista. A diferenciação entre ser fadista ou ser cantor de fados é toda construída em cima da premissa básica que envolve o fado: a alma fadista. O fado, desta forma, tem que estar na alma para poder ser expresso na voz.

Ser fadista é fechar os olhos e ligar as cordas vocais ao coração e, enfim, com certeza não se tem que ter só uma boa voz, porque o fado não é só voz. Tem pessoas que não tem tão boa voz, mas são muito mais fadistas, isso é um bocadinho misterioso. Mas nós sentimos na pele, quando sentimos arrepiados. Portanto, ser fadista é fazer o coração arrepiar na pele. Essa acho que é a melhor definição, é fazer arrepiar na pele. (Joana Amendoeira, 27 anos, fadista)

Para ser um bom fadista é necessário que se sinta e se compreenda o fado para assim poder transmitir esse fado para a voz. Assim a performance vocal de um fadista é construída e valorizada a partir da sua alma de fadista. Esta construção do conceito fadista de alma envolve uma série de elementos que vão muito além de uma característica vocal, mas que é exigido que se expresse na voz e, principalmente, na maneira de cantar destes jovens fadistas. Ter a alma fadista é compreender todo o universo do fado, conhecer sua história e peculiaridade e estar inserido neste contexto fadista desde o início da construção da sua identidade de profissional na música como um todo e no fado de forma mais específica. Ter alma fadista é conhecer o fado, em termos técnicos e poéticos, e conseguir expressar toda a sua densidade emocional e histórica ao cantar.

No fado a técnica vocal não é valorizada, pelo menos no discurso, sem a presença visível e audível da alma fadista. Desta forma, é preferível ter uma voz tecnicamente inferior, mas que expresse mais emoção e mais a alma fadista, ou seja, que esteja mais diretamente conectada com o universo social e simbólico do fado. Uma voz mais técnica ou afinada, mas que expresse menos alma faz de quem canta uma pessoa menos fadista. Já quem possui uma voz menos técnica tem que compensar de outras formas esta característica como, por exemplo, com força, empenho e garra, ou seja, com alma fadista. Esta valorização de uma alma específica para ser considerado um bom fadista contrapõe-se, assim, a idéia de um domínio vocal técnico, pelo menos no sentido de uma técnica vocal formalizada em escolas de música e conservatórios, ou seja, uma técnica voltada e consolidada para a música mais erudita.

Sim, eu costumo dizer que há vozes muito bonitas que não me transmitem fado. Assim como há vozes não tão bonitas, mas que me dão o fado que estou à espera. Há fadistas que são muito fadistas e tem problemas de compasso, tem uma voz menos bonita, no entanto são fadistas de corpo e alma. Posso te enumerar, tem um senhor chamado Marceneiro, umas gerações de fadistas atrás, que era descompassado, a voz não era muito bonita. Uma senhora muito grande chamada Hermínia Silva, não tinha uma voz muito bonita, mas tinha aquele jeito próprio que nos dá fado, não podemos nunca dizer que não são fadistas. Tudo faz parte da raiz portuguesa do fado, só assim que o fado é mais fado. Com essas diferenças todas, com estilos e com vozes diferentes, com formas diferentes de se mostrar, de cantar, tudo isso

é fado. Só que ao encontro do mesmo sentimento, porque a música é a mesma. Tudo é fado. O fado se sente, mas é muito difícil de explicar. (Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista)

Esta oposição entre técnica vocal e alma de fadista é o que representa a diferenciação entre cantores de fado e fadistas. Enquanto ser um cantor de fado é ter capacidade vocal e capacidade de interpretação de fados, ser um fadista é incorporar e exteriorizar todo o universo ligado a este gênero musical, ou seja, a alma fadista. Mas ser fadista e ter a alma do fado na voz trazem ainda outra noção e diferenciação, a de ser um fadista de raça. Um fadista de raça é aquele que mais que conseguir transmitir na voz a alma fadista, ele tem no fado a sua verdade.

