**MULHERES PORTUGUESAS MIGRANTES E O FADO.**

**UM ESTUDO SOBRE DISCURSOS E PRÁTICAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA**

O *fado* é uma prática musical e poética urbana difundida à escala planetária pelos media e circuitos transnacionais de produção musical como Música Popular Portuguesa. A centralidade que conquistou tanto no quotidiano musical em Portugal, como nos discursos sobre identidade e memória, justifica as diferentes abordagens académicas que tem despertado nas últimas décadas[[1]](#footnote-1). O meu contributo para essa discussão perspetiva o fado no contexto da emigração portuguesa em França e na Suíça[[2]](#footnote-2), no século XXI, a partir do caso de três fadistas: Cindy Peixoto, Júlia Silva e Mariana Correia. Como procurarei documentar, historicamente o fado foi sede de conflito e de consenso, sempre que a temática da portugalidade na música foi abordada. Esta ambivalência – potenciar argumentos relativos ao seu potencial de ordem e desordem, pertença e exclusão, oposição e coesão - está no centro da análise que este texto explora. A questão de que parto prende-se com o conhecimento do alcance dessa ambivalência em dois processos distintos: o primeiro, no quadro de um exercício hierárquico, totalitário e moralizador de construção da identidade portuguesa, assumido por elites culturais no início do século XX; o segundo, no plano da interlocução com as comunidades residentes, protagonizado por mulheres emigrantes portuguesas e luso-descendentes, no século XXI. Ao contrapor estas narrativas pretendo compreender o papel do fado, e da música em geral, na definição de hierarquias de sentido estruturantes do indivíduo e de imaginários colectivos, tais como a identidade e a memória, esta última enquanto discurso sobre o passado.

**O Fado: entre práticas, discursos e consumos**

O género de música mais popular em Portugal é o *Fado* (destino), acompanhado pela guitarra portuguesa de seis cordas duplas em aço. O *Fado* é a expressão popular mais espontânea do estado de alma da nossa raça: é triste, melancólico, fatal. Há uma infinidade de fados: *Fado Hilário*, *Fado Corrido*, *Fado da Mouraria*, *Fado Chouradinho*, etc. O seu título corresponde ao nome do seu autor (se for conhecido) à região de que provém, ou ao carácter da sua música[[3]](#footnote-3).

Em 1912, Pedro Blanco, um pianista espanhol residente em Portugal, sustentava que o fado era “o género de música mais popular em Portugal” e aquele que mais se aproximava do “estado de alma da raça” portuguesa. A popularidade deste género, nas primeiras décadas do século XX, sobretudo nas principais cidades portuguesas, é também comprovada pela centralidade que conquistou tanto junto dos media (imprensa, indústria discográfica, cinema e rádio), como na indústria do espectáculo. Desde finais do século XIX que o fado conquistara diversos sectores e estratos da sociedade marcando presença assinalável na vida musical pública e privada. A par dessa presença efetiva e continuada na vida de portugueses, o fado foi um tema recorrente em discursos em torno de mitos de origem do “ser português”. Neste âmbito, foi sede de acesas discussões, sendo compreendido como um referente ora negativo, ora positivo da portugalidade. Ao longo desse processo acumulou narrações e narrou diferentemente os seus agentes. Paralelamente ao impacte real e massivo na vida dos portugueses referido atrás, entre finais do século XIX e início do século XX, o fado conquistou na imprensa o espaço da arena política, pela voz das elites. Segundo o musicólogo Rui Vieira Nery,

os representantes das elites culturais deste período, independentemente da filiação político-ideológica específica de cada um, tendem [...] a unir-se numa mesma reação de hostilidade partilhada face a esta ascensão e generalização bem sucedidas de um género de uma cultura popular urbana de massas[[4]](#footnote-4).

