

## O FADO PORTUGUÊS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: 1950-1970.

**Alberto Boscarino Junior**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Musicologia

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

### Resumo

Esta comunicação busca compreender a trajetória do fado no Brasil como canção popular portuguesa e sua relação com os imigrantes portugueses estabelecidos no Rio de Janeiro no decorrer do século XX. Serão analisados o fado e os meios de difusão utilizados pelas colônias portuguesas estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970, as quais organizavam eventos sociais a fim de preservar sua memória cultural. Na década de 1960, o fado português passa por uma reformulação estética em relação a sua forma, harmonia e temática, como podemos observar através da trajetória artística da cantora Amália Rodrigues e de suas composições. O período escolhido para o estudo do fado no Rio de Janeiro pode revelar diferentes aspectos acerca da escuta musical da colônia portuguesa à época, inclusive uma divisão entre adeptos do formato estético novo e ouvintes tradicionalistas que rejeitaram em um primeiro momento o fado que se atualizava. O conceito de mundo artístico, de Howard Becker auxiliará na interpretação das práticas musicais e sociais em torno do fado português, incluindo a análise das predisposições interiorizadas, do espaço artístico, das relações existentes entre as redes sociais e a forma de cooperação dos atores sociais. Além do suporte teórico adotado, serão consultadas fontes documentais e colhidos depoimentos orais de pessoas que integram essa rede social luso-brasileira. O presente ensaio obtém informações através da metodologia adotada em nossa pesquisa, fundamentada na coleta de dados através da história oral. Buscamos assim reconstituir uma parte da história musical da cidade, investigando a música do fado e sua relação com a diáspora portuguesa na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** fado; imigração portuguesa; mundo artístico; história oral.

O fado é um gênero musical português que traz consigo a melancolia e a saudade, sentimentos que o povo lusitano parece cultuar em Portugal e no seio de cada colônia portuguesa existente no mundo. No Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, teve o seu apogeu de popularidade entre as décadas de 1950 e 1970, período em que surgiram vários programas radiofônicos dirigidos à comunidade portuguesa local, além de casas de fado, restaurantes típicos, casas regionais, programas televisivos, entre outros espaços de divulgação. O objeto de nossa pesquisa está centrado no estudo do gênero musical popular português denominado Fado e na investigação sobre a importância desse tipo de música para a cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970, período indicado respectivamente pelos



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

músicos e fadistas portugueses como representante do ápice e declínio das práticas musicais do gênero na cidade. Procuramos compreender a trajetória do fado no Brasil como canção popular portuguesa e sua relação com os imigrantes portugueses estabelecidos no Rio de Janeiro no decorrer do século XX. Para o desenvolvimento da tese de que trata este estudo, devem ser considerados os espaços de divulgação próprios para a execução das músicas, que são o teatro de revista, as festas familiares ou religiosas, as associações culturais, os restaurantes típicos, as casas de fado, os programas radiofônicos e a discografia do período. Desse modo, procuramos interrogar as formas de sociabilidade e os processos de construção da memória e da identidade social através da vivência musical do povo lusitano no Rio de Janeiro e da sua relação com o fado. Portanto, serão examinadas sobretudo as relações sociais decorrentes da prática interpretativa dos fadistas e da fruição da colônia luso-carioca.

Essa investigação se reporta ao estudo da imigração portuguesa no Brasil, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro, dirigido a uma análise da diáspora portuguesa a partir das obras de autores como Eulália Maria Lahmeyer Lobo (2001), Renato Pinto Venâncio (2007), Abdelmalek Sayad (1998), Maria Beatriz Nizza da Silva (1992), Lucia Lippi Oliveira (2001), entre outros. Toda a reflexão elaborada nesse ensaio se fundamenta em aspectos da cultura e da diáspora portuguesa, especificamente a fixação de imigrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro e suas práticas musicais, tendo como referência a música do fado. As redes sociais<sup>1</sup> que emanam das práticas culturais assinaladas podem ser observadas através do “conceito de mundos artísticos e tipos sociais” proposto por Howard S. Becker<sup>2</sup>. O centro da reflexão de Becker, em relação ao conceito de mundo artístico, prioriza a cooperação dos indivíduos que se integram para a realização de uma determinada obra, destacando que o processo de construção desenvolvido através das redes sociais é mais importante do que a obra de arte ou mesmo do que o artista que a produz.

