



YUFEI LI

Poemas para fado: alguns exemplos



YUFEI LI

Poemas para fado: alguns exemplos

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Português Língua Estrangeira-Língua Segunda, realizada sob a orientação científica do Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professor Doutor Carlos Manuel Ferreira Morais
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Márcia Liliana Seabra Neves
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (arguente)

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Ao Professor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, pelo profissionalismo com que conduziu as atividades de orientação, apontando erros e caminhos e compreendendo as minhas dificuldades;

Aos restantes professores de Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro;

Aos meus pais, para os quais todas as formas de agradecimento seriam insuficientes;

Aos amigos que me apoiaram ao longo deste percurso.

palavras-chave

poesia portuguesa, fado, Lisboa, Vasco Graça Moura.

resumo

Nesta dissertação, depois de traçar uma breve panorâmica sobre a origem e características do fado, analisa-se um *corpus* selecionado de poemas portugueses contemporâneos, quer originalmente compostos para fado, quer divulgados por fadistas. Pretende-se, assim, iluminar alguns aspetos temáticos e estilísticos da escrita poética para fado, discutindo a sua especificidade e refletindo sobre a simbiose entre texto poético e texto musical. Num segundo momento, a título exemplificativo, apresenta-se uma breve análise de algumas das composições incluídas no volume *Letras do fado vulgar*, de Vasco Graça Moura

keywords

Portuguese poetry, fado, Lisbon, Vasco Graça Moura.

abstract

In this dissertation, after providing a concise overview of the origin and features of *fado*, we analyse a set of selected contemporary Portuguese poems which were either originally composed as *fado* lyrics or extensively performed by renowned *fado* singers. We thus seek to shed some light on some of the thematic and stylistic properties of poetic texts intended to be used in *fado*, discussing its specificity and, at the same time, reflecting on the interdependence of poetic and musical texts. Taking them as an example, we subsequently analyse some of the poems included in Vasco Graça Moura's volume entitled *Letras do fado vulgar*.

Índice

Introdução.....	2
1. O fado: origem e modalidades.....	3
1.1. O fado de Lisboa	5
1.2. O fado de Coimbra	6
1.3. Os intérpretes.....	7
2. As origens do fado.....	8
2.1. origem portuguesa	9
2.2. origem brasileira.....	10
2.3. origem árabe	14
2.4. origem marítima	15
3. A história moderna do fado	19
4. Temática(s).....	22
4.1. Saudade.....	22
4.2. Amor.....	25
4.3. Melancolia	26
4.4. Mar	27
5. Fado e Poesia.....	29
5.1. Palavra, música, voz.....	29
5.2. Cinco poetas, cinco fados.....	32
5.2.1. António Botto	33
5.2.2. José Régio.....	37
5.2.3. Pedro Homem de Mello.....	41
5.2.4. David Mourão-Ferreira.....	43
5.2.5. Maria do Rosário Pedreira.....	46
5.3. A poesia para fado: algumas características	50
6. As <i>letras do fado vulgar</i> , de Vasco Graça Moura.....	52
6.1. Lisboa	54
6.2. Personagens populares.....	61
6.3. Paixão e erotismo	66
6.4. O fado	72
Conclusão	77
Bibliografia.....	79

Introdução

O fado é, hoje em dia, considerado como a expressão artística que talvez melhor sintetize a identidade e a cultura portuguesas. Obedecendo a convenções de interpretação vocal e instrumental e assentando em modelos performativos consagrados, o fado, especialmente o que surge em Lisboa a partir de meados do século XIX, constitui um estilo musical sujeito a uma profunda evolução que foi objeto de rápida disseminação.

Combinando a componente musical (melodia), poética (texto) e interpretativa (voz e corpo), o fado é o ponto de encontro de várias artes. Neste trabalho, ocupar-nos-emos, sobretudo, da estreita relação que o fado manteve com a poesia e os poetas que para ele compuseram palavras para serem cantadas. Se, por um lado, a poesia se transforma ao ser cantada, também o fado se modificou ao contactar com a poesia culta, tornando-se mais literário e renovando a sua temática e os seus processos.

A presente dissertação compreende, assim, três partes nucleares. Na primeira, discute-se a origem do fado, sintetizando algumas das teses propostas por estudiosos do género para dar conta do seu aparecimento e evolução. Em paralelo, traça-se uma breve caracterização do género, desde a sua génese até hoje.

Na segunda parte, ocupamo-nos das conexões entre fado e poesia. Optámos por não apresentar uma discussão puramente teórica do assunto, escolhendo, antes, apresentar exemplos selecionados de poetas que foram profundamente influenciados pelo universo e pelo imaginário fadista ou que escreveram poemas expressamente para fado. Assim, a título exemplificativo analisamos textos de António Botto, José Régio, Pedro Homem de Mello, David Mourão-Ferreira e Maria do Rosário Pedreira.

Por fim, na terceira parte, procede-se à análise de alguns dos poemas incluídos no pequeno volume *letras do fado vulgar* que Vasco Graça Moura publica em 1997. Neste livro, o autor escreveu um conjunto de poemas destinados ao fado, recorrendo às convenções deste género musical, sem, contudo, deixar de inovar.

Embora modesto nos seus objetivos, esperamos que o trabalho que agora apresentamos contribua para esclarecer alguns aspetos desta frutífera cumplicidade entre fado e poesia.

1. O fado: origem e modalidades

O fado é um estilo de música portuguesa, geralmente cantado por uma só pessoa – o fadista (homem) ou a fadista (mulher) – e é acompanhado por uma guitarra clássica (denominada, nos meios fadistas, viola) e uma guitarra portuguesa. O fado foi elevado à categoria de Património Cultural e Imaterial da Humanidade pela UNESCO, numa declaração aprovada no VI Comité Intergovernamental desta Organização Internacional, realizado em Bali, na Indonésia, entre 22 e 29 de novembro de 2011.

O fado é um estilo musical de tom predominantemente triste, melancólico e de carácter dramático. Quem canta o fado, assim como quem ouve cantar o fado, experiencia os mais diversos sentimentos. No essencial, a origem do fado é ainda desconhecida, mas certo é que o género surgiu em resultado da complexa confluência de culturas presentes na Lisboa quinhentista, sendo, por isso, uma canção eminentemente urbana. Quanto às suas características musicais, o fado foi sofrendo inúmeras alterações e evoluindo ao longo do tempo.

Supõe-se que o fado existiria já desde a década de 40 do século XIX. Nessa época, nas ruas de Lisboa, apenas se conhecia o *Fado do Marinheiro*, assim denominado por ser cantado por marinheiros. É este fado que irá tornar-se o modelo de todos os outros géneros de fado que, mais tarde, surgiriam, com estruturas musicais próprias e canções muito tradicionais, como o *Fado Corrido* que surgiu posteriormente, e, depois deste, o *Fado da Cotovia*. Com o fado, surgiram os fadistas, com os seus modos característicos de se vestirem, as suas atitudes não convencionais e por vezes desafiadoras, que se viam envolvidos em frequentes litígios com grupos rivais. Um fadista, ou *faia*, de 1840 seria reconhecido pela sua maneira de trajar, isto é, pela forma como se vestia: havia o vestido, as saias e os xailes das fadistas. Tradicionalmente, o fado cantava-se, por norma, nas tabernas dos vários bairros de Lisboa, passando mais tarde a chamarem-se *casas de fado*, locais típicos onde predominava um ambiente marcado pela luz fraca e pelo silêncio, condições necessárias para que se começasse a cantar o fado.

No que diz respeito às características temáticas do fado, este pode exprimir a história

diária da vida humana, bem como abordar inúmeros outros motivos, partindo de aspetos diversos, tendo sido, inclusivamente, em alguns períodos da história, utilizado como um dos meios de crítica social ou da propaganda política. Pode mesmo dizer-se que o fado ocupa uma posição indiscutível na cultura portuguesa. Representa a voz do povo e expressa o espírito dos portugueses. Como sintetiza Vasco Graça Moura, no seu estudo, “Amália Rodrigues: dos poetas populares aos poetas cultivados”:

(...) há que reconhecer que, não obstante o ingénuo encanto de muitas letras dos poetas ditos populares, o fado é fortemente banalizado a partir de meia dúzia de tópicos que balizam o género no seu pathos mais escuro e melancólico, bem como a relação entre o fado (na ambiguidade das suas acepções) e o destino, explorada em vários registos e modulações que cobrem todo um leque de situações típicas do fado de Lisboa, tais como o amor, a paixão, o ciúme, a saudade, o destino a que não se foge, o abandono, o desencontro, a separação, o sofrimento, a esperança desenganada, a troca fatal de olhares, a divergência de caminhos dos amantes, a vontade da morte após a plenitude, o remorso, os pressentimentos e presságios, as ameaças, a desilusão, o despeito, a vida airada, a rua da infância, por um lado e, por outro, Lisboa e os seus bairros, uma certa alacridade popular que se prende com as festas dos santos próprias da passagem do solstício de Verão, com os amores entre varinas e marujos, com o rio e os bairros populares de Lisboa (em especial, Alfama, Mouraria, Madragoa), enfim, com certos tipos de devoção religiosa, também fatalista à sua maneira, e, mais ribatejanamente falando, com a tourada e os seus protagonistas. (Moura, 2013: 4)

Ainda que o fado não possa ser considerado um estilo musical homogéneo, pois foi sofrendo alterações ao longo da sua história e desenvolvendo novas categorias, internacionalmente distinguem-se sobretudo dois tipos fado – o fado de Lisboa e o fado de Coimbra.

1.1. O fado de Lisboa

*Lisboa és Capital
Deste jardim encantado
És um sonho tropical
À beira mar plantado
Lisboa és Portugal
Tu és mulher, tu és fado.*

Álvaro Duarte Simões, *Lisboa és*

Como antes se referiu, a origem do fado é incerta, mas não se trata seguramente de um género importado. O fado de Lisboa, em particular, surge como resultado de uma integração histórica e cultural que teve lugar na cidade de Lisboa. Apareceu na segunda metade do século XIX, inserindo-se na corrente do romantismo, expressando a tristeza de uma nação, a sua dor nas dificuldades da vida do dia-a-dia, mas induzindo também uma espécie de esperança. Das ruas, passou mais tarde para os salões nobres, tornando-se, em breve, numa expressão típica da música portuguesa.

O fado de Lisboa é considerado uma canção urbana, sobretudo porque surgiu na cidade de Lisboa e nos seus arredores. Foi a partir desta cidade que o fado terá chegado a Coimbra e se terá disseminado depois para as restantes regiões portuguesas (Koncová, 2011: 11).

Nascido no contexto da Lisboa oitocentista, o fado estava sempre presente nos momentos de convívio e de lazer e acontecia dentro ou fora de portas, nas hortas, nas esperas de touros, nos retiros, nas ruas e vielas, nas tabernas e cafés. Evocando temas de emergência urbana, cantando a narrativa do quotidiano, o fado de Lisboa tradicional costumava ser interpretado em espaços fechados, por uma só pessoa, e acompanhado por várias outras. Aliás, a paisagem de Lisboa desempenha um papel crucial no espaço social urbano representado no fado. Como nota Vasco Graça Moura,

Lisboa é, ao mesmo tempo, a protagonista, o tema e o cenário de uma infindável quantidade de fados. Está presente em muitas imagens, metáforas, alusões, figuras de estilo que supõem uma vivência cidadina dos meios pobres, operários ou ligados à pesca e à venda do peixe, às fainas de rio e mar, à partida para longe, à saudade. As suas ruas, os seus pregões, as suas freguesias e bairros populares, as colinas e o castelo de S. Jorge, são também uma referência

constante no pequeno labirinto da “Lisboa, velha cidade, cheia de encanto e beleza. (Moura, 2013: 13)

Essa mesma Lisboa, que é a Lisboa do fado, é permeada por uma vida rica de contrastes sentimentais dos seres que a povoam, gente de condição humilde, que vive entre a paixão e o vício, o ciúme e o abandono, a prostituição e a expiação, a traição e a navalhada, a fé e a descrença, a força do destino e a reivindicação orgulhosa da independência e liberdade pessoais.

Mesmo que o fado se tenha alargado às grandes salas de concerto e aos espaços abertos, a sua tradição mantém-se ligada às tascas populares até aos dias de hoje, tendo como seus grandes amadores tanto os habitantes locais, como os turistas estrangeiros. Tendo-se tornado parte da cultura lisboeta, o fado de Lisboa é, na atualidade, o mais famoso em todo o mundo.

1.2. O fado de Coimbra

*Coimbra do Choupal, ainda és capital
Do amor em Portugal, ainda.
Coimbra, onde uma vez, com lágrimas se fez
A história dessa Inês tão linda!
Coimbra das canções,*

*Tão meiga que nos pões os nossos corações a nu.
Coimbra dos doutores, p'ra nós os teus cantores
A fonte dos amores és tu.*

*Coimbra é uma lição de sonho e tradição
O lente é uma canção e a lua a faculdade
O livro é uma mulher só passa quem souber
E aprende-se a dizer saudade.*

José Galhardo, *Coimbra é uma lição*

O fado de Coimbra teve a sua origem nos estudantes, oriundos de todo o país, que trouxeram a guitarra para esta cidade de tradição académica. Ainda hoje em dia, é exclusivamente cantado por elementos do sexo masculino, vestidos com uniformes universitários e cobertos com uma capa de lã, contrariamente ao que acontece com o fado

de Lisboa. Acompanhados de pouca iluminação, os intérpretes do fado de Coimbra cantam na praça ou rua da cidade. As serenatas são tipicamente organizadas e cantadas na praça junto ao Mosteiro da Sé Velha de Coimbra, durante o período noturno. Em geral, o fado de Coimbra é igualmente acompanhado por uma guitarra portuguesa e por uma guitarra clássica. No entanto, a afinação e a sonoridade das guitarras são diferentes das que se utilizam na interpretação do fado de Lisboa, na medida em que as cordas são afinadas num tom mais abaixo (Koncová, 2011: 13).

Outra diferença entre estes dois tipos de fado é a composição das letras. Na maioria dos casos, as letras do fado de Coimbra são de índole literária e compostas por estudantes universitários, por outras palavras, por uma população mais culta e menos popular. Por outro lado, os temas do fado de Coimbra são os amores estudantis, o amor pela cidade, o lamento pela partida e o saudosismo, embora se retratem também aspetos relacionados com a vida quotidiana. A temática da música académica do fado de Coimbra é bastante diferente da temática do fado de Lisboa que se baseia mais nos temas do infortúnio e do “fado”, no sentido de “destino”, de “condição de vida” e em tudo o que nela existe de mais sofrido e pungente, precisamente porque a origem da palavra fado se encontra no étimo latino “*fatum*” (destino) que assim deu o nome ao género musical de que aqui nos ocupamos. Seja canção ou fado, é inegável uma certa semelhança entre esta expressão musical de tradição universitária e o fado original lisboeta, pelo que poderemos considerá-la como uma outra vertente do fado.

1.3. Os intérpretes

Os cantores que interpretam o fado designam-se fadistas. A palavra “fadista” significa “a pessoa que cumpre um mau destino; seja homem ou mulher, prostituta ou rufião” (Pimentel, 1904: 43). O sentido desta palavra surge definido no século XIX, num texto de Alberto Pimentel.

No que diz respeito aos fadistas, Amália Rodrigues ocupa, sem dúvida alguma, um lugar de crucial importância no contexto deste género musical. De seu nome completo Amália da Piedade Rebordão e Albertino de Jesus Rodrigues, foi uma fadista, cantora e

atriz portuguesa, considerada como o expoente máximo do fado. A fadista tornou-se, por isso, um símbolo de Portugal, dona de uma voz e de uma sensibilidade ímpares, comumente aclamada como a voz de Portugal e uma das mais brilhantes cantoras mundiais do século XX.

Com efeito, enquanto fadista de excelência, foi ela quem projetou Portugal no mundo. A sua voz amplificou o fado como modalidade musical autónoma, exprimindo exemplarmente o pensamento e o sentimento de muitos dos grandes escritores lusos. Granjeando fama internacional, Amália Rodrigues conseguiu imprimir à canção um dramatismo inigualável e uma sinceridade única às frases entoadas.

O fadista Frederico Vinagre disse que “o fado somos nós a cantar a vida”. Outro fadista, João Braga, afirmou que “o fado tem uma característica particular que os outros géneros musicais não têm, a emoção, uma sensibilidade que é universal, que consegue tocar o coração dos estrangeiros mesmo sem perceberem uma só uma palavra”. (cit. por Koncová, 2011).

O fado constitui, regra geral, um relato lírico-dramático de uma história da vida exemplar da condição nacional. Podemos, pois, deduzir que o fadista não se limita a ser um mero cantor ou artista, mas corporiza também um tipo de porta-voz social, cultural e pessoal. Considerando toda a vivência do fadista como emissário de uma essência portuguesa, o seu papel para a expressão da alma e do sentir de um povo, elemento identitário da nação portuguesa, é extremamente relevante. Podemos, por isso, dizer que o fadista dá corpo e voz à cultura portuguesa.

2. As origens do fado

A origem da canção do fado esteve sempre envolvida em mistério. A verdadeira origem do género parece ser, por isso, uma questão que nunca será inteiramente esclarecida.

O fado é considerado o maior símbolo musical de Portugal. Ao longo dos seus dois séculos de existência, muitas são as teorias que foram surgindo para explicar a sua origem, mas até hoje não houve consenso entre os investigadores e estudiosos deste género musical.

A história do fado remonta ao século XIX, estando entrelaçada com várias teorias sobre a origem deste tipo de música, aspeto tem sido debatido até à atualidade.

Nuno da Câmara Pereira, fadista reconhecido pelo seu talento, disse que “o fado é como o rio Tejo: recebe os seus afluentes da margem direita, incorporando a sensibilidade ribatejana e a maneira de ser dos campinos da lezíria, por um lado; recebe os seus afluentes da margem esquerda que o imbuem da melancolia dos alentejanos, por outro, e vem, por fim, desaguar a Lisboa. Não restam dúvidas de que o fado constitui uma mistura de elementos culturais e uma síntese de influências diversas”. (<http://www.raizonline.org/oitentaequatro/setentaedois.htm>)

Nesta perspetiva apontada por Nuno da Câmara Pereira, podem identificar-se algumas das teses frequentemente convocadas para justificar a origem do fado. De seguida, apresentamos uma breve síntese panorâmica daquelas que mais adeptos têm granjeado.