Devo sublinhar que essas elites que mantinham uma reação hostil contra o fado, defendiam a regeneração da vida musical portuguesa através de duas vias: a recuperação da canção de matriz rural que circulava junto dos camponeses; e a reactualização da música erudita conservada nos manuscritos antigos. Esta proposta provocou não só a marginalização de outros domínios musicais, como abriu caminho a exercícios de dominação e de segregação. As reações hostis ao fado a que se refere o musicólogo Rui Vieira Nery, partiram de uma minoria: as elites que, entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, se empenharam em “regenerar” a sociedade portuguesa que julgavam estar em decadência. Essas elites viram na experiência musical um meio privilegiado para uma vivência arqui-ética de valores e modelos sociais, através de comportamentos expressivos que recriavam e imaginavam modos de ser de uma portugalidade reencontrada (tal aconteceu nos inúmeros orfeões que se constituíram um pouco por todo o país[[5]](#footnote-5)). A música, ou melhor dizendo, a prática musical, mais do que providenciar lições, constituía assim uma experiência realmente vivida que passaria a funcionar como um referencial e uma memória. Neste projeto a música folclórica de matriz rural foi muito mais vezes convocada do que o fado, não só porque se ajustava à monumentalização do espaço (rural) e do tempo, como propunha modelos éticos em consonância com o ideário desses intelectuais. O fado tinha poucas “raízes” no território nacional e, por isso, afastava-se dos desejados “valores nacionais" que procuravam representar. O fado também tinha referentes considerados pouco nobres, como veremos adiante.

Alguns dos intelectuais referidos por Vieira Nery, na citação acima transcrita, viram no fado a metáfora do processo de degeneração em que, conforme sustentavam, a sociedade portuguesa havia caído. Contudo, se o fado não podia integrar as experiências arqui-éticas do “ser português”, servia perfeitamente de referencial oposto ao modelo preconizado. De facto, ao servir de referencial oposto, negativo, o fado permitiu uma apreensão por inteiro do modelo de “música portuguesa” que estava a propor. Esta funcionalidade foi possível porque todo este ideário assentou numa visão dicotómica: eu vs. outro; luz vs. sombra; razão vs. emoção; trabalho vs. ócio; etc. Vejamos um exemplo. Em 1918, o compositor e folclorista Armando Leça publicou um texto intitulado “O fado no cancioneiro português”. O texto de Armando Leça baseia-se na dicotomização, operacionalizada em práticas de exclusão, entre o fado e a canção folclórica. Ou seja, trata-se de um modo de explanação dicotómico, baseado em pares de opostos. Leça começa por comparar aspectos ligados ao fado e à canção folclórica como sejam, o local e a hora do dia de emergência, os seus intérpretes e o impacte no público. Relativamente ao contexto de emergência, Armando Leça, sublinhou a dicotomia entre os ambientes escuros, noturnos e de taberna dos bairros lisboetas de Alfama ou da Mouraria em que se realizava o fado e, por outro lado, os ambientes solares, à luz do dia, em campo aberto, durante o trabalho ou a celebração religiosa, da canção folclórica de matriz rural. A dicotomização estende-se aos intérpretes: enquanto os fadistas são na sua óptica ociosos e sentimentais, os intérpretes da canção folclórica são trabalhadores incansáveis que festejam a vida. Leça investe, ainda, na comparação do impacte que um e outro género têm nos ouvintes: enquanto que o fado deprime, instiga sentimentos de nostalgia e conduz à passividade, a canção folclórica edifica e tonifica o carácter. No seu discurso, a canção popular é conotada com a vida, o lado diurno, a luz e a razão, enquanto que o fado, segundo a avaliação de Leça, representa a negatividade de todos esses valores. Leça termina o texto sustentando que “Portugal não se espelha nas tortuosidades de Alfama!”[[6]](#footnote-6).

Apesar desses esforços por reduzir o fado aos lugares dos bairros de Alfama e da Mouraria (bairros de Lisboa da zona portuária), o fado foi apropriado transversalmente por diferentes sectores da sociedade portuguesa, alastrando-se a todo o país.