Porque eu acredito que o fado tem uma verdade muito própria. E é assim que se distinguem os fadistas e os cantores de fado. Tem os fadistas e tem os cantores de fado. E os fadistas são aqueles que são sem nem saber sequer por que, não sei por que que sou, é uma coisa que não se estuda. Há uma quadra, uns versos que diz: Não é fadista quem quer, mas sim quem nasceu fadista. E isso é uma verdade enorme. Eu costumo dizer que o fado é mais um sentindo aliado aos cinco que nos são comuns. É uma forma de estar na vida. Não há como acordar um dia de manhã e “a, hoje eu vou ser fadista”. Não dá, isso não acontece. É uma coisa que está aqui bem escondido, no mais profundo da alma. (Raquel Tavares, 24 anos, fadista)

Colocada desta forma podemos pensar que ser cantor de fado é um opção pessoal e artística, mas que ser fadista não é uma escolha é um fado, ou seja, faz parte do destino

de cada um, algo não racional. Mas este discurso sobre o “ser fadista” como algo que não foi uma escolha, mas sim que ele foi escolhido, faz parte do imaginário sobre o fado e sua profissionalização. Este imaginário de formas externas que determinam o caminho no fado está presente já no próprio significado da palavra fado, *fatum*, que significa destino. Destino este não no sentido de escolha, mas de um caminho previamente determinado. Enfim, “ser fadista” é seguir o fado, ter alma fadista, sentir o fado no coração e conseguir expressá-lo na voz e também no corpo. Passamos agora para a descoberta do corpo fadista.

“Estranha forma de vida”: Modos de vestir e performance corporal

Para um entendimento geral e para o imaginário do fado enquanto gênero musical, este é guitarra portuguesa. Muitos estudiosos e críticos musicais concordam com essa máxima e afirmam que fado sem guitarra portuguesa não é fado. A guitarra portuguesa tornou-se, a partir desta lógica, o elemento que melhor indica e representa o fado. A guitarra portuguesa era originalmente tocada por mulheres, mas hoje em dia os principais instrumentistas, sejam guitarristas ou viola, são todos homens. Mas a guitarra portuguesa como símbolo máximo do fado continuou sendo usada como representação deste por fadistas em LPs, CDs, ou materiais de divulgação. Amália Rodrigues possui capas de LPs e várias fotos com a guitarra portuguesa em punho, embora ela não a tocasse. Imaginário recriado pela jovem fadista Raquel Tavares no seu mais recente CD, embora esta jovem fadista toque um pouco de guitarra portuguesa ela é reconhecida como cantora e não instrumentista. Estar com uma guitarra em punho é o símbolo que melhor identifica quem a segura com o fado, ou seja, segurar uma guitarra portuguesa, desde a origem do fado, é ser fadista.

Essa cena da guitarra além de funcionar do ponto de vista musical funciona do ponto de vista estético. Esteticamente quem conhece associa logo a Severa, logo. E eu confesso que neste meu álbum, “Bairro”, eu fui muito inspirada pela imagem da Severa, do ponto de vista visual, percebes. E funciona. E visualmente dá um lado muito prematuro, dos primórdios do fado, sim é verdade. (Raquel Tavares, 24 anos, fadista)

No fado não é um tipo ideal que é recriado pelas novas gerações, mas sim reinvenções da imagem de fadistas consolidados de outras gerações. Estas reinvenções possuem versões e características tanto femininas quanto masculinas. As fadistas mulheres em algum nível recriam a imagem e o imaginário consolidado por Amália Rodrigues, mas também da mítica Severa como colocou a fadista Raquel Tavares, enquanto os fadistas homens recriam a imagem e o imaginário de Alfredo Marceneiro. Assim no fado os códigos fadistas são femininos e masculinos, assim como o “ser fadista”.

