

“Tudo isto (ainda?) é fado” ou a tradição já não é mais o que era: reconfigurações de um gênero musical entre a raiz e o pop

Tiago José Lemos Monteiro¹
tjlmonteiro@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho tem por objetivo mapear as diversas mutações que o fado, gênero associado a uma espécie de essência do “ser português”, vem sofrendo ao longo da última década. Na virada para os anos 00, verifica-se um movimento no sentido da reconfiguração do fado, que parte de uma dessacralização do formato e passa pela redefinição de algumas dinâmicas de produção e consumo musical, sugerindo que o gênero, cerca de dez anos após a morte de seu maior ícone, Amália Rodrigues, parece finalmente assumir – sem abrir mão dos conflitos e contradições inerentes a qualquer formato musical – aquilo que, de formas menos ou mais proeminentes ao longo do tempo, sempre o aproximou do universo da música pop, massiva ou midiática.

Palavras-chave: Fado; Música Portuguesa; tradição e modernidade.

Abstract: This paper aims to map the several transformations through which passed fado, a musical genre usually related to a sort of “Portuguese essence”. I identify an ongoing process of reconfiguration of the genre that begun in the last decade, which is no more structured by inflexible and almost sacred rules, providing new production and consumption dynamics. This coincides with the celebration of the tenth anniversary of Amalia Rodrigues’s death, probably the most iconic of all *fadistas*. Thus, the new fado scene embodies several contradictions inherent to all musical genres and assumes the similarities between fado and the pop/mediatic universe.

Keywords: Fado; Portuguese Music; tradition and modernity.

Considerações iniciais

A cena transcorreu no saguão do Hotel Eduardo VII, situado próximo ao Marquês de Pombal, no centro econômico e financeiro da cidade de Lisboa.

O hóspede – brasileiro – se dirige ao balcão, onde se encontram dispostos inúmeros folhetos oferecendo pacotes e atrações turísticas, e pergunta ao recepcionista se ele seria capaz de indicar algum lugar no qual ele e a família poderiam assistir a uma apresentação de fado e folclore. Após uma breve pausa, o hóspede reitera: “mas não é só fado. É fado e folclore.”

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, com a tese *Tudo isto é pop: portugalidades musicais contemporâneas entre a “modernidade” e a “tradição”*. Radialista (formado pela Escola de Comunicação da UFRJ), roteirista e realizador audiovisual. Professor Efetivo do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – Campus Nilópolis, onde coordena o Núcleo de Criação Audiovisual e o curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Em que se pese a aparente inocência do relato, o episódio acima narrado me pareceu bastante representativo da relação que estabelecemos com o imaginário cultural e musical português. Não bastava uma apresentação de fado: era preciso que ela conjugasse fado e folclore, como se ambas as manifestações tivessem rigorosamente a mesma origem e proporcionassem o mesmo tipo de experiência. Singularidades do modo como os discursos turísticos se constroem, talvez, mas ainda assim, uma ocorrência digna de nota, reveladora da significância que o universo da *tradição* possui na condição de instância mediadora da nossa percepção de Portugal.

A iconografia fadista “tradicional” é amplamente conhecida mesmo por aqueles não possuem ascendência lusitana: o xale negro, o indefectível acompanhamento à guitarra portuguesa, um palco à meia-luz e doses imensuráveis de melancolia e sofrimento. As letras, na maioria das vezes, evocam a lembrança de um amor perdido ou ausente, ocasionalmente pontuadas por um ideário marítimo (a figura do navegante, as ondas do mar, gaivotas e afins), e servem quase sempre a uma estrutura melódica bastante previsível. A performance é caracterizada por um tom uniforme de gravidade, gestos largos, olhos cerrados e uma inevitável explosão vocal nos últimos versos. Nem sempre foi assim, embora hegemonicamente o universo do fado tenha se configurado consoante estas marcas identitárias.

