A MODA DAS MODAS E DAS MODINHAS: MOVÊNCIA DE UMA CANÇÃO

Heloísa de A. Duarte Valente
whvalent@terra.com.br
heloisa.valente@unisantos.br

Resumo: Este projeto originou-se como desmembramento do projeto que de pós-doutorado (2001-2003). Muito embora o fado seja considerado o cartão postal sonoro lisboeta, o fado nasceu no Brasil, como dança, já no século XVIII, para territorializar-se em Portugal, como canção, em finais do século XIX. Ainda assim, o fado sempre esteve presente em terras brasileiras, por várias razões.: as condições técnicas de gravação em discos, até meados do século XX levaram muitos músicos a gravarem no país (tal é o caso de Amália Rodrigues, em 1945); uma segunda justificativa encontra-se no extenso contingente populacional de imigrantes portugueses no Brasil e seus laços culturais com o país de onde emigraram. O fado revela-se, assim, como um gênero de música particularmente interessante: canção nômade, estabelece raízes no Brasil, criando uma ponte imaginária que liga os portugueses imigrantes ao seu país de origem. Tendo em conta que o maior contingente populacional de estrangeiros na cidade de Santos é de origem portuguesa, um estudo enfocando a presença da música portuguesa na cidade e, em particular, do fado, contribuirá para um conhecimento mais aprofundado da influência das mídias. O projeto em curso vem sendo levado por uma equipe interdisciplinar de pesquisadores, através do levantamento de documentos escritos e audiovisuais, depoimentos de protagonistas (músicos, produtores, ouvintes etc.) de maneira a esclarecer, mais detalhadamente, não apenas como essa música portuguesa se mantém viva, na cidade de Santos, mas também os próprios mecanismos de movência (Zumthor) que sustentam a permanência desse gênero musical.

Eu queria cantar-te um fado[1]...

Praticamente passados 100 anos desde a introdução das técnicas de mediatização técnica do som, o gênero musical *canção* sofreu transformações substanciais: desde a adaptação às novas técnicas de captação do som e difusão até as novas políticas culturais, entre outras.

Gênero nômade e mestiço, o fado - nascido como dança brasileira -, consolidou-se definitivamente como *canção portuguesa* a partir de meados do século XIX, tomando a capital lusitana. Notabilizada pela sua capacidade de expressar sentimentos lânguidos e sofridos da alma portuguesa, quer na voz de Marceneiro, quer na voz de Amália, o fado

[1] Os itens e sub-itens são títulos de fados cantados por Amália Rodrigues.

representou, para o imigrante de além mar, o elo entre Portugal e Brasil, uma espécie de conforto em forma de música, ante a saudade da longínqua terra natal. O final do século XX aponta para um recrudescimento do gênero, devidamente convertido em *world music*.

Na cidade de Santos, onde se encontra o maior percentual de imigrantes portugueses em território brasileiro, o fado tem uma história curiosa a contar, através de seus protagonistas (músicos, produtores, compositores) e de seus ouvintes.

Um fado nasce...

Quando se fala de fado, de pronto uma imagem vem à mente:

> Olhos semi-cerrados, a cara crispada como uma espécie de transe, um luto carregado e, como se não bastasse, o pesadume dum longo xaile negro: os acessórios da desgraça são poucos, mas bem elucidativos. A voz da cantadeira vem gemebunda, quebrada na laringe, cheia de artifícios que realçam a aflição intolerável desse medium do infortúnio. Alheada ao público, a dor que expia sem remissão sai gritada, retórica, amplia estendais de agruras, filhas da 'negra sorte'(OSÓRIO, 1974, p. 9).

Nesse clima costuma-se realizar as apresentações da música lusitana a mais famosa. No entanto, o fado tem uma história que em muito contrasta com essa imagem, como observaremos mais adiante.