Assim, o fado é compreendido através das relações e das convenções estabelecidas entre artistas integrados que zelam pela difusão e manutenção de uma cultura musical tradicional de sua terra natal. Esses artistas regravam canções lusitanas, compõem novas obras no Rio de Janeiro, constituem público e espaços de atuação e de divulgação do fado, além de tomarem cuidado com a instrumentação e a estética concernente ao gênero. Todos esses aspectos propiciam a configuração de uma rede social própria para a integração e sobrevivência da música portuguesa nesta cidade.

A difusão, apreciação e “consumo” do fado na cidade do Rio de Janeiro durante esse período revelam uma prática musical característica, organizada pelos imigrantes portugueses locais, e acontecia paralelamente à propagação de gêneros musicais brasileiros como o choro, o samba e a bossa-nova. A referida prática envolvia uma rede social específica e contava com alguns aspectos e



espaços de divulgação próprios, os quais passamos a enumerar: a aquisição de instrumentos musicais típicos, como a guitarra portuguesa e o violão-baixo; o processo de aprendizagem de tais instrumentos; a hierarquia e organização dos conjuntos musicais; a relação profissional entre músicos e cantores; a forma de registrar as canções, em notação ou através da oralidade; os arranjos e as produções fonográficas organizadas para o mercado brasileiro; a relação do público com seus artistas; o reconhecimento dos artistas em sua terra natal, entre outros aspectos.

Optamos por incluir nesse ensaio uma síntese de três relatos obtidos através de entrevistas semi-estruturadas, as quais podem fornecer um panorama parcial do universo musical vivido à época, e indicar a linha de nossa pesquisa no que concerne ao levantamento das fontes de consulta. Nesse sentido, a história oral se constitui como fonte relevante para esse estudo, assim, os depoimentos individuais colhidos por intermédio de entrevistas configuram-se também como fontes documentais. Esses relatos podem revelar biografias, tendências morais, regras sociais, além de construir em geral um relato épico acerca da jornada do entrevistado, permeado de experiências pessoais que carregam em si as vicissitudes decorrentes da diáspora — histórias que recuperam vestígios de acontecimentos passados. Portanto, chamamos atenção para o que se encontra no cerne da questão: a percepção do indivíduo acerca da história, ou a “percepção social dos fatos”, de acordo com Paul Thompson (1992).

Em seguida, propomos uma reflexão a partir dos dados coletados em três entrevistas realizadas com personagens ligadas ao meio artístico do fado que atuam no Rio de Janeiro desde a década de 1960. Essas entrevistas se apresentam como exemplo de linha de investigação, que empreende uma coleta de dados através de fontes orais, os quais serão confrontados, analisados e complementados com outros depoimentos constantes da pesquisa. O primeiro depoimento foi realizado no dia 24 de outubro de 2009, tendo como depoente o comerciante Manuel Pinto Marques (Manuel Pinto Marques, Castro D’aire, Viseu, Portugal, 1946) na condição de apreciador do gênero musical; o segundo, pelo cantor de fados Ramiro Damaia (Ramiro Jesus Damaia, Praia de Pedrógão, Distrito de Leiria, Portugal, 16/05/1949) em 21/01/2010, e o terceiro, pelo radialista José Chança (José Mendes Chança, Beira, Portugal, 1935) em 15/03/2010.

Indagados acerca do universo artístico do fado no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960, os depoentes relacionaram de forma unânime a atuação de intérpretes como Joaquim Pimentel, Mario Rocha, Olivinha Carvalho, Lina Cunha, Adélia Pedrosa, Ramiro Damaia, Maria Alcina, Sebastião Robalinho, Mario Pedrosa, Joaquim Pedrosa, Antonio Campos, Maria Alice Ferreira, Ester de Abreu, Helia Costa, Tony de Matos, Francisco José, Lúcia dos Santos, Mario



Simões, Sá Moraes, Maria de Lourdes e Maria José Villar. A maior parte dos artistas relacionados residia na cidade, assim como os músicos que constituíam a base do acompanhamento do fado: Manuel Rocha (guitarra e violão); Lafaiete, Ferreira e Rodrigo (guitarra); Armando Nunes, Silvino Pinheiro e Leonel Villar (violão). Questionado sobre as condições de organização instrumental característica dos conjuntos de fado, o depoente Ramiro Damaia informou que nunca conheceu um *luthier* que construísse guitarras portuguesas na cidade, e que esses instrumentos eram importados ou trazidos de Portugal para integrarem a formação dos conjuntos de fado.