Pode-se então falar no fado de gêneros construídos através da performance. O “ser fadista”, ou seja, a identidade fadista pode ser feminina ou masculina, qualquer que seja o seu gênero ela está trabalhando com códigos muito determinados que se expressam nas roupas e nas técnicas corporais. No imaginário fadista a mulher que canta usa algumas vezes vestidos longos e sempre um xale nos ombros, este geralmente negro. O xale estava presente no modo de trajar desde a primeira fadista, a mítica Severa. Mas ele se tornou peça fundamental do trajar fadista mais tarde a partir da precursora Ercília Costa (SUCENA, 2002). E foi nos ombros de Amália Rodrigues que ele povoou o imaginário mundial como

roupa de fadista (BRITO, 1999) e também o imaginário infantil sobre o que é ser fadista.

Eu depois disso passei a cantar aqueles fados em casa e inventava os xailes com as toalhas de mesa e coisa assim. A um belo dia que a minha irmã mais velha, não é, soube que na colectividade – colectividade aqui é uma associação recreativa – que na colectividade lá do nosso bairro ia haver uma noite de fado amador. Aquela noite de fado amador a que chamam habitualmente de fado vadio, que é toda a gente chega, toda a gente canta. E disse a minha mãe: “Por que não levamos a Raquel? Tinha graça ela ir lá cantar uns fadinhos, começa cedo”. E a minha mãe disse: “Pronto, então vamos lá que é capaz de ter graça”. E assim e eu fui, e foi um desespero porque eu cantei nessa noite, cantei esses três fados, era os únicos que sabia, muita agarradinha ao xaile e dava nós ao xaile e não levantava a cabeça. E as pessoas achavam graça da miúda. (Raquel Tavares, 24 anos, fadista)

Das colectividades e tascas de fado vadio às maiores casas de fado internacional todas as fadistas utilizam o xale, na maioria negro, em seu figurino. As jovens fadistas assim o fazem, elas reinventam o xale seja em apresentações informais em lugares que frequentam, seja em grandes apresentações onde o xale é recriado juntamente com o vestido longo. Mesmo que a apresentação seja informal ou que a fadista ainda seja amadora, de alguma maneira o xale será atualizado, mesmo de calça jeans e tênis esse é um elemento fundamental na construção do “ser fadista”. Seja realmente um xale negro ou somente uma manta, é

através dos ombros que se começa a construção do “ser fadista” feminino como forma de expressão do fado.

A construção do “ser fadista” masculino se desdobra em duas formas distintas de se vestir, a do fadista cantor e a do fadista instrumentista. O fadista instrumentista utiliza normalmente calça e camisa preta, desta forma, a sua identidade é construída a partir de uma negação da aparência, ou seja, os instrumentistas estão no palco para complementar o fadista cantor, é ele o centro das atenções e da performance fadista. O instrumentista de fado valoriza a sua presença através da sua habilidade musical, é o som da sua guitarra ou da sua viola que vai salientá-lo, não a sua roupa preta perdida na penumbra do ambiente fadista.

Ao contrário do instrumentista os cantores de fado possuem uma forma de vestir característica que recria a elegância imposta para os fadistas desde o tempo de Alfredo Marceneiro. Mas o tipo fadista já era desde o início um homem preocupado com a aparência e com o uso de símbolos que os distinguiam e os identificavam. A elegância de Alfredo Marceneiro é recriada através do uso do terno e gravata ou da camisa branca com o blazer azul e, algumas vezes, do lenço no pescoço. Junto com a roupa recriada a partir da figura de Alfredo Marceneiro, muito da performance deste também foi incorporada nos gestuais desses novos fadistas. A performance dos jovens fadistas homens é assim recriada através das mãos no bolso, dos olhos fechados e da cabeça levemente erguida.

A performance feminina também é recriada através dos olhos fechados. Os olhos fechados para cantar fazem com que o fadista se conecte com os sentimentos necessários para se cantar o fado. Junto com os olhos fechados a performance feminina ainda usa a imposição das mãos como elemento para se chegar ao “ser fadista”. As imposições das mãos são recriadas a partir da maneira como Amália Rodrigues performativizava o fado. A

performance destas novas fadistas utiliza duas formas de imposição das mãos. A primeira com as mãos juntas, quase como se estivessem rezando, a cabeça geralmente é voltada para o alto e os olhos são fechados. Esta imposição geralmente é utilizada quando se canta fados mais tristes. A outra imposição de mão é usada quando se canta fados mais alegres, junto com a imposição de mãos tem também uma forma de dança, ou acompanhar com o corpo o ritmo da música. Esta segunda forma de imposição das mãos utiliza mão abertas junto ao corpo acompanhando o balanço do corpo em uma quase dança.