Foi o polígrafo Mário de Andrade um dos primeiros estudiosos a afirmar que o fado teria sua origem no Brasil, sob a forma de dança razoavelmente buliçosa e alegre ([1930]197,p.:95-99), ainda no século XVIII. Chegou a Portugal, em grande parte, por intermédio da Corte portuguesa que voltava ao país, em 1821. Como aponta o historiador José Ramos Tinhorão (1994), D. João VI regressava acompanhado de quatro mil nobres e funcionários e sua criadagem. As difíceis condições em que encontrava Portugal naquele período (invasões francesas, domínio militar inglês, querelas com a Espanha) fizeram do país e da capital um reduto de pobreza. A criadagem que voltava do Brasil logo se imiscuiria à população mais humilde, dando uma nova feição ao fado-dança. Aos poucos, esta dança foi ganhando melodias intercaladas às seções dançadas em forma de estribilho. Estes passaram a ganhar versos improvisados em forma de desgarrada ou desafio.

A forma de canto solista desponta em meados do século XIX, mas pela voz das camadas sociais mais baixas de Lisboa que, de acordo com Tinhorão,

> [...] à época incluíam não apenas trabalhadores da pequena indústria manufatureira (fábrica de fósforos, cigarros e charutos, tipógrafos, cordoeiros, serralheiros etc.), artesãos (carpinteiros, marceneiros, pedreiros,

> sapateiros, cuteleiros, caldeireiros, polidores etc,), empregados em serviços (cocheiros, boleeiros, criados de servir etc.), mas toda uma massa heterogênea de desempregados, subempregados, alcaguetes de polícia, ex-militares, vendedores de rua, prostitutas e sua coorte de chulos e rufiões (1994, p. 75).

Essa gente, sem perspectivas de melhoria de vida, reúne-se nas tabernas e *casas de moças* da Alfama, Mouraria e Bairro Alto para beber e não raro, provocar brigas. Os cantares improvisados do fado seguem o frenesi da dança fado, acompanhada por violões e, cada vez mais, logo em seguida, por guitarras[2].

Não é desgraça ser pobre!

Mas os meados do século XIX são também a fase dos marialvas[3], do lendário episódio do Conde de Vimioso e seu romance com a Severa. A aristocracia desocupada passa a freqüentar os bairros pobres e mal-vistos de Lisboa, em busca de diversão. Assim é que o Conde de Vimioso (D. Francisco de Paula Portugal e Castro) resolve ir à Rua Suja. Lá conhece a prostituta-cantadeira Severa, com quem inicia um relacionamento amoroso. Essa cinderela à lusitana e seu amante seriam mote para vários fados. Some-se o fato de que Severa morreu aos apenas vinte e seis anos, o que levou a população a associar a sua biografia à dos mártires. Daí, a um passo, transformar-se-ia numa figura mítica, destinada à beatificação. (Note-se que essa *aura* persiste até hoje e ainda há quem se surpreenda ao saber que a Severa foi uma prostituta...)

O que aqui importa, é registrar um evento ligado à Severa que traria novas nuanças à história do fado: mais precisamente, o dia em que a Severa fez-se ouvir em local reservado aos de boa estirpe. Relata o Sr. Miguel Queriol, amigo do Conde, no jornal *O Popular*, de

---

[2] A imagem do fadista é descrita, por vários autores, como alguém que adota indumentária, acessórios e penteados esdrúxulos, beirando o repugnante. O romancista Ramalho Ortigão assim o descreve nas *Farpas* (1878): "O fadista não trabalha nem possui capitais que representem uma acumulação de trabalho anterior. Vive de expedientes da exploração do seu próximo. Faz-se sustentar por uma mulher pública que ele espanca sistematicamente. (...)Tem tosse e tem febre; o seu peito é côncavo, os braços são frágeis, as pernas cambadas; as mãos, finas e pálidas como as das mulheres, suadas, com as unhas crescidas, de vadio; os dedos queimados e enegrecidos pelo cigarro, a cabeleira fétida, enfarinhada de poeira e de caspa, reluzente de banha" (apud Brito, 1999, p. 31)