2.1. origem portuguesa

Segundo José Alberto Sardinha, jurista português e pesquisador etnográfico,

(...) este gênero poético-musical [o fado] foi difundido entre o povo pelos jograis e depois, durante séculos e até aos nossos dias, pelos músicos cegos, os “ceguinhos” da terminologia popular, e pelos músicos ambulantes em geral, que cantavam de terra em terra, de feira em feira os mais marcantes sucessos amorosos, dramáticos ou trágicos. O fado, que não é um fenômeno exclusivamente lisboeta ou coimbrão, teve a sua origem nas canções narrativas, herdeiras da tradição romancística, quando, pelos princípios do séc. XIX, os referidos músicos ambulantes passaram a ser ouvidos e apreciados pelos nobres frequentadores das tabernas e dos prostíbulos e os seus caíram em moda na alta sociedade. (Sardinha, 2010: 50).

Prossegue o autor:

A primeira definição histórica de fado dicionarizada é de 1878, no *Dicionário de Moraes*, que diz ‘fado – poema do vulgo de carácter narrativo em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem males, a vida penosa de uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Música popular com um ritmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados fados’. [...] Ou seja, de início, o fado era a

história só depois é que se tornou uma música. (Sardinha, 2010: 18)

José Alberto Sardinha escreveu o ensaio *A Origem do fado* para explicar como, mediante uma apurada investigação no seio das comunidades rurais de todas as províncias portuguesas, encontrou e descobriu os vestígios de uma tradição ancestral poético-musical idêntica em todo o país, desde as aldeias, às vilas e às cidades, possíveis berços do fado. Por isso, argumenta este autor, a origem do canto narrativo remonta ao século XVI. O fado é um texto poético, um poema narrativo, antes de ser um estilo musical. Ainda hoje os fadistas afirmam que o fado tem que contar uma história, como os ceguinhos da tradição popular o faziam, deambulando pelas feiras e ruas de todo o país. E esta narratividade atesta a origem nacional do fado, segundo Sardinha.

O autor considera que o estilo musical do fado seria a continuação do romanceiro tradicional, oriundo de todo o território português, herdeiro de uma tradição novelesca disseminada através dos músicos ambulantes que eram ouvidos nas ruas, nas tascas e nas casas de prostituição que no decorrer do tempo foram caindo no gosto da aristocracia portuguesa frequentadora destes ambientes. (<http://www.camaraportuguesa-rj.com.br/teoria-brasilianista-da-origem-do-fado/>)

2.2. origem brasileira

No entanto, esta visão da origem do fado como representação do povo português não encontrou apoio entre outros críticos literários, sendo de salientar que surge, então, uma outra explicação para a origem do fado, com início no século XIX, transitando depois para o século XX, segundo a qual a sua base se encontraria na dança africana *lundum*, modificada para se tornar fado Português, pela voz de autores mais conservadores. Como esclarece Nicolay,

A formação do fado como gênero musical constituiu-se principalmente por um extenso (e intenso) processo de trocas interculturais que promoveram uma multiplicidade infinita de interações. A este fato deve-se destacar o período de estabelecimento do sistema colonial português, que do século XV ao XX se constituiu como império global, presente na Europa, na Ásia, na África e nas Américas. (Nicolay, 2012: 59)

De acordo com Vieira Nery, os primeiros registos históricos sobre o fado referem-se ao fado dançado no contexto colonial brasileiro, assumindo características associadas à presença negra e mulata. 1830 é frequentemente apontado como o ano em que o fado apareceu, considerando-se que, a partir dessa data, se dá início ao primeiro período da história do fado, porque nessa altura os fadistas começaram a ter impacto na realidade sociológica como intérpretes da música, associada à boémia vivida em bordéis e tabernas. O nascimento do fado como canção está, por isso, associado a locais de marginalidade, nos quais conquistou o papel de um género essencialmente popular e onde, na opinião de Vieira Nery (Nery, 2004: 34), começa depois a dar os primeiros passos no seu desenvolvimento no seio da sociedade. Como refere o autor:

O Chiú, a *Chula*, o fado e a Volta-no-Meio são as danças populares mais comuns e mais notáveis do Brasil. (...) A dança favorita dos pretos chama-se fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente. (...)

Do contexto das múltiplas danças de terreiro de negros e mulatos que abundavam por todo o Brasil ao longo do século XVIII, cruzando matrizes africanas e europeias, emerge o fado, que por sua vez penetra gradualmente nos salões domésticos e nos palcos de teatro das grandes cidades brasileiras já nas primeiras décadas do século XIX, a exemplo do que anteriormente sucedera com outra canção dançada com a mesma raiz. (Nery, 2004: 33-34; 49)

Em geral, a primeira expressão de música que recebeu o nome da canção do fado nasceu no Brasil, como aproveitamento do nome de uma dança com esse nome, e só depois chegou a Portugal, nos séculos XVIII e XIX. Entre os defensores desta teoria, José Ramos Tinhorão afiança que, “é por essa descrição que se pode compreender como em meio às danças dos fados poderia surgir, pela interpolação de cantigas de pensamento poético o tipo de canção depois chamada de fado” (Tinhorão, 2008: 78). Acrescenta o autor:

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

Assim, como sintetiza Tinhorão, “a canção chamada fado nasceu do *intermezzo* cantado das danças de fofa e do fandango (...) que acabaria por destacar-se da dança e virar canção” (Tinhorão, 2008: 23). Esta dança nasceu de uma mistura das danças de fofa e do lundum ou lundu, um tipo de dança afro-brasileira, e da dança do fandango, esta última de origem provavelmente espanhola. Deste modo, trata-se de uma “mistura das danças tradicionais espanholas com as danças das suas colónias americanas. Nesta dança aparecem elementos coreográficos de várias culturas, tais como negro-africanas, orientais, ciganas e tradicionais europeus, o que se deve, mais provavelmente, à convivência de várias culturas distintas neste país”. (Tinhorão, 2008: 83-84)

O lundum terá nascido, como atestam algumas fontes documentais, da dança do platô, uma dança dos escravos executada nas cerimónias religiosas africanas no Brasil. Desde o século XVI, a mistura e a participação dos europeus brasileiros nas cerimónias negras levaram à interrupção destas danças. Só mais tarde se espalharam por todo o Brasil e, no século XVIII, esta dança recebe o nome de lundum. Quanto aos instrumentos de percussão que acompanham o lundum e fandango, refiram-se as palmeiras e, mais tarde, o som da viola, introduzido por influência europeia.

Deste modo, como sintetiza Nicolay,

De dança do Brasil à música de Portugal, o fado atravessou o Atlântico para constituir-se em um género que deixou para trás o movimento sincopado de uma dança sensual praticada em algumas casas de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. O argumento que sustenta a origem afro-brasileira do fado está ligado ao período em que o Brasil era colônia de Portugal, quando ocorreu a mistura cultural entre europeus, americanos e africanos que resultou no aparecimento de novos movimentos culturais, artísticos e religiosos em terras brasileiras. (Nicolay, 2012: 60)

Estas danças foram, num primeiro momento, adotadas pela classe popular, no centro das cidades brasileiras, mas logo se disseminaram entre outras classes até chegarem à nobreza. Por outro lado, há que ter em conta que estas danças eram consideradas de natureza lasciva, mas, ainda assim, começam a ser praticadas pela nobreza brasileira. Com efeito, como nota Tinhorão, “pelo que indicam as descrições de contemporâneos, a nova dança constituiria, no geral, uma fusão das anteriores danças do fandango, da fofa e do

lundum – cuja umbigada ostensiva mantinha, mas acrescentando pormenores indicadores da maior participação da gente branca” (Tinhorão 1994: 42).

Esta dança constitui, pois, uma combinação das danças do fandango, do lundum e da fofa, sendo mais provável que tivesse surgido no Rio de Janeiro, em finais do século XVIII. Simultaneamente, esta dança “ampliava o papel do canto, trocando os estribilhos marcados por palmas pelo *intermezzo* cantado às vezes de pensamento verdadeiramente poético, acompanhado à viola” (Tinhorão 1994: 59).

Tinhorão acrescenta também que, “a forma de canto solo, que a partir de meados do século XIX receberia o nome de fado, representou uma criação espontânea das camadas mais baixas de Lisboa.” (Tinhorão 1994: 75). Estes cantares começaram a ser cultivados “nas tabernas e bordéis, ou seja, nos lugares de encontro das camadas populares que, na Lisboa da época, eram constituídas por uma massa enorme e heterogénea de pessoas” (Tinhorão 1994: 79). As suas vidas instáveis e a sua insatisfação com as condições sociais estão bem refletidas na primeira música do fado. Como salienta Vieira Nery,

É num universo de pobreza, de jogo e contrabando, de prostituição e de boémia, num circuito marginal cada vez mais significativo das primeiras décadas do século XIX que o fado dá os primeiros passos: são as tabernas, os bordéis, lugares de encontro essencialmente masculino, em que a presença feminina se restringe quase em exclusivo ao universo da prostituição. (Nery, 2004: 54)

Seja qual for a sua origem, o fado sofreu mudanças em vários momentos, não aparecendo espontaneamente sob a forma que conhecemos hoje, e foi mostrado pela primeira vez em Lisboa em meados deste século. Presumivelmente, este tipo de dança do fado foi mais tarde trazido para Portugal, como outros tipos de dança, e é possível reconhecer na dança a influência dos afro-brasileiros, que dançam mesmo entre os mais abastados. Ao mesmo tempo, depois de a família real ter deixado o Brasil, verificaram-se profundas mudanças sociais em Portugal. Muitas famílias burguesas obtiveram bens em Lisboa e um grande número de populações rurais ingressou, resultando num grande aumento populacional e numa expansão das áreas urbanas. A composição da população tornou-se bastante diversificada.

O fado apareceu em Lisboa desta forma, mostrando características diferentes no ambiente rural, porque se realiza ao ar livre, jardins, retiros, exposições ou touros. Por isso, afirma-se num ambiente muito diferente e mantém-se, bastante ligado a circuitos boémios e

marginais, acontecendo em momentos de lazer e convívio entre marujos, marialvas ou prostitutas. Muitos dos espaços onde o fado era cantado foram mais tarde frequentados por uma camada social bastante diversificada, como “estudantes, jornalistas, homens do teatro e artistas” (Nery, 2004: 60).

Vieira Nery insiste que o fado nasceu no Brasil, sendo a dança o resultado de um processo multicultural, misturando elementos da África, da Europa e do Brasil. Argumenta, pois, que Lisboa não é o local de origem desta dança, tendo-a recebido e modificado até ela se converter numa música, absorvida no universo de Lisboa. Toda esta herança multicultural criou uma nova síntese cultural no século XIX. Nery defende que a dança denominada fado de Lisboa é semelhante à dança brasileira, acreditando igualmente que várias das apresentações de dança do fado são imitações brasileiras (cf. Nery, 2004)..

Em relação ao fado cantado, o autor faz remontar a sua origem ao fado dançado em terras brasileiras, onde surgem os primeiros indícios desta prática. Isto permite corroborar a teoria da origem brasileira do fado. A presença de géneros musicais afro-brasileiros em Portugal encontra-se amplamente documentada, como acontece com a fofa e o lundum, demonstrando como se entrecruzaram práticas culturais africanas, brasileiras e portuguesas. (<https://www.mundolusiada.com.br/artigos/a-teoria-brasilianista-da-origem-do-fado/>)

A teoria brasileira defendida por José Ramos Tinhorão e Rui Vieira Nery para a origem do fado, como dança derivada do lundum e levada para Portugal com o regresso da família real e dos seus súbditos, demonstra também como depois a canção se incorporou nos bairros menos abastados de Lisboa, ganhando novas referências e transformando-se num ícone musical dos lisboetas. (<https://www.mundolusiada.com.br/artigos/a-teoria-brasilianista-da-origem-do-fado/>)

2.3. origem árabe

Segundo argumentam os partidários da tese árabe, após a restauração do cristianismo, o fado destacou-se entre as populações muçulmanas fixadas na zona próxima da Mouraria. A explicação mais habitual para a génese do fado centra-se nos cânticos dos mouros, mais concretamente no que concerne ao fado de Lisboa, já que este povo permaneceu nos

arredores da capital, mesmo depois de terminada a reconquista cristã. Verifica-se, por exemplo, uma certa correspondência entre os cânticos tristes e melancólicos dos mouros e o fado lisboeta, para além da conexão espacial com a Mouraria, local afamado por nele ocorrerem as práticas fadistas de Lisboa.

No entanto, Pinto de Carvalho explica que esta hipótese é de difícil sustentação, uma vez que, se a origem do fado radicasse na cultura árabe, então a presença geográfica deste tipo de interpretação musical deveria ser ainda mais evidente noutras paragens, como o Algarve, o “último reduto dos Árabes em Portugal” (Carvalho, 2003: 41). Por outro lado, há que sublinhar que os muçulmanos abandonaram a Península Ibérica nos finais do século XV e os primeiros registos de fado surgiram apenas no início do século XIX.

2.4. origem marítima

A origem marítima do fado é defendida por Pinto de Carvalho, tendo em consideração que os marinheiros o cantavam na proa dos barcos. É, possivelmente, por essa razão que o mar é uma das temáticas centrais deste género musical. Quando falamos de Portugal, é necessário mencionar o papel fulcral desempenhado pelo contexto marítimo. O império colonial português começou a estabelecer-se no início do século XV. A partir de então, o cenário marítimo originou numerosas metáforas e é frequentemente representado como uma espécie de infinito imenso, permitindo interrogar o poder do desconhecido e da natureza.

Como, numa formulação poética, afirma Pinto de Carvalho,

O fado tem uma origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios sobre a toalha líquida florida de fosforescências fugitivas como o vaivém das ondas batendo no costado, ofegante como o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações fluctívagas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata como a indefinível nostalgia da pátria ausente. (Carvalho, 2003: 42)

Desta forma, o oceano constitui um filão imagístico muito importante no que diz

respeito à essência do fado. Tudo o que se encontra com ele se relacionado (veleiros, tempestades, ondas, sereias, etc.), converteu-se num código poético de expressão do contato sentimental dos portugueses com o mar. A explicação portuguesa da origem do fado parece razoável, porque algumas letras de fados provam que existe uma forte ligação com o signo do mar, havendo, por exemplo, algumas canções do fado que explicitamente tematizam esta teoria oceânica. Vejamos alguns exemplos:

O fado nasceu no mar

Frederico de Brito

Ao sabor das ondas, o fado nasceu no mar
Ao balanço de ondas mil por berço teve um navio
Por coberta um céu de anil.
Numa barquinha vogando batida pelo luar
Ouvi um nauta cantando.

Fado Português

José Régio

O fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.
Ai, que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutas de oiro,
vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro.
Na boca dum marinheiro
do frágil barco veleiro,
morrendo a canção magoada,
diz o pungir dos desejos

do lábio a queimar de beijos
que beija o ar, e mais nada,
que beija o ar, e mais nada.
Mãe, adeus. Adeus, Maria
guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura:
que ou te levo à sacristia,
ou foi Deus que foi servido
dar-me no mar sepultura
ora eis que embora outro dia
quando o vento nem bulia
e o céu o mar prolongava,
à proa de outro veleiro
velava outro marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

Fado das Caravelas
Estêvão Amarante

Quando foi das descobertas e conquistas,	e nas horas d'incerteza
Os fadistas, guitarristas	à marinhagem deu coragem
de mais fama	na miragem da vitória.
Lá no fundo do porão,	cabe ao fado o seu quinhão
deram alma e coração	de todo e qualquer padrão,
Às descobertas do Gama.	dos que fala a nossa História.
No alto mar, ia o barco naufragar,	no alto mar, quando em noites de luar,
O vento riço a soprar,	o pensamento a pairar,
que até os mastros levou.	na nossa aldeia natal.
Foi ao sentir uma guitarra a carpir,	ai, era ver quanta lágrima a correr,
Que o neptuno querendo ouvir	na guitarra a descrever
A tempestade abrandou.	saudades de Portugal.

(textos retirados do Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net>)

Pinto de Carvalho estabelece uma correlação entre a melancolia portuguesa e as conquistas marítimas dos séculos XV-XVI. De acordo com a sua opinião, o sofrimento causado pelas viagens marítimas dos portugueses conduziu à expressão dessa dor artisticamente plasmada no fado. Quem ficava em terra, em Portugal, e via partir os seus entes queridos que se aventuravam no mar desconhecido sofria muito com essa separação tão incerta, pelo que se criou um ambiente repleto de melancolia e esperança ligado a uma certa forma de dor coletiva da partida, da separação e medo de nunca mais voltar a ver as pessoas amadas.

Se considerarmos o plano do conteúdo dos poemas que acompanham as canções do fado, podemos notar que, se, por um lado, o sofrimento e a dor são um tema dominante das letras, por outro, é possível conjecturar sobre a sua fonte possível. Sendo também uma narrativa polarizada em torno da experiência erótico-amorosa, o fado parece expressar um sentimento muito semelhante ao de uma canção medieval, em que a ausência do ser amado gerava a *coita de amor*. Embora não haja ligação direta entre as caravelas do século XVI e o nascimento do fado, algumas canções descrevem cenas relacionadas com o mar que, para além do sentimento manifestado pelos marinheiros, refletiam ainda a dor que o seu distanciamento provocava tanto neles como em quem ficava em terra. Tendo em conta estas reflexões, podemos afirmar que o oceano, como signo e como símbolo, sempre desempenhou, portanto, um papel crucial na literatura portuguesa.

Como salienta Júlia Tomás,

As expressões artísticas relativas ao mar descrevem bravura e coragem, saudade e sofrimento, o poder dos homens face à cólera dos oceanos, os sonhos que se tornam realidade ou que, pelo contrário, se transformam em pesadelos e a nostalgia da grandiosidade do passado. Tudo isto são aspetos marcantes da cultura portuguesa que ainda hoje perduram na consciência colectiva. (Tomás, 2013: 55)

Por isso, o oceano não é apenas um elemento referencial da natureza, mas reveste-se também de um denso significado metafórico. É um tema que não pode ser ignorado na interpretação das canções do fado, considerando que Portugal é um país com uma forte raiz oceânica.

3. A história moderna do fado

Nos primeiros anos do século XX, o fado encontrou o seu lugar na sociedade lisboeta. Das tabernas populares às zonas urbanas e rurais, o fado podia ser ouvido por todos os estratos sociais. Um dos fatores que, em especial, muito contribuíram para a difusão do fado junto das camadas populares de todo o país foi o surgimento da indústria discográfica. Ao mesmo tempo, assiste-se também a profundas mudanças sociais, políticas e económicas, precipitadas pelo declínio da aristocracia e pelo fim da monarquia.

