



O fado: trajetória, mutações e partilha desde o fim da ditadura de Salazar até o século XXI

Marilda Barroso Bottino¹

UNIRIO – PPGM – Doutorado

Documentação e História da Música

Resumo: O presente ensaio explora registros documentais sobre o atual estado do fado, reflexo da sua adaptação à contemporaneidade, sendo enquadrados, dessa forma, aspectos múltiplos ao gênero musical. Como qualquer outro gênero, o fado foi tocado pelo tempo, marcado por diferentes conjunturas sociais, culturais e estéticas, mantendo, contudo, uma forte ligação com sua “autenticidade”, conforme aponta Rui Vieira Nery (2004), no sentido de aproximar aspectos de expressividade entre o intérprete e o público. A partir da sua trajetória histórico-musical, faz-se uma reflexão sobre o seu percurso evolutivo num período que abrange o final da ditadura de Salazar até os dias atuais do século XXI. É contemplada, ainda, a diversidade desse universo muito próprio, destacando-se sua capacidade de partilhar espaços e públicos, de processos performativos comuns, transcorrendo um itinerário de sentidos e um entendimento que supera barreiras ou conflitos de identidade, trazendo questões e propostas para um olhar sobre o novo fado.

Palavras-chave: Fado. Diálogos. Mutações. Partilha.

The fado: trajectory, mutations and sharing from the end of the Salazar dictatorship to the 21st century – a dissertation essay

Abstract: This essay examines documentary records about the current state of fado, reflecting its adaptation to contemporaneity and, as such, framing multiple aspects of the musical genre. Like any other genre, fado was touched by time, marked by different social, cultural and aesthetic situations, maintaining, however, a strong connection to its “authenticity”, according to Rui Vieira Nery (2004), in the sense of approaching aspects expressiveness between the performer and the audience. Based on its historical trajectory, the article considers its recent evolutionary path which encompasses the end of the Salazar Dictatorship to the present moment of the 21st century. Likewise, it contemplates the diversity of this unique universe and emphasizes the ability to share spaces and audiences, through an itinerary of meanings and understanding that overcomes barriers or conflicts of identity and becomes a dimension of sharing, bringing questions and proposals for a look under the new fado.

Keywords: Fado. Dialogues. Mutations. Sharing.

1 Introdução

O fado, em constante processo de adaptação aos universos distintos da música, vem apresentando diferentes paisagens sonoras e performáticas desde o final do século XX. O gênero

¹ Orientador: Clifford Hill Korman

permanece ancorado na tradição², muito embora seja a partir dela que se constroem novas realidades, da mesma forma que existe um referencial de partilha com o público em espaços de proximidade, enquanto imaginário coletivo de intérpretes e público.

Ao se falar em tradição, entende-se, aqui, a natureza do fado e sua proximidade com as camadas populares, enquanto fenômeno social e artístico. Há uma iconografia da tradição histórico-social do gênero musical, e que também é representada por aspectos performáticos, como: o xale negro, o palco à meia-luz, o próprio acompanhamento exclusivo da guitarra portuguesa e doses de melancolia, amor, sofrimento e saudade³.

A fundamentação teórica para este ensaio está posta em Rui Vieira Nery (2004), Alberto Pimentel (2013), Pinto de Carvalho (2003) – questões de origem, história e cronologia do fado; Alberto Franco (2019), Tiago Monteiro (2013), Manuel Halpern (2004) e Mário Anacleto (2008) – obras referentes aos estereótipos e às mutações do fado; e em Heloísa Valente (2008 e 2013), Susana Sardo (2013), Rosário Pestana (2013) e Stuart Hall (2003 e 2016) – diáspora musical e fatores sociais do gênero musical.

O estudo apresenta o fado, que, apesar de inscrito no âmago das emoções de cada um – português, imigrante ou não, luso-brasileiro ou não –, traz mecanismos substitutivos de vivências reais, mesmo aos que não trazem memórias específicas. Ou seja, um gênero musical vivenciado por um cantar que rompe formatos e diferenças, e se abre a espaços de interlocução social fora de Portugal, representado como forma de acolhimento. (PESTANA, 2013, p. 67-87).

O fado, na atualidade, ao abordar questões da contemporaneidade, através de novos intérpretes, traz um legado único como uma memória global diante da qual se posicionam os fadistas do século XXI, independentemente do fato de qualquer componente desse legado – em *performances*, arranjos, instrumentos ou letras – ter ou não contribuído no seu próprio contexto original, nas próprias rupturas, emergências ou mutações.