[3] A definição aparece desta maneira por José Machado Pais, em "A prostituição e a Lisboa boémia do século XIX": Para o autor "Marialva era quase sinônimo de estroina. Os vadios de estirpe nobre – aristocratas de meia tigela(...)entalados entre preconceitos nobiliárquicos e religiosos, habituados a respirar uma atmosfera de sífilis, álcool e nicotina e com os ouvidos educados e bombardeados por temas como adultérios, mancebias, sodomias, irmãs de caridade, padres, lausperenes, touros e cavalos" (apud Tinhorão, 1994, p. 91). O marialvismo teria surgido quando o preenchimento de cargos públicos, outrora exclusividade dos nobres, passa a ser à burguesia, responsável pela circulação de capitais no país. Os filhos da nobreza deixaram de contar com uma vaga nos quadros do poder, deixando-se levar pela vida ociosa. Esse fenômeno lembra Tinhorão (1994, p. 84) - não se limitou a Portugal, tendo-se estendido a toda a Europa.

Lisboa, que numa noite, pouco antes de 1845, pôs-se a Severa a fados para os ilustres convidados de Vimioso. Contudo, Severa não o fez com naturalidade; foi mais uma participação para atender a um capricho passageiro do Conde (TINHORÃO, 1994, p. 86).

Por volta de 1850, o fado passa a ser aceito socialmente. Nomes como o do escritor Almeida Garrett preocupam-se com uma *regeneração da arte dramática portuguesa.* Assim é que o fado entra em cena no Teatro D. Maria II, passando a fazer parte do lazer da classe média de então. De acordo com Tinop, o pioneiro no estudo dessa canção ([1903] 1983), entre 1850 e 1870 o fado conhece *sua fase aristocrática e literária*, sendo aceito nos salões e eventos ao ar livre[4] promovidos pela burguesia. O fado transpõe-se para as partituras para piano e seu autor passa a ser (re)conhecido. Glorioso no teatro (veja-se o exemplo de *A Severa*, de Júlio Dantas, estreada em 1901, no teatro D. Amélia), anos mais tarde, o fado também passará às telas do cinema, através de canções intercaladas, ou mesmo apresentando sua temática como, por exemplo, "História de uma cantadeira", 1947, com Amália Rodrigues (SANTOS, 1987).

Gostaria de ser quem era...

O fado, entrando na turba das mídias, teve que se adaptar ao sistema. Por um lado, tornou-se mais acessível, à medida que poderia ser ouvido no rádio, no disco e, mais tarde, visto na televisão; por outro lado, não nos furtaríamos mesmo de afirmar que o fado mutilou-se a partir do momento em que o disco (por razões técnicas) e o rádio (por razões econômicas e outras) obrigaram o fado improvisado a extirpar muita das estrofes, que estendiam a duração da canção para além dos dois minutos e tal. Sucumbe o improviso, uma das vertentes mais criativas permanecendo, no disco, a forma abreviada. O *fado à desgarrada* acaba-se sustentando apenas nas tascas mais populares.

Razões políticas contribuiriam para um abrandamento da prática do fado *castiço*[5]: em plena ditadura salazarista, assim como as composições e os intérpretes estavam igualmente sujeitos ao crivo dos censores, os fadistas necessitavam de licença para se apresentarem. Com raras exceções, como o célebre Alfredo Rodrigo Duarte, o Alfredo Marceneiro (1891-1982), a vinculação do fadista à sua profissão *oficial* foi desaparecendo (BRITO, 1999, p. 37). O

---

[4] Diferentemente da época anterior, o fadista passa a vestir casaca e adota a postura do *virtuose.* Paralelamente, os artistas vão preocupar-se em apresentar arranjos elaborados de forma virtuosística.

[5] Aquele mais voltado às raízes populares antigas, mais próximo à melodia da fala, de acompanhamento instrumental reduzido a acordes simples e sem excessiva ornamentação na guitarra.

fadista se profissionaliza ao longo dos anos e a espontaneidade inicial transforma-se em um sistema codificado de gestos e dizeres.