Além da participação de pessoas de todas as esferas da vida social, há que ter também em atenção os locais onde se produzia o fado, pois ele passou a ser praticado em coletividades de recreio e teatros, embora se tornasse igualmente um meio de diversão em saídas para o campo ou para a praia, em que os vários elementos da vida quotidiana eram espontaneamente integrados nas canções do fado. Como refere Brito,

A improvisação trazia consigo a tipificação das formas poéticas que então se vulgarizam e ocupam praticamente meio século de produção fadista. São elas a décima, cuja quadra inicial, designada mote, era dada ao “adversário” para sobre ela este improvisar e construir as quatro estrofes de dez versos; e a quadra simples, que viria a permanecer mais tempo em uso na desgarrada, em canto alternado de dois ou mais cantadores em disputa.” (Brito, *apud* Velho, 2006: 35)

Quando a indústria discográfica se instalou em Portugal produziram-se centenas de registos sonoros de fado, o que também contribuiu para a sua maior divulgação.

Com a implantação da República, em 1910, aparecem as primeiras publicações periódicas sobre o fado, passando este a ser promovido através dos jornais e, por essa via, espalhando-se por todo o país. Depois, com o passar do tempo e o desenvolvimento dessas mesmas publicações, as letras do fado tornaram-se cada vez mais literárias.

Assim, como explica Rui Vieira Nery, “a tradicional forma estrófica é substituída por uma estrutura de alternância de um refrão fixo com coplas sucessivas. Estes novos fados (...) são desde cedo designados por «fados-canção»” (Nery, 2010: 69). Na década de 30, o fado voltará a ser afetado por mudanças no seu repertório, passando a assentar numa forma fixa de poesia. Associada à amplificação da produção discográfica, foi nos anos de 1930-1950 que a rádio se difundiu mais, tendo contribuído, de forma muito expressiva, para

a profissionalização do fado. Em particular, durante o mesmo período, a fadista Amália Rodrigues foi convidada para cantar o fado no Brasil e aí foi alvo de uma calorosa recepção. O fado passou, então, a ser reconhecido internacionalmente.

Após a II Guerra Mundial, Salazar escolhe adotar três “F” – fado, futebol e Fátima – em momentos isolados na política internacional. O ditador português visa “adoptar uma estratégia de representação ideológica mais próxima do figurino de um autoritarismo conservador com uma forte mensagem nacionalista e populista” (Nery, 2012: 65). Deste modo, apropriou-se do fado como estratégia populista do regime, “da canção ‘ligeira’ à imprensa popular, e da Rádio e Televisão à Revista e ao Cinema” (Nery, 2004: 238). Refere ainda Rui Vieira Nery, que “a colagem ao fado (...) parece assim emergir agora para as autoridades salazaristas, como um possível instrumento de consolidação do seu Poder, sobretudo pelo encorajamento às temáticas da exaltação patriótica, da evocação ritual da tradição e do apelo a uma atitude de passividade perante um destino individual predeterminado e imutável” (Nery, 2012: 65).

Assim, o governo da ditadura apropriou-se do fado como estratégia de consolidação ideológica, perspetivando-o como uma canção de sentido patriótico-nacionalista:

O fado acaba por se subjugar ao regime, para poder sobreviver, e é então que se desenvolve e consolida o mito do fado como símbolo da identidade nacional lusa. De manifestação de ‘margem’, o fado torna-se bandeira de um regime, de uma nação. (...) A invenção do fado como “tradição nacional” foi produto de um longo processo. O fado “típico” constituiu-se como um estilo evidentemente artificial, mas, para ter eficácia simbólica, precisou de ser encarado como tradição. (Nery, 2012: 12-13)

O fado passa, assim, a representar simbolicamente a essência do povo português. Também Amália Rodrigues é considerada a representante do fado, porque este aproveitamento político do fado coincidiu com o período áureo da popularidade de Amália, pois a sua projeção internacional estava no auge e já era conhecida mundialmente. Nos anos oitenta e noventa havia já muitos outros fadistas. No século XX, o fado apareceu em muitos domínios, sendo que a sua propagação se tornou ainda mais ampla, enquanto produto de um processo construtivo deste género musical como símbolo da identidade nacional portuguesa.

Esta canção nacional tem vindo a ganhar uma vida nova com o cruzamento de estilos e

reinterpretações feitas por novos fadistas, que misturam a tradição com a atualidade. A nova geração do fado é composta por homens e mulheres que sentem a tradição e a levam mais além, fundindo-a com outros géneros da cidade de Lisboa, abraçando a sua multiculturalidade. Alguns dos nomes de referência são os de Ana Moura, Cuca Roseta, Carminho, Camané, Gisela João, Cristina Branco, Mariza, Mafalda Arnauth, mas muitos mais vão surgindo todos os anos, demonstrando que a música triste que ecoava pelas ruas escuras de Lisboa no século XIX ainda está bem viva e presente na voz de quem quiser cantar o fado: com alma e emoção.

(<https://www.instrumentos-musicais.pt/silencio-hoje-dia-mundial-do-fado/>)

4. Temática(s)

No decurso da sua evolução histórica, os temas do fado cristalizaram-se num núcleo relativamente restrito de possibilidades. Com efeito, a tradição codificou um repertório de temas e motivos que, desde sempre e até hoje, continuam a associar-se à trova nacional. Como explica Vasco Graça Moura,

Tudo isto se prende com a tradição. Quando falamos em “tradição” não estamos apenas a referir a carga de elementos que o fado veio transportando consigo ao longo das décadas, desde os tipos de forma musical e instrumental em que se impôs até às formas estróficas, como a quadra, a quintilha, a sextilha, a glosa de um mote em décimas, o emprego do refrão e coisas assim, bem como aos tópicos que, mais frequentemente, as suas letras percorreram e que, recordemos, se prendem com o amor, o ciúme, o sentido do destino, o abandono, a saudade, a noite, o Tejo, a cidade de Lisboa, etc., etc., aspectos que abundantemente se podem documentar, e a que se acrescenta, numa faixa mais específica, o fado mais alegre e mais marialva, ligado ao Ribatejo, ao toureiro, ao campino, ao forçado, ao cavalo e ao toiro e que Amália também cantou. (Moura, 2013: 11)

Centremo-nos, então, em algumas das temáticas firmadas pela tradição que se tornaram inseparáveis da poesia do fado.

4.1. Saudade

Considerada como sentimento definidor do carácter nacional, a saudade não podia deixar de constituir um dos temas maiores do fado. Na verdade, quer se encontre nele ligada à expressão amorosa, quer se encontre associada a uma idade ou um lugar perdidos, o fado concede lugar de primazia a esse misto de melancolia e nostalgia que impregna as suas palavras e música. Como refere Vasco Graça Moura, quando se fala de fado,

(...) é inevitável falar de saudade. “Com a saudade não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo”, escreve Eduardo Lourenço, cuja deriva filosófica e cuja meditação antropológica sobre o destino português o tem levado a atribuir à saudade um papel especial, uma espécie de carne do nosso ser, fazendo-a

participar também do sonho enquanto recusa da realidade típica do nosso modo de estar no mundo. A saudade é pensada por ele como uma categoria do tempo humano: “a saudade, a nostalgia ou a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de ser de memória e de sensibilidade ao Tempo”, acrescentando: “A saudade participa de uma e de outra, de um modo tão paradoxal e estranho”, que se tornou “um enigma e um labirinto, à imagem da relação estranha e paradoxal dos Portugueses com o seu tempo”. Ao relacionar a saudade com a nostalgia e sobretudo com a melancolia, Eduardo Lourenço reconduz-nos à grande matriz saturniana e criadora da cultura europeia. Mas, quanto às formas por que ela se exprime, intui que o canto e a palavra poética foram o seu primeiro veículo, isto é, antes de ser pensada, a saudade foi cantada. (...) No fado de Lisboa, essa melancolia do sentimento da saudade é concretamente assumida a cada passo. (Moura, 2013: 8)

Considerada por alguns uma palavra especificamente portuguesa, a saudade tem, ao logo dos séculos, sido uma linha de força na literatura e na arte portuguesas. A palavra saudade percorre quase todas as letras das canções do fado, pelo que podemos intuir a sua presença polarizadora em muitos fados. Refere M. L. Guerra que “a saudade comporta a ambivalência de que nasce. (...) É um caleidoscópio que sintetiza, numa só vivência, toda a gama da existência” (Guerra, 2003: 37). Nas letras de fados que, a título exemplificativo, transcrevemos de seguida, pode verificar-se a capacidade que este tema-chave revela de se unir a outros motivos que com ele surgem frequentemente conjugados: o sofrimento causado pela despedida dos amantes, a evocação de um passado de concórdia amorosa irre recuperável ou a projeção do sentimento saudoso na paisagem urbana.

De amor a saudade

Armando Machado

É sempre, tristonha e ingrata,
que se torna a despedida,
por quem temos amizade,
mas se a saudade nos mata,
eu quero ter muita vida,
para morrer de saudade.
A saudade é um queixa
que se parte e se reparte
porque fere e mortifica

mas é ela que nos deixa
sentir a dor de quem parte,
e a tristeza de quem fica.
a saudade aviva mais
é o riso a soluçar
é o soluço a sorrir
lágrima que anda no cais
na esperança de ver chegar
quem um dia viu partir

fado da Saudade

Amália Rodrigues

Eu canto o fado pra mim
Abre-me as portas que dão
Do coração cá pra fora
E a minha dor sem ter fim
Que está naquela prisão
Sai da prisão, vai-se embora

Eu canto o fado pra mim
Já o cantei pra nós dois
Mas isso foi no passado
Já que assim é, seja assim
Já me esqueceste depois
Já cada qual tem seu fado

Oh, minha voz,
Sem o amargo do teu pranto
Não cantava como canto
No meu canto amargurado
O, meu amor
Que és a dor que eu sofro e choro?
Afinal, a dor que adoro
É por ti que eu canto o fado!

O mais feliz é o teu, tenho a certeza
É o fado da pobreza
Que nos leva à felicidade
Se Deus o quis
Não te invejo essa conquista
Porque o meu é mais fadista
É o fado da saudade
É o fado da saudade

A cidade saudade

Casimiro Ramos

Quando as pedras do caminho
Vão chorando de mansinho
Por te ver já de partida
E a cidade estende os braços,
Com saudade dos teus passos,
Ao fundo de uma avenida

E as palavras que eu invento
Na tristeza do momento
De te ver partir agora:
São palavras, são carinhos,
São os restos dos espinhos,
Do nosso amor que demora

Fica tudo tão diferente,
Para o tempo e de repente,
Toda a cidade é só minha
Presa na margem do rio,
Sou como um barco vazio
Rumo ao futuro, sozinha

E a cidade entristecida,
Dorme à noite recolhida,
Porque a lembrança sorri,
Como quem espera em ternura,
Que um dia à nossa procura,
Possas voltar sempre aqui.

(textos retirados do Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net>)

Uma leitura comparativa destes textos permite aferir a latitude de sentidos que a palavra saudade pode comportar no fado. Muito frequentemente associado a um contexto narrativo que o ilustra, o sentimento saudoso gera no fado um clima emocional inconfundível. A gradação de sentimentos que permite (da tristeza melancólica à mágoa mais dilacerante, da aceitação fatalista ao desejo de morte redentora) constitui para os

letristas de fado um inesgotável repertório emocional.

4.2. Amor

Ao analisar as letras do fado, tanto daquele que é oriundo de Lisboa, como do que provém de Coimbra, não podemos deixar de notar como o amor é um dos temas que mais relevantes. O amor, nas suas múltiplas vertentes emotivas, mas sobretudo ligado a cenários emocionais negativos (amor não correspondido, amor proibido, inconstância amorosa, ciúme, infidelidade e traição, etc.) constitui o denominador comum do erotismo fadista.

Vejamos, a título exemplificativo, o seguinte poema de Amália Rodrigues:

Amor de Mel, Amor de Fel

Amália Rodrigues

Tenho um amor que não posso confessar
Mas posso chorar
Amor pecado, amor de amor
Amor de mel, amor de flor
Amor de fel, amor maior, amor amado

Tenho um amor, amor de dor, amor maior
Amor chorado em tom menor
Em tom menor maior o fado

Choro a chorar tornando maior o mar
Não posso deixar de amar o meu amor em pecado
Fui andorinha que chegou na primavera
Eu era quem era
Amor pecado, amor de amor
Amor de mel, amor de flor
Amor de fel, amor maior, amor amado
Tenho um amor, amor de dor, amor maior

Amor chorado em tom menor
Em tom menor maior o fado
Choro a chorar tornando maior o mar
Não posso deixar de amar o meu amor em pecado
fado maior, cantado em tom de menor
Chorando um amor de dor

Dor de um bem e mal amado

(texto retirado do Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net>)

No poema transcrito, encontram-se vários dos motivos convencionais que se associam à experiência amorosa trágica ou infeliz habitualmente retratada no fado. Trata-se de um amor inconfessável e vivido em segredo (“amor que não posso confessar”), sentido como pecaminoso e imoral (“Amor pecado”) e gerador de estados de alma profundamente contraditórios, alternando entre o prazer e a amargura (“Amor de mel, amor de flor/Amor de fel, amor de dor”). Repare-se que, embora “chor[e] a chorar tornando maior o mar”, o sujeito poético admite que “não posso deixar de amar o meu amor em pecado”. Assim, o amor dá lugar a uma forma de loucura que impele quem ama a suportar o sofrimento como lei inexorável, numa aceitação resignada de um destino trágico.

4.3. Melancolia

A tristeza é o sentimento avassaladoramente predominante nas canções do fado. Sendo a tristeza um vetor temático obsessivo, é natural que, na maioria dos casos, o tom do fado seja dolente e lamentoso. Essa tonalidade sentimental e nostálgica parece inseparável do género desde a sua origem. A tristeza que as suas letras expressam converteu-se em marca distintiva de uma certa ideia de portugalidade, isto é, em emblema da alma nacional. O célebre fado “Lágrima”, com poema de Amália Rodrigues, condensa exemplarmente essa tematização insistente da tristeza nos seus vários cambiantes:

Lágrima

Amália Rodrigues

Cheia de penas, cheia de penas me deito
E com mais penas, com mais penas me levanto
No meu peito, já me ficou no meu peito
Este jeito, o jeito de te querer tanto
Desespero, tenho por meu desespero
Dentro de mim, dentro de mim o castigo
Não te quero, eu digo que não te quero
E de noite, de noite sonho contigo

Se considero que um dia hei-de morrer
No desespero que tenho de te não ver
Estende o meu xaile, estende o meu xaile no chão
Estende o meu xaile e deixo-me adormecer
Se eu soubesse, se eu soubesse que morrendo
Tu me havias, tu me havias de chorar
Por uma lágrima, por uma lágrima tua
Que alegria me deixaria matar
Uma lágrima, por uma lágrima tua
Que alegria me deixaria matar.

(texto retirado do Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net>)

O fado, expressão máxima da dor que subjuga o sujeito poético, pode também, paradoxalmente, funcionar como um antídoto para essa mesma dor. O canto pode, como várias letras de fado referem, ajudar a exorcizar o sofrimento, transformando-o em matéria poética. Assim, são vários os fados que se autorreferenciam, demonstrando que o canto pode ajudar a mitigar a dor.

4.4. Mar

O oceano surge no fado não apenas na sua qualidade referencial, como elemento da natureza, mas adquire um amplo significado metafórico, sendo um dos tópicos mais glosados nos poemas para fado. Vimos já que alguns estudiosos defendem mesmo que a origem do fado deve ser procurada na relação ancestral do povo português com o mar. Portugal, como país colonial e marítimo, teve, desde sempre, uma conexão muito próxima com o oceano, pelo que é natural que sejam inúmeros os fados que versam sobre o mar. É o caso da célebre *Canção do Mar*, com letra de Frederico de Brito e música de Ferrer Trindade,

Canção Do Mar
Frederico de Brito

Fui bailar no meu batel
Além do mar cruel
E o mar bramindo
Diz que eu fui roubar
A luz sem par
Do teu olhar tão lindo.
Vem saber se o mar terá razão;

Vem cá ver bailar meu coração.
Se eu bailar no meu batel
Não vou ao mar cruel
E nem lhe digo aonde eu fui cantar,
Sorrir, bailar, viver, sonhar contigo.
Vem saber se o mar terá razão;
Vem cá ver bailar meu coração.
Se eu bailar no meu batel
Não vou ao mar cruel
E nem lhe digo aonde eu fui cantar,
Sorrir, bailar, viver, sonhar contigo¹.

(texto retirado do Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net>)

Como se sabe, o mar inscreveu-se, desde as cantigas de amigo peninsulares, no lirismo português. O tema do mar é, portanto, inseparável da criação poética em língua portuguesa e a poesia para fado não constitui exceção. Para além dos valores simbólicos que habitualmente lhe estão associados (reflexo do estado de alma do poeta e espelho da sua situação emocional), é também frequente que surja personificado, sendo, por vezes, objeto de interpelação direta.

¹ Como refere Vilma Silvestre, “esta música foi gravada em 1955, sob o título “Solidão”, no filme *Os Amantes do Tejo*, apesar de se ter tornado conhecida do público português e mundial pela voz de Dulce Pontes, em 1993, no seu álbum *Lágrimas*, como um dos maiores êxitos da canção portuguesa de sempre. No entanto, esta canção ultrapassou as fronteiras portuguesas, e tornou-se conhecida, por integrar a banda sonora de filmes americanos como “*A Raiz do Medo*” (título inglês – “*Primal Fear* no qual Richard Gere (que quis pessoalmente que esta música fosse incluída) contracenou com Edward Norton, e “*Atlantis: O Continente Perdido*” (título inglês – “*Atlantis: The Lost Empire*”), da Disney. Outras artistas internacionais também se renderam a esta música, cantando as suas próprias versões em outras línguas, tal como: Hélène Ségara (“*Elle, tu l’aimes*, 2000, com o videoclip filmado no Alentejo), Chenoa (“*Oye, Mar*, 2002) e Sarah Brightman (“*Harem*, 2003). Mais recentemente, duas cantoras russas (Pelageya & Elmira Kalimulina) celebrizaram esta canção num espetáculo televisivo de surpreendente qualidade (vide: https://youtu.be/0evioUE_KGU, acedido em junho de 2015)”. (Silvestre, 2015: 31).