No contexto da pesquisa de doutorado que desenvolvi entre 2008 e 2012 junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, sobre as articulações entre tradição e modernidade na nova música pop portuguesa, este trabalho tem por objetivo mapear as diversas mutações que o fado, gênero por excelência associado a uma espécie de essência da portugalidade musical, vem sofrendo ao longo da última década. Se no âmbito do mercado internacional, notadamente europeu, o fado nunca deixou de representar Portugal, é sabido que, dentro do próprio país houve um momento – situado entre a Revolução dos Cravos (1974) e o final dos anos 1980 – em que o gênero perdeu boa parte de sua presença midiática e mesmo da legitimação crítica outrora desfrutada, muito em virtude do modo pelo qual havia sido apropriado durante o regime do Estado Novo de Salazar, ficando restrito ao circuito (majoritariamente turístico, vale dizer) das “tradicionalistas” Casas de Fado. Na virada para os anos 2000 e ao longo da corrente década, contudo, verifica-se um movimento no

sentido da reconfiguração do fado, que parte de uma dessacralização do gênero e passa pela redefinição de algumas dinâmicas de produção e consumo musical.

Sobre mitos e ritos: o fado, “canção nacional”

É impossível falar de fado sem esbarrar em inúmeros discursos da ordem do senso comum, míticos e mitificadores. Por exemplo, a ideia de que o gênero sempre desfrutou de legitimidade crítica e que, desde suas origens, ostenta consensualmente o manto de “canção nacional” portuguesa. Diferentemente dos formatos da tradição musical popular rural (durante muito tempo reunidos sob o discutível rótulo do folclore), cuja “rudeza”, “imperfeição” e precariedade exalavam uma fragrância de inocência que estimulava os sentidos dos contingentes letrados das cidades, o fado não apenas era uma manifestação de caráter urbano como também costumava ser associado a parcelas da população às quais a própria noção de caráter era colocada sob rasura, segundo o código de costumes da época – marinheiros, prostitutas, feirantes, criminosos arraia-miúda, pessoas de “má vida” em geral, que habitavam os bairros antigos e degradados, próximos à zona portuária, da capital Lisboa em meados do século XIX (CARVALHO, 1994; HALPERN, 2004).

Depois, a própria noção de “origem” (do fado) desperta várias controvérsias. Há os que postulam que o fado surge como uma transformação, em terras europeias, de ritmos surgidos no Brasil como as modinhas e lunduns, levados para Lisboa pelos escravos negros que regressaram à metrópole juntamente com a Família Real portuguesa depois do retorno forçado de D. João VI. Os adeptos desta corrente sustentam que o fado inicialmente possuía um componente cantado e dançado, e que sua posterior inserção nos salões da elite lisboeta teria favorecido o desaparecimento das seções dançadas e a substituição das mesmas pelo acompanhamento à guitarra (TINHORÃO, 2006).

Outros defendem que o fado possui raízes árabes, dada a força da presença moura no sul da Península Ibérica e algumas semelhanças estruturais e melódicas com certas canções coletadas no Norte da África, tese que alguns consideram de difícil aceitação pelo fato de não haver vestígios de nada parecido com o fado em outros locais de igual ocupação mourisca, como o sul da Espanha. Depois, há as explicações deliberadamente míticas, segundo as quais o fado (do latim *fatum*, destino, sina) seria

uma condição indissociável do “ser português” e que já se manifestava desde a fundação do país, pontuando episódios como a saga dos navegadores e o desaparecimento de D. Sebastião. Para os adeptos deste discurso, até Luís de Camões poderia ser considerado um fadista *avant la lettre*, pelo menos desde que criou o verso “Com que voz cantarei meu triste fado”, vertido em música cerca de quatrocentos e cinquenta anos depois por uma certa Amália Rodrigues.

É provável que todas estas correntes possuam a sua cota de razão: o fado, afinal de contas, pode ter se constituído no entrecruzar de todas as matrizes acima enumeradas e mesmo de outras menos cotadas (o fato de Lisboa ser uma cidade portuária tende a fomentar sua condição de *melting pot*). Mesmo as narrativas míticas do fado podem nos ser bastante úteis desde que saibamos lê-las nas entrelinhas. A figura da Maria Severa, por exemplo, lendária prostituta (e fadista) transposta das ruelas de Alfama para os salões da alta corte pelo amante aristocrata, o Conde de Vimioso, é menos significativa pela história que conta e mais pelo processo social que a fundamenta: a despeito de sua vinculação às camadas populares e marginais da urbe, o fado decerto atraía membros de outras classes sociais para aquele universo, o que por sua vez já provocava alterações nos códigos em torno dos quais ele se estruturava, da composição à performance, semelhante ao que se verificou com o samba no Rio de Janeiro.