Segundo os declarantes, a cidade do Rio manteve alguns restaurantes típicos nesse período, organizados à semelhança das casas de fado de Lisboa<sup>3</sup>. Localizados em sua maioria na zonal sul do Rio de Janeiro, esses restaurantes típicos eram ambientados com símbolos da cultura lusitana (cartazes de monumentos e cidades de Portugal, o Galo de Barcelos, a bandeira e o escudo de Portugal, etc.) e com elementos da temática fadista (o xale negro, a guitarra portuguesa, o quadro alusivo à fadista Severa, etc.). Os restaurantes eram frequentados por uma parcela de portugueses residentes na cidade composta de empresários, comerciantes e diplomatas. Como eram espaços estruturados para o turismo, os restaurantes receberam também o público carioca, além de portugueses e brasileiros em trânsito pela cidade. O cardápio era constituído de pratos típicos portugueses, como o tradicional bolinho de bacalhau, o bacalhau a “Gomes de Sá” e os pastéis de Belém. Era cobrado um preço alto nesses restaurantes típicos, pois os seus frequentadores pertenciam às camadas sociais favorecidas. Em seções noturnas, entremearam-se números folclóricos, comida e fados nos restaurantes que contaram por vezes com um elenco fixo de músicos e cantores. A seguir, como indicam os depoimentos, relacionamos seis restaurantes que funcionaram na cidade entre 1955 e 1970, como o “Parreira do Rio Lima” em São Cristóvão; O “Tio Patinhas” na Rua Joaquim Nabuco 14 em Copacabana; o “Lisboa à Noite” na Rua Pompeu Loureiro em Copacabana; a “Casa Adega de Évora” na Rua Santa Clara em Copacabana, de propriedade do cantor Francisco José; o “Fado”, em Copacabana, de propriedade do cantor Tony de Matos, e “A Desgarrada”, na Rua Barão da Torre, em Ipanema, de propriedade da cantora Maria Alcina.

Outro dado importante revelado foi a relação do depoente com o fado em Portugal no período que antecede a sua viagem — imigração — para o Brasil. O Sr. Manuel Pinto declarou que, antes de migrar para o Brasil, o seu contato com o fado na região do Viseu era feito apenas por meio radiofônico, pois não havia casas de fado nessa localidade. O Fadista Ramiro relatou que sua família não possuía rádio em Portugal, e seu primeiro contato com a música portuguesa aconteceu no Rio de Janeiro na colônia de pescadores portugueses da Praia do Caju. O radialista José Chança disse que



ganhou um rádio de presente aos 16 anos de idade, mas que não tinha dinheiro para adquirir as pilhas. Por isso, o seu contato com o fado também aconteceu aqui no Brasil na cidade do Rio de Janeiro.

A relação do imigrante com o fado no Brasil acontece nas reuniões familiares, nas festas populares organizadas nas casas regionais<sup>4</sup>, nos programas radiofônicos e televisivos e com a aquisição de fonogramas comerciais. José Chança afirmou que o grande impulso para a divulgação do fado no Brasil aconteceu na década de 1930 com as interpretações do fadista Manoel Monteiro, e que o “Programa dos Astros” de Joaquim Pimentel, difundido pela Rádio Vera Cruz a partir de 1947, foi o responsável pelo ápice da popularidade do gênero na cidade entre as décadas de 1950 e 1970. Assim, inicialmente, podemos fazer uma referência ao cantor Joaquim Pimentel como destaque diante da colônia portuguesa nesse período. Joaquim Pimentel (Freguesia do Cedofeita, Porto, 15/07/1910, São Paulo, Brasil, 15/07/1979) começou a obter êxito como cantor de fados na cidade de Lisboa. Em 1934 veio pela primeira vez ao Brasil com outros artistas portugueses, e retornou posteriormente para uma temporada mais ampla entre 1939 e 1946. A partir de 1947 Pimentel se estabeleceu definitivamente no Brasil. No Rio de Janeiro atuou como radialista, compositor, poeta, ator, fadista e apresentador de TV, divulgando e promovendo o fado como canção popular portuguesa. Gravou diversos discos de 78 rpm, em que reúne um repertório composto de obras como “Vendaval”, “Só nós dois”, “Mulheres Há Muitas”, “Malmequer”, “Confissão”, “Não Penses Mais em Mim”, “A Freira”, “Duas Mortalhas”, entre outros.