5. Fado e Poesia

5.1. Palavra, música, voz

O fado é uma arte musical que explora o forte sentido de musicalidade da língua portuguesa, utilizando-a também como um símbolo identitário. As suas letras, articuladas em torno de cento e quarenta melodias do chamado “fado tradicional”, são um repositório de autêntica poesia clássica. Como salienta Pedro Pavão dos Santos, “o fado, convirá lembrar, vive tanto da música como da letra – e esta é poesia” (Santos, 2014: 464).

Inicialmente, os temas das letras centravam-se em narrativas inspiradas no quotidiano. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX os conteúdos do repertório fadista alargam-se consideravelmente. Assim, o espectro temático passou a incluir temas de caráter poético e autorreflexivo (centrados em torno do próprio fado) ou relativos ao amor, ao trabalho ou ao sofrimento das classes mais desfavorecidas, convocando um contexto social específico, com referências a cidades, ruas e comunidades, a pessoas famosas, às touradas, ou mesmo a conflitos religiosos ou passagens bíblicas.

Como assinalam as palavras de Rui Vieira Nery, o conteúdo do fado,

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

Deste modo, é possível compreender a forma como o compositor se apropria da matéria-prima da poesia, transformando-a em música envolta em sentimento. O fado institui uma sinergia significativa entre a melodia, a voz e a palavra poética.

Frequentemente inspiradas pela poesia popular, as linhas melódicas e rítmicas destas criações cativam diferentes plateias. De facto, “não constitui segredo que até certa altura, mais concretamente, na viragem da carreira de Amália Rodrigues ou numa ou noutra deriva accidental das demais cantadeiras de topo, o abastecimento poético foi sempre feito por poetas ditos populares” (Santos, 2014: 464). Como explica Elsa Pereira,

In its early days, *fado* was mainly a traditional folk music genre. Initially the lyrics were anonymous and passed on orally, and gradually from the 1920s onwards they were written by popular authors. *Fado* only began to cross over into the area of cultured poetry in the 1950s, especially through the voice of the famous singer Amália Rodrigues (1920–1999) and the decisive influence of Franco-Portuguese composer Alain Oulman (1928–1990). The melodic characteristics of *fado*, with its subjective focus, melancholic tone, dramatic pauses, and rubato, indeed seemed like a perfect match for the lyrical intensity of elegiac poetry. Thus, gradually, though not without controversy, poets began to take the stage. Pedro Homem de Mello (1904–1984) was one of the first whose work was sung, shortly followed by David Mourão-Ferreira (1927–1996), José Régio (1901–1969), Luiz de Macedo (1925–1987), and, still later, Alexandre O’Neill (1924–1986), Sidónio Muralha (1920–1982), and Vasco de Lima Couto (1923–1980), among others. (Pereira, 2017:1-2)

Especialmente em Portugal, a cultura do fado torna-se transversal a grande parte da população. Verifica-se uma empatia generalizada pelo repertório popular que ativa lembranças, sentimentos e fragmentos de sabedoria que vão germinando a partir do contacto próximo com as cantigas do fado. Em particular, Amália Rodrigues foi pioneira na exploração da frutífera relação entre música e poesia no fado. Como lembra Rui Manuel Ferreira,

(...) são vários os poetas eruditos que podemos encontrar no universo fadista de Amália e que, pela sua oralidade e divulgação através do Fado, se tornaram familiares aos portugueses: Pero de Viviães, Mendinho, João Roiz de Castelo-Branco, Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, António Feliciano de Castilho, Guerra Junqueiro, José Régio, Pedro Homem de Mello, Alexandre O’Neill, Luís Macedo, David Mourão-Ferreira, Manuel Alegre, José Carlos Ary dos Santos, Sidónio Muralha, Almada Negreiros, Afonso Lopes Vieira, Sebastião da Gama, Vasco de Lima Couto, Francisco Bugalho, José Afonso (Zeca Afonso).

(Ferreira, 2006: 72-73)

Essa aliança estética perfeita entre voz, música e poesia surge, por exemplo, explicitada num poema de Vasco Graça Moura, incluído em *letras do fado vulgar*:

Poetas de lisboa

é bom lembrar mais vozes pois lisboa
cidade com poético fadário
cabe toda num verso de cesário
e alguma em ironias de pessoa

para cada gaivota há um do o'neill
para cada paixão um do david
e há pedro homem de mello que divide
entre alfama e cabanas seu perfil

e há também o ary e muitos mais
entre eles o camões e o tolentino
ou tomando por fado o seu destino
ou dando de seu riso alguns sinais

muito do que escreveram e se canta
na música de fado que já tinha
o próprio som do verso sem asinha
assim do coração para a garganta

que bom seria tê-los a uma mesa
de café comparando as emoções
e a descobrirem novas relações
entre o seu fado e a língua portuguesa

(Moura, 1997: 18)

O sujeito lírico convoca os nomes emblemáticos de Luís de Camões, Nicolau Tolentino, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello e José Carlos Ary dos Santos, todos eles representantes do “poético fadário” de Lisboa. Por um lado, no poema, o fado surge intimamente ligado à geografia real e simbólica de Lisboa; por outro, ele é considerado como uma vertente maior da poesia destes autores, uma vez que, como nela, “o próprio som do verso” percorre um

itinerário que vai “do coração para a garganta”. O fado participa, portanto, do mesmo substrato emocional da poesia, estabelecendo, como acontece com o lirismo, uma relação simbiótica com a língua.

É um lugar-comum afirmar que o fado exprime a essência emocional portuguesa, pois representa vários cenários de fatalismo e nostalgia, fazendo-os raramente alternar com outros de sinal eufórico. Em qualquer caso, a relação entre poesia e música está sempre intimamente presente, se considerarmos que a expressão musical é uma segunda criação resultante da poesia. Nas letras dos fados, podemos encontrar conteúdos simples que derivam do prosaísmo do dia-a-dia mais mundano ou temas de natureza expressamente literários, que traduzem uma relação próxima com o fazer poético. A semântica do texto poético-musical é, por outro lado, potenciada pelo canto que explora a vertente rítmica do texto literário.

5.2. Cinco poetas, cinco fados

De modo a documentar a sedução que o fado, quer entendido como composição poético-musical, quer como repertório de temas e motivos literários exerceu sobre alguns poetas portugueses, selecionamos cinco poemas de autores representativos deste diálogo criativo entre fado e lirismo. Reconhecemos que a escolha é aleatória e se destina apenas a documentar a persistência histórica da relação entre fado e poesia. Esta relação é de natureza muito diversificada. Ela inclui textos poéticos expressamente compostos para fado ou poemas que, não tendo sido originalmente escritos com esse objetivo, foram divulgados por fadistas através da música e do canto.

De facto, a história literária portuguesa é abundante em poetas que escreveram letras intencionalmente destinadas ao fado ou poemas que, não o tendo sido na sua origem, acabaram por ser “anexados” ao repertório fadista. Como é evidente, a escolha que a seguir apresentamos poderia perfeitamente contemplar outros autores e textos e estamos conscientes da subjetividade da seleção que propomos. Procurámos, contudo, que ela fosse diacronicamente representativa em relação aos séculos XX-XXI, desenhando um arco temporal que vai do poeta contemporâneo da geração modernista António Botto (1897-1959) à autora contemporânea Maria do Rosário Pedreira (1959-).

5.2.1. António Botto

Poeta, contista e dramaturgo português, António Botto ficou mais conhecido pela sua faceta de “dissidente sexual”, numa época que fortemente repudiava a “Literatura de Sodoma” por ele cultivada. Inscrita, pelo menos em termos geracionais, no panorama do modernismo literário português, a obra poética de António Botto recupera formas tradicionais e ritmos populares, vertendo neles uma carga emotiva e uma sinceridade autobiográfica perturbadora, sempre ao serviço de um ideal estético exemplarmente caracterizado por Fernando Pessoa no estudo que lhe consagrou (cf. Pessoa, 1980).

Sobre a relação íntima de António Botto com o fado, informa Pedro Pavão dos Santos:

Começando pelo Botto-poeta, sempre tivemos a sensação de que ele procurou constantemente (até certa época) distanciar-se da trova da sua amada cidade madrinha, porventura com receio que o labéu fadista pudesse retirar-lhe a seriedade que tanto procurava para uma obra iniciada nos tempos de Orpheu e não neste — e quando privava com alguns dos mais destacados representantes dessa publicação a começar por Fernando Pessoa. Poucos fados propriamente ditos escreveu o controverso vate: Fado Triste dos Meus Olhos, com música de Ruy Coelho; e as letras das seis canções do filme Gado Bravo (1934), de António Lopes Ribeiro (1908-1995), com música de Luís de Freitas Branco (Sol do Ribatejo, Canção das Lavadeiras, Serenata, Anda o Sol nos Laranjais e Fandango) e o Fado do Pascoal.

(...) O poeta, que em 1920 dará à estampa o escandaloso livro *Canções*, assunção da sua homossexualidade sem lugar a dúvidas, sabe que muito dificilmente escapará a uma identificação com o fado. Quase todos os seus versos, com algumas excepções de índole nacionalista ou religiosa, podem ser cantados ao som dos instrumentos tradicionais da velha trova — e, recordando a infância, em poesia publicada numa obra de 1944, recordará:

Lisboa da velha Alfama
Onde brinquei de boné
E um bibe azul de riscado,
E onde me deram no sangue
Essa vacina do fado!

(Santos, 2014: 479-480)

De entre os vários poemas de Botto adaptados à “trova nacional”, reproduzimos o seguinte incluído em *Canções*, cantado, por exemplo, pela fadista Mísia que, com música de João António Amaral, o inclui no seu álbum *Garra dos sentidos*:

Quem é que abraça o meu corpo
Na penumbra do teu leito?
Quem é que beija o meu rosto,
Quem é que morde o meu peito?

Quem é que fala da morte
Docemente ao meu ouvido?
– És tu senhor dos meus olhos?
E sempre no meu sentido.

A tudo quanto me pedes
Porque obedeco, não sei
Quiseste que eu cantasse
Pus-me a cantar... e chorei

Não me peças mais canções
Porque a cantar vou sofrendo
sou como as velas do altar
que dão luz e vão morrendo

Não me chames pelo nome
que me deram ao nascer
sou como a folha caída
que não chegou a viver

Meus olhos que por alguém
deram lágrimas sem fim
Já não choram por ninguém
– Basta que chorem por mim

O que é que a fonte murmura?
O que é que a fonte dirá?
– Ai, amor, se houver ventura
Não me digas onde está.

(Botto, 1975: 67)

Na leitura deste poema, avulta a franqueza da linguagem e da emoção, reconhecíveis na interpelação de um objeto de desejo homoerótico (cf. a expressão designativa do objeto amoroso “senhor dos meus olhos”). Estamos perante um dos poemas mais expressivos de Botto, desenvolvido como um diálogo dramático com o amante ausente. As palavras do filósofo alemão Winckelmann, citadas por Botto no prefácio à sua poesia permitem esclarecer a relação entre desejo homoerótico e o ideal estético da arte helénica:

Como é confessadamente a beleza do homem que tem que ser concebida sob uma ideia geral, assim tenho notado que aqueles que observam a beleza só nas mulheres, ou pouco e nada se comovem com a beleza dos homens, raras vezes têm um instinto imparcial, vital, inato, da beleza na arte. A pessoas como essas a beleza da arte grega parecerá sempre falha, porque a sua beleza suprema é antes masculina que feminina. (Winckelmann *apud* Botto, 1975: 7)

O poema reitera a expressão do desejo do sujeito poético (“meu corpo”, “minha cama”, “meu rosto”, “meu peito”, “meu ouvido”, “meus olhos”), não escamoteando uma dimensão física e sexual aqui tornada indissociável de uma dimensão autoerótica. De facto, o corpo do sujeito poético é o lugar onde plenamente se concretizam os gestos eróticos do outro e só nessa medida ele adquire sentido. Note-se que essa expressão erótica não é totalmente eufórica: com efeito, a forma verbal “morde” ou as palavras de “morte”, segredadas ao ouvido, indiciam uma simbiose sinistra de *eros* e *thanatos*, em função da qual o mensageiro da plenitude erótica é também o que anuncia a morte. A fruição dos sentidos é, neste poema-fado de Botto, equiparada a uma sujeição do amante seu ao objeto de desejo. O eu poético rende-se, sem condições, à onnipotência do amado, num gesto de entrega irracional que poderá relacionar-se com o tópico da loucura amorosa, tão frequente nos poemas para fado:

A tudo quanto me pedes
Porque obedeco, não sei
Quiseste que eu cantasse
Pus-me a cantar... e chorei

Do mesmo modo, a justaposição dos motivos poéticos do canto e do choro introduz atmosfera de disfórica melancolia que atravessa o texto. O amor, mesmo na sua faceta de vitalismo erótico, implica o sofrimento dilacerante, mas resignado, do sujeito que a ele se entrega. As comparações utilizadas estabelecem analogias concretizantes que dão forma material ao mal-estar subjetivo do amante e comprovam a simplicidade dos referentes evocados: “sou como as velas do altar/que dão luz e vão morrendo”; sou como a folha caída/que não chegou a viver”. Inspiradas pela sociabilidade religiosa ou por elementos da natureza, estas analogias demonstram a importância de que o quotidiano prosaico se reveste na mundividência revelada nos poemas para fado. A sua habitual simplicidade deverá também relacionar-se com este predomínio do real familiar e reconhecível.

Não encontramos, portanto, neste texto, uma expressão do júbilo em face do amor correspondido ou do erotismo feliz. Esta hiperbolização do sofrimento do amante culmina com a autolamentação do eu poético, uma vez que ele chora agora a sua sina amorosa (o seu *fado*), tornando-se o centro de meditação melancólica. Nas últimas estrofes, torna-se evidente o comprazimento masoquista do poeta com a sua desdita, um destino que, aliás, confessa não desejar trocar pela “ventura”:

Meus olhos que por alguém
deram lágrimas sem fim
Já não choram por ninguém
– Basta que chorem por mim

O que é que a fonte murmura?
O que é que a fonte dirá?
– Ai, amor, se houver ventura
Não me digas onde está.

Relativamente à musicalidade do poema, é necessário atentar na sua especial estrutura. Verifica-se uma rima cruzada em cada estrofe (ABAB), gerando uma alternância fónica e rítmica no final de cada verso, com evidente valor expressivo. No fundo, a estrutura verbal do poema torna-se mais adequada ao canto do fado, nomeadamente pela frequência de vogais nasais, numa adequação da palavra poética aos constrangimentos melódicos da canção.

Ao mesmo tempo, verifica-se a repetição de estruturas sintáticas e semânticas que recuperam o paralelismo típico das canções de amigo do período medieval, de cunho popularizante. É o caso dos três primeiros versos com a repetição da frase interrogativa, cujo sujeito é expresso pelo pronome interrogativo “quem”. No entanto, no dístico final, é explícita a referência apostrófica ao ser amado: “Ai, amor”.

A conjugação destes traços estilísticos (reiteração anafórica; interrogação; apóstrofe; uso do imperativo) concorre para a dramaticidade do poema. De facto, todo ele se desenvolve como um extenso monólogo dirigido a um destinatário cuja voz não chegamos a ouvir. Esta aparência de interlocução é necessária à teatralidade do cenário emocional recriado, a que a voz do fadista empresta também densidade dramática. Esta conjugação híbrida entre os registos lírico e dramático, que foi muito usada por António Botto na sua

poesia, ajudará talvez a explicar a sedução que ela, desde sempre, exerceu sobre os fadistas de várias gerações, cativados pela sinceridade desarmante deste teatro afetivo.

5.2.2. José Régio

José Régio, o mentor da geração presencista em Portugal, é considerado como um dos vultos mais significativos da literatura moderna, pois, através do seu trabalho literário multifacetado (poesia, narrativa, ensaio, teatro), podemos observar a sua incessante procura de uma voz original, em sintonia com o imperativo de uma arte viva em correspondência com a expressão sincera da subjetividade do artista, tal como se anunciava no texto-manifesto do número inaugural da revista *presença*. Numa obra dominada pela relação obsessiva e conflitual entre Homem e Deus, a Natureza e a transcendência e o individual e o universal, Régio não deixará de ser seduzido pelo fado, sobretudo pelo facto de a canção nacional constituir um estimulante repositório poético de temas e motivos que lhe interessava desenvolver. Aliás, em 1941, o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* escreverá um livro precisamente chamado *Fado*, recorrendo, intencionalmente, à ambiguidade da palavra para designar através dela tanto o género musical, como a ideia de predestinação trágica, aliás muito cara ao universo poético de Régio.

Como sublinha Pedro Pavão dos Santos,

(...) pensamos estar mais que estabelecido o interesse que o fado mereceu a José Régio como ensaísta e observador atento das diversas manifestações artísticas coevas. Ele não constitui, portanto, um acidental estudioso da velha trova, e, como veremos, nunca poderá considerar-se um seu poeta improvável. Tornou-se, isso sim, um vate incontornável desta melancólica canção, que lhe deve, sem qualquer espécie de dúvida, a gratidão reverente de poder contar entre os seus letristas mais uma figura literária maior. (Santos, 2014: 520)

No estudo *António Botto e o Amor*, Régio discute a natureza e a essência do fado:

Assim, há o fado que arrota e o que põe água de cheiro, o que soluça e o que satiriza, o que pode refrescar a literatura e o que a envilece, o que vai barra fora em terceira classe, guardado numa caixa de guitarra como no coração de um búzio saudoso, e o que se embarca em discos ou navega em ondas sonoras

enviadas pelas emissoras. Assim há o fado às vezes execrável e o fado às vezes tocante, – um e outro característicos através das suas várias modalidades. (...) O certo é que a desonra, a miséria, a infâmia, a desgraça, a renúncia, a dor, – fontes inspiradoras embora turvas, de muitas obras-primas e fontes inspiradoras das principais modalidades de fado – por um lado não têm outro meio de se redimirem senão cantando-se e nimbando-se elas próprias nem que de sinistras auréolas, (assim ao fado advém parte do poder redentor de toda a arte) por outro lado têm, também, as suas *vantagens*, embora compradas caro; e assim o fado é também ...um cântico afirmativo. (...) Mas o que afinal me interessa (...) são as correntes humanas que subterraneamente alimentam essa expressão não raro ridícula; (...) O parentesco de grande parte da poesia de António Botto com o fado, não estará, profundo, na identidade de certas dessas correntes? E não poderiam achar-se relações semelhantes entre o fado e parte da obra de Camilo, de António Nobre, de Raul Brandão, de tantos outros? (...) Fados, vilancetes, quadras, – António Botto sabe fazê-los vivos de verdadeiro sentimento... (empreguemos lá o adjectivo!...) lusíada. Mas todo o verdadeiro poeta é, simultaneamente, muito nacional e universal. (...) E notemos que nacional não é a mesma coisa que nacionalista. (Régio, 1979: 24)

As palavras acima transcritas de José Régio têm grande interesse, uma vez que documentam a sua perspetiva da relação entre fado e poesia. Reconhecendo que nem todo o fado é qualitativamente superior, uma vez que há “o que pode refrescar a literatura e o que a envilece”, isto é, “o fado às vezes execrável e o fado às vezes tocante”, o autor situa o critério distintivo no plano das “correntes humanas que subterraneamente alimentam essa expressão não raro ridícula”. Isto é, para Régio é a sinceridade emocional do fado que o torna “vivo de verdadeiro sentimento (...) lusíada”. Assim, só o poema que exprimir a verdade artística individual do seu autor poderá revestir interesse universal.