“A triste canção do sul”: Amália Rodrigues e os anos de Salazar

Em 28 de maio de 1926, um golpe de estado conduzido por militares põe fim à curta e desastrosa experiência da Primeira República e instaura, em Portugal, um regime político ditatorial que se manterá no poder por 48 anos. Se o período entre 1926 e 1930 é marcado por disputas internas entre as correntes ideológicas que subsidiariam o golpe – compostas por variados tons à direita do espectro político, dos liberais conservadores à extrema direita de inclinações fascistas – o cenário a partir de 1930 adquire contornos mais nítidos com a ascensão ao poder, na condição de líder do Conselho de Ministros, do ex-Ministro das Finanças António de Oliveira Salazar, posição que este ocupará até meados dos anos 60, quando problemas de saúde o afastarão em definitivo da liderança de Portugal.

A cosmovisão que regulava a ideologia salazarista apontava na direção do interior do país. Para os ideólogos do regime, a identidade da nação portuguesa repousava na permanência imutável de determinados elementos essenciais à constituição da mesma ao longo de um tempo histórico de longa duração: a retidão de caráter, a bondade d'alma, a honradez em meio à pobreza e às dificuldades materiais, a fé no divino, a capacidade de adaptação a todas as coisas e todos os lugares, enfim, traços de personalidade que supostamente acompanhariam os portugueses desde a fundação de Portugal. Onde mais residiria esse elemento essencial, senão no mundo rural, na vida campesina, nas aldeias e vilas mais remotas do interior do país, onde agricultores rudes, analfabetos e vivendo em situação de extrema pobreza, a despeito de todas as adversidades, ainda eram capazes de produzir artefatos de extrema singeleza como tapetes, peças de barro, instrumentos musicais, faianças, trajes de dança, posto que mantidos à margem do ambiente moralmente corrompido dos grandes centros urbanos?

Durante a vigência do regime, e de forma mais sistemática durante os anos em que o jornalista António Ferro esteve no comando do Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1949), a política de folclorização levada a cabo pelo Estado Novo de Salazar se apropriou de múltiplos elementos constituintes do patrimônio histórico e cultural, material e imaterial português com finalidades estetizantes, que retiravam de tais manifestações quaisquer traços que revelassem as contradições sociais nas quais estavam mergulhados, retendo apenas o elemento pitoresco, curioso ou insólito revelado na superfície dos artefatos, cantos e danças “típicas”, e direcionando-os sobretudo às classes médias urbanas que suportavam o regime, bem como ao circuito turístico de maneira mais geral (ALVES, 2007).

No que concerne ao fado, contudo, são escassas as pistas que nos permitem concluir que o salazarismo se apropriou do gênero com finalidades político-ideológicas. Primeiro, por ser o fado uma manifestação demasiado urbana, e suas raízes marginais parecerem inadequadas no sentido de representar o país e seus líderes no estrangeiro. Segundo, em virtude de uma generalização sobre o gênero que acabou assumindo ares de verdade – a de que o fado seria uma música essencialmente triste, derrotista e conformista – e que, em sendo verdade (e não é), tornaria o fado incompatível com a

ideia de pureza d’alma e nobreza de espírito que os ideólogos do regime enxergavam no folclore rural (MELO, 2001).

Não que a projeção internacional adquirida pelo fado, sobretudo em virtude do êxito de Amália Rodrigues nos Estados Unidos e na França, não tenha servido em alguma medida ao Estado Novo. Apenas o estatuto de gênero oficialmente promovido pelo Salarazismo é que merece ser questionado. Para os opositores do regime, entretanto, tudo o que naquele momento promovesse a imagem de Portugal no exterior também promovia o regime, e a suposta orientação conservadora do fado e a neutralidade política sustentada por alguns fadistas necessariamente significava seu apoio ao governo de Salazar, atitude imperdoável em tempos de intensa polarização ideológica.