No desenvolvimento desse tema, identifica-se a cultura de um povo que procura por indícios de um cantar da alma portuguesa, mas que supera as barreiras ou conflitos de identidade, tornando o gênero musical “partilha”, reinventado e adaptado ao tempo em que vivemos.

Ao falar em identidade no mundo moderno, Stuart Hall introduz a questão da nação como proposição de uma identidade coletiva. Para ele, nesse contexto, as culturas nacionais

² Neste contexto, considerada espelho da alma portuguesa, a tradição é identificada entre as camadas populares, vistas como guardiães dessa tradição. Sara Pereira em “Ecos do Fado na Arte Portuguesa.” Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2011. Sara é doutora em Arte, Patrimônio e Restauro e diretora do Museu do Fado, em Lisboa.

³ A temática da saudade é vista no fado, por Mário Anacleto, em *Fado – itinerário de uma cultura viva* (2008) como revelação de algo que deixa um sentimento de dor e amor – de saudade, assim como o português que parte de sua terra e não sabe se retorna a ela. Portanto, o “seu fado português” vai desenhar -se na medida de sua Pátria – vai ser visto e ouvido em restaurantes, em associações portuguesas e pelo mundo a fora.

constituem uma das principais fontes de identidade cultural, porque [...] “a condição que particulariza o homem exige que ele identifique a si como membro de uma sociedade [...] o foco de significados compartilhados pode parecer unitário, porém em toda cultura há uma diversidade de significados sobre quem eu sou (identidade), o que estou sentindo (emoções) e de que grupo sinto fazer parte (pertencimento)” (HALL, 2016, p. 5-29).

Conforme Rui Vieira Nery, em sua obra *Para uma história do fado* (2004), seguindo uma cronologia histórica, o fado compreende sete períodos, identificados por capítulos. Os períodos apresentados por Nery têm seu início em 1820, caracterizado pelo fado das tabernas e bordéis, visto como gênero musical urbano, especificamente na cidade de Lisboa. Configura o capítulo 7 (sete) como o último período designado pelo autor, que merece nosso olhar neste ensaio. Compreende ao reconhecimento global do fado e à sétima geração, conhecida como a geração de ruptura e de reencontro com o gênero musical, em um período que se inicia, conforme Nery, em abril de 1974 e compreende até 1999, com a morte do ícone Amália Rodrigues. Este ensaio vai um pouco mais além na cronologia apresentada pelo autor, e estende-se até os dias atuais, procurando mostrar e trazer questões e proposições para o fado no século XXI. (NERY, 2004, p.5-11)

Para o fado, o Século XXI tem seu grande momento quando declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco, em novembro de 2011, e pode ser re/encontrado como fado vadio⁴ em espaços que se reinventaram ao modo mais intimista e improvisado de seu canto.

Proponho, a partir de documentos de uma bibliografia encontrada no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, e de uma revisão de literatura específica da área, verificar estereótipos, mutações e aspectos de partilha pelos quais esse gênero musical tem passado desde abril de 1974 – quando se registra um ponto de ruptura e recriação do fado, após o restabelecimento da democracia em Portugal, devido ao gênero musical ter sido associado à ditadura. (FRANCO, A., 2019, p. 99-132).

A partir da diversidade em sua trajetória, a intenção é investigar os possíveis olhares que lançamos ao fado, refletir sobre essas mutações e entendermos o que é o novo fado.

⁴ Trata-se do aspecto social do fado nascido originariamente nas ruas de Lisboa, tocado nas tascas, tabernas e bares, pátios e regiões mais humildes da cidade. É um fado cantado de forma descompromissada: basta chegar e cantar. Sempre carregado de muita emoção. A origem boêmia o associava à vadiagem. Como tempo, no Século XXI é parte indissociável da identidade lisboeta e passou a ser cantado e apreciado também no Brasil.

2 O fado e os estereótipos de um governo ditador

Diferentemente dos formatos da tradição musical popular rural – o folclore – o fado não era apenas uma manifestação de carácter urbano, mas também estava associado a parcelas da população para as quais a própria noção de carácter era colocada sob rasura, segundo o código de costumes da época – arraia-miúda, pessoas de “má vida” em geral, que habitavam os bairros antigos e degradados, próximos à zona portuária da capital Lisboa em meados do século XIX. (HALPERN, 2004, p.25-46).