Como já antes se mencionou, em 1941, Régio daria à estampa, como refere Pedro Pavão dos Santos,

(...) não um livro ligeiro e menor, mas uma obra cheia de interesse chamada *Fado*, com desenhos do irmão Júlio, que inclui, nomeadamente, o hoje ultrafamoso (e longo) *Fado Português*, criado por Amália com música de Alain Oulman (1928-1990), em 1965, a quem o poeta autorizou a cortar conforme achasse resultar melhor. A obra citada — que tem sido utilizada para letras de outros fados, como o Alentejano —, contém poemas dedicados a três cidades caras ao autor: *Romance de Vila do Conde*, *Balada de Coimbra* e a *Toada de Portalegre*. Mas dizer isto, apenas, seria ignorar a capacidade que o escritor possuía para criar com palavras impressivas imagens, que têm sido classificadas como expressionistas, barrocas, etc. (Santos, 2014: 521)

O próprio Régio estava consciente do lugar particular que *Fado* ocupava no conjunto da sua produção poética. De facto, em entrevista concedida pelo autor afirmava ele que

(...) a força do 'Fado' é muito diferente – admitindo que há aí força – da força das *Encruzilhadas de Deus*. No *Fado* quis fazer uma espécie de aproveitamento literário do fado português. Até por vezes há uma espécie de caricatura, ou de paródia, da própria letra de fados que vulgarmente se cantam, dos folhetos de feira em que há letras para fados. (...) Procurei formas tradicionais portuguesas e usei muitas vezes a redondilha, vulgar nas quadras portuguesas. É um livro muito diferente. A força é diferente.... (Santos, 2014: 522).

É justamente a composição “Fado Português”, na versão abreviada que dela foi difundida através da voz ímpar de Amália Rodrigues acompanhada pela música de Alain Oulman, que elegemos para ilustrar a relação da poesia de Régio como o fado.

FADO PORTUGUÊS

O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

Ai, que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutas de oiro,
vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro.

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

Mãe, adeus. Adeus, Maria.
Guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura:
que ou te levo à sacristia,
ou foi Deus que foi servido
dar-me no mar sepultura.

Ora eis que embora outro dia,
quando o vento nem bulia
e o céu o mar prolongava, à
proa de outro veleiro
velava outro marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

(Régio, 1984: 53)

O título do poema constitui, já de si, um verdadeiro programa poético. Na realidade, ao intitulá-lo *fado português*, Régio celebra o valor coletivo do sentimento lusíada vertido na canção nacional. O fado é, portanto, apresentado como um destino coletivo, de alcance nacional, funcionando como marca identitária de um povo. Trata-se, pois, de um poema com evidente alcance autorreflexivo, uma vez que o fado constitui o seu próprio tema. Logo no início, relata-se a génese do fado, situando a sua origem no canto melancólico de um marinheiro.

Todo o poema de Régio irá desenvolver uma ambientação marítima que evoca, por um lado, o romanceiro (lembrando, por exemplo, o romance popular da *Nau Catrineta*) ou, por outro, os relatos de viagens quinhentistas ou a epopeia de Camões. De facto, o cenário da despedida que precede a partida para o mar (“Mãe, adeus. Adeus, Maria”) parece inspirado por essa tradição literária que se tornou inseparável de uma certa ideia de portugalidade.

Para além da recorrência deste imaginário marítimo, o poema de Régio acentua o tom disfórico que constitui a marca distintiva do fado. Versos como “no peito dum marinheiro/que, estando triste, cantava”, “olhar ceguinho de choro”; “morrendo a canção magoada, /diz o pungir dos desejos”, entre outros, não deixam dúvidas quanto à temática obsessiva do fado: o amor dilacerante, a nostalgia de um tempo ou de um espaço perdidos e o domínio absoluto da dor e da melancolia, indiciando, por vezes, um verdadeiro prazer masoquista.

Por fim, saliente-se a presença de elementos temáticos e lexicais que remetem para a tradição popular: o uso da interjeição (“Ai, que lindeza tamanha”), o recurso ao diminutivo

(“olhar ceguinho de choro”), às repetições (“Mãe, adeus. Adeus, Maria”) ou a fórmulas inspiradas no romancista tradicional (“terras de Espanha, / areias de Portugal”; “dar-me no mar sepultura”). Integrados num poema culto, estes elementos pretendem reatar a relação antiga do fado com uma poesia de fundo popular.

5.2.3. Pedro Homem de Mello

Pedro de Mello nasceu em 1904 no Porto e faleceu, em 1984, na mesma cidade. Destacou-se como jornalista e estudioso atento às tradições populares e ao folclore português. Foi um poeta muito prolífico, tendo publicado mais de trinta livros a partir da década de 30 do século XX. A ligação entre a poesia de Pedro Homem de Mello e o fado foi das mais produtivas da literatura portuguesa. Amália Rodrigues imortalizou, por exemplo, alguns dos seus poemas, como os célebres “Povo que lavas no rio”, “O rapaz da camisola verde”, “Havemos de ir a Viana” e “Fria Claridade”, que hoje constituem verdadeiros clássicos do género.

Como refere Patrícia Costa, no artigo que assina sobre o autor no *Portal do Fado*,

Foi Alan Oulman quem vislumbrou nas palavras de Pedro Homem de Mello as melodias que, mais tarde, ganharam universalidade na voz única de Amália Rodrigues. Melodias de uma pureza quase visceral, que entraram no universo colectivo dos portugueses, tendo sido desde então recriadas, revistadas e mesmo reinventadas por todas as posteriores gerações de artistas. Sentimentos, convicções e desejos que afloram a cada verso, a cada rima, numa toada de beleza e emotividade profundas e inconfundíveis. (Costa, s.d.: s.p)

Assim, para além de vários de entre os seus poemas terem sido interpretados por fadistas portugueses, alguns foram expressamente compostos para fado, como explica Elsa Pereira:

More than fifty poems of his can be heard worldwide through the voices of famous performers, such as Amália Rodrigues, Tereza Tarouca, Fr. Hermano da Câmara, and, more recently, António Variações, Carlos do Carmo, João Braga, Dulce Pontes, Camané, and Sérgio Godinho. Besides these, some lesser known singers such as Germano Rocha, Alexandre dos Santos, Zélia Lopes, Fernando Gomes, Carlos Ramos, Maria Manuel, Beatriz da Conceição, Valdemar Vigário, João Ferreira Rosa, and Jorge Silva have interpreted his poems (...). It is no

wonder, then, that several of his poems were written especially to be sung, and there are even examples of his poetry which only came into the public domain through audio recordings. Such is the case for “Olhos fechados,” “Tive um amigo . . . e morreu!,” “Bastam as pedras do rio,” “Rua da Sorte,” and, more recently, “Te juro,” (...). These lyrics were written with *fado* in mind, and have been adapted to the musical register with great skill (...). (Pereira, 2017: 4)

Vejamos, a título exemplificativo, o poema “Prece” imortalizado na voz de Amália:

PRECE

Talvez que eu morra na praia,
Cercado, em pérfido banho,
Por toda a espuma da praia,
Como um pastor que desmaia
No meio do seu rebanho...

Talvez que eu morra na rua
E dê por mim de repente –
Em noite fria, sem lua,
Irmão das pedras da rua
Pisadas por toda a gente!

Talvez que eu morra entre grades,
No meio duma prisão
E que o mundo, além das grades,
Venha esquecer as saudades
Que roem o meu coração.

Talvez que eu morra dum tiro,
Castigo de algum desejo.
E que, à mercê desse tiro,
O meu último suspiro
Seja o meu primeiro beijo...

Talvez que eu morra no leito,
Onde a morte é natural,
As mãos em cruz sobre o peito...
Das mãos de Deus tudo aceito.
Mas que eu morra em Portugal!

(Mello, 1983: 47)

“Prece” é um poema que alia a intensidade emotiva à musicalidade, sobretudo resultante da estrutura estrófica e da repetição sintática. Nele, uma retórica rigorosa resulta

numa tensão emocional produtiva.

Revelando profundidade metafísica, sobretudo em virtude da presença obsessiva do tema da morte do sujeito lírico, o poema assenta numa estrutura reiterativa simples, em que cada estrofe apresenta um cenário hipotético de morte. Depois de conjeturar que irá morrer na “praia”, na “rua”, “entre grades”, “dum tiro” ou “no leito”, o sujeito refere, no verso culminante do poema, que a única coisa que realmente lhe interessa é morrer na terra natal. O poema articula dois dos temas maiores do fado: por um lado, a morte, atestando a predileção do género musical nacional pelo registo mórbido ou mesmo fúnebre; por outro, o apego ao torrão natal, que, neste poema, adquire contornos de patriotismo fervoroso e de apologia nacionalista. No fundo, é como se o amor à pátria abrandasse o carácter trágico da morte, fazendo com que o sujeito poético se resignasse à fatalidade do seu desaparecimento.

O poema encontra-se construído de acordo com um modelo repetitivo e uma sintaxe anafórica que gera um crescendo emotivo que encontra o seu ponto culminante no último verso. Significativamente, a palavra que encerra o poema (e aquela que mais facilmente se inscreve na memória do leitor/ouvinte) é Portugal, que funciona como uma súplica do conteúdo patriótico desenvolvido ao longo do texto.

5.2.4. David Mourão-Ferreira

David Mourão-Ferreira (1927-1996), um dos autores mais representativos da literatura portuguesa contemporânea, foi um escritor multifacetado: poeta, romancista e dramaturgo, exerceu ainda as atividades de ensaísta, tradutor e crítico literário.

Na década de 50, David Mourão-Ferreira conhece, por intermédio do seu amigo e cunhado Rui Valentim de Carvalho, Amália Rodrigues. Este encontro foi determinante para a sua trajetória poética e para a relação estreita que estabeleceu com o universo do fado. É, pois, em virtude dessa relação de amizade que o autor escreve as primeiras letras de fados para a interpretação de Amália: “Primavera” (1953), “Libertação” (1955) e as versões portuguesas “Sempre e Sempre Amor” (1953), “Neblina” (1954) e “Quando a Noite Vem” (1954). (cf. “David Mourão-Ferreira, <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=292>). Como sintetiza Patrícia

Costa,

Do feliz encontro, que mais tarde se tornaria um encontro a três (no qual se incluía também Alain Oulman) surgiu uma série de poemas para Amália interpretar como só ela sabia, e ainda aquele que ainda hoje é considerado um dos melhores discos de Fado de todos os tempos: *Busto* (1962). Nos seus versos, plenos de emotividade e intimismo, David Mourão-Ferreira recriava, descrevendo como ainda ninguém tinha feito até então, os temas fulcrais do Fado: o Amor, a Saudade, a cidade de Lisboa. A sensibilidade de Amália Rodrigues deixou-se imediatamente tocar pelas palavras do Poeta, e assim assistimos ao estabelecimento da mais vasta produção poética de um autor para a Diva do Fado (David Mourão-Ferreira foi o mais cantado por Amália, a seguir a ela própria).

E foi exactamente através dos fados que escreveu, que David Mourão-Ferreira conquistou o reconhecimento não só dos círculos literários lisboetas, mas sobretudo do povo português (e também de todos os estrangeiros que tomaram contacto com a obra de Amália).

(...) David Mourão-Ferreira chegou a todos os portugueses através da *Maria Lisboa*, da *Madrugada de Alfama*, da *Primavera*, do *Abandono*, do *Barco Negro*, ..., conquistando assim a Imortalidade reservada aos que sabem inculcar, na alma de cada português e no património de todos, a sensação visceral de nos sentirmos nós próprios, neste Lugar e neste Tempo².

De David Mourão-Ferreira, escolhemos o poema “Madrugada de Alfama”:

MADRUGADA DE ALFAMA

Mora num beco de Alfama
e chamam-lhe a madrugada,
mas ela, de tão estouvada
nem sabe como se chama.

Mora numa água-furtada
que é a mais alta de Alfama
e que o sol primeiro inflama
quando acorda à madrugada.
Mora numa água-furtada
que é a mais alta de Alfama.

² Segundo informa Patrícia Costa, no artigo sobre David Mourão-Ferreira que escreve para o *Portal do Fado*, o autor compôs as seguintes letras de fados: *Abandono (fado Peniche)*, *As águias*, *Anda o sol na minha rua*, *Au bord du Tage*, *L'automne de notre amour*, *Aves agoirentas*, *Barco negro*, *Em Aranjuez com o teu amor*, *Espelho quebrado*, *Libertação*, *Madrugada de Alfama*, *Maria Lisboa*, *Neblina*, *Nome de rua*, *Primavera*, *Quando a noite vem*, *Sempre e sempre amor*, *Solidão*, *Sombra*. (cf. <http://www.portaldofado.net/content/view/151/67/>).

Nem mesmo na Madragoa
ninguém compete com ela,
que do alto da janela
tão cedo beija Lisboa.

E a sua colcha amarela
faz inveja à Madragoa:
Madragoa não perdoa
que madruguem mais do que ela.
E a sua colcha amarela
faz inveja à Madragoa.

Mora num beco de Alfama
e chamam-lhe a madrugada;
são mastros de luz doirada
os ferros da sua cama.

E a sua colcha amarela
a brilhar sobre Lisboa,
é como a estátua de proa
que anuncia a caravela,
a sua colcha amarela
a brilhar sobre Lisboa.

(Mourão-Ferreira, 1996: 48)

Neste poema, David Mourão-Ferreira escolhe um enquadramento espacial que corresponde à paisagem típica do fado lisboeta. As referências aos bairros populares de Alfama e da Madragoa, reenviando para os lugares de origem do fado, evocam os ambientes onde ele é cultivado e cantado. Trata-se, portanto, de tornar presente um cenário pitoresco, ligado ao quotidiano e a sociabilidade dos bairros de Lisboa.

A madrugada de Alfama, que monopoliza o olhar do sujeito poético, surge personificada, como comprovam versos como “Mora num beco de Alfama” “ela, de tão estouvada/nem sabe como se chama” ou “tão cedo beija Lisboa”. O motivo da madrugada, típico da canção de alba, surge aqui como causa para o despique entre bairros populares e funciona, para o sujeito poético, como pretexto para fazer o elogio da beleza matinal de Alfama.

Esse tratamento personificante da madrugada explica também que ela surja metaforicamente tratada como mulher que estende a sua “colcha amarela”. Assim, a feminização dos elementos da paisagem encontra-se de acordo com a visão poética de

Lisboa como cidade feminina e comprova a riqueza imagística do poema, que evidencia uma clara preocupação de literariedade. Por outro lado, encontram-se também presentes imagens de inspiração marítima que comprovam a importância do motivo do mar no âmbito temático do fado: “são mastros de luz doirada/ os ferros da sua cama”; “é como a estátua de proa /que anuncia a caravela”.

5.2.5. Maria do Rosário Pedreira

Para além de se dedicar a uma longa carreira editorial, a escritora portuguesa Maria do Rosário Pedreira publicou vários romances, poemas, ensaios e obras literárias juvenis. A sua relação com o fado iniciou-se quando escreveu letras para serem cantadas por Carlos do Carmo. A partir desse momento,

(...) passaria a ser uma autora regular de letras para fado desde a primeira participação com *Pontas soltas* no álbum *À Noite*, precisamente de Carlos do Carmo, disco em que o fadista partia para interpretações de temas tradicionais munido exclusivamente de textos contemporâneos. Desde logo, ficava estabelecida uma das imagens mais fortes na sua poesia e na sua escrita de letras: a marca do ciúme, da traição, de uma ferida aberta no centro da conjugalidade. (Frota, 2015: s.p.)

Em 2015, de parceria com a fadista Aldina Duarte, desenvolve um projeto de escrita para fado que iria culminar na edição do álbum *Romance(s)*, integralmente composto de poemas seus para fado. Sobre esse projeto, explica Maria do Rosário Pedreira:

“Os meus poemas acabam por ser também narrativas, muitas vezes com personagens, normalmente só duas, com princípio, meio e fim”, analisa Maria do Rosário Pedreira, assumindo pois a atracção por “esta espécie de cantata”, uma história que se alonga por 14 fados e “que só faria para uma pessoa como a Aldina porque ela percebe o que é um romance”. Após essa ideia inicial, Maria do Rosário esboçou a narrativa livremente, ainda que de acordo com um figurino técnico pedido pela fadista: “a história teria de ter uma introdução e uma conclusão que tivessem que ver com ela, com a narradora”, e obedecer a uma diversidade de melodias e rimas dos fados tradicionais. “Havia uma espécie de gráfico de momentos-chave da história, do meu lado, e de melodias, do lado da Aldina, que fomos depois trabalhando à medida que eu escrevia”, explica. (Frota, 2015: s.p.)

Este processo de escrita com “espartilhos”, exigido por uma a letra de fado, impõe uma disciplina específica, que, no entanto, permite à autora escrever por encomenda, ao contrário do que acontece com a sua produção poética, mais livre e indisciplinada. Das seguintes palavras de Maria do Rosário Pedreira fica-nos, portanto, a ideia de que a escrita de letras para fado implica um trabalho metódico e com regras que não se identifica totalmente com a livre expressão poética:

A escrita para fado distingue-se da sua produção poética precisamente pelo lado oficinal, de se colocar voluntariamente em espartilhos, respeitando métricas, rimas, numa construção de recorte clássico que a remete, em parte, para os poemas de adolescência. “Costumo dizer que a minha poesia não vem quando eu quero, vem quando ela quer”, diz a poetisa, assumindo a sua condição bissexta ao não forçar a mão. “Com o fado não. Vem um fadista e pede-me uma letra. Eu vou para o sofá e faço-a. Vejo as letras muito mais como um trabalho do que a poesia, que é mais do domínio do criativo puro e duro. Aliás, não gosto nada de fazer letras por fazer. Gosto quando uma pessoa me pede, eu conheço a pessoa, oiço o que ela canta e faço para ela.” (Frota, 2015: s.p.)