O caso de Amália Rodrigues é particularmente significativo dessas tensões. “Muitos amalianos dizem que não vale a pena falar disso. Eu acho que vale a pena, precisamente porque não houve crime. A Amália nunca fez parte da PIDE², nunca houve um túnel entre o Palácio de São Bento e a casa dela, como foi dito depois do 25 de abril”, afirma Jean-François Chougnnet, curador da exposição *Coração independente*, sediada no Centro Cultural de Belém no segundo semestre de 2009, a propósito das celebrações pelos dez anos de falecimento de Amália Rodrigues (*apud* GOMES, 2009, p.8). “A casa de Amália era um espaço de liberdade onde conviviam intelectuais maioritariamente da oposição. Não se conspirava contra o regime mas não havia restrições de palavra”, sustenta por sua vez o etnomusicólogo e pesquisador do universo do fado Rui Vieira Nery (*id. ibid.*). As relações pessoais de Amália com o ditador, entretanto, nunca ficaram muito claras, e há pelo menos dois “erros trágicos” que a fadista é acusada de ter cometido: a performance no Estádio do Alvalade numa gala promovida pelo Governo num momento de apelo ao boicote e protesto pela fraude das eleições de 1958, e os versos enviados a Salazar quando o governante sofre um acidente em meados dos anos 60 (“Ponha-se-me bom depressa/Meu querido presidente/ Depressa que esta cabeça/ Não merece estar doente”). Apenas em 1969, nos estertores do regime, é que Amália recebe algum tipo de condecoração oficial, pelas mãos do novo presidente do Conselho de Ministros, Marcelo Caetano (GOMES, 2009).

² Sigla para Polícia Internacional e de Defesa do Estado, órgão estatal atuante em Portugal entre 1945 e 1969, cujas atribuições envolviam a prevenção de crimes, o controle das fronteiras e da admissão de estrangeiros, e sobretudo a repressão às dissidências do Estado Novo.

Passados exatos dez anos da morte de Amália, o próprio mito construído em torno da fadista passa a ser revisto, e em determinados episódios e aspectos da trajetória artística da cantora começam a ser identificados alguns vestígios de transgressão do imaginário fadista. São nítidos os contrastes entre a Amália dos primeiros anos (mãos na anca, olhar enlevado e dirigido ao céu) e a das fases intermediárias (retrato de estúdio à maneira de Hollywood, imagens que revelam o mundanismo da estrela), como defende Emília Tavares, responsável pelo acervo fotográfico disponível na supracitada exposição.

Sem distorcer nem renegar os aspectos visuais ligados ao fado, ela consegue modernizá-los e dar-lhes uma nova interpretação e um novo uso. Consegue criar uma personagem, que tem poucos adereços. Reiventa a maneira de usar o xaile, [...] o preto, veste-se com vestidos muito mais vaporosos e deixa de usar a chita da Severa. Aquela voluptuosidade bairrista que a Severa tinha, a Amália sofisticava-a (*apud* GOMES, 2009, p.10).

Após sua consagração na França, nos Estados Unidos e o êxito de seus primeiros discos em Portugal, Amália resolve reorientar sua trajetória artística, em alguma medida rompendo com o formato tradicional do fado. Por formato tradicional, entenda-se um determinado repertório de composições canônicas, interpretado de acordo com convenções de performance e execução bastante rígidas, o que terminava por engessar a liberdade de criação do artista. Fundamental neste sentido foi o início da parceria entre Amália e o letrista e compositor luso-francês Alain Oulman, que se inicia em 1962, com a gravação do LP *Busto* (também conhecido pelo título alternativo de *Asas fechadas*, nome da canção que abre o álbum). É sob os auspícios de Oulman que Amália começa a transgredir algumas convenções do fado, musicando versos de Luís de Camões e gravando poetas como Alexandre O'Neill, José Carlos Ary dos Santos, Manuel Alegre e David Mourão-Ferreira, muitos deles militantes de esquerda e opositores do regime, como o próprio Oulman, aliás. Uma das canções de *Busto*, de autoria de Mourão-Ferreira, possui óbvias conexões políticas, embora disfarçadas sob o manto de uma aparente lamentação pelo amor perdido: trata-se de “Abandono”, ou “Fado de Peniche” à boca-miúda, em referência ao forte-prisão à beira-mar para onde eram levados os inimigos do regime, dentre eles Álvaro Cunhal, a quem a canção seria

supostamente dedicada: “Por teu livre pensamento/Foram-te longe encerrar/Tão longe que o meu lamento/Não te consegue alcançar/ E apenas ouves o vento/E apenas ouves o mar”.