Em finais do século XIX, o fado era um género já popularizado nos palcos dos teatros e pela indústria de partituras. Nesses anos, o seu impacte na vida dos portugueses estava muito para além do simples consumo de música, alcançando uma dimensão satírica e de crítica social, como podemos ler nas palavras de César das Neves e Gualdino de Campos:

Há quarenta anos já se faziam fados especiais, ou para narrar crimes ou algum escândalo amoroso, satirizar homens célebres ou políticos importantes, ou para rebaixar homens altamente colocados, ou para ridicularizar corporações respeitáveis, ou para descompor algum sujeito. Eis um exemplo: o falecido jornalista e poeta satírico Urbano Loureiro, comparando um dia, no jornal “A Lucta”, os versos de um escritor nosso contemporâneo, aos fados do Marcolino (um pobre músico ambulante, improvisador de fados), este sabendo da comparação, procurou o jornalista num estabelecimento da rua de Santo António, que ele costumava frequentar e deixou-lhe o seguinte recado: - ‘Diga ao sr. Urbano Loureiro que se me torna, na sua gazeta, a comparar a esse outro sr. Poeta, eu faço-lhe um fado que o ... arrazo’[[7]](#footnote-7).

O fado configurava assim o lugar da denúncia e exposição pública de pessoas e instituições, inclusive daqueles que noutro contexto seriam alvo das maiores deferências (como os “homens célebres e políticos importantes”). Tornara-se, de facto, num género performativo com grande impacte na vida musical e social em Portugal e com um poder de denúncia e crítica social, muitas vezes expressa num registo de comicidade.

**Emigração e recontextualições do fado: uma breve síntese**

Portugal é, como refere a historiadora Heloísa Paulo, um dos maiores “exportadores de gente”[[8]](#footnote-8). A emigração de portugueses não é atual. A “sangria de gentes” é identificada como um problema desde finais do século XVIII e um tema recorrente nos discursos sobre a nação e nas políticas demográficas ao longo do século XIX[[9]](#footnote-9). Segundo Eric Hobsbawm, Portugal é “a única parcela da Europa meridional que conheceu emigração significativa antes dos anos 1880”[[10]](#footnote-10).

Este facto foi romanticamente explorado por teóricos como o geógrafo Orlando Ribeiro, que viram nele um traço da veia expansionista portuguesa que dava continuidade a toda uma saga anterior de supostas “descobertas” de mundos novos. Contudo, a verdade dos factos reduz em muito a poesia dessas abordagens. Inclusive a grandeza geográfica da ação expansionista – materializada no suposto “império português” -, não tinha equivalente no cenário político e, consequentemente, no exercício de poder com os restantes países da Europa[[11]](#footnote-11). Esta condição subalterna entre os Estados soberanos retirou qualquer aspiração, por parte dos emigrantes portugueses no mundo, a obter um estatuto privilegiado nos países de acolhimento. Aliás, no estudo que citei atrás da historiadora Heloísa Paulo, é frisado o estigma que o imigrante comum sente perante a sociedade envolvente, que o considera diferente, ou ainda, diante do português elitizado que o discrimina social ou culturalmente[[12]](#footnote-12). De facto, ao emigrante é imposta uma diferença substantiva em relação à comunidade pretensamente acolhedora. Esta relação – país de suposto acolhimento/hospitaleiro e emigrantes – pode ser melhor compreendida se desconstruirmos o conceito ‘hospitalidade’ tal como foi proposto por Jacques Derrida[[13]](#footnote-13). Segundo este autor, no termo radica a sua ambivalência: se a hospitalidade sugere o acolhimento do outro –o estrangeiro – como sendo um amigo, fá-lo na condição de este se manter um hóspede, ou seja, na condição de que quem acolhe continue a deter a autoridade, a definir as regras e de o estrangeiro permanecer o Outro. Assim, hospitalidade veicula a ideia de acolhimento na mesma proporção em que dissimula um sentimento e uma ação de hostilidade. Deslocalizados, os emigrantes encontraram na música modos de construir o seu lugar[[14]](#footnote-14) e de criar espaços de interlocução com as comunidades residentes.

