

FADO – diferentes sonoridades, uma tradição

FADO – *different sonorities, a tradition*

José Filomeno Martins Raimundo

Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART)

Instituto Politécnico de Castelo Branco

RESUMO

No presente artigo, apresenta-se um registo sobre o atual universo do Fado, reflexo da sua adaptação à contemporaneidade e, como tal, enquadrando multiplicidade e fusão de géneros musicais. Tal como qualquer outro género musical, o Fado foi *tocado* pelo tempo, marcado por diferentes conjunturas sociais, culturais e estéticas, mantendo, contudo, uma forte ligação à sua genuinidade (o fado tradicional), no imaginário coletivo de públicos e intérpretes. Reflete-se, a partir da diversidade estética que o Fado nos oferece, sobre o seu percurso evolutivo num passado próximo. De igual modo se reflete sobre a grande diversidade deste universo muito próprio e destaca-se a capacidade de partilhar os mesmos tempos, os mesmos espaços e os mesmos públicos, sinónimo de vitalidade, dinâmica e atualidade.

ABSTRACT

This article seeks to search for a record on the current universe of *Fado*, a reflection of its adaptation to the contemporaneity, and discloses multiplicity and fusion of musical genres. Like any other musical genre *Fado* was touched by time, marked by different social, cultural and aesthetic situations, while maintaining a strong connection to its genuineness, in the collective imagination of audiences and performers. It is reflected from the aesthetic diversity *Fado* offers us in its evolutionary path to the present day. Similarly, the great diversity of this very universe itself, and its ability to share the same time, the same spaces and the same public, the *Fado* is synonymous with vitality, dynamic and present.

Key words:

Music; World Music; Traditional music; Portuguese Music; Portuguese Guitar; Fado;

Neste artigo, procura-se lançar um olhar sobre o atual universo de um género musical português, o Fado, a partir de dois dos seus mais representativos protagonistas. Os intérpretes que se escolheram não refletem o gosto pessoal do autor do presente artigo, nem representam qualquer juízo de valor. Reflete-se a partir da diversidade estética que o Fado nos oferece, mas também a partir da sua capacidade de partilhar os mesmos tempos, os mesmos espaços e os mesmos públicos.

Sinónimo de vitalidade, pela emergência na criação e recriação de diferentes estilos de interpretar, pela busca de novos e diferentes compositores e poetas, a diversidade cresce, alargando paralelamente o nível de *influência e diferenciação* para um público comum, imprimindo assim ao Fado uma identidade com o tempo atual.

Numa analogia com as palavras de Geertz¹, ao falar de arte “um poema não deve significar e sim ser...”. É o que fica de todos os momentos em que o Fado acontece, no contexto específico de um universo em que as palavras, a voz e a música se misturam de forma única. A autenticidade é transversal aos diversos universos estéticos de interpretação, permanecendo ancorada na tradição a partir da qual se constroem realidades novas, da mesma forma que existe um referencial de partilha em espaços de proximidade, enquanto imaginário coletivo de intérpretes e público.

Coexistem, no Fado, universos distintos numa imensa paisagem sonora, com interações crescentes e de influências mútuas. Porque a arte é isso mesmo (ou será essa a sua expressão), criar é um espaço aberto de reação e interpretação da realidade social, cultural e política.

Sara Pereira², na publicação que o Museu do Fado dedicou ao fadista Camané, escreveu o seguinte: “O Fado, património central da nossa matriz identitária, com raízes profundas e presença estruturante na tradição e história sócio cultural do País, continua

¹ GEERTZ, Clifford: “ A arte como sistema cultural”. in: *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, (1977), pp. 142-181.

² PEREIRA, Sara (dir.): *Ecos do Fado na Arte Portuguesa*. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2011.

hoje a construir-se, nos alvares do Século XXI” . Estas palavras deixam bem claro que é hoje um dos símbolos de Portugal e que o seu futuro está assegurado pela nova geração de compositores e intérpretes.

A génese do Fado remonta ao século XIX e, desde então, a sua presença na vida musical e cultural portuguesa foi sempre num movimento ascendente e de afirmação, não obstante as críticas de que foi sendo alvo. A obra de Rui Vieira Nery “Para uma História do Fado”³ dá-nos uma visão exaustiva sobre os seus intérpretes e as diferentes fases por que passou.