Também a introdução do fado nos teatros musicados, ainda no começo do século XX e nas Revistas, passará por adaptações visando a atender a um público mais diversificado. Frise-se que nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial acabaram por trazer novas alterações, dada a influência norte-americana levou a alterações diversas. Surgem, então, o fado-*fox*, o fado-*slow*, o fado-rumba, o fado-samba, interpretados "por uma algaraviada lingüística, por tonadilleras espanholas, cançonetistas francesas, marinheiros americanos, ou por artistas profissionais, acompanhados `a guitarra e viola e por orquestra" (TINHORÃO, 1994, p. 116) que estarão presentes em todas as revistas.

Vou dar de beber à dor

"Gosto tanto da desgraça,
Sinto-me tão bem assim
Que às vezes chego a ter pena
De quem tem pena de mim"

Felicidade e alegria seriam incompatíveis com o fado: "Não é possível ser feliz com o fado..."- disse a Amália em um programa televisivo[6]. De origem humilde, iniciou sua carreira ainda na década de 1930, tornando-se conhecida a partir de 1939, quando contratada pelo *Retiro da Severa,* prestigiada *casa típica* de Lisboa. Faz turnê*s* internacionais à Espanha (1943), ao Brasil (1944), onde grava seu primeiro disco. Desde então, conhece os cinco continentes, onde é acolhida com euforia.

De acordo com o musicólogo Rui Vieira Nery (apud Castelo-Branco, 1997), a carreira artística de Amália passou por quatro momentos. O primeiro, até os anos de 1950, onde se firma como cantora; o segundo, na década de 1950, quando realiza interpretações magistrais de fados já consagrados, ao mesmo tempo em que experimenta o novo gênero – o *fado-canção*; a década de 1960 constitui o período de maturidade interpretativa da cantora, passando a contar com a colaboração do compositor francês Alain Oulman, onde música e poesia levam o fado ao seu estágio mais elaborado.

Amália Rodrigues – ou, simplesmente, *A Amália* - justifica sua importância em várias instâncias: escolhe compositores, poetas e explora, num novo modo de cantar, as sutilezas do tempo *rubato*, do *glissando*, da ornamentação melódica, de modo a realçar o

[6] "Brasil Legal", Rede Globo, 1996.

sentido do texto e as emoções subjacentes. Amália leva aos extremos o *fado canção,* distinto do *castiço* em virtude das melodias de ampla extensão, sob uma instrumentação elaborada. Na sua *performance*[7]*,* Amália sabe levar o fado à introspecção, tal qual um ritual religioso que inclui até a substituição do alegre xale bordado e colorido pelo negro, acentuando a teatralidade dramática, que lhe é tão cara.

Tais características, somadas a um carisma pessoal, ao seu temperamento peculiar, transformam-na num ícone, na referência central da autêntica música portuguesa de boa estirpe. Mesmo um período de obscurantismo, em que foi considerada porta-voz da ditadura salazarista. Fato é que o poder de sedução de Amália parece não ter diminuído ao longo dos anos, nem mesmo após a sua morte. Fadistas do Terceiro Milênio têm na Grande Dama o maior exemplo. Tal é o caso de Cristina Branco, entusiasta do gênero *pop* que migrou para o fado após ter ouvido a Amália[8], a quem não pôde conhecer, como vários nascidos após a Revolução dos Cravos (1975). Isto prova que o gênero musical não permaneceria encaçapado para sempre como trilha sonora dos anos nefastos.

Minha canção é saudade...

"A Sombra de mão em riste
Perguntou-me se sabia
Como há gente que resiste
A cantar quando está triste
E a chorar na alegria

Na teia da Criação
Alguém deu um nó errado
Eu respondi-lhe que não
Os nós da contradição
São os mistérios do fado"
(João Monge)

Um outro aspecto que chama a atenção é que os temas das canções de fado não raro falam de perda, saudade, lembrança, falta. Esses traços tornam-se mais nítidos, quando

[7] Aqui referimo-nos ao conceito cunhado por Paul Zumthor e que designa a ação complexa segundo a qual uma mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e recebida (1997). O que significa que a *performance* envolve não apenas o papel do intérprete, mas as condições de transmissão da mensagem, assim como a resposta do espectador/ ouvinte.