O papel da “música portuguesa” na construção de comunidades migrantes nos países de acolhimento, através de associações, restaurantes, padarias, ou da indústria da música, vem a ser estudado por um conjunto de autores como Kim Holton e São José Corte-Real (nos Estados Unidos da América), Heloísa Valente (no Brasil), Jorge de La Barre (em França), entre outros. Recentemente venho a estudar o fado em comunidades de emigrantes portugueses. Este interesse surgiu do trabalho realizado por Heloísa Valente junto de emigrantes portugueses na cidade de Santos, Brasil, intitulado “Canção d’Além Mar”. Nesse estudo, uma brasileira septuagenária, descendente de portugueses, sustentava a centralidade que o fado tinha na sua vida, o modo como o fado a fazia sentir-se ligada a Portugal.

Também na pesquisa que venho a desenvolver junto emigrantes portugueses e seus descendentes, o fado marca presença em eventos comunitários e, inclusive, no percurso individual de jovens. Conscientes deste poder aglutinador do fado, consulados portugueses, associações de emigrantes e outras instituições[[15]](#footnote-15), promovem ocasiões e criam lugares de emergência do fado, seja em torno de comemorações como o Dia de Portugal ou em restaurantes “portugueses”[[16]](#footnote-16) e outros lugares. Ou seja, recontextualizam o fado, na acepção de Bauman e Biggs, no espaço da emigração portuguesa, através da evocação de um passado comum. Estas iniciativas são responsáveis por uma dinâmica que vai muito além da vivência nostálgica de um tempo/espaço perdidos, ao configurar alternativas de identificação e a renarração de discursos da memória, inclusive individuais.

Junto das comunidades de emigrantes portugueses espalhadas pelo mundo, o fado conquista atualmente um valor icónico da ‘saudade’, do lugar mítico de origem. O consenso gerado em torno desse laço simbólico que supostamente une todos os portugueses justifica o investimento na sua prática, tanto por parte dos consulados portugueses e das associações de emigrantes, como por parte dos poderes políticos dos chamados países de acolhimento.

**O fado enquanto experiência de interlocução**

As três fadistas em estudo – Cindy Peixoto, Mariana Correia e Júlia Silva – começaram a cantar o fado em público fora de Portugal. Todavia, o processo de aproximação ao fado foi distinto. Mariana Correia nasceu no bairro da Madragoa, em Lisboa, um dos lugares de emergência do fado. Curiosamente, a sua mãe não deixava que se cantasse fado em casa, em virtude de ser mal conotado. Júlia Silva é natural do Porto, e foi em casa, com a mãe, que aprendeu a cantar fado. Mas, foi só depois de emigrar para França que cantou fado em contextos públicos.

Mariana Correia e Júlia Silva começaram a cantar em público em restaurantes portugueses, respetivamente em Paris e em Genebra tendo daí passado para salas de espetáculos. Os restaurantes portugueses tinham em determinados dias da semana, ou do mês, ‘guitarristas’ e ‘violas’[[17]](#footnote-17) para acompanhar estas e outras fadistas emergentes. A participação semanal nos diferentes restaurantes portugueses foi importante no processo de desenvolvimento das competências musicais destas fadistas. Contudo, Mariana Correia, destaca como sendo um ponto de viragem na sua carreira, a participação como fadista fora desse contexto, no âmbito da Exposição de Cerâmica Portuguesa, no Museu Ariana, em Genebra, em 2004, graças ao convite departamento cultural do consulado português. A partir desse evento contrata um guitarrista em Portugal que se desloca propositadamente a Genebra para a acompanhar nas apresentações públicas. As solicitações para cantar fado nestes novos contextos impeliram-nas a alargar os seus conhecimentos sobre o fado e a sua interpretação - nomeadamente através da audição de gravações comerciais, da consulta de sites especializados e da audição de programas de rádio – e a alargar e especializar o seu repertório musical, nomeadamente com a inclusão de um conjunto expressivo de *fados tradicionais*[[18]](#footnote-18). Este processo de especialização levou-as aos contextos de memória do fado em Lisboa, às tascas, restaurantes e outros lugares de fado dos bairros de Alfama, Bica e Mouraria, em Lisboa. Através da audição de gravações comerciais e da observação do fado ‘ao vivo’ nos contextos de memória, estas fadistas aprendem a *estilar[[19]](#footnote-19)*, num processo que começa pela imitação e culmina com a construção da sua performance individual. No desenvolvimento como fadista assinalam ainda o momento em que cantam fados especialmente compostos para si e(ou) começam a compor versos para fados tradicionais. Este momento culmina com a gravação de um CD que é posto à venda no final dos seus espetáculos.