Mesmo não tendo o propósito de traçar um percurso histórico sobre o Fado, não podemos deixar de referir que, nos últimos 50 anos, como refere Rui Vieira Nery, “teve uma visibilidade crescente e uma presença marcante no conjunto da vida cultural portuguesa”. Olhando ainda um pouco mais atrás, e de acordo com as palavras de Vernon⁴, verificamos que esta visibilidade se começou a internacionalizar a partir de finais da década de cinquenta do século passado, sobretudo como resposta às solicitações e ao mercado que se abria, em boa parte, por via das comunidades de emigrantes portugueses. Este processo de internacionalização verificou-se num contexto de crescimento económico e de aposta no turismo e na exportação do Fado.

Muitos foram os nomes que marcaram este período e com ele as diversas facetas do Fado, mas é com Amália, na década de 60, que o fado materializou um conjunto de reformas que viriam a abrir um novo espaço estético. Para além da popularidade das “casas de fado” e da sua enorme atividade, destacam-se neste período duas personalidades que representam duas formas de cantar o Fado. Por um lado, Maria Teresa Noronha, cuja imagem se popularizou através da então estação de rádio pública, Emissora Nacional, e que assentou o seu repertório quase exclusivamente nos fados “castiços”, num processo de continuidade. Por outro lado, Amália, que, para além de no seu repertório incluir sempre o Fado mais tradicional, abriu um novo caminho, a partir dos anos 60, com a chegada do compositor Alain Oulman⁵.

O encontro de Amália com Oulman, no início da década de 60, teve como resultado

³ NERY, Rui Vieira: *Para uma história do fado*. Lisboa: INCM, 2004, p. 28.

⁴ VERNON, Paul: *A History of the Portuguese Fado*. Brookfield, Ashgate Publishing Company, 1998.

⁵ NERY, *op. cit.* pp. 293-300.

uma intensa produção musical que, na altura, suscitou enorme controvérsia. Muitos dos seus detratores apontaram falta de tradição e autenticidade às composições, mas esta evolução que se verificou no Fado também abriu o caminho para uma música mais comercial sem, no entanto, deixar de refletir a tradicional nostalgia e melancolia que é seu distintivo. Independentemente das críticas, o trabalho desenvolvido por Alain Oulman, como escreveu Sara Pereira⁶ em 2009, “legou um importante *corpus* de melodias de fado, introduzindo mutações profundas na performance fadista, nomeadamente ao nível dos contextos de produção e recepção, que passaram a integrar uma plêiade de novos cultores, que reunia os grandes vultos da poesia contemporânea de matriz erudita”. Ao escutar hoje a música Alain Oulman, passados quase 60 anos, percebem-se as razões que levaram às contundentes críticas. Do ponto de vista musical, são produções musicais complexas, em comparação com o então repertório de Fado. Já as melodias destacam-se pela originalidade, uma vez que não recorrem ao modelo da melodia tradicional, e a harmonia compreende uma elaboração e uma lógica musical díspar da utilizada até então. Certamente que os fados foram escritos especificamente para Amália, mas não se pode deixar de referir que, para interpretar a música de Alain Oulman, tem de existir uma voz preparada e capaz. Ainda em relação à melodia, o âmbito requer uma voz ampla e a utilização silábica deixa de ser exclusiva (muitos dos fados possuem melismas). Esta nova forma de compor abriria um novo caminho que se viria a designar por *Fado Novo*, por oposição ao *Fado Vadio*, o tradicional. Este novo caminho também foi acompanhado por distintos padrões semânticos. Segundo Michael Colvin⁷, o fado mais tradicional está associado a um discurso mais popular, onde a paixão e a saudade emergem dos seus versos; já o *Fado Novo*, representa uma nova realidade, de inquietação e de mudança. Robert Simon⁸, no seu artigo “Estudos sobre o Fado II ...” mais concretamente sobre o texto do fado “Belos Tempos”, interpretado por Fernando Farinha, em relação ao contexto político em que se inscreveu o fado no Estado Novo, chama a atenção para o duplo sentido do texto. Veja-se o que escreve a

⁶ PEREIRA, Sara (dir.): *As mãos que trago: Alain Oulman*. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2009, p. 34.

⁷ COLVIN, Michael: *The Reconstruction of Lisbon: Severa's and Fado's Rewriting of Urban History*. Carnberry, Associated University Presses, 2008.