De entre os vários textos que Maria do Rosário Pedreira escreveu para fado, escolhemos o poema “Ninharia”, acompanhado música de Carlos da Maia e interpretado por Ana Moura.

NINHARIA

Foi nessa noite maldita
Que abri a porta à desdita
De que só eu sou culpada.
Precipitada, incontida,
Expulsei-te da minha vida
Por uma coisa de nada.

Quando ela vinha a passar,
Cismeimei ver no teu olhar
Um brilho que me ofendia
E logo rompi os laços,
Atirei-te p'ros seus braços
Só por essa ninharia.

O que fiz não tem remédio,
Tudo é solidão e tédio,
Não mereço ser fel
Porque não fui eu capaz
De logo voltar atrás
E desfazer o que fiz?

Agora, quando te vejo,
Suspiro pelo teu beijo,
Mas nem pergunto aonde vais.
Chamo baixinho o teu nome
Na culpa que me consome,
Mas sei que é tarde demais.

(texto retirado do Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net>)

O presente poema apresenta-se como relato confessional de uma história ocorrida com o emissor feminino. Nas duas primeiras estrofes, dominadas pelo tempo pretérito, apresenta-se o incidente desencadeador do estado de desalento presente: o ciúme injustificado (causado pela “ninharia” que dá título à composição) afastou o homem amado, empurrando-o para os braços de outra mulher. As duas últimas estrofes são dominadas pelo arrependimento que, no presente, amargura o sujeito poético.

A forte narratividade do texto, aliás reconhecida por Maria do Rosário Pedreira, que, na citação antes apresentada, considerava que as letras que escrevia para fado eram “também narrativas, muitas vezes com personagens, normalmente só duas, com princípio, meio e fim”, contrasta com a natureza lírico-dramática dos poemas antes analisados.

Por outro lado, o poema de Maria do Rosário Pedreira tematiza exclusivamente o ciúme, recuperando um filão temático muito explorado pela tradição do fado lisboeta. Embora as seguintes palavras de Vasco Graça Moura se refiram à presença do tema do ciúme nos fados de Amália, elas podiam também aplicar-se ao poema de Maria de Rosário Pedreira de que nos ocupamos:

Um dos tópicos mais relevantes do fado de Lisboa é o ciúme. O ciúme, no sentido de sentimento, ao mesmo tempo doloroso e despeitado, que alguém experimenta e vive no mais íntimo de si devido a uma funda inquietação amorosa, ao desejo de posse da pessoa amada correlacionado com o medo, a suspeita ou a certeza da sua infidelidade, ou do risco de ela se concretizar. O ciúme é assim uma dimensão do amor e da paixão, tal como virá a sê-lo do

“abandono”. A música e a interpretação da fadista transfiguram versos que continuam a ser quase sempre banais, exprimindo o desassossego das recordações amorosas, a amargura de ver o ser amado noutras companhias, o sentimento da traição, algum respeito, apesar de tudo, por quem abandonou a personagem que canta, a coexistência da relação entre quem é vítima do engano e quem engana com uma outra mulher. (Moura, 2013: 6)

6.5. A poesia para fado: algumas características

Mesmo tendo consciência de que o *corpus* de poemas para fado que analisámos é bastante escasso, cremos ser possível distinguir algumas das características temáticas e formais que singularizam estes textos. Como é natural, o facto de se destinarem ao canto e ao acompanhamento musical determina alguns dos seus traços de composição. Na realidade, trata-se de poesia para ser ouvida e não lida silenciosamente, o que explica que as qualidades rítmicas e a musicalidade das palavras sejam de importância prioritária. Por outro lado, o texto poético tem que subordinar-se aos imperativos da estrutura musical da canção e isso implica que o conteúdo tenha que “sacrificar-se” à forma.

Assim, a partir da análise que desenvolvemos dos textos selecionados, podemos salientar as seguintes características dos poemas para fado estudados:

1. Tematicamente, verifica-se uma nítida recorrência do amor, perspectivado numa ampla diversidade de cenários afetivos, mas geralmente infelizes. O tom predominante é, portanto, disfórico, e o sujeito lírico relata as razões da sua desventura amorosa ou lamenta-se da mágoa causada pela separação ou pela traição.
2. As referências espaciais reenviam, como seria de esperar, para o cenário urbano de Lisboa e, em particular, para a atmosfera dos bairros antigos e pitorescos, com destaque para Alfama. Trata-se, nestes casos, de evocar o ambiente original do fado e o casticismo dos costumes populares.
3. Os poemas sobre o fado têm frequentemente um carácter autorreferencial, isto é, remetem para si próprios, autodesignando-se explicitamente como fados ou referindo aspetos vários da arte e da cultura do fado. É o caso de “Fado

Português”, de José Régio.

4. São, regra geral, poemas com uma forte componente lírica, ligada à expressão subjetiva, ou dramática, quando se trata de interpelar o destinatário ao qual se endereça a confissão ou o lamento. É o que acontece com frequência nos poemas de António Botto. Contudo, encontram-se também poemas que evidenciam uma estrutura narrativa, que relatam pequenos casos sentimentais ou dramas amorosos, como se verifica com o poema de Maria do Rosário Pedreira.
5. Todos os textos poéticos analisados exploram, de forma sistemática, os recursos métricos, rimáticos e rítmicos, concedendo grande atenção ao potencial melódico das palavras a que recorrem. Assim, as figuras ligadas ao nível fónico, como a aliteração, a assonância ou a rima, ou ao plano sintático, como a anáfora ou o paralelismo revelam-se muito comuns, revelando essa preocupação com a natureza cantável do poema.

6. *As letras do fado vulgar*, de Vasco Graça Moura

Publicado em 1997 pelo poeta Vasco Graça Moura, o pequeno volume intitulado *letras do fado vulgar* inclui um conjunto de textos poéticos que são por ele expressamente considerados como letras para fados. Independentemente de poderem vir ou não a ser interpretados por fadistas, o autor pretendeu que estes textos fossem organizados semântica e formalmente como *fados vulgares*, isto é, definidos pela simplicidade de sentimentos e de processos de expressão. É precisamente isso que ele explica no curto prólogo que antecede a coletânea de poemas.

Nesse texto, o autor começa por explicar que compôs estes textos como exercício lúdico de imitação dos lugares-comuns do fado:

Na verdade, não pretendem ser mais do que letras de fado propriamente ditas, em que se reencontrem, por logas e acasos da imaginação e da memória, todos aqueles ingredientes de que me fui lembrando como lugares-comuns do fado e a que, à minha maneira, procurei dar alguma expressão. Trata-se de textos que, entre o meditativo, o contemplativo, o visual e até o anedótico, dizem portanto em vários registos humorais, de amor e de ciúme, de saudade, de destino e de morte, de vinho e de zaragatas, de ruas e de luares, da noite e do rio, do vento e do mar, enfim de uma Lisboa tal como eu a concebo, Se tiver de concebê-la na fatalidade de ser filtrada pelo fado. (Moura, 1997: 9)

Enumera, de seguida, alguns dos motivos temáticos predominantes no género musical do fado e desenvolve um exercício imitativo, reproduzindo os tópicos que conferem identidade ao fado. Esta repetição de temas e processos é responsável pela vulgaridade do fado, isto é, pela simplicidade dos sentimentos e dos meios utilizados para a sua expressão. A sensibilidade do fado é, portanto, genuinamente original, ainda que tenham sido vários os autores literários que, como Vasco Graça Moura, posteriormente, recriaram este imaginário. Explica o autor:

Falei em lugares-comuns, por me parecer que há no fado uma certa vulgaridade de situações. Não digo isto em sentido pejorativo. Talvez por o género implicar uma

utilização muito simples da língua, da rima, de certos tipos de metro e de prosódia que se prestem melhor a um ataque da voz ajustado ao género e à música, talvez pela sua própria origem rasteira, popular e urbana, talvez por tratar emoções e sentimentos em termos um tanto ou quanto esquemáticos na própria intensidade com que pretende apresentá-los, talvez por recorrer com frequência a uma espécie de petrarquismo sumário que também encontramos na poesia portuguesa, do *Cancioneiro Geral* a Fernando Pessoa, talvez até por o fado, regra geral e tal como o soneto, pedir um remate de tipo conclusivo, – há em tudo isso uma dimensão *kitsch* quase sempre inevitável. (Moura, 1997: 9-10)

Esta relação que Vasco Graça Moura estabelece entre o fado e a tradição literária, do *Cancioneiro Geral* a Fernando Pessoa, é fundamental, pois sublinha-se que a poesia para fado apresenta, por vezes, semelhanças com a poesia culta de autor. O autor refere que essa relação do fado com a alta literatura encontrou o seu máximo expoente na interpretação dos grandes poetas por Amália Rodrigues:

Sempre que estes aspectos são transcendidos ou excessivamente refinados, sai-se do plano da simples letra de fado para se entrar num outro plano de mais complexa literatura, o que, no caso, me pareceu preferível evitar. O que procurei fazer foi letras de fado, por muito que a literatura possa ter também a ver com o caso. Não ignoro que excelentes poetas populares escreveram para o fado, mas conheço-os mal. E, talvez por isso, interessa-me mais abordar a questão quanto a uma outra dimensão da Literatura, que é a que conheço melhor. Ora Amália, em princípios dos anos 60, mostrou que era possível utilizar alguns grandes textos literários ao nível do fado, sem o descaracterizar (mas tinha um Alain Oulman para lhe escrever as músicas...). (Moura, 1997: 10)

Por fim, e comprovando a alternância entre o registo popularizante e o estilo mais culto, Vasco Graça Moura refere: “reparti-me quase sempre entre o decassílabo e a redondilha de sete sílabas em esquemas estróficos regulares” (Moura, 1997: 13). Assim, ao passo que o verso decassilábico é um metro culto, a redondilha é de natureza popular e está, portanto, ligada ao canto e à dança. No fundo, ao explicar que utilizou estes dois padrões métricos, Vasco Graça Moura está a sugerir que, nestas letras de fado, coexistem poemas de grande simplicidade temática e estilística com outros mais elaborados literariamente.

Na análise que, de seguida, apresentamos de algumas composições incluídas em *letras do fado vulgar*, optámos por agrupar os textos em linhas temáticas que nos pareceram particularmente relevantes no universo poético fadista recriado por Vasco Graça Moura. Com efeito, são inúmeros os poemas que desenvolvem um ou vários dos temas que a seguir

nos propomos analisar.

6.1. Lisboa

A tradição a que Vasco Graça Moura se reporta quando concebe estas letras para fado é a da canção de Lisboa. Com efeito, a cidade encontra-se presente, de forma expressa ou implícita, em praticamente todos os poemas, como aliás é comum no fado tradicional. São vários os autores que sublinham a centralidade do ambiente lisboeta no fado, quer a cidade seja entendida como um espaço referencial, com os seus bairros, ruas e gentes, quer seja representada como o símbolo da boémia e dos sentimentos excessivos e melodramáticos de que se alimenta o fado.

Num artigo em que trata da relação entre o fado e os poetas, Vasco Graça Moura refere-se à importância de Lisboa no fado cantado por Amália Rodrigues:

Não admira por isso que se encontre presente num sem número de fados cantados por Amália Rodrigues. Uma vez essa presença é implícita, nos seus espaços de rua, de viela, de tendinha, de boémia nocturna, de horas mortas, de obscuridade mal alumada, de lugar de vivas saudades e de funestas amarguras, de encontro de amantes e de desgraças; outras vezes é ostensiva e arrebicada, falando da paisagem urbana e fluvial, das gaivotas sobre a água, das belezas do Tejo, dos tipos como o Xico pescador e a Rita peixeira, a Mariquinhas e a Rosa Maria e tantos mais, dos santos populares e das manifestações alegres e ingénuas a que eles dão lugar, com as suas procissões, as suas marchas, as suas danças e as suas ruas, becos, pracetas e largos, ornamentados com luminárias, recortes de papel colorido, balões, flores, alcachofras e ervas de cheiro, sardinhas assadas e vinho, por vezes com uma memória histórica entrevista de relance (“És o castelo da proa / da velha nau Portugal”).

A Lisboa que se recolhe em muitos desses fados é mais a das procissões e a das marchas populares (“doida nas marchas de rua”), aquela em que o Tejo é tratado como um noivo, que há que seduzir e acalmar, que traz enxoval de espuma, tem lençol de prata à noite e veste “pijama de sol” de dia, que é violento mas fiel, com as suas boas e más marés e os seus ciúmes... (Moura, 2013: 13)

Por seu turno, Oriana Alves salienta que

Debaixo da censura do Estado Novo, a modalidade narrativa do fado concentra-se nas histórias de uma Lisboa passada, quase mítica, enquanto a modalidade lírica é tomada pela hegemonia do discurso amoroso, mesmo quando, a partir dos anos 60, ganha novas qualidades expressivas com músicos como Alain Oulman e poetas como David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill, Pedro Homem de Mello ou Manuel Alegre. O fado enche-se de perda e melancolia. (Alves, 2014: 55)

São precisamente estas dimensões da cidade de Lisboa que encontramos em várias destas *letras do fado vulgar*. É o que acontece em “recado”, poema que abre a coletânea:

leva a lisboa azul quadriculada
que a vieira da silva já pintou
e a última gaivota que riscou
a sua leve luz acidulada

leva a névoa que cai pela amurada
e a corrente do tejo não lavou
leva as pedras que o tempo afeiçoou
e a saudade na voz sobressaltada

leva uma vela branca desfraldada
a que no mar salgado desenhou
um rumo que dos mapas não constou
e se desfez depois sob a nortada

(Moura, 1997: 15)

O imaginário de Lisboa surge aqui cristalizado em alguns tópicos que muitos outros fados irão retomar. É a Lisboa cuja geometria e extrema beleza foram imortalizadas por pintores como Vieira da Silva, a cidade ribeirinha que namora com o Tejo, em que ainda se encontram vestígios das grandes navegações de outrora (vejam-se as referências à “vela branca desfraldada”, ao “mar salgado” ou ao “rumo que dos mapas não constou”). Trata-se, portanto, de uma cidade antiga, perspetivada através do mito e da saudade, e só muito raramente de uma Lisboa contemporânea. É esta cidade ancestral que iremos encontrar em vários poemas.

O poema “arquivo” refere-se a essa Lisboa antiga que está a extinguir-se para dar lugar

a uma cidade contemporânea já inevitavelmente descaracterizada.

arquivo

ao sol que cega a vista a lagartixa
vai azougada rente às trepadeiras
são vermelhas no alto as sardinheiras
em que a tua janela mais capricha

lá para a baixa os carros fazem bicha
enquanto aqui se esfregam as soleiras
e ouvem-se ainda os gritos das peixeiras
e as crianças zangadas numa rixa

pardais espreita o gato e se azevicha
num pobre quintalório das traseiras
talham camisas duas costureiras
e água da bica num chilreio esguicha

na tasca há sempre alguém que escorropicha
mais um copo de três entre as cadeiras
na roupa há cor e luz horas inteiras
na rádio um fado antigo que cochicha

no céu azul um fumo azul se anicha
assam sardinhas vindas nas traineiras
mas vão chegar saudades marceneiras
e magoar a alma como lixa
é um bairro de lisboa sem peneiras
vão demoli-lo e assim fiz-lhe esta ficha

(Moura, 1997: 17)

O poema descreve o quotidiano de “um bairro de Lisboa sem peneiras”. Cada estrofe corresponde a uma cena estática ou dinâmica, ou seja, apresenta fragmentos da vida simples e prosaica dos seus habitantes: as mulheres que “esfregam as soleiras”, as peixeiras que apregoam o peixe, as crianças que brigam na rua, as costureiras, os homens que bebem na tasca. A pintura apresentada é a de uma cidade pacata e castiça, onde ainda se encontra o pitoresco que faz de Lisboa uma cidade única. A destruição desta Lisboa é genuína é anunciada na última quadra: vão destruir o bairro e, provavelmente, no seu lugar irão erguer edifícios majestosos de bancos ou hotéis de luxo. Este fado é, assim, uma denúncia da

“gentrificação” de Lisboa, o processo em curso nas grandes cidades, devido ao qual, como consequência das pressões do turismo e do mercado imobiliário, as populações originais são expulsas do centro e remetidas para a periferia. Vasco Graça Moura escreve uma letra para fado que ele próprio considera uma “ficha” de “arquivo” para memória futura, dando a perceber que a Lisboa tradicional que alimentava o imaginário fadista está em extinção.

Uma outra vertente explorada pelas letras de fado que desenvolvem o tema da cidade de Lisboa diz respeito à relação da cidade com os escritores (sobretudo poetas) que a retrataram nas suas obras. Na realidade, Lisboa foi objeto de inúmeros tratamentos literários e a cidade tornou-se inseparável da imagem que muitos autores dela fixaram nas suas obras, a começar pelo próprio Fernando Pessoa. Em “poetas de Lisboa”, Vasco Graça Moura compõe um fado de homenagem aos poetas que contribuíram para a história literária da cidade.

poetas de lisboa

é bom lembrar mais vozes pois lisboa
cidade com poético fadário
cabe toda num verso do cesário
e alguma em ironias do pessoa

para cada gaivota há um do o'neill
para cada paixão um do david
e há pedro homem de mello que divide
entre alfama e cabanas seu perfil

e há também o ary e muitos mais
entre eles o camões e o tolentino
ou tomando por fado o seu destino
ou dando de seu riso alguns sinais

muito do que escreveram e se canta
na música de fado que já tinha
o próprio som do verso vem asinha
assim do coração para a garganta

que bom seria tê-los a uma mesa
de café comparando as emoções
e a descobrirem novas relações
entre o seu fado e a língua portuguesa.

(Moura, 1997: 18)

Este poema mostra, por outro lado, a íntima relação entre a poesia destes autores e o fado. De facto, embora os seus poemas não tivessem sido escritos originalmente para serem cantados, eles tinham já o “som do verso” que permite que o seu sentido viaje “do coração para a garganta”. Na última estrofe, estabelece-se ainda uma relação fundamental entre o fado e a língua portuguesa. Na realidade, estes poetas de Lisboa foram não só responsáveis pela eternização de uma imagem do “poético fadário” da cidade, mas também divulgadores da língua portuguesa. Deste modo, o fado surge como um símbolo da própria lusofonia, concebida sobretudo como uma certa sensibilidade cultural.