Cindy Peixoto, uma enfermeira luso-descendente que nos tempos livres cantava música pop, começou a cantar fado graças a um convite do consulado português. Até esse momento nunca tinha cantado o fado e apenas conhecia vagamente Amália Rodrigues. Todavia, esse desafio fez nascer em si uma forte identificação com o fado, a qual conduziu à criação do grupo de fado Raízes. O percurso do grupo Raízes com a solista Cindy Peixoto é exemplar: juntaram a “voz portuguesa” da luso-descendente a instrumentos icónicos do fado, a guitarra portuguesa e a guitarra clássica, tocados inicialmente por um francês e um luso descendente (apesar de nos primeiros concertos, o músico que tocava guitarra portuguesa, tocar esse instrumento com a afinação e técnica da guitarra clássica); constituíram um repertório, inicialmente com “fados alegres e folclóricos, como o ‘Fadinho Serrano’ e ‘A casa da Mariquinhas’” que aprenderam a cantar e tocar através de gravações comerciais; construíram um modelo performativo que tomou Amália Rodrigues como o principal referente (no estilo vocal, postura em palco e repertório). As performances tiveram muito sucesso junto do público. Novas tecnologias como o *youtube* e o *Myspace* permitiram-lhe alcançar visibilidade fora das salas de espetáculo.

O percurso de Cindy Peixoto é idêntico ao de outras fadistas residentes fora de Portugal: na ausência de um ambiente familiar e de vizinhança com o fado, aprendeu a cantar através da audição de discos, sobretudo de Amália Rodrigues; a performance do fado permitiu-lhe desenvolver competências musicais; a principal dificuldade para a constituição do grupo performativo advém da carência de instrumentistas de guitarra portuguesa; vencido o obstáculo do guitarrista, o fado configura-se como um meio privilegiado de interlocução com o público.

Esta interlocução faz-se de baixo para cima, em projetos que frequentemente são concebidos e dinamizados pelas três fadistas em estudo. As fadistas ativam as suas redes de relações pessoais, nomeadamente através das associações de emigrantes portugueses, mobilizam guitarristas e contactam espaços performativos para se apresentarem. A partir daqui, envolvem-se progressivamente com a comunidade nativa, diligenciando para lhes transmitir conhecimentos sobre o fado. Cindy Peixoto organizou uma exposição sobre o Fado em Estrasburgo e Mariana Correia elaborou ateliers de Fado e participou na organização de um Festival que levou a Genebra os fadistas Ricardo Ribeiro e Ana Moura, entre outros.

A partilha de emoções entre fadistas emigrantes e públicos nativos é o culminar desse processo. Em comum, as fadistas destacam nas suas carreiras como extremamente significativo o primeiro convite que recebem fora dos circuitos portugueses (restaurante ou eventos organizados pelas associações ou consulados portugueses), pelas estruturas culturais e(ou) figuras da comunidade do país de acolhimento.

As três fadistas fazem questão de assinalar que também o público dos países de acolhimento se envolve emocionalmente nas suas performances do fado. Segundo Mariana Correia, por vezes, “no final de um espetáculo, suíços vêm beijar-me as mãos, emocionados”; Cindy Peixoto sustenta que "vi pessoas a chorar e a cantar comigo, e não eram apenas portugueses. Os franceses também se emocionavam!”. Júlia Silva explica esta proximidade dizendo que “o fado, apesar de ter letra, não precisa de ser compreendido, porque fala ao coração e todos nós sentimos, franceses e portugueses, no coração, no corpo, da mesma maneira”.