⁸ SIMON, Robert: “Estudos sobre o Fado II: A linguagem Simbólica da Militância e o Mimetismo em ‘Belos Tempos’ de Fernando Farinha”. En: *Letras & Letras* (peer-reviewed). Braga, Projecto Vercial, Universidade do Minho, 2010, p. 4.

este respeito: “O mito criado pelo fado, resulta, assim, ser aquele que revela fraquezas e contradições no regime, e que utiliza a saudade não como ferramenta do estado, mas como ponto de lembrança dos belos tempos durante os quais a possibilidade de uma absoluta liberdade”. Esta duplicidade da palavra saudade pode ser extrapolada e vista em muitas outras letras. Isto significa que a associação ao Estado Novo, que ainda hoje frequentemente se faz em relação ao fado mais tradicional, só em parte é verdade. Do legado referido, quer no que diz respeito à poesia ou à música, coexistem atualmente três linhas de composição: uma linha mais tradicional, onde é inteligível a ancestralidade do Fado, uma outra de rotura e ainda outra onde a guitarra passa a ter um lugar que não ocupava, um espaço em que criou completa autonomia em relação à voz. Estas realidades tiveram um contributo muito significativo por parte de alguns dos mais destacados músicos (instrumentistas) que ao longo destes anos emprestaram a sua criatividade e reinventaram o fado nas suas diferentes linhas de composição. Custódio Castelo insere-se claramente no que acabámos de evidenciar. Tomando como exemplo o álbum *Na linha da vida*, a participação de Custódio Castelo materializa essa renovação ainda que num paradigma considerado mais tradicional, do qual é um dos seus mais destacados representantes. Luciana Mendonça⁹ acerca da posição que o intérprete tem sobre o valor da tradição, refere a metáfora citada pelo próprio Camané, “... a tradição é um edifício a partir do qual se podem construir outras coisas, desde que se tenha domínio sobre ela”. Sara Carvalho¹⁰ em 2011, escreve a este respeito: “Herdeiro desta ancestralidade, o fado de Camané celebra e sintetiza esta vitalidade excepcional do género para se recriar e renovar, sem perder a autenticidade. No seu fado reconhecemo-nos e reconhecemos toda esta história em permanente devir”. Reconhece-se a presença dessa ancestralidade em toda a sua obra. Camané representa a inovação na continuidade. As palavras de Carlos Vaz Marques¹¹, aquando da publicação do álbum *Do Amor e dos Dias*, em Setembro de 2010, revelam essa capacidade: “A cada novo disco, tem vindo a fornecer-nos, gota a gota, fado a fado, palavra a palavra, as sílabas

⁹ MENDONÇA, Luciana: “O Fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado”. In: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXIII, (2012), p. 83.

¹⁰ CARVALHO, *op. cit.* p. 10.

¹¹ MARQUES, Carlos Vaz: “A nova temporada começa aqui”. In <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-nova-temporada-comeca-aqui-263706>> [Consulta em 13 de dezembro de 2015].

novas com que poderemos inventar, cada uma à sua maneira, um nome futuro e simultaneamente ancestral para o fado”.

A mais recente publicação do fadista Camané, *Infinito Presente*, foi editada em Maio de 2015 e compreende temas que conferem homogeneidade, continuidade e afinidade. Estas palavras cabem inteiramente nas suas composições, porque elas atravessam todo o século XX até à contemporaneidade, basta escutar também as composições de José Júlio Paiva, Alain Oulman e Vitorino Salomé. Assim, dos temas deste álbum, destacam-se duas composições: *Conta e Tempo* e *Aqui está-se sossegado*, de José Júlio Paiva, bisavô do fadista. Esta tradição familiar, que remonta ao início do séc. XX, presente neste seu novo álbum, sublinha a ligação ao passado, ao repertório tradicional. Um outro tema, *A correr*, um inédito de Alain Oulman, mostra a ponte com os anos 60 e, por fim, *Medalha da Senhora das Dores* de Vitorino Salomé, um compositor mais distante do fado.