Como destaca Alberto Franco, em *As Guerras do Fado*, com a imposição de uma censura prévia, após o Golpe de 1926 que durou aproximadamente 48 anos, os fadistas não podiam mais exhibir-se livremente, nem nos espaços nem nos horários por eles escolhidos. Também estavam sujeitas à censura as letras dos fados que tendenciosamente levavam a uma ideologia mais popular e que narravam o cotidiano do povo. Além disso, os próprios estabelecimentos licenciados para a prática do fado eram obrigados a apresentar os registros de todo o repertório e respectivos autores. (FRANCO, A., 2019, p.97-132).

Ao mesmo tempo em que o fado parecia pertencer aos “3F portugueses”⁵ (Fátima, Fado e Futebol), havia um tipo de resistência ideológica que soava entre as vozes oficiais e as vozes do povo⁶, proposto em algumas letras de poetas como David Mourão-Ferreira⁷, musicando poemas como “Barco Negro” e “Abandono” – este último tendo sido censurado por ser considerado um hino de louvor aos que se encontravam encarcerados em Peniche, a mais terrível prisão política de Portugal. (PESTANA, 2013, p. 67 a 87) –, ou quando o fado era cantado em revistas do Parque Mayer.⁸

⁵ A expressão refere-se às três distrações concedidas pelo governo ao povo português.

⁶ Trata-se do embate entre o fado de protesto *versus* o fado canção. O motivo é que o fado tradicional é um conjunto de melodias (sem propriamente letras associadas), que poderia, então, ser composto com letras específicas de protesto. Já o fado canção, ao ser composto, tinha suas letras escolhidas pelo crivo da censura. Composto de temas que foram sendo assimilados pelo repertório fadista, não possui, normalmente, dissociação entre melodia e letra.

⁷ Poeta, crítico literário, tradutor e dramaturgo. Sua poesia, erudita e contemporânea, colabora no repertório de Amália Rodrigues. Compôs letras que consideradas intelectualizadas, passavam mensagens subliminares de anseios do povo. Sua música “Barco Negro”, gravada também no Brasil por intérpretes como Ney Matogrosso, fez sucesso nos idos de 1975. Há registros de sua origem na toada brasileira “Mãe Preta” – um retrato do Brasil escravagista –, assinada por Caco Velho e Piratini e gravada pelo Conjunto Tocantins, em 1943. A canção foi censurada pela ditadura portuguesa e adaptada ao “Barco Negro” quando ganhou letra de David-Mourão Ferreira.

⁸ Parque Mayer é um recinto, em Lisboa, de teatro de revista, dotado de restaurantes, carroséis, esplanadas, pavilhões, casas de fado, e outras diversões. Na década de 1990, com a perda de popularidade do teatro de revista, o local começou a se degradar, restando, atualmente, apenas dois teatros e poucos restaurantes. Parte do espaço foi aproveitado para estacionamento à superfície. Somente em 2002, a Câmara Municipal de Lisboa anunciou a abertura de um concurso público para a reabilitação, requalificação e exploração do Parque Mayer.

3 Após abril de 1974 – resistência e silêncios

A vertigem do período de revoluções, na emoção de um povo que sente o poder nas mãos e a urgência de consumir mudanças políticas e sociais, leva à rejeição, em bloco, do passado e de tudo a ele associado, e o fado passa então a ser praticamente banido das rádios, já que aparecia como um instrumento de controle cultural da ditadura. (FRANCO, 2019, p. 188-193).

Acusa-se o fado de ser a canção do proletariado inconsciente e de parasitas brasonados do conformismo e da pobreza alegre, que tinham, principalmente no fado canção “Uma Casa Portuguesa”, um elogio poético de uma vida simples e despojada, visto como adesão à apologia salazarista da pobreza. (SILVESTRE, 2015).

Somente após o 25 de abril de 1974 – Revolução dos Cravos⁹ –, iria surgir um fado marcadamente de resistência, sobretudo através da voz de fadistas como Carlos do Carmo¹⁰, trazendo um estilo mais interpretativo, até mesmo chamado de fado canção, porém sem perder sua composição musical de violas e guitarras. O fadista musicou poemas, e os colocou novamente nas rádios. (HALPERN, 2004, p. 119-122).

Mesmo assim, apesar de esforços, durante a década de 1980, o fado é marcado por certa invisibilidade no que diz respeito ao seu estilo intimista, cantado nas tascas e tabernas. Também no Brasil, a partir dessa época, se fecham estabelecimentos típicos portugueses, restaurantes que atuavam como casas de fado, frequentados por artistas portugueses e brasileiros, o que reforça um certo silêncio ao gênero musical.

Contudo, o fado despontava na indústria fonográfica, o que de certa forma o fez despedir-se de um cantar compartilhado, de um cantar intimista e da proximidade com o público.