A identificação do fado com partes do corpo, o coração, o sangue, as vísceras, com atos ligados à sobrevivência como o respirar é uma constante nos discursos destas fadistas. Referem-se ao fado como a algo que lhes é inerente, que pertence ao domínio do corpo e da emoção. E é exatamente através do corpo e da emoção que dizem estabelecer relações com o público. As boas performances são aquelas em que sentem que “tocaram” o público, em que este se mostrou emocionado.

O centro das performances destas fadistas é a experiência interlocutória. Uma experiência que compromete num mesmo jogo de emoções e de corpos, emigrantes portugueses e nativos do país de acolhimento. Esta experiência é corporal e mobiliza afectos, numa expressividade do anónimo, ou seja, em que a hierarquia, o lugar de enunciação, se dissolvem para dar lugar à emergência duma axiomática igualitária. A interlocução nasce assim num lugar raso, horizontal de sujeitos anónimos e iguais que experienciam. É esta experiência que abre caminho à interlocução.

O fado tal como é cantado pelas três fadistas em estudo é uma experiência de interlocução que não se reduz aos modos de enunciação que estão circunscritos à objectividade do enunciado e a uma certa univocidade de sentido. O fado, no quadro destas performances, configura um campo onde se constroem sentidos que potenciam um jogo até aí interdito pela ordem social estabelecida. Ao contrário do texto dito de sentido mais linear, prescrito e convencionado por e para o universo de comunicantes que detêm a ilustração, o dizer – a performance - dá oportunidade e voz aos que têm ficado na sombra do discurso, por inoportunidades de formação, contexto e condição. A totalidade da performance acaba por ser o jogo e a oportunidade para “a arte de fazer acontecer”[[20]](#footnote-20). Essa “arte” é um exercício ferido de ambiguidade que sendo indefinido é, ao mesmo tempo, ilimitado porque constitui um campo aberto de sentidos.

No processo descrito, observa-se que as narrativas que ao longo do tempo foram sendo tecidas sobre o fado – uma origem circunscrita aos bairros lisboetas de Alfama e Mouraria, o sentimento de nostalgia e emoções que rapidamente desperta, e o forte impacto emocional que provoca nos ouvintes - continuam presentes, apesar já não veicularem os modelos de sociedade que os autores dessas narrativas preconizaram no início do século XX. Inclusive, no plano individual, parece emergir um dinamismo indiciador de novas apropriações do fado. Individualmente, o fado vem a afirmar-se como um texto e um contexto para a construção de singularidades neo-comunitárias, já não forçosamente em termos de identidades nacionais. Agora, o fado ou a música se quisermos, tem um papel singular ao providenciar experiências que a cultura, a família, ou seja, o passado individual não providenciou. Refiro-me a memórias que não resultaram de vivências no passado e a contextos sociais que até aí desconheciam.

**Em conclusão**

Em práticas como as que acabei de descrever, o fado é um ícone da portugalidade com relevância tanto na comunicação intracultural como intercultural. Já não se trata de um referente negativo, nem estático, imposto em exercícios de dominação e segregação. O fado não constitui um destino - como fora nas primeiras décadas do século XX nas palavras publicadas na imprensa periódica por elites portugueses-, mas uma oportunidade para portugueses emigrantes e descendentes de portugueses construírem a narração do seu passado, por via de memórias que cada um livremente adopta. Nas práticas das três fadistas, o fado já não é um marcador identitário operado numa lógica de dominação. É um exercício livre de identificação que, apesar de estar inscrito no âmago das emoções de cada um, pode ser sentido espontaneamente e proporcionar releituras efabuladas de outras pertenças através da vivência ritualizada de memórias codificadas em ações, na acepção de Schechner[[21]](#footnote-21). De facto, a identidade quando é assim vivida, consiste, como refere Garcia Gutierrez, num processo de “re-semantização” que se afasta da submissão a modelos hierárquicos, dicotómicos e subjugadores[[22]](#footnote-22). O fado, no quadro da emigração portuguesa em estudo, já não é um destino imposto por um modelo de cultura totalitário e hierárquico, mas é uma narrativa multivalente e multipartilhada, fora do par dicotómico acima referido, que configura oportunidades face a cenários de incerteza e perda de referências.