A linha de composição que se iniciou com Amália pode ser olhada, neste século, a partir da publicação do *Fado em Mim*, editado em 2001, por Mariza. Não podemos deixar de referir, de novo, o contributo de Custódio Castelo neste álbum, quer pelo sentido da renovação, destacando os fados *Maria Lisboa* e *Que Deus me Perdoe*, quer na continuidade, pela permanência de elementos formais e de conteúdo que estão ancorados na tradição. A evolução e a dinâmica de todos os géneros musicais é um facto e o fado não poderia fugir a esse destino. Alguns autores olham para Mariza como a continuidade da outra grande fadista, Amália, que também ela foi determinada na evolução do género. Voltando ao *Fado em mim*, é de salientar que parte das músicas deste álbum foram reinterpretações de fados de Amália Rodrigues e, por isso, muitos críticos e conhecedores apontam este primeiro álbum da fadista como um tributo. A qualidade do seu trabalho fez dela a intérprete mais reconhecida da sua geração, quer no panorama nacional quer internacional. Esta nova forma de interpretar o fado, oferecendo texturas ricas e variadas, recorrendo à utilização de novos instrumentos, que não os tradicionais, fazendo-se acompanhar por instrumentistas de grande qualidade, incorporando nas suas produções destacados artistas nacionais e internacionais, o cuidado colocado nos arranjos e na elaboração das melodias, proporciona uma forte adesão de um público generalista. Em relação à colaboração com outros artistas, quer em espetáculos, quer em edições discográficas, considera-se que os momentos emblemáticos da sua carreira foram as interpretações com os seguintes artistas: Sting,

Daniela Mercury, José Maria Merced, Carlos do Carmos, Rui Veloso e Tito Paris, Ivan Lins, Miguel Poveda e Filipe Mukenga, entre outros. Esta versatilidade reflete e acentua o carácter cosmopolita da produção musical de Marisa. Só para ilustrar esta característica veja-se como na sua edição *Transparente* se fundem com o fado sonoridades como a música clássica, o jazz ou o folclore. A biografia que Rui Vieira Nery¹² escreveu para a página oficial de Marisa revela: “Marisa apropriou-se das raízes da sua cultura musical e converteu-se numa artista capaz de se abrir ao mundo sem perder a consciência intensa da sua identidade portuguesa”. Ainda em relação a esta fadista, não podemos deixar de relevar o seu contributo no que respeita à internacionalização do Fado. Esta é uma das marcas mais visíveis desta nova geração e que hoje já deixou de ser exclusiva da nossa emigração. Para além de Mariza, não podemos deixar de referir, entre outros, o papel destacado que emprestaram a este importante património, nomes como Cristina Branco, Jorge Fernando ou Custódio Castelo.

Embora a guitarra portuguesa seja vista pela maioria do público apenas como um instrumento de acompanhamento, há uma longa tradição, que remonta ao final do século XVIII, enquanto instrumento solista. Pedro Caldeira Cabral tem, na sua qualidade de investigador e intérprete, revelado muito do repertório escrito para guitarra. Basta, para o confirmarmos, consultarmos o programa que realizou no Teatro S. Luís, em Lisboa, em outubro de 2015, no concerto *Guitarristas lendários*. Neste concerto, foram interpretadas obras escritas para guitarra dos três últimos séculos. Este evento, para além de promover a guitarra enquanto instrumento solista, foi um excelente contributo para o conhecimento e difusão do repertório para guitarra junto de um público menos informado. Como o próprio Pedro Caldeira Cabral¹³ escreveu, “O Século XX assistiu à requalificação social e musical do instrumento [guitarra], entretanto elevado à categoria de símbolo identitário”. Mas antes de nos fixarmos na contemporaneidade, há dois nomes que ficarão para sempre ligados à guitarra enquanto instrumento solista, Armando Freire, mais conhecido por Armandinho (1891-1946) e Carlos Paredes (1925-

¹² NERY, Rui Vieira: Biografia Mariza. In < <http://www.mariza.com/#/?id=31> > [Consulta em 2 de novembro de 2015].

¹³ CABRAL, Caldeira: “Pedro Caldeira Cabral”. In: <<http://www.produtorestassociados.com/pedrocaldeiracabral/>> [Consulta em 2 de janeiro de 2016].