A ideologia do fado da geração 1990, chamada por Nery de sétima geração, em um sentido político, quando existe, apresenta-se em traços tênues, lembrando que até mesmo a ausência de ideologia pode ser, por certo, uma ideologia. Conforme relatos da fadista portuguesa

⁹ A Revolução dos Cravos ficou assim conhecida porque a população saiu às ruas para comemorar o fim da ditadura e distribuiu cravos, flor nacional portuguesa, aos soldados rebeldes em forma de agradecimento. A revolução pôs fim a 48 anos do regime fascista de Antônio Salazar, inaugurando o período democrático da história política do país. Mas essa democracia foi conquistada depois de um intenso processo de lutas sociais conduzido pelos trabalhadores das fábricas, dos campos e dos bairros pobres das cidades, estabelecendo a liberdade democrática e promovendo transformações sociais no país.

¹⁰ Carlos do Carmo, fadista que folheava livros e textos diversos, sempre pacientemente à espreita de poemas para transformá-los em fados. Por via de uma inquietação habitual, musicou temas brasileiros, franceses, italianos etc., trazendo ao fado uma universalidade. Em Portugal, se dirigiu a poetas que nunca pensaram ter suas letras cantadas em fado, e abriu caminho a novas gerações.

Maria Ana Bobone¹¹, “os jovens fadistas do final do século XX já não tratavam mais a velha dicotomia de fado popular *versus* fado aristocrata, definida, sobretudo, pela origem social do intérprete – isso já está em desuso”. Nessa época, os polos tendiam a ser outros. (HALPERN, 2004, p. 119-122).

Não são propriamente questões de ideologia as que se põem no fado desde o fim do século XX, mas sim de revalorização da carga passional e da ficção de destino que a tradição do fado contém, sobretudo depois de Amália Rodrigues. (HALPERN, 2004, p. 119-122).

A linha de um discurso mais intelectualizado percorre de forma transversal em muitos dos novos fadistas, de forma que o popular e o intelectual tendem a coexistir, por vezes, intercaladamente. (NERY, 2004, p. 205).

4 Mas o que é o novo fado?

Surge um fado, a partir da década de 1990, que ressalta uma época pós-moderna, onde há uma aparente dificuldade em consolidar os estilos, fruto, provavelmente, do conhecimento mais vasto e profundo que temos um do outro. Surge um fado heterogêneo, quer por diversidade estética, por novas texturas musicais e arranjos que vai conviver com outras tendências e influências musicais. (HALPERN, 2004, p. 97-99).

Hoje, os estilos diferentes coabitam. São inúmeros os novos fadistas, os novos tons com que cantam a mesma harmonia. O novo fado é heterogêneo por excelência. Também existe um revivalismo, com mesclas de inovação e reinvenções. (HALPERN, 2004, p.95-97).

Atualmente, os pontos em comum desse fado heterogêneo se dão por um denominador chamado “expressividade musical popular”, que se encontra nas relações sociais e culturais de jovens fadistas, acrescida de uma diversidade posta em *performance* vocal e corporal, em novos arranjos e instrumentação, que privilegiam consumos de diversos tipos de fado – seja no Brasil, seja em Portugal. (FRYDBERG, 2011).

Partindo-se de um conceito óbvio, pode se considerar que o novo fado é interpretado por novos fadistas, definindo-os como aqueles que iniciaram suas carreiras a partir de 1990. Mas justamente por merecer essa designação e considerar-se autônomo, o novo fado tem que trazer algo de novo, que esteja além da idade ou dos anos de carreira do intérprete. (HALPERN, 2004, p.95-97).

¹¹ Maria Ana Bobone, uma das “instruídas vozes do fado”, possui discos em total simbiose entre o fado e a música barroca. Seu nome aparece associado ao fado aristocrático, por ter repertório que exprime certo conservadorismo. Halpern (2004, capítulo 9).

Halpern (2004) registra que há fadistas “antigos” considerados modernos, que se reinventaram – são os “revivalistas”, cujas relações de heterogeneidade, segundo Homi Bhabha (2007) podem ser tratadas como hibridismo cultural e opõe-se ao fado antigo, que era de certa forma, homogêneo. Nos itens subsequentes será abordado o fado em diáspora e questões de um hibridismo cultural presente no chamado novo fado.