Os programas radiofônicos mais importantes foram transmitidos desde a década de 1950 pelas emissoras Tupi, Tamoio, Vera Cruz e Nacional. A partir de 1960, foram veiculados também pelas emissoras Imprensa FM, Mundial, Metropolitana e Manchete, perfazendo uma programação semanal de 85 horas. Essas informações vão ao encontro dos dados oferecidos pela historiadora Eulália Maria Lahmeyer Lobo. (LOBO, 2001:267). Dentre os programas televisivos que divulgaram a música e a cultura portuguesa no Rio de Janeiro, destacaram-se "Caravela da Saudade", "Casa do Casemiro", "Portugal sob o Mesmo Céu", "Imagens de Além-Mar" e "Todos Cantam a Sua Terra", além dos programas de Flavio Cavalcanti e de Hebe Camargo.

Ressaltamos aqui um artigo de maior interesse para este ensaio, escrito pela professora Salwa Castelo-Branco em colaboração com o professor Ruy Vieira Nery, intitulado “Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado” (CASTELO-BRANCO, 1995:125-39). Trata-se da discussão sobre a interpretação do gênero musical, em que a autora expõe um contexto existente entre intérprete e ouvinte, que se expande para além dos parâmetros musicais básicos de melodia, harmonia e ritmo, a fim de destacar a importância da expressão corporal na percepção da obra. De

acordo com Salwa Castelo-Branco, “o fado é um gênero performativo que envolve intérpretes e públicos num processo comunicativo, utilizando formas expressivas verbais, musicais, faciais e corporais” (CASTELO-BRANCO, 1995:125).

O fado pode ser compreendido a partir de sua forma tradicional, popularmente conhecido como “castiço”, e foi interpretado e registrado em fonogramas no decorrer do século XX por fadistas como Alfredo Marceneiro e Amália Rodrigues. Quanto à classificação do gênero, a autora compreende duas categorias básicas, o *fado castiço* (também conhecido como *fado clássico*, *fado-fado* ou *fado tradicional*, considerado o mais antigo e autêntico dos fados) e o *fado canção*. O primeiro abarca três modalidades diferentes de fado: o *fado corrido*, o *fado mouraria* e o *fado menor*. Esses fados obedecem a um esquema rítmico e harmônico fixo, baseado na relação harmônica I-V, de modo que os dois primeiros estilos são construídos sobre o modo maior e o terceiro sobre o modo menor. Segundo a autora:

Utilizando estes padrões como base, a melodia é improvisada ou composta com várias letras numa das estruturas poéticas mais comuns, tais como quadras, quintilhas, sextilhas ou décimas. O padrão de acompanhamento, o esquema harmônico I-V e a métrica regular de 4/4 são os elementos identificadores destes fados e são fixos. Todos os outros estilos podem variar (CASTELO-BRANCO, 1995:134).

O artigo referido indica, em notação musical, exemplos de alguns padrões de acompanhamento dos três estilos do fado castiço, além de fazer referência ao fado canção, este caracterizado por apresentar uma “estrutura poética e musical em que alternam estrofes e refrão” (CASTELO-BRANCO, 1995:136). No fado canção a melodia é fixa, a improvisação vocal é limitada e a harmonia mais complexa, se compararmos estes elementos aos característicos do fado castiço. A consolidação do fado canção como gênero musical pode ser observada em duas fases distintas: na primeira, a partir dos anos 1920, esse estilo de canção popular passa a ser um elemento constante e fundamental dentro do teatro de revista português (apesar de participar desse contexto desde a década de 1880) e, na segunda fase, a partir da década de 1960, toma como base as composições realizadas por Alan Oulman para a interpretação da fadista Amália Rodrigues. Essa última fase indica um processo de renovação da estrutura do fado português, principalmente no que diz respeito à parte poética e a maior complexidade dos encadeamentos harmônicos.