[8] No disco *Post-Sscriptum* (L'Empreinte Digitale, 2000) Francisco Cruz esclarece, na Apresentação, que Cristina Branco era estudante de Comunicação e cantora amadora até o momento em que ouviu um disco de Amália, dado de presente. No álbum *Corpo iluminado* (Universal Classics, 2001), agradece a José Fontes Rocha, Jorge Fernando e Joel Pina: "de algum modo, resolveu o vazio de nunca ter ouvido e visto Amália ao vivo. Partilhar este momento com os seus músicos é a conclusão de um sonho".

adquire sua forma fado-canção, onde a complexidade tanto na estrutura harmônica quanto na ornamentação melódica permitem realçar a expressividade dos temas a serem cantados. Surge, então, a nostalgia, recoberta de melancolia, ponte entre a certeza do passado e a dúvida do presente. Não se trata, entretanto, de uma crença num passado feliz, mas na própria existência, como tal. A estes sentimentos de melancolia e nostalgia alia-se um outro, que virou marca registrada de Portugal: a saudade. Para o etnológo francês François Laplantine, o conceito é paradoxal: "A saudade é a presença do passado no presente, que faz tanto mal, que faz tanto bem, consistindo, simultaneamente, em sofrer do prazer do passado e a ter prazer com o sofrimento de hoje" (1997:2). Essa duplicidade será um dos elementos constantes no fado:

> A dor da ausência é transformada pela memória em presença e o sofrimento em prazer (do sofrimento). A saudade é um sentimento complexo 'doce-amargo' feito de sonhos (de sonhos em particular e mais precisamente de aventuras marítimas) e no qual não se pode assumir plenamente o presente como não sendo mais o passado e o passado como não sendo mais o presente (LAPLANTINE, 2000, p. 23).

Todavia, tais idéias não são consenso entre os pensadores, mesmo que, de um modo geral, todos eles vinculem a saudade aos descobrimentos e às cruzadas marítimas. Para o escritor José Saramago, a saudade é "uma forma de tristeza, não trágica, não dramática, uma espécie de tristeza doce" (1992). Conquanto, é em Portugal e, especialmente, no fado que a idéia de saudade encontra um lugar e um tempo privilegiados para reflexão. Essa transposição imagética se dá, no fado, em temas mais concretos: o fadista canta e toca a saudade da infância, da mãe que morreu, da alegria da juventude, do amor perdido (Pellerin, 2004, p. 145-162).

Não obstante, cumpre lembrar que uma boa parcela dos fados compostos segue temáticas outras, como o testemunho do meio social, a reabilitação dos pobres, solidão e errância, a mãe insubstituível, retorno à infância além, obviamente, das alegrias e (sobretudo) desventuras amorosas. Mas existem outros tipos de fado que se enquadram na categoria de *satíricos* ou *humorísticos* que se agrupam, geralmente, no repertório dos fadistas castiços. Não raro, compõem-se sob a forma de paródias, com o objetivo preciso de fazer rir.

Estranha forma de vida!

Os anos que marcaram a passagem do século XIX para o século XX testemunharam transformações avassaladoras, produto da descoberta da eletricidade. Criam-se novas

tecnologias, permitindo a multiplicação dos signos os signos musicais, dadas as novas capacidades de fono-captação, fono-fixação e telefonia (CHION, 1994). É o momento em que surgem o disco e o rádio.

Estes meios, não somente tornaram possível a propagação de um dado repertório musical na *paisagem sonora* (SCHAFER, 2001) mundial, como, ainda, favoreceram o surgimento de novos gêneros de canção popular urbana. O disco tornar-se-á produto industrializado, na década de 1920, tornando-se sistematicamente presente na paisagem sonora, a partir dos anos de 1930, através das emissões radiofônicas.

No que diz respeito às canções assim chamadas tradicionais, o advento do disco e do rádio promoveu, mesmo não intencionalmente, a formação de clássicos populares internacionais: *Torna a Surriento, El dia que me quieras, Bésame mucho, Foi Deus ...* Transposta ao disco, a canção passará a adquirir características próprias, configurando gêneros autóctones em diversos países para depois ser lançada no mercado internacional, já com a identificada como *cartão postal sonoro*. Começa a desenrolar-se um processo de mundialização da música, que corre em paralelo a uma mistura de gêneros. Essa prática será constante pelos anos a seguir. Assim é que uma melodia inicialmente composta em ritmo de valsa transforma-se em bolero, quando este é o ritmo do momento... E as modas, geralmente, aparecem atreladas a uma nova coreografia de dança (*fox trot*, samba, conga etc.). Muitas vezes, o repertório já é conhecido: são novos arranjos de peças já consagradas no repertório internacional.