O fado no pós-25 de abril: da invisibilidade à nova geração

A suposta neutralidade do fado durante a vigência do Estado Novo acabava por associar alguns valores presentes no universo fadista à “política do espírito” conformista e reacionária de Salazar. Entre abril de 74, data que assinala a deposição do regime por obra da Revolução dos Cravos e novembro de 75, época conhecida como Processo Revolucionário em Curso (PREC) e marcada por diversas guinadas à esquerda do espectro político-ideológico, a tendência hegemônica das narrativas de identidade cultural para os “novos tempos” atuou no sentido de colocar sob rasura tudo aquilo que podia ser associado à era de Salazar. Neste balaio, foram colocados não apenas o fado, como também o nacional-cançonetismo, algumas vertentes da música *ligeira* e todas as apropriações folclorizantes da cultura popular tal como haviam sido levadas a cabo durante o Estado Novo.

O resultado deste processo é que, durante pelo menos 20 anos, o fado vivenciou um período de baixíssima visibilidade midiática em Portugal. Em finais da década de 80, para além de Amália Rodrigues, cuja carreira nacional e internacional começa a sofrer algum declínio (a voz da fadista parece não ter resistido à passagem dos anos, como atestam algumas gravações para a televisão datadas desta época) e de algumas experiências locais, como as feitas por Mísia e Paulo Bragança, ambos iniciando suas trajetórias artísticas, pouco ou nada de novo surgia no horizonte do gênero, embora no universo das Casas de Fado uma nova vaga se encontrasse em processo de formação. O único consenso que parecia haver em torno de tais artistas apontava no sentido de uma necessidade de dessacralização do fado, o que passava, entre outras vias, por um contágio sistemático entre este universo tão rígido e outros formatos musicais.

A admissão de Portugal na Comunidade Econômica Europeia e a necessidade de integração cultural com as demais nações do bloco favorece não apenas a entrada de recursos financeiros provenientes da nova dinâmica comunitária como também a consolidação de uma efetiva sociedade de consumo em sintonia com as matrizes

culturais vigentes no âmbito internacional. Após décadas de adesão ao discurso do país “orgulhosamente só”, Portugal se vê forçado a construir e projetar uma nova identidade para o restante do mundo, em que as “formas tradicionais” a partir das quais sua narrativa identitária vinha sendo escrita até então pudessem dialogar com determinados “quadros de modernidade” em voga na esfera global. Se o fado em si nunca foi “puro”, a despeito do que perspectivas mais “puristas” possam sustentar, na virada para os anos 90 a defesa da autonomia do universo fadista passa a soar cada vez mais anacrônica.

A inserção do gênero no circuito da *world music* é sintomática deste processo. Embora sob certas circunstâncias o rótulo em questão seja desprovido de legitimidade crítica, e considerado como um mero guarda-chuva etnocêntrico capaz de englobar quaisquer sonoridades tidas por “exóticas” e que não se utilizem da matriz pop anglófona como idioma-base, é inegável que o fado se beneficiou do “anseio global pela diferença como valor” que fomentou o *boom* mercadológico da *world music* em meados dos anos 90 (HUQ, 2006).

O espaço deste artigo é reduzido para dar conta em profundidade de todos os artistas que, ao explorarem este nicho ao longo da última década do século passado, prepararam o terreno para as múltiplas configurações do fado contemporâneo. Dois nomes, contudo, revelam-se como incontornáveis, e se boa parte do fado que é feito hoje não tem medo de se hibridizar com outros gêneros, isso em parte se deveu à legitimidade internacional alcançada por tais artistas. O êxito além-fronteiras de Madredeus e Dulce Pontes revela-se significativo por, em muitos aspectos, transcender a vinculação ao imaginário fadista mais ortodoxo, embora alguns aspectos próprios ao gênero e outros tantos de cunho mítico-tradicional desempenhem a função mediadora necessária (ABREU, 2009; HALPERN, 2004).

Ao circuito da *world music*, portanto, parece interessar mais este fado híbrido, que invoca sem pudores a presença de elementos musicais árabes, latinos, brasileiros e dos Bálcãs do que o fado adotado pelos puristas como representante da verdadeira tradição (até porque esta, qualquer que venha a ser, já se revela “misturada” de partida). Muitos críticos de música em Portugal recorrem a este argumento como forma de justificar a dificuldade em se projetar um fadista como Camané³ junto ao mercado

³ Nascido Carlos Manuel Moutinho Paiva dos Santos, Camané é um dos fadistas de maior repercussão midiática em Portugal hoje. Nos anos 2000, paralelo à consagração como cantor de fado, integrou o exitoso projeto *pop rock* Humanos, que também reunia a vocalista do Clã, Manuela Azevedo, e o líder do

internacional de *world music*, uma vez que seu apelo seria mais facilmente perceptível por um público familiarizado com os códigos de performance do fado “tradicional” (BONIFÁCIO, 2008).