Os depoentes Ramiro Damaia e José Chança declararam que, no Rio de Janeiro, durante a década de 1960, não houve uma grande repercussão entre os fadistas da cidade acerca dos fados constantes do Lp “Busto”<sup>5</sup>, da cantora Amália Rodrigues. Relataram ainda que apenas a cantora

Maria Alcina (uma das fadistas mais atuantes naquele período) optou por inserir em seu repertório algumas músicas cantadas por Amália. Ramiro disse que a maioria dos cantores manteve a influência dos fados tradicionais de Alfredo Marceneiro ou de Fernando Maurício na composição de seus respectivos repertórios. A afirmação dos entrevistados nos induz a acreditar na inexistência no Brasil de um embate geracional entre o fado castiço e o fado-canção da década de 1960, contrariando a observação anteriormente referida pelo artigo citado da musicóloga Salwa Castelo-Branco. Entretanto, encontramos um texto de apresentação na contracapa de um Lp do fadista Sebastião Robalinho que sugere uma divisão de estilos entre adeptos do gênero fado àquela época. O comentário, reproduzido parcialmente a seguir, é atribuído a Cristiano Martins, e o Lp denomina-se “O Fado na Voz Castiça de Sebastião Robalinho”<sup>6</sup>, lançado no Brasil em 1968:

Muito embora os profundos golpes do chamado 'modernismo' hajam ferido, em contundente desrespeito à tradição, o imortal Fado Castiço, emprestando-lhe inclusive lascivos traços do 'bas-fond' social, o certo é que ainda tem por aí — tanto em Portugal quando no Brasil — quem não abdique do velho e tão querido Fado-Símbolo. Para mim, que já vivo há cinco décadas e há mais de três entendendo o Fado como coisa imutável, o CASTIÇO é uma espécie de catecismo fadista, uma oração divinal, de doutrinação musical das massas populares lusitanas. É uma 'Ave Maria' cantada com as mãos nas algibeiras. De pé... e de 'cachenet'. Com samarra e alamares. Com o 'tinto' em canjirões. Com o caldo fumegante em malgas de barro tosco. Com o silêncio respeitoso de quem escuta, para que os lacrimosos acordes das guitarras emprestem ao CASTIÇO — em ritmo divinal — o sacramento espiritual que lhe é devido. (Fonte: contracapa do Lp “O fado na voz castiça de Sebastião Robalinho”, Portugália, PDL-Lp-1001, 1968).

O mercado discográfico do período também foi mencionado pelos entrevistados. *A Discografia Brasileira 78 rpm – 1902-1964* é um levantamento organizado por Gracio Barbalho, Alcino Santos M. A de Azevedo (Nirez) e Jairo Severiano. Trata-se de uma pesquisa editada pela Funarte em 1982 em 05 volumes, os quais registram mais de 700 gravações do gênero fado realizadas no Brasil. Encontramos o registro de 242 fonogramas entre 1950 e 1964, e os artistas que aparecem com um maior número de gravações no período referido são Ester de Abreu, Gilda Valença, Olivinha Carvalho, Terezinha Alves, Toni de Matos, Manoel Monteiro, além de Amália Rodrigues que gravou também no Rio de Janeiro. Somam-se a essas gravações mais 26 fonogramas de Sebastião Robalinho, 15 de Adélia Pedrosa, 24 de Maria Alcina, perfazendo um total de 307 fonogramas observados até o presente momento (incluímos nessa estimativa informações obtidas em *blogs* concernentes ao tema fado). Cabe ressaltar a importância desses intérpretes e da sua relação com a colônia portuguesa e com o mercado discográfico brasileiro da época. Citando apenas um exemplo, nos referimos aqui ao cantor português Francisco José, que, ao

regravar no Rio de Janeiro no ano de 1961 a canção “Olhos Castanhos” de Alves Coelho Filho, obteve um recorde de vendas no país alcançando a marca de um milhão de cópias.

Há também outros aspectos que foram observados nos depoimentos aqui referidos. A resistência familiar em relação ao exercício da função de intérprete de fado no meio artístico era fator relevante. Segundo Ramiro Damaia, sua família era contrária à atuação de seus filhos em meios artísticos, principalmente a atuação em rádio, um ambiente que os pais consideravam apropriado para malandros, prostitutas e “paneleiros”. Notamos que o ofício de fadista foi exercido paralelamente a outra atividade laboral. Ramiro Damaia é pescador, e José Chança é radialista e empresário gráfico. Destacamos que mesmo artistas consagrados como Maria Alcina, Francisco José ou Tony de Matos exerceram atividades empresariais, administrando restaurantes típicos na cidade do Rio de Janeiro.