Para tanto, a partir dos anos 1990, aparecem uma diversidade de propostas. Vemos artistas de estilos diversos, como Mísia, Marta Dias, Camané e António Zambujo, Ana Moura, Carminho e Mariza,¹², mas que de certa forma mantêm um denominador comum, a que o autor atribui à expressividade popular. (HALPERN, 2004, p. 97-98; p. 125-277).

Conforme Halpern (2004), artistas brasileiros também acrescentaram composições ao legado do fado, como Caetano Veloso, em fragmentos ao tema “Os argonautas” (1968), ou o fado “Saudades do Brasil em Portugal”, que Vinícius de Moraes dedicou a Amália Rodrigues (1968), ou ainda o “Fado Tropical”, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, editado no ano de 1972.¹³

5. Os diálogos com o século XXI

Considerando-se aspectos trazidos com a globalização e a pós-modernidade que permitem relações e intercâmbios, diálogos mais intensos, repertórios heterogêneos, permite-se reconhecer o fado dos dois lados do oceano. (HALPERN, 2004, p.97-119).

Porém, o que temos hoje é um fado denominado de fado espetáculo e um fado conhecido como fado vadio, que se faz presente no Século XXI, tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro.

O fado vadio não é propriamente um tipo específico musical do gênero; ele engloba aspectos sociais e se reinventa sem dogmas, singular, livre, espontâneo, inquieto e acolhedor.

¹² Mísia é o nome artístico de Susana Maria Aguiar, cantora portuguesa, considerada importante fadista nos dias atuais, por misturar tendências; Marta Dias, lisboeta, conhecida por atuar com o gênero do fado-jazz; Camané, nome de Carlos Manuel Moutinho de Paiva, cantor de fado castiço, que teve sua estreia no cinema, em 2007, com “Fados”, de autoria do espanhol premiado Carlos Saura, onde se tem a oportunidade de assistir a diversos tipos do gênero musical; António Zambujo, considerado um talentoso músico português e intérprete do fado contemporâneo; Ana Moura, fadista da contemporaneidade, que traz sofisticação musical ao gênero; Carminho apresenta um fado inovador e interpretações de rico intercâmbio entre Brasil/Portugal, com composições de Chico Buarque, Tom Jobim, Milton Nascimento e Maria Bethânia; Mariza, considerada a fadista mais conhecida no mundo atualmente, natural de Moçambique, que mesmo tendo iniciado sua carreira com uma variedade de estilos musicais como o *jazz*, o *soul* e o *gospel*, foi com o fado que recebeu vários prêmios, divulgando o gênero musical internacionalmente.

¹³ Argonautas, na mitologia grega, são os marinheiros que acompanharam o herói Jasão em uma jornada de aventura para resgatar o velocino de ouro. No fado, canção de Caetano Veloso, o coração não aguenta tanta tormenta e alegria. Em “Saudades do Brasil em Portugal”, Vinícius de Moraes canta um fado que une e separa os dois países, em um misto de saudade. “Fado Tropical”, composição de Chico Buarque de 1973, possui trecho declamado pelo poeta moçambicano Ruy Guerra e fez parte da trilha sonora da peça *Calabar: o elogio da traição*, que tece uma crítica à colonização portuguesa e faz referências às ditaduras de Portugal e do Brasil.

Esse fado mostra uma relação única entre o intérprete e o público. Com apresentações intimistas, é possível cantá-lo sem o microfone, ter o público amador e o profissional, sem objetivos comerciais, assumindo a função de simplesmente professor desse gênero musical. (MONTEIRO, 2012).

A suposta espontaneidade do fado vadio conquistou lugar nas *performances* rigidamente codificadas, a maioria com culinária portuguesa e apresentações folclóricas, o que converteu, durante décadas, muitas casas de fado em alvos fáceis da conhecida retórica da “armadilha para turistas”. (MONTEIRO, 2012).

No Brasil, o fado vadio vem sendo apresentado, no Rio de Janeiro, em lugares como a Casa do Minho¹⁴ e em espaços luso-brasileiros, dedicados a essa cultura híbrida, como o Cantinho das Concertinas¹⁵.

Mário Anacleto (2008, p. 191-221) nos diz que é tão fadista o que canta, quanto o que sabe ouvi-lo. Portanto, o fado não é Amália, Mísia ou Mariza, é muito mais os anônimos, músicos e fadistas que entoam o fado em botecos e tabernas.

6 O fado em diáspora no século XXI

Há no canto do fado um exílio de si mesmo, exílio que cada ser migrante impõe a si próprio. Por isso, o fado é considerado o atestado da permanência da saudade¹⁶ (ANACLETO, 2008, p.28-37).