Este estudo revela que a música constitui uma via de construção do indivíduo e da sociedade. Constata-se ainda que opera mecanismos substitutivos de vivências reais. Pela música podem ser atualizadas memórias e sentimentos de pertença e vinculação, mesmo naqueles cujo trajeto e linhagem pessoal não contêm essas memórias específicas. Esta capacidade de a música operacionalizar um palco cultural comum, é tanto mais paradoxal, quanto vivemos num tempo em que a exclusividade das memórias/história é por vezes invocada como factor de divisão e de exclusão.

Apesar dos projetos totalitários acima descritos e dos esforços de retenção do dinamismo do fado, quase cem anos depois do texto citado, o fado não só persiste na vida musical pela voz de fadistas como Amália, Carlos do Carmo, Mariza ou Camané, entre tantas outras, como saiu fora da esfera nacional, sobretudo junto das comunidades de emigrantes portugueses, e inclusive o universo da *worldmusic*. A dinâmica do fado ganhou novo fôlego na recente eleição a Património Imaterial da Humanidade.

1. Pais de Brito, Joaquim (coord.), *Fado vozes e sombras*, Lisboa, Electa/Museu Nacional de Etnologia, 1994; Castelo-Branco, Salwa*, Voix du Portugal*, Paris, Cité de La Musique/Actes Sud, 1997; Elliot, Richard*, Fado and the place of longing. Loss, memory and the city*, London and New York, Routledge, 2016; Grey, Lila Ellen, *Resounding fado. Affective politics and urban life*, Durham and London, Duke University Press, 2013; Nery, Rui Vieira, “Amália Rodrigues” e “Fado”, in *Enciclopédia da música em Portugal no século xx*, coord. Salwa Castelo-Branco, Vol. I e 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 433-453 e 1132-38; Nery, Rui Vieira, *A history of portuguese fado*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012; Vernon, Paul, *A history of portuguese fado*, Sydney, Ashgate, 1998. [↑](#footnote-ref-1)
2. O estudo foi desenvolvido entre 2011 e 2012 e deveu-se a um desafio proposto pelo Núcleo de Estudos em Música e Mídia, coordenado por Heloísa Valente na Universidade de São Paulo, no âmbito do projeto *Trago o fado nos sentidos. Cantares de um imaginário atlântico*, que culminou com a publicação de um livro com o mesmo título, na qual colaborei com um capítulo, do qual apresento agora uma edição revista e ampliada (Pestana, Maria do Rosário, “O fado: destinos e oportunidades do ‘ser português’: Um estudo sobre fado e emigração” *Trago o fado nos sentidos. Cantares de um imaginário atlântico*, org. Heloísa de A. Duarte Valente, São Paulo, Letra e Voz, 2013, 66-87). A investigação sustenta-se em entrevistas e conversas informais, citadas ao longo deste texto, mantidas em 2011 com as fadistas Cindy Peixoto, Júlia Silva e Mariana Correia. [↑](#footnote-ref-2)
3. Blanco, Pedro, “La Musique Populaire Portugaise”, *Revue de la Société International de Musique*, 8 (2), 1912, 41-47.  [↑](#footnote-ref-3)
4. Nery, Rui Vieira, *Para uma história do fado*, Lisboa, Público/Corda Seca, 2004, p. 145. [↑](#footnote-ref-4)
5. Pestana, Maria do Rosário, *Vozes ao alto cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos,* Lisboa, mpmp, 2014. [↑](#footnote-ref-5)
6. Leça, Armando, *Da música portuguesa*, Porto, Lumen, 1922 [1918], p. 44. [↑](#footnote-ref-6)
7. Neves, César Augusto Pereira das e Gualdino Campos, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto, Empresa Neves & Campos, 1893, p. 31. [↑](#footnote-ref-7)
8. Paulo, Heloísa, *Aqui também é Portugal. A colónia portuguesa do Brasil e o salazarismo*, Coimbra, Quarteto, 2000, p. 61. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ibidem*, p. 62-3. [↑](#footnote-ref-9)