Fado pra mim é poder dar as pessoas o que eu sinto e o que elas sentem também na vida dessas pessoas, das pessoas que nos ouvem. Muitas vezes os estrangeiros não entendem a nossa língua, não entendem o que nós estamos a dizer, mas a música e a nossa expressão, nós cantamos com o rosto, muitas vezes os estrangeiros não precisam entender o que estamos a dizer por que nós cantamos com o rosto. (...) Nós cantamos com o rosto, nós cantamos com as mãos, eles sentem a nossa alma, eles sentem a música que é na maior parte das vezes triste, mas também é alegre. (Lina Rodrigues, 25 anos, cantora)

Mauss (2003) entende a técnica corporal como as maneiras próprias que cada sociedade utiliza o corpo como objeto, como instrumento. Essas técnicas corporais são, segundo o autor, ensinadas e esse ensinamento é baseado, na maioria das vezes, pela imitação. Essa imitação baseia-se em uma noção de prestígio, que indica uma hierarquia. A imposição das mãos, as mãos no bolso, os olhos fechados, além de serem aprendidas através da imitação da performance de outros fadistas de referência, são elementos performáticos que representam a

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

Considerações Finais

Amália Rodrigues cantou e, como em todas as suas interpretações, imortalizou o Fado da Adição, de Armandinho e Rodrigo de Melo:

Por muito que se disser
 O fado não é canalha
 Não é fadista quem quer
 Só é fadista quem calha
 O destino é linha recta
 Traçado à primeira vista
 Como se nasce poeta
 Também se nasce fadista
 O fado é sexto sentido
 Que distingue o português
 Para ficar aprendido
 Basta cantar-se uma vez
 Soa a guitarra cantando
 A alegria que fingimos
 O fado que nós cantamos
 É sina que nós cumprimos

Nesta música a noção do fado como algo que não se escolhe, mas que está presente no destino de cada um é o mote para toda a poesia. Começa por “não é fadista quem quer, só é fadista quem calha”, segue por “como se nasce poeta, também se nasce fadista” e termina com “o fado que nós cantamos, é a sina que nós cumprimos”, em qualquer uma dessas citações o fado é colocado como algo além da escolha pessoal e individual e, principalmente, como um destino imposto as pessoas e que não se tem como fugir dele. Esta noção fatalista do fado faz parte do imaginário sobre este gênero musical e se reproduz no discurso desses jovens fadistas.

Mas para além de ser destinado ao fado é necessário que se construa uma identidade de fadista, ou seja, o “ser fadista”. Esta construção do “ser fadista” é expressa na voz, no corpo e no repertório desses jovens músicos. Uma das principais características para a construção do “ser fadista” é a filiação à fadistas de outras gerações. É no contato intergeracional, e na escolha de determinados artistas como referência de obra e vida, que se aprende o que é o fado, o que é ser fadista, como se sente o fado e, principalmente, como se expressa na voz e na performance fadista todas estas esferas do universo simbólico do fado. Estas referências ajudam na construção de modos de cantar e de performativizar o fado: o xale, a roupa, a imposição das mãos, os olhos fechado, o modo de estilas, a escolha do repertório.