De acordo com Sardo (2013, p. 44-64), as questões de diáspora e identidade não podem ser esquecidas diante de um mundo contemporâneo globalizado: há um tempo atual, um tempo de conciliação, em que o gênero musical fado convive pacificamente com outros gêneros musicais, em Portugal e no Brasil. Entre os movimentos diaspóricos, a música e a dança provocaram aos diálogos transatlânticos novas formas de contornos e facetas.

¹⁴ A Casa do Minho, fundada no Rio de Janeiro em 1924, abriga uma cultura musical e de costumes para os portugueses e descendentes e, atualmente, abre suas portas para os diálogos com a população brasileira, principalmente por meio do folclore português e do fado vadio. Em *Minho Rei – história de brava gente*, 2004. Livro comemorativo dos 80 anos da Casa do Minho no Brasil.

¹⁵ O Cantinho das Concertinas, localizado no CADEG – Mercado Municipal do Rio de Janeiro, cuja sigla se origina do antigo nome Centro de Abastecimento do Estado da Guanabara –, abre suas portas para a gastronomia e para a cultura musical portuguesa, em apresentações de música ao vivo, sempre aos sábados. Pode-se dizer que é um boteco, uma taberna de alma portuguesa, que traz a concertina como principal instrumento em suas apresentações musicais. Saiba mais em: <https://escrevese.blog/2016/02/01/cantinho-das-concertinas-no-cadeg/>.

¹⁶ Corroborando com Mario Anacleto, conforme afirma Vilma Silvestre (2015), ao longo dos séculos, a temática da saudade sobressaiu nas produções literárias portuguesas, desde a prosa e poesia medievais até a poesia de Fernando Pessoa. A visão saudosista de Pascoaes na Arte de Ser Português esclarece-nos sobre a essência do espírito luso, prenunciador da alma nacional. A memória coletiva emerge através da literatura, que guarda as raízes de um lusitanismo muitas vezes plangente e melancólico, e cuja energia redentora brota pela voz do Fado. Essa universalidade da saudade no fado é um resgate da Pátria que está distante.

A situação singular de imigrantes portugueses no Brasil – caracterizada pela permanência na nova terra, de forma atemporal, e pela busca de novas oportunidades –, acrescida do fato de se usar a língua portuguesa como oficial e materna, em ambos os países, apresentaram um panorama favorável comum. Isso não ocorre entre músicas de línguas locais, como em Angola, Moçambique e Cabo Verde. (SARDO, 2013, p. 44-64).

Conforme prefácio de Martha Ulhôa, na obra de Heloísa Valente *Trago o fado nos sentidos* (2013),

O fado foi o elo que permitiu a milhares de imigrantes portugueses no Brasil se verem como portugueses, e não agricultores ou pescadores de localidades isoladas e rurais. Em Portugal, a maioria dessas pessoas desconhecia o fado; só ao chegar ao Brasil e ter acesso aos programas de rádio dedicados ao gênero musical d'além-mar, redescobriu Portugal enquanto pátria a cantar e a sentir uma saudade nostálgica. (VALENTE, 2013, p. 12-16).

Essa aproximação com as fronteiras e culturas permite pensar a música como território de conciliação. Segundo Sardo (2013, p. 44-64), percebe-se que a música brasileira, em um sentido inverso, também foi adotada como repertório português no seu cotidiano (Portugal, inclusive, acolhe artistas brasileiros em concertos pelo país) e se abre um universo de diálogos comuns.

Para Sardo (2013, p. 44-64), há um fado contemporâneo, misterioso em múltiplos aspectos, até mesmo nas suas origens e na sua capacidade de influenciar outros gêneros musicais no mundo, na sua aceitação como gênero musical em diáspora que parece ter adquirido, no imaginário coletivo de cada um dos países, uma atitude original de resistir às ameaças e ostracismos.

Podemos destacar Homi Bhabha (2007), que defende a ideia de hibridismo como manifestação da interação entre duas culturas, geralmente a do colonizador e a do colonizado, em que ambas interagem de tal forma que se modificam ao criar algo novo.

A música entendida pelos seus protagonistas do século XXI, ainda que seja por uma indústria de especificidades locais, representa uma diversidade em que se tem o samba do Brasil, o samba de Angola, a capoeira de Guiné, o *kolá* de Cabo Verde e o fado de Portugal – gêneros musicais que são localmente entendidos pelas instituições e por seus *performers* como expressões híbridas de música e dança em que a Europa, a África e as culturas indígenas e brasileiras se encontram. (SARDO, 2013, p. 50-53).