Da mesma forma que as canções, também seus intérpretes migrarão de países, gêneros e culturas: Amália Rodrigues causa *frisson* no Canadá, no Japão, na França, na Alemanha, no México... e é agraciada com a medalha *Isabel, a Católica*, por bem cantar a música espanhola! Charles Aznavour, que lhe teria composto *Ay Mourir pour toi* segue cantando, aos oitenta anos, um vasto repertório partilhado, não raro, em duetos lingüísticos e estilísticos (Sinatra, Compay Segundo, Patrick Bruel...).

Meu amor é marinheiro...

À canção das mídias (VALENTE, 2003) subjazem outras músicas, anteriores a ela, não raro de tradição oral e antiga. Desse modo, modinhas populares, cantigas de roda ressurgem, revestidas dos ritmos da moda. Dulce Pontes consta entre os artistas que bem perceberam esse mecanismo, reiterado em diversos discos que lançou (o último deles, com

Ennio Morricone)[9]. Procede-se assim, a um processo frenético de *mestiçagem*, onde a mediação entre gêneros, línguas, culturas, tempos, histórias e histórias de vida se dá pela troca e pelos cruzamentos, nos seus intervalos e interstícios (Laplantine e Nouss, 1997: 83).

Em tempos de cultura global(izante), o fado soube manter-se vivo, não obstante as duras imposições a que passou a ser submetido. Se, durante décadas, foi solapado pela ideologia que o transformou ora em *canção nacional* dos anos da linha-dura salazarista, ora em atração maior das *casas típicas* e restaurantes, de outro lado, conseguiu dar uma certa voz aos artistas amadores, quando instituída *A Grande Noite do Fado* (1953), concurso de fadistas amadores realizado anualmente no Coliseu de Lisboa.

Todavia, a era pós-moderna é sôfrega em misturar alhos com bugalhos e investe pesado em *novos* artistas com propostas de revolucionar esse gênero. São lançados no mercado nomes como Madredeus com vistas a proporcionar uma nova roupagem do fado (não obstante a roupa continue sendo negra e com o característico xale). Noutra direção, tenta fazer abraçar o fado artistas oriundos de outras plagas, tal é o caso de Mariza, que transitava pelo *soul* e *gospel* até ser reconhecida fadista... pelos holandeses!

Lisboa, não sejas francesa!

O fado ainda figura entre as canções consideradas *tradicionais*. Estigmatizado como *cartão postal sonoro* de seu país de origem, o fado aceitou as diluições, forjadas pela mídia, feitas sob medida para incitar (excitar!) a imaginação do turista em férias, mas também atender ao diletante de música de pretenso gosto eclético, mas com dificuldade de digerir o signo complexo. Rotuladas de *world music* – entenda-se, *exóticas* -, estas músicas transmitem nos timbres, texturas, ritmos todo o devaneio de uma felicidade que tem a duração concreta no hiato entre um aeroporto e outro, prolongando sua existência nos álbuns de fotografia. Como alternativa a esse confuso gosto musical, aparecem nomes de Mísia, Cristina Branco, Mafalda Arnauth, Kátia Guerreiro, cantoras que se preocupam seriamente em manter vivo o fado tradicional. Ao selecionarem cuidadosamente todos os seus entorno (compositores, letristas,

[9] Interessante é que em Pontes há um trânsito, num mesmo disco, entre a canção de origem antiga, anônima, passando pelos fados clássicos submetidos aos parâmetros *pop,* isto é, plenos em instrumentação eletroacústica, percussão, efeitos sonoros de estúdio (*Povo que lavas no rio, Gaivota, Estranha forma de vida,* etc.). Contudo, deixa claro, em momentos a cappella, que domina tecnicamente a *performance* das versões mais arcaicas, sendo o domínio *pop* não uma habilidade, limitação, mas tão-somente opção de repertório. É o que se percebe à escuta, por exemplo, de *Laurindinha* (*in Lágrimas*, 1994).

músicos, figurinistas) desembaraçam os fios dessa canção lusitana que o *imbroglio* midiático (interr)ompeu, recuperando, numa versão *cult* a teia da história do fado.