Este ensaio apresenta parte do conhecimento auferido em minha pesquisa de doutorado, ainda em andamento, sobre a música do fado na cidade do Rio de Janeiro e sua relação com a colônia portuguesa, enfocando o período entre as décadas de 1950 e 1970. A metodologia adotada no projeto inclui o levantamento das fontes bibliográficas disponíveis, a análise de documentos, partituras, gravações fonográficas, a elaboração de entrevistas e a consulta a outras fontes primárias ou secundárias. Os dados obtidos através dos relatos orais serão considerados como fontes documentais, e, conforme demonstrado nesse ensaio, muitas informações podem ser resgatadas nas histórias apuradas sobre os atores sociais do fado na cidade. Nossa pesquisa se organiza no sentido de reconstituir uma parte da história da música na cidade, levantando dados acerca dos espaços de divulgação do fado no Rio de Janeiro, de seus principais músicos e intérpretes, da hierarquia profissional no referido meio artístico, do envolvimento do artista e do público com o mercado fonográfico, da afirmação da identidade cultural portuguesa, entre outros aspectos. O tema torna-se relevante pois, até a presente data, nenhuma pesquisa acadêmica foi elaborada no sentido de se estudar a relação do fado com os imigrantes portugueses estabelecidos na cidade do Rio de Janeiro.

## Notas

1. O termo “rede social” anuncia uma estrutura social composta por pessoas ou organizações, relacionada por relações diversas como a família, a religião, etc.
2. Conceitos explicitados por Howard S. Becker em artigo publicado em 1977 no Brasil, editado no livro *Arte e Sociedade*, sob a organização de Gilberto Velho. Becker discorre sobre os conceitos de “mundo” e “mundo artístico”: o primeiro conceito afirma o conjunto de ações elaboradas por pessoas e organizações que são fundamentais para a produção de “acontecimentos e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo” (BECKER, 1977:9); o segundo conceito amplia o conceito ao mesmo mundo que organiza os seus objetos em formas artísticas, ou seja, que produz e conceitua a arte. (BECKER, 1977:9). Para Becker, o mundo artístico se organiza através da rede de indivíduos e pela relação estabelecida entre esses indivíduos no fazer artístico,





compreendendo músicos, atores, compositores, fabricantes de instrumentos musicais, público, etc, através de convenções e ações que permitem “a existência de atividades cooperadas para a elaboração de um produto” (BECKER, 1977:11).

3. As casas de fado surgem em Lisboa no final da década de 1940, constituídas como restaurantes típicos de culinária portuguesa e que apresentavam após o jantar espetáculos de fado com músicos e artistas renomados. Eram ornamentadas com símbolos que evocavam a temática fadista e o que há de mais tradicional na cultura portuguesa, como xales negros, guitarras portuguesas, a reprodução do quadro Fado do pintor Malhoa, artesanato popular, entre outros signos. É sobretudo a partir das décadas de 1920 e 1930 que intelectuais e artistas portugueses iniciam uma intensa defesa do fado como gênero musical que melhor espelha a alma nacional, buscando desassociá-lo do ambiente marginal das tabernas e prostíbulos que se correspondiam com sua gênese entre o final do século XIX e a década de 1920. (KLEIN, Alexandra Naia & ALVES, Vera Marques. Casas do Fado. In *FADO: Vozes e Sombras*. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Electa, 1995, p. 38-57.
4. São associações culturais portuguesas estabelecidas em diversos bairros do Rio de Janeiro.
5. Lp “Busto”, Amália Rodrigues, 1962, Columbia V/G, 33 rpm. Colaboração de Alain Oulman.
6. Lp “O Fado na Voz Castiça de Sebastião Robalinho”. Portugália Discos Ltda. PDL, LP, 1001. 1968.

### Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p.9-26.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado. In *Fado: vozes e sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia-Electa-Instituto Camões, 1995, p.125-141.

KLEIN, Alexandra Naia & ALVES, Vera Marques. Casas do Fado. In *Fado: Vozes e Sombras*. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Electa, 1995, p. 38-57.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Migração Portuguesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *O Brasil dos imigrantes*. 2ª.ed. Rio de Janeiro:Zahar, 2002.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M.A. *DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 rpm – 1902/1964*, vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Prefácio de Pierre Bordieu. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1998.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Documentos para a história da imigração portuguesa no Brasil, 1850-1938*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1992.

THOMPSON, Paul. *História oral: a voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Presença portuguesa: de colonizadores a imigrantes. In *Brasil: 500 anos de povoamento*. IBGE, 3o. capítulo, 2007.