Assim, esse fado novo, em pleno processo de revitalização se identifica e se constitui na presença dessa geração a partir das relações intergeracionais e musicais que estabelecem durante os seus tempos de aprendizagem e de profissionalização.

7 Considerações finais

Progressivamente, em sua trajetória, o fado rompeu barreiras socioculturais e conquistou vários territórios: o da narrativa popular e cotidiana e o da poesia erudita, além de se fazer presente em salas concertos, dentro e fora do país.

Dialoga abertamente com outros gêneros performativos poético-musicais, tanto populares quanto eruditos, e é hoje uma das correntes em afirmação no âmbito da chamada *world music* e, no seio desta, é cada vez mais visto como uma matriz identitária de Portugal. (NERY, 2004, p. 14-15).

No entanto, perto de completar dois séculos de existência, declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2011, o fado é reconhecido como um importante traço de identidade das comunidades que o adotaram, reforçando os laços de pertencimento entre estas e seus membros.

Nos diálogos com o Século XXI estão os países lusófonos, como o Brasil, que se faz presente na cultura portuguesa, através das casas e associações luso-brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Santos. (VALENTE, 2008).

Conforme apontamos nesse ensaio, o fado atual desponta, então, em territórios diferentes, e no Rio de Janeiro se traduz em emigrantes anônimos, nas escutas de um povo, que já não é somente português, mas também brasileiro. Consequentemente, proporciona, por meio dessa música, resgates e acolhimento à comunidade luso-brasileira.

O que se tem hoje são fadistas que podem seguir alguns caminhos diferentes: os que concordam que haja uma continuidade do gênero musical diante das grandes referências do passado imediato; e os que procuram uma ruptura mais evidente e radical com as convenções do gênero.

No entanto, podem ser complementares e ocuparem distintos espaços desde que : (I) seja um fado performatizado em espetáculos, mantenha cuidados: (a) com uma produção na construção de imagens icônicas; (b) com o revisitar de um repertório mais antigo com suporte rítmico e instrumental, diferenciando-o ou aproximando-o dos vários gêneros contemporâneos do *pop*; (c) na adoção de um estilo de vocalidade alheio à voz tradicional da colocação do fado; (II) sendo um fado vadio: (a) quanto à métrica irregular na escolha de uma poesia erudita; (b) de um canto em improviso e compartilhado com o público; (c) quanto à inovação, o reinventar de um fado mais característico à sua raiz, procurando a presença de um ou dois instrumentos apenas, menos comercial e mais próximo do povo. Essas são questões a serem consideradas em um leque de ofertas que se abre hoje diante de nós, e que nos remete a inúmeras possibilidades.

Parece que o cerne da questão é a simples dimensão do fenômeno fado, generalizado em uma redescoberta, e que o tempo deverá se encarregar de fazer as triagens do que seja episódico e/ou artificial, ou do que carrega força e características próprias para sobreviver às novas dinâmicas no tempo contemporâneo e futuro.

De acordo com Pestana (2013, p. 66-86), o papel da música portuguesa na construção de comunidades imigrantes nos países de acolhimento, através de associações luso-brasileiras, de restaurantes ou mesmo da indústria da música vem sendo estudado por autores como Maria de São José Corte-Real (nos Estados Unidos) e Heloísa Valente (no Brasil).

Seja através dos músicos entre Portugal e Brasil, seja através da apropriação de ingredientes musicais, dos dois lados do oceano, de processos performativos comuns, a música, que já não é especificamente brasileira ou portuguesa, transcorre em um itinerário de sentidos e um entendimento que supera as barreiras ou conflitos de identidade, e se torna, atualmente, uma dimensão de partilha. Trata-se da definição de um olhar que se construiu no passado, mas que se supera no século XXI, e oferece outras interpretações, de modo a contribuir para a construção do conhecimento e de novas epistemologias e diálogos.

Nesse sentido, há ainda indagações: (1) Seria o atual fado que ressurge no século XXI, promissor e capaz de ultrapassar clivagens e fronteiras nacionais e, inclusive, sociais; (2) Será esse novo fado, seja vadio ou de espetáculos, capaz de gerar novas propostas musicais que se autossustentem e que sejam reconhecíveis como tal.

Esses questionamentos merecem um olhar mais apurado, que irá compor parte da tese que desenvolvo sobre a temática do fado.