No poema “casario”, predomina a descrição tendencialmente estática da paisagem urbana, embora se torne evidente a subjetividade emocional revelada pelas preferências do sujeito poético.

casario

em lisboa eu prefiro o casario
que se narcisa visto da outra banda
no espelho às vezes turvo deste rio
na limpidez do rio às vezes branda

é entre o mar da palha e o bugio
que o renque das fachadas se desmanda
em tons de porcelana ao desafio
em cada patamar, cada varanda

e a luz de água e azul a derramar-se
vem envolver-lhe o vulto reflectido,
dar-lhe o contraste de uns ciprestes, dar-se
como um banho lustral e desmedido

é véu de gaze leve o seu disfarce
mas é tão ténue e frágil o tecido
que pode acontecer que ainda o esgarce
um voo de gaivotas esquecido

então seu corpo sob o véu rasgado
terá uma outra luz densa e leitosa
translúcida nudez do compassado
coração da cidade branca e rosa

(Moura, 1997: 19)

A água surge em forma de rio que, por sua vez, se transfigura em espelho. A cidade é revelada nos seus matizes, através das percepções sensoriais do sujeito poético que a observa e que regista os pormenores das cores e dos movimentos. A serenidade que predomina no cenário é apenas perturbada pelo voo das gaivotas. Note-se que, na última estrofe, as referências ao “corpo” ao “coração da cidade branca e rosa” revelam o recurso à personificação de Lisboa, um processo extremamente comum nas letras de fado. Como, a respeito do fenómeno de personificação de Lisboa na poesia do fado, refere Oriana Alves,

Tornada personagem, Lisboa é metáfora humana: cidade-mulher, varina, mulher antiga e menina, mãe, amiga, fadista, musa dos poetas. Todos por ela se encantam: Linhares Barbosa (*Fado das Tamanquinhas*) Fernando Santos (*Lisboa à Noite*), João Villaret (*Recado a Lisboa*), Aníbal Nazaré (*Sempre que Lisboa canta*), Zé Mário Branco (*A cantar é que te deixas levar*), Manuela de Freitas (*Teu nome, Lisboa*) ou Ary dos Santos (*Lisboa, Menina e Moça, Senhora Dona Lisboa, Fado do Campo Grande ou Fado dos Cheirinhos*), entre tantos outros. (Alves, 2014: 57)

No poema “vou por ruas, vou por praças”, o tema da cidade surge articulado com a procura amorosa. Neste caso, a cidade não é explicitamente nomeada e ela funciona sobretudo como um cenário noturno para a solidão do sujeito poético que deambula pelas ruas desertas. Todo o espaço urbano é representado através da perspectiva deste amante solitário e, portanto, a paisagem é sobretudo retratada na sua perspectiva subjetiva e psicológica.

vou por ruas, vou por praças

vou por ruas vou por praças
por onde à noite derivo
arcadas, paredes baças,
luzes trémulas escassas
e silêncios de que vivo

rente ao baixo casario
vou por húmidas vielas
chega-me o cheiro do rio
e confio e desconfio
a desoras sem cautelas

na cidade adormecida
a noite tornou-se enorme
cabe nela a curta vida
mas sente que é mais comprida
esta errância que não dorme

e por isso em cada muro
cada porta e cada esquina
te procuro e me procuro
por teu corpo me aventuro
e o teu rosto me ilumina

sigo pois no labirinto
de lisboa a horas tardas
vou perdido mas pressinto
ou sei mesmo por instinto
que nalgum lugar me aguardas

e enquanto vou não domino
nem ciúme nem paixão
é assim que me defino
só por sentir o destino
a morder-me o coração.

(Moura, 1997: 25-26)

Lisboa é, neste poema, comparada a um labirinto, uma vez que o espaço urbano reflete o estado íntimo do sujeito poético. Dominado por sentimentos excessivos, como o ciúme e a paixão, ele procura o objeto do seu amor e procura-se a si próprio nas digressões que faz pelas ruas de Lisboa. A cidade é aqui representada não como paisagem castiça ou pitoresca, mas como uma cidade-fantasma que serve de cenário às meditações do poeta.

Assim, vaguear pelas ruas de Lisboa sugere-lhe uma multiplicidade de pensamentos e reflexões. As deambulações do poeta por esse espaço urbano sugerem a sua desorientação em relação à vida e ao amor. Lisboa representa, assim, a desorientação do sujeito lírico na vida e no amor.

Alfama, Mouraria, Bairro Alto e Madragoa são, deste modo, os bairros típicos de Lisboa que mais frequentemente são referidos nas letras de fados. Vasco Graça Moura retoma esta tradição, mas amplia os significados atribuídos à capital lisboeta no género musical do fado. Assim, a cidade não é apenas um cenário antigo e pitoresco, onde se movem as personagens populares e se enquadram pequenos relatos de amor e ciúme.

Lisboa pode também exprimir a solidão do homem sem rumo ou sem um amor que lhe dê sentido existencial.

6.2. Personagens populares

A presença de personagens populares, ligadas ao quotidiano castiço da capital, é bastante frequente nos poemas para fado. De facto, são muitas as referências que neles encontramos aos magalas e varinas, aos homens que frequentam as tabernas ou às vizinhas que convivem nos bairros antigos de Lisboa. O fado documenta, assim, a sociabilidade popular de uma Lisboa que se encontra já em irremediável extinção. É o que se verifica, por exemplo, no poema “madrigal do peixe fresco”:

madrigal do peixe fresco

vendes polvos, tamboris,
carapaus, raias, tainhas,
azevias e sardinhas
e com gestos senhoris
enquanto vendes te ris
das furiosas vizinhas
senhoras do seu nariz

se elas dizem o pior
da tua banca em que vejo
também goraz e badejo
e besugo do melhor
é por não terem ensejo
nem honra desse cortejo
prateado em teu redor

fazem um grande escabeche
com inveja da mais pura
dos tabuleiros de peixe
que te chegam à cintura
a rematar-te a figura
e a pôr-lhe um brilho que mexe
de escamas a meia altura

se a prata o peixe ornamenta
há quem não saiba ou não diga
que é metal de boa liga:
a gentinha não aguenta
e quando não sabe inventa
ou faz cruces e uma figa,
e só delas se sustenta

foge a tal palavreado
que não é coisa que preste
se a vizinhança é agreste
e o peixe mal empregado
deixa que eu me manifeste
desaperta o teu toucado
e a prata que te reveste

traz no corpo esse meneio
próprio do vaivém das vagas
e a cor delas também tragas
de olhos verdes para enleio
dos meus quando o sol apagas:
faço-me ao mar sem receio.
por saber quem me naufragas

(Moura, 1997: 49-50)

A enumeração dos tipos de pescado presente logo na primeira estrofe do poema introduz a personagem típica em torno da qual ele se desenvolve – a vendedora de peixe ou a varina:

Das comunidades regionais que na capital assentaram nenhuma foi tão marcante como a varina. Proveniente do litoral dos distritos de Aveiro, de Ovar lhe advém o nome. Em Lisboa, ao longo do século XIX, a comunidade instala-se sobretudo a Madragoa, marcando indelevelmente a memória coletiva, vindo a confundir-se rapidamente, graças sobretudo às mulheres, com a própria urbe.

(http://www.museudelisboa.pt/exposicoes-actividades/detalhe/news/varinas-de-lisboa-memorias-da-cidade.html?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=Event&tx_news_pi1%5Baction%5D=eventDetail&cHash=a70de7629f8f705c32f3ac090d9b2538).

Convertendo-a em personagem icónica da cidade de Lisboa, o madrigal que Vasco Graça Moura compõe constitui uma homenagem a esta figura e ao seu ofício. A frescura do peixe que a varina vende desperta a inveja das vizinhas maldizentes e é o sujeito poético

que intercede por ela, aconselhando-a a ignorar “tal palavreado”. Nas penúltima e última estrofes, a atenção recai já não sobre o ofício da peixeira, mas antes sobre a sua beleza física que encanta o sujeito lírico. O retrato da varina relembra a sua ligação com o mar e são várias as metáforas de inspiração marítima que o poeta emprega para descrevê-la: “e a prata que te reveste”; “traz no corpo esse meneio/próprio do vaivém das vagas”.

Uma outra figura icónica dos bairros populares de Lisboa surge no poema “fado da sereia”. Trata-se da cantadeira, personagem central na boémia lisboeta.

fado da sereia

ela era cantadeira e um caso sério
rainha sem rival no seu ofício
e já tinha levado só por vício
três faias e um banqueiro ao cemitério

a voz despia-a toda se cantava
no arfar do xaile preto e do decote
tinha a força nocturna de um archote
e a raiva e a revolta de uma escrava

na boca o seu vermelho era sangrento
nas mãos curvava as unhas como garras
nas ancas tinha a curva das guitarras
as fúrias no cabelo eram do vento

os olhos eram de aço se os abria
cravando-os em incautos corações e
ao serem mais funestas as paixões
todo o seu corpo branco estremecia

cantava como o fogo que devasta
as almas e as cidades de repente
chamava-lhe “a sereia” toda a gente
e era como a maré quando ela arrasta

morreu de um desespero de facadas
no peito, nas carótidas, na cara,
deu-lhas alguém que um dia atraíçoa
e preferiu as mãos ensanguentadas

não vi mulher mais bela em toda a vida
e em forma de mulher mais tempestade

nem voz ouvi que fosse mais verdade
nem verdade a cantar mais incontida

baixou por sua vez ao cemitério
rainha sem rival no seu ofício
o que era de contar agora disse-o
fica por desvendar o seu mistério.

(Moura, 1997: 68-69)

Neste poema, Vasco Graça Moura recria o ambiente de crime e marginalidade da boémia lisboeta, associada à vida destas mulheres. A personagem da cantadeira é descrita como uma *femme fatale* capaz de levar os homens à perdição: “e já tinha levado só por vício / três faias e um banqueiro ao cemitério”; “na boca o seu vermelho era sangrento / nas mãos curvava as unhas como garras”; “os olhos eram de aço se os abria / cravando-os em incautos corações”. Aliás, o facto de lhe ter sido atribuído o cognome de “sereia” comprova esta natureza fatal: conhecida pela sua beleza irresistível, a sereia é também conhecida por atrair com o seu canto os marinheiros, conduzindo-os à morte. Também na figura desta cantadeira a sua beleza sedutora representa um perigo para os homens que com ela se envolvem.

O poema relata a história de vida desta protagonista e apresenta, portanto, um carácter narrativo que se torna mais evidente nas estrofes finais: o sujeito poético, que é o detentor da história, relata o fim trágico desta figura que é assassinada às mãos de um amante traído, comprovando o tom melodramático do caso apresentado. Contudo, embora tenha contado o seu atribulado percurso de vida, o poeta confessa que não foi capaz de esclarecer o seu mistério: “o que era de contar agora disse-o / fica por desvendar o seu mistério”. A verdade da sua voz e a beleza do seu canto permanecem assim por explicar, deixando perceber o carácter quase místico do seu talento. Este misticismo está, sem dúvida, de acordo com a cultura do fado.

Finalmente, no poema “sinais de cinza”, encontramos uma outra personagem que também se integra na paisagem urbana de Lisboa, mas que não faz parte do pitoresco citadino, como acontecia com as figuras da varina ou a cantadeira. Trata-se de uma toxicod dependente, uma personagem que não esperaríamos encontrar numa letra de fado, mas através da qual Vasco Graça Moura denuncia os problemas com que, na época contemporânea, se debatem os jovens na grande cidade.

sinais de cinza

no beco abandonado
sem horas que distinga
com letra que se vinga
do sangue atormentado
vai inscrevendo o fado
na trémula restinga
do corpo macerado
e a pena é uma seringa

quase em andrajos nua
no olhar parado voga
torpor de asas de droga
na palidez da sua
face de quem se afoga.
chupou-lhe o rosto a lua
sonâmbula flutua
e nada aos deuses roga

tão longe a juventude
em cinzas deslembrada,
e tão desfigurada
ajude ou desajude
já não lhe vale de nada:
mesmo que a sombra mude
na sombra se degrada
sem que anjo algum a escude

menina e moça assim
em casa de seus pais
criada entre alecrim
e rosas no jardim
levaram-na os sinais
das luzes irreais
agora é quase o fim
que a vida estava a mais.

(Moura, 1997: 22-23)

Este poema mostra, pois, como a poesia para fado pode também assumir uma função de denúncia social, expondo problemas das sociedades contemporâneas. Neste caso, o autor não se limita a reproduzir os lugares-comuns do género de que falava na introdução, mas renova a temática do fado, de acordo com a observação crítica e realista da realidade sua contemporânea.

6.3. Paixão e erotismo

Pode afirmar-se que o amor, em toda a diversidade das suas expressões sentimentais, constitui o tema nuclear do fado. Frequentemente associado ao fatalismo e à predestinação, o amor cantado pelos fadistas é quase sempre infeliz ou mesmo trágico, quer porque não é correspondido, quer porque a ele se associam outros temas de evidente carga negativa como o ciúme, a vingança ou a morte. Muitas vezes vivido em ambientes noturnos de boémia e marginalidade, o amor e o erotismo representados no fado contribuem decisivamente para o potencial melodramático deste género musical. O poema intitulado “fado do coração vadio” constitui um exemplo evidente da importância que, nestas letras de fado, assume o sentimento amoroso aqui metaforicamente apresentado através do coração vadio. O fado é, como considera o poeta, a expressão sincera do “coração vulgar” e dos seus anseios, impulsos e sobressaltos. Ou seja, o poema refere que os devaneios do coração vadio se espelham nos sentimentos expressos nas letras de fado, almejando sempre um outro horizonte de desejo e expressando assim uma insatisfação permanente. É esse estado que faz com que as letras do fado tenham uma pungência excecional:

fado do coração vadio

vadio coração que logo acodes
do mais fundo do peito e do poema
sendo este o teu perfeito stratagem
diz de quanto palpitas quanto podes

ó coração vulgar assim te exprimes
com palavras que são de toda a gente
que toda a gente fala, entende e sente
no fado são só estes os teus crimes

e és louco e desgraçado e vagabundo
e a ter cada vez menos sofres mais
e quando sofres mais menos te vais
resguardar e à deriva corres mundo

vadio coração que sem abrigo
sem norte ou passaporte ou de que vivas
preso às palavras delas te cativas
e as cativas palavras vão contigo.

(Moura, 1997: 31)

Analisemos, a título meramente exemplificativo, alguns poemas em que se encontra patente a diversidade da experiência erótico-amorosa expressa no fado. Começemos pelo poema “badaladas”:

badaladas

dava um sino distante as badaladas
das quatro da manhã quando partiste
fumei mais um cigarro e fiquei triste
a ver no rio as luzes tresnoitadas

a ver no rio as luzes tresnoitadas
fumei mais um cigarro e fiquei triste

a braçada das rosas numa jarra
tingia ainda a sombra transparente
que a saudade adensava tão pungente
como a melancolia da guitarra

como a melancolia da guitarra
que a saudade adensava tão pungente

pensei que é este o fado dos amantes
que após fugaz encontro se separam
da própria eternidade que sonharam
e sabem durar só breves instantes

e sabem durar só breves instantes
da própria eternidade que sonharam.

(Moura, 1997: 27)

Neste poema, inicia-se a viagem poética por uma badalada que se converte em história na sequência textual. O texto começa com um sino a dar as badaladas das quatro horas e termina com o mesmo sino a assinalar as cinco da manhã. No decurso deste período, o sujeito poético vai revelando o seu estado de espírito triste e melancólico, pela partida da mulher amada. De facto, o amor infeliz deve-se, neste caso, à separação dos amantes e à

fugacidade do seu encontro.

Percebe-se que há uma repetição de versos a pontuar todo o poema, como que deixando uma espécie de eco reflexivo. As reiteraões do mesmo elemento, num curto período de tempo, potenciam a nossa atenção e tornam a expressão emocional mais intensa.

Os poemas de temática amorosa, que frequentemente assumem um tom popularizante (como, por exemplo, acontece nas letras intituladas “fado *kitsch*” e “ó meu amor, não te atrases”), podem, outras vezes, revelar evidente cuidado literário, aproximando-se da poesia culta. No poema “conhecimento”, a epígrafe de Camões indica a dívida de Vasco Graça Moura em relação aos modelos líricos criados pelo grande poeta português de que ele foi um importante estudioso.

conhecimento

“que afagos tão suaves, que ira honesta”
Camões

fiz no teu corpo à noite a travessia
de mares e céus e terras e vulcões
e em breve rodopio as estações
detinham-se esquecidas e foi dia

a memória das praias e florestas
perpassou-me na pele e entranhou-se
como um suave afago que assim fosse
espuma que ficou de iras honestas

e ao despertar de tanta sonolência
formou-se devagar esta canção
para entreter de novo o coração
tão paciente em sua impaciência

até que sendo noite eu atravesso
uma outra vez o mundo, o mar, o vento.
amar é sempre mais conhecimento
e conhecer é tudo o que eu te peço.

(Moura, 1997: 42)

Embora não seja um soneto perfeito, este poema aproxima-se dessa forma fixa renascentista, pelo recurso ao verso decassilábico. Contrariamente ao que se verifica nos

poemas de tom popularizante, em que predomina a redondilha, aqui o metro escolhido é culto e encontra-se em sintonia com o tema do poema: a conceção do amor como forma de conhecimento.

Vale a pena confrontar este poema com a composição intitulada “fado ladrão”:

fado ladrão

mostras bem como preferes
arrancar-me o coração
digas tu o que disseres
não sabia que as mulheres
assaltavam de esticão
nem por andar satisfeito
o julguei desprotegido
lançaste-me as mãos ao peito
e o esticão foi perfeito
e a bem dizer sem ruído

mas não penses que me queixo
de tão súbita sevícia
foi talvez meu o desleixo
que levou a tal desfecho
no descuido da polícia
o pior é que arrancado
ao coração não lhe quadra
ser depois abandonado
como algum traste esbeçado
levado à feira da ladra

terá perdido a memória
e os seus outros atributos
passará o caso à história
sem ninguém cantar vitória
mas sem lamentos nem lutos
fica apenas na balança
uma evidente verdade:
em tal dança e contradansa
é nenhuma a segurança
nas esquinas da cidade

(Moura, 1997: 56-57)

Neste texto, o poeta desenvolve a analogia entre a paixão que sente e um assalto de esticão, uma vez que a mulher amada lhe roubou repentinamente o coração sem o avisar. A

comparação estabelecida é de grande simplicidade, mas gera um efeito de humor que percorre toda a composição. O sujeito lírico não se queixa de o coração lhe ter sido roubado, mas sim de a mulher o ter depois abandonado numa “feira da ladra”. As referências a um quotidiano prosaico afastam este texto da profundidade reflexiva do que vimos anteriormente.