10. Hobsbawm, Eric, *A era dos impérios 1875-1914*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 61. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Ibidem*, p. 36. [↑](#footnote-ref-11)
12. Paulo, Heloísa, *Aqui também é Portugal…, op.cit, ,* p. 106. [↑](#footnote-ref-12)
13. Derrida, Jacques, “Hostipitality” in *Angelaki journal of the theoretical humanities*, 5/5, 2000, pp. 3-17. [↑](#footnote-ref-13)
14. A importância da construção do lugar de origem é sublimemente referida por Marc Augé: “o discurso espacial é ao mesmo tempo aquilo que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são com frequência diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, o reúne e o une) e aquilo que o grupo deve defender contra as ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve um sentido” (Augé, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 90 graus editora, 2005, p. 41). Paradoxalmente, esses lugares são simultaneamente “lugares da memória” como refere Pierre Nora. São lugares onde “apreendemos essencialmente a nossa diferença, a imagem do que já não somos” (*Ibidem*, p. 48). [↑](#footnote-ref-14)
15. Como refere Marc Augé, as “colectividades (ou os que as dirigem), como os indivíduos a elas ligados, têm necessidade de pensar simultaneamente a identidade e a relação, e, para o fazerem, de simbolizar os elementos constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de tal grupo ou de tal indivíduo por referência aos outros), da identidade singular (do indivíduo ou do grupo de indivíduos na medida em que não são semelhantes a nenhum outro)” *(Ibidem*, 46). [↑](#footnote-ref-15)
16. Designação comum dos restaurantes sediados fora de Portugal, mas cujos proprietários são portugueses. Frequentemente, estes espaços estão decorados com artesanato português, ícones da portugalidade (tais como a bandeira nacional ou símbolos dos clubes de futebol portugueses), servem comida comum nas mesas em Portugal e proporcionam pequenos espetáculos de música com intérpretes e repertórios portugueses). [↑](#footnote-ref-16)
17. O fado é tradicionalmente acompanhado por guitarra(s) portuguesa(s) de seis ordens duplas de cordas metálicas, *viola*(s) (designação émica da guitarra clássica de seis cordas simples) e por vezes pela *viola baixo* (de 4 cordas simples). [↑](#footnote-ref-17)
18. Nos *fados tradicionais*, considerados mais antigos, a melodia varia ligeiramente a cada nova estrofe, segundo uma forma bipartida, num esquema harmónico I-V. Sobre os padrões melódico-rítmicos destes e de outros *fados estróficos*, os fadistas constroem diferentes interpretações e compõe-se novos poemas. Já no *fado canção*, uma variante provavelmente desenvolvida a partir da introdução do fado no teatro de revista, em finais do século XIX, as coplas alternam com um rerão (ver Salwa Castelo Branco , *Voix du Portugal*, Paris, Cité de La Musique/Actes Sud, 1997). [↑](#footnote-ref-18)
19. *Estilar* é a designação émica para a improvisação melódica individual que inclui a capacidade de *dividir* o texto poético, nomeadamente pela alteração do ritmo das palavras, com pausas, suspensões e respirações. [↑](#footnote-ref-19)
20. Certeau, Michel de, *The practic of everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 30. [↑](#footnote-ref-20)
21. Schechner, Richard, *Performance studies: an introduction*, New York, Routledge, 2006, p. 52. [↑](#footnote-ref-21)
22. Gutierrez, García, *Otra memoria es possible. Estratégias descolonizadoras del archivo mundial*, Andalucia, La Crujía ediciones, 2008. [↑](#footnote-ref-22)