O objetivo é compreender o fado em um espaço de interlocução musical, que sendo atuante nos processos de imigração portuguesa, principalmente no Brasil, já não se trata mais de um gênero musical representante da cultura marginal e nem carrega o peso de ideologias políticas de seu país de origem. Trata-se de uma narrativa de cultura multipartilhada – configura oportunidades diante de um cenário que apresenta memórias, sentimentos, pertença e acolhimento.

Referências

- ANACLETO, Mário. *Fado: itinerários de uma cultura viva*. Porto: Mil Books, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2007.
- BOSCARINO JUNIOR, Alberto. Do Tejo ao Rio de Janeiro: uma história de fados. In: VALENTE, Heloísa de Araújo. *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário atlântico*. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

- CARVALHO, Maria João Lopo. *O fado da Severa. (E-book)* Alfragide/Portugal: Oficina do Livro, 2018.
- CARVALHO, José Pinto Pinheiro de (TINOP). *História do fado*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 2003[1903]
- FRANCO, Alberto. *As guerras do fado: debates e polémicas sobre a canção nacional*. Lisboa: Guerra & Paz, 2019.
- FRYDBERG, Marina. “*Eu canto samba” ou “tudo isto é fado”*: uma etnografia multissituada sobre a recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. 2011. 380p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29396>. Acesso em: 28 jun. 2022.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Tradução de Adelaide da Guarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALPERN, Manuel. *O futuro da saudade: o novo fado e os novos fadistas*. 1. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- MENDONÇA, Luciana. O fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 23, p. 71-86, 2012. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/1421>. Acesso em: 28 jun. 2022.
- MOITA, Luís. *O fado – canção de vencidos: oito palestras na Emissora Nacional*. Ilustrações de Bernardo Marques. Lisboa: [s. n.], 1936.
- MONTEIRO, Tiago. *Tudo isto é pop: portugalidades musicais contemporâneas entre a tradição e a modernidade*. 2012. 291p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13175>. Acesso em: 28 jun. 2022.
- NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Coimbra: Corda Seca, 2004.
- NICOLAY, Ricardo. *O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem*. *Revista Contemporânea*, ed. 20, v. 10, n. 2, 2012. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_04_NICOLAY.pdf. Acesso em: 28 jun. 2022.
- NORONHA, Maria Teresa de. *A saudade: contribuições fenomenológicas, lógicas e ontológicas*. Lisboa: INCM, 2008.
- PAULO, Heloísa. *Salazar no Brasil: a colônia portuguesa no Brasil e o salazarismo (1928-1960)*. *E-book* (511p.), 2019.
- PESTANA, Maria do Rosário. O fado: destinos e oportunidades do ser português. In: VALENTE, Heloísa (Org.) *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico*. São Paulo: Letra e Voz, 2013.
- PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do Sul.(E-book)*,2013, zero papel. Edição de Lisboa, [1904].

PINTO, Tiago Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: 28 jun. 2022.

SARDO, Susana. Música e conciliação: contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal-Brasil. In: VALENTE, Heloísa (Org.) *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico*. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

SILVESTRE, Vilma. *O fado e a questão da identidade*. 2015. 302p. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa) – Universidade Aberta, Lisboa, 2015. Disponível:

https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4837/1/TD_VilmaSilvestre.pdf.

Acesso em: 28 jun. 2022.

VALENTE, Heloísa, D. (Org.) *Canção D`Além-Mar – O fado e a cidade de Santos*. Santos, SP: Realejo Edições, 2008.

VALENTE, Heloísa, D. (Org.) *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico*. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

ENTREVISTA

Bottino, Marilda Barroso. Entrevista com Ricardo Ponsé, músico e fadista. Registros sobre os tipos de fado. Ideal Clube do Fado. Cidade do Porto, Portugal.

VIDEOS (YouTube)

Carlos do Carmo. Poemas canhotos, de Herberto Helder

<https://www.youtube.com/watch?v=di6R65UFBtw&list=PPSV>

Carlos do Carmo, Um homem da cidade (sem introdução de guitarra ou qualquer outro instrumento)

https://www.youtube.com/watch?v=A-c5d6meF_U&list=PPSV

António Zambujo. Fado desconcertado

<https://www.youtube.com/watch?v=TOLgt5fyPTI&list=PPSV>

Mariza, em fado espetáculo VIVO RIO, Rio de Janeiro, 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=Ak2QBqDcHJA&list=PPSV>

António Zambujo e Carminho. Sabiá, de Tom Jobim

<https://www.youtube.com/watch?v=bp-UCh3gfww>

Amália Rodrigues. Uma casa portuguesa

https://www.youtube.com/watch?v=RU-Z0SiQK_gU&list=PPSV