Tudo isto é fado!

Após esta descrição não tão sumariada, cabe agora descrever um pouco sobre os passos que segue o projeto. Fontes historiográficas mostram que os portugueses foram os primeiros europeus a adentrar as terras brasileiras. Por uma longa data, fizeram fixar os valores de uma cultura ocidental, que conseguiu se sobrepor à dos nativos. É bem verdade que houve uma troca de valores de natureza diversa; promovendo a *mestiçagem* de signos culturais.

Como pudemos observar, o fado espalhou-se pelo mundo, criando fortes raízes no Brasil. Em Santos (SP), a fixação do fado tem características muito particulares e interessantes: O fato de tratar-se da cidade onde se encontra o maior percentual de imigrantes portugueses, em nosso país[10] já representa, por si só, um dado relevante para o estudo da recepção do gênero musical. Além do mais, a existência de protagonistas fortemente obstinados na sua dedicação à música portuguesa, realimenta a vitalidade de um gênero que poderia ser até considerada como em declínio. Destaco, especialmente, o papel do radialista Manoel Joaquim Ramos, que há mais de sessenta anos vem irradiando programas relativos à música e à cultura portuguesa em Santos e na Baixada Santista. Homem de iniciativa e de ação, Ramos idealizou e criou, na década de 1990, o grupo *Amigos do Fado*, estimulou vários encontros entre músicos da cidade e da Capital paulista, como o célebre Mário Rocha. Ao lado de sua esposa, a também fadista Lídia Miguez, lançou, dentre outros, Marli Gonçalves na carreira artística profissional. Hoje, a fadista é reconhecida internacionalmente.

Perseguição

Partindo das ricas informações de Manoel Ramos (depoimentos, arquivos pessoais, discografia), o Núcleo de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), vinculado à Universidade Católica de Santos (UniSantos) vem desenvolvendo um projeto desdobrado em partes. Uma parte, a ser publicada em livro, intitula-se: "A canção das mídias: memória e nomadismo: O fado na cidade de Santos, através de seus protagonistas", onde se pretende um conhecimento mais aprofundado sobre temas como: 1) de que maneira se processa o mecanismo de

[10] Informação prestada pelo Consulado Geral de Portugal em Santos.

movência[11] (Zumthor, 1997), a ponto de sustentar a permanência desse gênero musical; 2) como se dão as relações entre recepção, gosto estético, hábitos de escuta; 3) por quais mediações/negociações os ouvintes atribuem sentidos as canções escutadas; 4) os vínculos entre o imaginário da terra de origem, numa época onde as fronteiras são dissolvidas com a predominância de uma cultura global, sustentada pelas *majors* e as grandes corporações.

Uma outra parte do Projeto "A canção das mídias: memória e nomadismo: O fado na cidade de Santos: sua história, sua gente, seus lugares" deverá compor um documentário que pretende mostrar, através de entrevistas, quem são os protagonistas do fado, na cidade: músicos, radialistas, jornalistas, entidades de apoio (financeiro ou de outra natureza), instituições culturais etc. Em paralelo, está sendo realizado um projeto de Pós-doutoramento[12], pela Prof.ª Drª Simone Luci Pereira: partindo da reconstrução das memórias de escuta dos ouvintes do fado, a pesquisadora pretende identificar elementos de imaginário, construtos simbólicos de uma trama de culturas: como o imigrante português, que se estabeleceu no Brasil se *sente* português, através do vínculo com a música de seu país de origem; a compreensão, pelo luso-descendente, dos signos musicais que, de algum modo, iconizam seus parentes; também reciprocamente, como o português pode ser compreendido (decodificado) por intermédio de sua música. Estas são algumas questões que este projeto procura explorar.