A escolha de referências e as relações intergeracionais são a forma de se aprender o fado e o que é “ser fadista”, mas principalmente aprender a descobrir e revelar a alma fadista necessário para fazer de cada um desses jovens um fadista, quem sabe de raiz. Embora as referências e relações intergeracionais sejam fundamentais na construção simbólica, corporal e vocal do “ser fadista” nesses jovens músicos, é necessário em algum momento das suas trajetórias artísticas e profissionais que eles partam em busca de características autorais, que façam deles artistas reconhecidos no meio fadista. Embora, talvez, suas influências e referências já estejam de tal forma inscritas nos corpos e vozes desses jovens músicos que não seja possível abrirem mão delas, nem eles também queiram que isso aconteça e valorizem cada passo dessa trajetória de construção de identidade e profissionalização no fado. Como resume a jovem cantora de fado Lina Rodrigues:

Acho que é realmente isso, nós ouvimos uma fadista de referência, que nós gostamos muito e tentamos, e como ouvimos tanto, aquilo

interioriza, aquilo vai ficando, e sem nos apercebermos estamos a cantar e as pessoas a dizer que temos a voz parecida com aquela fadista, não é. E é, não é tentar fazer igual, no início pode ser, tentar dar as mesmas voltas no fado, tentar dar a mesma melodia naquele sítio e naquele. Mas depois as coisas vão se alterando, vamos dando a nossa própria interpretação na música. E eu acho que as referências são muito importantes, são, então a nossa história, história do fado, as raízes do fado, são muito importantes na maneira de cantar dos fadistas de agora. Um fadista que eu gosto imenso que é o Ricardo Ribeiro tem influências, nota-se na voz dele, influências antiqüíssimas do próprio Marceneiro, Fernando Maurício, tem ali uma referência antiga do fado. Eu acho que todos nós temos um bocadinho. A Mariza tem muito do Carlos do Carmo na voz. Quando nós somos pequeninos e gostamos muito de um desenho animado, de um personagem, tentamos imitá-lo, não é. E passa um bocadinho por aí no fado. (Lina Rodrigues, 25 anos, cantora)

Enfim, para “ser fadista” é preciso ter alma fadista, é preciso ter fado na voz e no corpo, é preciso conviver com fadistas de outras gerações, é preciso conhecer a história do fado, é preciso respeitar a tradição do fado, é preciso estar inserido neste universo social e simbólico. Para “ser fadista”, diria Amália Rodrigues, é preciso trazer “o fado nos sentidos” e “tristeza no coração”.

Referências

BRITO, Joaquim Pais de, 1999. O fado: etnografia na cidade. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana: Cultura e*

Sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CARVALHO, José Pinto Pinheiro de (TINOP), 2003. *História do Fado*. Lisboa: Publicação Dom Quixote.

COSTA, Catarina Alves da, 1994. A Grande Noite do Fado. In: BRITO, Joaquim Pais de (org.). *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electra - Museu Nacional de Etnologia.

MAUSS, Marcel, 2003. As Técnicas do Corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify.

MENEZES BASTOS, Rafael José de, 2007. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformação Lundu-Modinha-Fado. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

NERY, Rui Vieira, 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Corda Seca – Público.

PAIS, José Machado, 2002. *Sociologia da Vida Cotidiana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

SANTOS, Vitor Pavão dos, 1982. *Amália – Uma Biografia*. Lisboa: Contexto.

SUCENA, Eduardo, 2002. *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. Lisboa: Vega.

TINHORÃO, José Ramos, 1994. *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho da Música.

*

Abstract: Amália Rodrigues sang that “as you are born a poet, you are also born a singer”. The *fado* can be considered a traditional music, a formative element of national identity. The *fado* is linked with the imaginary of what is Portugal and its music. The last ten years young musicians are recreating the *fado* by inserting in the *fados*’s tradition. *Fado* gains new vitality through the young musicians. These new *fadistas* seek to affiliate to a specific singer and his tradition to sing. This affiliation happens by choosing a particular previous generation *fadista*

as a model to be followed. The affiliation becomes visible through the choice of repertoire, in the way of singing, in the body language and in the way of dressing. This article comes from an ethnographic research in Lisbon and seeks to understand how the choice of these references operate for these young musicians in their vocal performance, body performance and own repertoire. These young *fadistas* would say through the music of Amália Rodrigues, which “the *fado* we sing is the fate we follow”. **Keyword:** *Fado*, Identity, Performance, Youth.