No “fado firmeza”, o sujeito poético não relata propriamente o seu caso e, por outro lado, distancia-se do tom lamentoso, melancólico ou melodramático de outros poemas de temática amorosa. Trata-se, neste caso, de manifestar o desejo de um amor sólido e seguro, sem sobressaltos ou formas instáveis de sentir. Faz-se a apologia do amor simples e prazeroso, constante e sem vacilações. Ao mesmo tempo que o poema afirma esse perfil de amor, contrasta-o com o seu reverso: “como a sombra e como a bruma, / e uma incerta claridade, / como tudo o que avoluma / amarguras, ansiedade.”

fado firmeza

amor não quero nenhuma
forma de instabilidade
como nas praias a espuma
ou no mar a tempestade

como a sombra e como a bruma
e uma incerta claridade
como tudo o que avoluma
amarguras, ansiedade

quero o sol quando ele apruma
seus raios em liberdade
quero as canções uma a uma
só de alegre agilidade

quero a proa quando ruma
pela barra e se vê que há-de
cortar onda que presuma
de a devolver à cidade

quero a leveza da pluma
da gaivota que mais brade
quero o vento que perfuma
lá muito ao longe a saudade

quero as águas verdes de uma
luz de esmeralda ou de jade
que a vir de dentro resuma
um fogo de eternidade

quero olhar que se consuma
dentro do meu e que nade
como de amor se costuma
quando é de abraços a grade

(Moura, 1997: 34-35)

Recusando um amor instável, como a “espuma” ou a “tempestade” no mar, o sujeito lírico recorre a uma série de elementos da natureza para metaforizar a firmeza do seu amor. Assim, este poema parece constituir um elogio da constância amorosa, em vez de insistir na dimensão trágica ou fatalista da paixão.

A componente erótica da paixão encontra-se manifesta no poema “fado dos relâmpagos”:

fado dos relâmpagos

a luz que nos teus olhos se amotina
se os tens semicerrados e parece
pôr um halo da lua onde comece
na tua pele a sombra a ser salina

a luz mais o suor que se concentre
em lânguido abandono ou tempestade
a estriar-se em renques de humidade
nas dunas a afundar o baixo ventre

a luz que vem depois entrecortada
com a sombra faminta a arder em flores
ao longo dos teus flancos nos rumores
desfeitos nas marés da madrugada

vagas de luz da negra cabeleira
em torrente febril que se derrama
em convulsos relâmpagos na cama
rasgando a noite inteira e a terra inteira

vem toda a luz de dentro da nudez
na mais alta tensão por acorrer
da minha lucidez ao teu prazer

do meu prazer à tua lucidez.

(Moura, 1997: 36)

Neste poema, encontramos uma celebração do desejo sexual e os leitores participam da carga erótica do encontro amoroso com a ajuda do cenário circundante. O autor não o descreve diretamente, mas retrata secretamente o sentimento, com a engenhosidade da expressão e a elegância da natureza literária. Assim, os corpos em entrega mútua, e sobretudo o feminino, surgem referidos através de metáforas que indiretamente aludem ao ato sexual. É o caso do termo “relâmpagos” que aparece logo no título e que constitui uma clara metáfora erótica.

Centrado na descrição de uma cena de erotismo feliz, este poema também se distingue claramente daqueles em que o tom é desolado.

6.4. O fado

Um outro tema que surge com grande frequência nas letras para fado diz respeito precisamente ao próprio fado. É muito comum que os poemas se definam explicitamente como fados ou refiram características do género a que pertencem: a sua temática, os sentimentos predominantes, as suas variedades, etc. Por vezes, o fado é o único tema poeticamente desenvolvido, como se verifica no poema “fado do amor perfeito”, na minha opinião um dos mais conseguidos da coletânea de Vasco Graça Moura:

fado do amor-perfeito

um dia o fado enfadou-se
não tinha sido fadado
para que em noites de fado
desenfado apenas fosse
e ao ver que era mal cantado
o fado desencantou-se

resolveu mudar de rumo
e dar parte de doente
agiu assim de repente
com atestado, presumo,
intrigando muita gente
que o sentiu desfeito em fumo

foi então que a sua voz
certa noite foi buscá-lo
lhe contou coisas que eu calo
e as outras mais, muito a sós,
conseguindo emocioná-lo
por falar tanto de nós

ganhou logo melhor cor
e logo lhe deram alta
pois fazia imensa falta
um fado do seu valor
que ilumina, adorna, esmalta
e engasta versos de amor

foste afinal quem o trouxe
quem o pôs do nosso lado
o que deu bom resultado
e até um toque mais doce
porém se ficou curado
entretanto descurou-se

e ainda convalescente
enleou-nos a preceito
fê-lo a torto e a direito
lascivo de tão contente
sendo assim amor-perfeito
e fado perigosamente

(Moura, 1997: 51-52)

Logo a partir do primeiro verso, sabe-se que o fado é o verdadeiro objeto do poema: “um dia o fado enfadou-se”. Desde logo, se torna também evidente que o autor recorre a uma estratégia antropomórfica para descrever o fado, personificando-o. Assim, relata-se o “enfado” do fado que “mudou de rumo” porque considerava que era mal cantado e usado apenas como passatempo. Foi a história de amor vivida pelo poeta e pela mulher amada (“por falar tanto de nós”) que fez o fado reconsiderar a sua decisão e retomar a sua vocação inicial para ser cantado. No fundo, o poema demonstra que o fado se alimenta de sentimentos genuínos e define-se se for reduzido a um género com uma função meramente lúdica.

De natureza autorreferencial é também o poema “genealogia”, onde, como o próprio título sugere, se apresenta a linhagem do fado, recorrendo sempre a um registo hipotético.

genealogia

talvez a mãe fosse uma puta de bordel
talvez o pai um decadente aristocrata
talvez lhe dessem à nascença amor e fel
talvez crescesse aos tropeções na vida ingrata

talvez o tenham educado sem maneiras
entre desordens, navalhadas e paixões,
talvez ouvisse vendavais e bebedeiras
e as violências que rasgavam corações

talvez crescendo tenha visto que o destino
era a palavra que melhor compreendia
na sem-razão do seu sentido genuíno
ao abandono, isso era certo, assim crescia

talvez mais tarde solidão, erro, saudade
e má fortuna, amor ardente, amarga sina
viesses dar à sua voz a qualidade
do desespero e o timbre escuro da surdina

sofria muito, muitas vezes delirando,
talvez então cantasse rouco um amor louco
bem poucas vezes soube amar em fogo brando
e muitas vezes tanto amar sabia a pouco.

talvez ardesse variamente em várias chamas
talvez a história fosse ainda mais bizarra
no desamparo teve sempre duas amas
que se chamavam a viola e a guitarra

pois junto delas já talvez o reconheçam
talvez recusem dar-lhe o nome de enjeitado
e mesmo aqueles que o não cantam não esqueçam
nasceu assim, cresceu assim, chama-se fado

(Moura, 1997: 70-71)

De novo, neste poema, o fado surge personificado, como se de uma criança se tratasse. Assim, apresenta-se uma biografia provável do fado que inclui a sua filiação (“talvez a mãe fosse uma puta de bordel / talvez o pai um decadente aristocrata”), educação (“talvez o tenham educado sem maneiras / entre desordens, navalhadas e paixões”) e crescimento

(“talvez crescendo tenha visto que o destino / era a palavra que melhor compreendia”). Todas as circunstâncias da sua suposta biografia ajudam a explicar a canção em que se converteu: trágica, fatalista, boémia. Nas seis primeiras estrofes, através da repetição anafórica de “talvez”, o sujeito poético vai apresentando informações sobre o percurso de vida do fado. Na sétima e última estrofes, encontra-se a resposta para o enigma que o poema apresenta. De facto, até essa altura, não se tinha referido explicitamente o sujeito da enumeração e a sua identidade é revelada já quase no final do poema. Gera-se, assim, um efeito de suspense, que o recetor também é chamado a resolver. Esta é, pois, uma forma de cativar a atenção e de criar expectativas nos leitores.

Finalmente, no texto “corda bamba”, o fado é também o tema poético central. O poema alude, num registo ligeiro e humorístico, à mistura de elementos do fado e do samba, dando origem a um texto híbrido que conjuga ingredientes de ambos os géneros. O poema apresenta-se, assim, como um fado-samba:

não sei se isto é um fado ou se é um samba

se é um fado deixaste-me no tejo
se é samba foi no rio de janeiro
mesmo fado e o mesmo samba
duas medidas para um só desejo
em fado ou samba assim no duplo ensejo
da mesma língua a dar-lhe um só roteiro

duas medidas para um só um desejo

antes fique eu a meio do caminho
da nossa vida para recordá-la
ou mais depressa ou mais devagarinho
poderei sussurrá-la num fadinho
ou num sambinha doce murmurá-la

ou mais depressa ou mais devagarinho

se é fado direi “tu” mas imagina
que se é samba prossigo com “você”
em qualquer caso nunca desafina
sujeito e predicado são rotina
de em fado ou samba perguntar porquê

em qualquer caso nunca desafina

(Moura, 1997: 58-59)

Recorrendo a dois géneros musicais lusófonos, o poema evoca as origens luso-brasileiras do fado, reenviando para o tempo em que também ele era dançado. A originalidade do poema reside no facto de a hesitação entre fado e samba ser colocada em paralelo com diferentes traços do temperamento amoroso. Trata-se, pois, de, através dos géneros musicais que simbolizam os dois povos lusófonos, estabelecer um diálogo cultural luso-brasileiro.

Conclusão

Apesar das suas limitações, este estudo permitiu-nos comprovar as estreitas relações que, ao longo dos séculos, o fado tem estabelecido com a poesia. Logo na sua origem, o fado foi o veículo de uma poesia de tipo popular que lhe deu a personalidade musical castiça que hoje lhe reconhecemos.

Posteriormente, e sobretudo a partir de Amália Rodrigues, tanto poetas como fadistas interessar-se-ão cada vez mais por explorar e consolidar esse diálogo entre o fado e a poesia culta. Foi essa notável fadista quem, pela primeira vez, ousou cantar as palavras de poetas portugueses, como Camões, David Mourão-Ferreira ou Pedro Homem de Mello, aproximando o género musical popular da tradição literária culta. Mais tarde, foram inúmeros os poetas portugueses que, de modo pontual ou regular, se deixaram influenciar pelo universo fadista ou vieram mesmo a escrever letras para fados. Analisámos alguns desses exemplos no decurso do nosso trabalho.

Vasco Graça Moura e as suas *letras do fado vulgar* constituem, a este respeito, um caso exemplar. Partindo do estudo das convenções e dos lugares-comuns do fado, o poeta compôs várias letras para fados que retomam e renovam a tradição do género. Grande parte dos poemas é ambientada numa Lisboa antiga e pitoresca e descreve situações amorosas excessivas e melodramáticas, marcadas pelo ciúme e pela traição. Por outro lado, nele surgem personagens típicas do quotidiano popular lisboeta, como a varina ou a cantadeira que aparecem frequentemente no fado tradicional. O autor recorre com frequência a metros popularizantes e usa processos de repetição que acentuam a musicalidade dos textos.

Contudo, ao mesmo tempo que respeita os lugares-comuns do fado, Vasco Graça Moura não deixa de renovar o género, sobretudo no plano temático. Deste modo, são vários os textos em que o enquadramento urbano contemporâneo transmite uma impressão de modernidade que não existia no fado “clássico”. Por outro lado, a canção abre-se agora a outras problemáticas de natureza social, como a toxicod dependência, convertendo o poema num instrumento de denúncia.

O grande tema do fado continua, contudo, a ser o amor. Se, na maior parte dos casos, é ainda o amor infeliz ou não correspondido que o autor escolhe tratar, retomando assim a tradição, noutros, faz-se antes a apologia de um amor sereno e recompensador ou celebra-se o desejo erótico com uma frontalidade que não é muito habitual.

Contribuindo para a reinvenção de um género musical que se tornou sinónimo do ser português, os poetas que escrevem para fado prolongam uma aliança ancestral entre música e poesia que, segundo acreditamos, nunca desaparecerá.

Bibliografia

- ALVES, Oriana (2014). “Lisboa na poesia do fado ao longo da história da canção”. In QUEIROZ, Ana Isabel, ALVES, Daniel, FIALHO, Irene, COSTA, Maria Luísa, ALVES, Oriana (coords.) (2014). *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA, 15-88.
- BOTTO, António (1975). *As Canções de António Botto*. Lisboa: Ática.
- BRITO, Joaquim Paris de (2006). *Fado: voz e sombras*. Lisboa: Público.
- CARVALHO, José Pinto de (2003). *História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote.
- FERREIRA, Rui Manuel Martins (2006). *Amália Rodrigues: com que voz, cho(ra)rei meu triste fado!: a poesia no universo fadista de Amália*, Lisboa: Universidade Aberta (dissertação de mestrado). (Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/558>)
- FROTA, Gonçalo (2015). “Oficina poética do desgosto e do ciúme”. *Cultura-Ípsilon*, 22 de abril, disponível em <https://www.publico.pt/2015/04/22/culturaipsilon/noticia/oficina-poetica-do-desgosto-e-do-ciume-1693090>.
- GUERRA, Maria Luísa (2003). *Fado – alma de um povo (origem histórica)*. Lisboa: IN-CM.
- KONCOVÁ, Kamila (2011). *A canção do fado – uma música e várias raízes*. Brno: Masarykova Univerzita (disponível em https://is.muni.cz/th/him04/bakalarska_prace_Koncova.pdf?so=nx)
- MELLO, Pedro Homem de (1983). *Poesias escolhidas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOURA, Vasco Graça (1997). *Letras do fado vulgar*. Lisboa: Quetzal Editores.
- _____ (2013). *Amália Rodrigues: dos poetas populares aos poetas cultivados*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

- MOURÃO-FERREIRA, David (1996). *Obra poética: 1948-1988*. Lisboa: Editorial Presença.
- NERY, Rui Vieira (2004). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público.
- _____ (2010). *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland.
- _____ (2012a). *Fado. Um Património Vivo*. Lisboa: CTT Correios de Portugal.
- _____ (2012b). *Fados Para a República*. Lisboa: IN-CM.
- NICOLAY, Ricardo (2012). “O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem”. *Contemporânea*. Vol. 10, nº 2, 58-70.
- PEREIRA, Elsa (2017). “An Editorial Approach to Pedro Homem de Mello's Poems Adapted to Fado”. *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing*, Volume 38, Disponível em <http://www.scholarlyediting.org/2017/essays/essay.pereira.html>, 1-39.
- PESSOA, Fernando (1980). “António Botto e o ideal estético em Portugal”. In BOTTO, António. *As canções de António Botto*. Lisboa: Presença.
- PIMENTEL, Alberto (1904). *A Triste Canção do Sul: subsídios para a história do fado*. Livraria Central: Lisboa. (disponível online em <https://archive.org/details/tristecanodo00pimeuoft/page/n9>).
- RÉGIO, José (1978). *António Botto e o amor, seguido de críticos e criticados*. Porto: Brasília Editora.
- _____ (1984). *Fado*. Porto: Brasília Editora.
- QUEIROZ, Ana Isabel & Alves, Daniel (2014). “Introdução à geografia literária do fado”. In QUEIROZ, Ana Isabel, ALVES, Daniel, FIALHO, Irene, COSTA, Maria Luísa, ALVES, Oriana (coords.) (2014). *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA, 6-14.
- QUEIROZ, Ana Isabel, ALVES, Daniel, FIALHO, Irene, COSTA, Maria Luísa, ALVES, Oriana (coords.) (2014). *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA.
- SANTOS, Pedro Rafael Pavão dos (2014). *O fado e as artes: um século de cumplicidades e ambiguidades*. Lisboa: FCSH-UNL (tese de doutoramento em História da Arte

Contemporânea.

SARDINHA, José Alberto (2010). *A Origem do Fado*. Vila Verde Tradisom.

SILVESTRE, Vilma Fernanda Séves de Albuquerque (2015). *O fado e a questão da identidade*. Lisboa: Universidade Aberta. (dissertação de doutoramento em Estudos Portugueses)

TINHORÃO, José Ramos (1994). *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa, o fim de um mito*. Lisboa: Caminho.

_____ (2008). *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folguedos: origens)*. São Paulo: editora 34.

TOMÁS, Júlia (2013). Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses, Braga: CECS-Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade-Universidade do Minho. (e-book, disponível em http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/121)

VELHO, Gilberto (org.) (2006). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 24-42.

Sítios da internet

Portal do Fado (<http://www.portaldofado.net/content/view/32/67/>)

Museu do Fado <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=17>

<http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=19&filtro=A>

<https://www.musicaovivopt.com/amalia-rodriques-fadista-fado-portugal/>

<https://www.comunidadeculturaearte.com/amalia-rodriques-a-embaixadora> dos portugueses-Comunidade Cultura e Arte

<http://www.raizonline.org/oitentaequatro/setentaedois.htm>

<http://www.camaraportuguesa-rj.com.br/teoria-brasilianista-da-origem-do-fado/>

<https://www.mundolusiada.com.br/artigos/a-teoria-brasilianista-da-origem-do-fado/>

<https://www.mundolusiada.com.br/artigos/a-teoria-brasilianista-da-origem-do-fado/>

<https://www.instrumentos-musicais.pt/silencio-hoje-dia-mundial-do-fado/>

[http://www.museudelisboa.pt/exposicoes-actividades/detalhe/news/varinas-de-lisboa-memorias-da-cidade.html?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=Event&tx_news_pi1%5Baction%5D=eventDetail&cHash=a70de7629f8f705c32f3ac090d9b2538\)](http://www.museudelisboa.pt/exposicoes-actividades/detalhe/news/varinas-de-lisboa-memorias-da-cidade.html?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=Event&tx_news_pi1%5Baction%5D=eventDetail&cHash=a70de7629f8f705c32f3ac090d9b2538)