Em tempos de comunicação via satélite, o curso das influências parece inverter-se. A música portuguesa, tão presente no Brasil, em outros tempos, parece ter desaparecido. Em boa parte, devido ao fato de que os portugueses imigrantes que para o Brasil vieram no início do século já faleceram; seus descendentes já nasceram com os ouvidos marejados na música *pop.* De outra parte, a influência da música brasileira sobre a portuguesa demonstra aumentar a cada dia que passa. Não se exclui, ainda, a possibilidade de os portugueses que ao seu país regressaram, ou os habitantes do Brasil que decidiram emigrar para Portugal tenham levado sementes de brasilidade – devidamente mestiças - para aquelas plagas... Não obstante, os redutos fadistas, ainda que minguados, resistem em alguns cantos do Brasil, como na morna Santos!

---

[11] Por *movência* Zumthor designa a capacidade a maleabilidade de um texto poético, de maneira assumir novas configurações formais, ressignificando-se sucessivamente.

[12] "À escuta do fado: mídia, memória e hibridismos na cultura mundializada". No dizer da pesquisadora do MusiMid, "a pesquisa tem como objetivo compreender as memórias da escuta do fado entre seus ouvintes – imigrantes portugueses e luso-descendentes estabelecidos na cidade de Santos/SP – buscando pensar a reverberação dos signos musicais no cotidiano e as formas de consumo cultural tanto no passado quanto na atualidade".

Fado final

Trago o fado nos sentidos! Acredito numa continuidade do fado, ***Confesso*****!** Em tempos em que se preconiza o fim da canção, despontam as vozes que se encantaram quando escutaram a Amália, devotando sua vida a cantar o fado. Cristina Branco em Portugal, Marli Gonçalves no Brasil e tantas outras. ***Sabe-se lá....*** Se acaso estiver errada... ***Que Deus me perdoe****:* O fado já demonstrou ser bastante afeito à movência, transmutando-se de tempos em tempos. Ouvidos do mundo inteiro o descobriram. ***Não digas mal dele!***

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. O fado, In*: Música, doce música.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, [1930]1976.

AUGUSTO, Sérgio. A dor que ninguém sabe de onde vem. *Folha de S. Paulo*, caderno 6, p.7,. 28 de junho, 1992

BRITO, Joaquim Pais. Sobre o fado e a história do fado. In: PINTO DE CARVALHO (TINOP). *História do fado***.** Lisboa: Dom Quixote, 1984.

CASTELO-BRANCO, Salwa El Shawan.. *Les voix du Portugal***.** Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 1997.

CHION, M.ichel. *Musiques*: médias et technologies*.* Paris: Flammarion, 1994.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Le métissage***.** Paris: Flammarion, 1997.

LAPLANTINE, François. De Rio de Janeiro à Lisbonne, du fado dansé au fado chanté. La question des origines afro-brésiliennes du fado., In *:* DORIER-APPRILL, Elisabeth. (ed..) : *Danses 'latines' et identité, d'une rive à l'autre :* tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira... Paris : L'Harmattan., 2000.

OSÓRIO, António. *Mitologia fadista***.** Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

PELLERIN, Agnes. *Le fado***.** Paris: Chandeigne; France Culture, 2004.

PINTO DE CARVALHO (TINOP). *História do fado***.** Lisboa: Dom Quixote, [1903]1984.

SANTOS, Víctor Pavão: *Amália – uma biografia por Vítor Pavão dos Santos***.** Lisboa: Contexto, 1987.

SARAMAGO, José. Saramago diz que saudade não existe só em português –para o autor, todos os povos têm como dizer o mesmo sentimento. São Paulo: *Folha de S. Paulo,* caderno 6, p.7, 28 de junho,1992.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop.* São Paulo: Hedra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *FADO: dança do Brasil, cantar de Lisboa - o fim de um mito.* Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

VALENTE, Heloísa de. A. D. *As vozes da canção na mídia.* São Paulo: Via Lettera, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral***.** São Paulo: Educ, 1997.