2004). Já no que diz respeito à atualidade, salienta-se Custódio Castelo¹⁴, Ricardo Rocha, Miguel Amaral, António Chainho e, naturalmente, Pedro Caldeira Cabral, que entre outros, têm patrocinado, na contemporaneidade, quer como compositores quer como intérpretes, a guitarra enquanto instrumento solista. Cada um com uma abordagem e interpretação próprias, estendem-se a múltiplos universos sonoros e, com isso, têm dado um contributo muito significativo para a afirmação do instrumento: desde logo, pela criação de um repertório atual para o instrumento e, também, pelo desenvolvimento das suas capacidades acústicas, como se pode constatar através da guitarra “siamesa” com que Custódio Castelo interpreta a sua música.

Embora o passado mais ou menos longínquo tenha tido influência na afirmação da guitarra, atualmente, parecem ser quatro as principais razões que permitiram colocá-la no plano dos instrumentos solistas: a construção de um repertório (idiomático), a qualidade e diversidade das composições, o talento e a capacidade técnica dos instrumentistas e a inclusão deste instrumento nos diferentes subsistemas do ensino especializado de música (básico, secundário e superior).

Pelo que se referiu, a guitarra portuguesa tem vindo a destacar-se como instrumento solista e a ganhar cada vez mais admiradores que se reveem nos seus intérpretes e nas obras, como se constata pela crescente adesão aos concertos, que se abriam a grandes públicos.

Conclusão

A referência aos intérpretes que fomos convocando no texto inscreve-se na matriz atual de criação do universo do Fado, enquanto género musical “aberto” à capacidade criativa dos seus autores.

Os ambientes intimistas abriram lugar a salas de concerto, coexistindo as duas formas, mas alterando toda a estrutura da produção musical. As atuais interpretações do universo do Fado são constituídas por diferentes *ensembles*, incorporando novos instrumentos à formação tradicional e juntando instrumentistas com formações distintas. O resultado desta mistura permitiu o surgimento de um novo registo sonoro como

¹⁴ Custódio Castelo, para além da sua distinta carreira enquanto interprete e compositor, é professor, e um dos responsáveis pela criação da primeira licenciatura e mestrado em guitarra portuguesa, a funcionar na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

referencial coletivo.

Por vício do tempo ou por adaptação à realidade social desse mesmo tempo, pela necessidade de recriar e inovar, o Fado surge. Poderemos dizer que as novas vestes do Fado o recriam e o transformam sem deixarem de o caracterizar plenamente, permitindo apenas que aconteça num dado momento, pois só assim é Fado.

BIBLIOGRAFIA

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (dir.): *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX*, 4 vols. Lisboa: Circulo de Leitores – Perspectivas & Realidades, 2010

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan: “Fado”. SADIE, Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.8, pp. 508-510). 2ª ed.. London: Macmillan, 2001.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan: “Fado”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no séc. XX*, (pp. 433-453). Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.

COLVIN, Michael: *The Reconstruction of Lisbon: Severa`s and Fado`s Rewriting of Urban History*. Carnberry, Associated University Presses, 2008.

GEERTZ, Clifford: “ A arte como sistema cultural”. En: *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, (1977), pp. 142-181.

MENDONÇA. Luciana: “O Fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado”. En: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXIII, (2012), pp. 71-86.

NERY, Rui Vieira: *Para uma história do fado*. Lisboa: INCM, 2004.

PEREIRA, Sara (dir.): *As mãos que trago: Alain Oulman*. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2009.

PEREIRA, Sara (dir.): *Ecos do Fado na Arte Portuguesa*. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2011.

SIMON, Robert: “Estudos sobre o Fado II: A linguagem Simbólica da Militância e o Mimetismo em `Belos Tempos` de Fernando Farinha”. In: *Letras & Letras* (peer-reviewed). Braga, Projecto Vercial, Universidade do Minho, 2010.

VERNON, Paul: *A History of the Portuguese Fado*. Brookfield, Ashgate Publishing Company, 1998.

Recursos en línea:

CABRAL, Caldeira: “Pedro Caldeira Cabral”. In: <http://www.produtoresassociados.com/pedrocaldeiracabral/> [Consulta: 2 de dezembro de 2015].

MARQUES, Carlos Vaz: “A nova temporada começa aqui”. In: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-nova-temporada-comeca-aqui-263706> [Consulta: 13 de dezembro de 2015].

NERY, Rui Vieira: Biografia Mariza. In: <http://www.mariza.com/#/?id=31> > [Consulta em 2 de novembro de 2015].