O inverso parece ocorrer com Mariza. A cantora, nascida em Moçambique, afirmou-se ao longo da última década como o nome mais expressivo do fado para além das fronteiras de Portugal (HALPERN, 2004). Os diversos prêmios internacionais e a indicação ao Grammy na Categoria *World Music* são sinais desta projeção. Sua trajetória ecoa a de outros fadistas “heterodoxos”, como a supracitada Mísia mas também Cristina Branco, cujas carreiras consolidaram-se de fora para dentro, ou seja, atingindo legitimidade artística primeiro no exterior e só depois em seu país de origem. Na raiz deste movimento inverso pode estar o caráter híbrido do fado que produzem: sob este aspecto, embora a transgressão de Mariza seja pequena se comparada à de Mísia, alguns aspectos de sua performance e musicalidade questionam determinados pressupostos do fado tradicional.

Os signos fadistas, em princípio, estão todos lá: a formação musical voz/guitarra portuguesa/viola; o vestido negro comprido, eventualmente acrescido de xale, também preto; temas “clássicos”, como “Maria Lisboa”, “Oiça lá ó Senhor Vinho” e congêneres. Entretanto, aqui e ali começam a despontar elementos estranhos a este universo: o recurso a instrumentos de percussão de matriz africana; o brilho dos vestidos e o penteado invulgar; a dança que acompanha o canto; a ponte entre o fado e a morna, gênero musical de Cabo Verde que, como é do gosto destas disputas genealógicas, ora é saudado como matriz do fado, ora como seu descendente.

Para além do gosto pelo hibridismo, um dos aspectos que mais chama a atenção em qualquer análise da nova cena fadista, aliás, é o apelo do gênero junto ao público jovem e português, rompendo com a antiga aceção segundo a qual o fado seria um formato direcionado unicamente para as faixas etárias mais avançadas ou para o contingente turístico. A mais nova representante desta geração de fadistas possui 22 anos e se chama Carmo Andrade, ou simplesmente Carminho. Sua trajetória artística sintetiza dois universos até então julgados como incompatíveis pelos defensores da “tradição”: por um lado, sua formação inclui a passagem por diversas casas de fado,

conjunto Silence 4, David Fonseca, em torno das canções inéditas de António Variações, emblemática figura do rock português dos anos 1990.

como a Mesa de Frades, onde pelo menos até fevereiro de 2010, a cantora se apresentava toda quarta-feira; por outro, revela um domínio das ferramentas midiáticas necessárias à inserção no circuito fonográfico contemporâneo, como a produção de videoclipes divulgados na plataforma Youtube e a manutenção de um *site* na internet (SALAZAR, 2008). A ela, juntam-se nomes como Duarte, Raquel Tavares, Ricardo Ribeiro, Carlos Leitão, Ana Sofia Varela e Rute Soares, membros da destacada “segunda geração de novos fadistas”, em referência ao ciclo, iniciado na virada para os anos 2000, que apresentou a Portugal nomes como Ana Moura, Mafalda Arnauth, os irmãos Pedro e Hélder Moutinho (irmãos de Camané), Katia Guerreiro, dentre outros. Em comum com a “primeira geração”, guardam a perspectiva crítica em relação ao tradicionalismo, o flerte com formatos e ferramentas do mundo *pop*, a afinidade declarada com nomes externos ao meio fadista e, ao mesmo tempo, uma recusa ao discurso que associa fado a fatalismo ou fascismo. Batem ponto com regularidade em espaços de nomes auto-explicativos, como Parreirinha de Alfama, Café Luso, Bacalhau de Molho, Senhor Vinho ou Marquês da Sé, representantes maiores do circuito lisboeta de Casas de Fado (*idem*, 2006).

Desdobramentos institucionalizados dos locais de má-fama onde o gênero primeiro se fez ouvir, e nos quais se popularizou aquilo que ficou conhecido como fado vadio, as Casas de Fado estão intimamente relacionadas à inserção do fado no circuito turístico e à apropriação do formato pela indústria fonográfica e do entretenimento lusas, nas décadas de 30 e 40. A suposta espontaneidade do fado vadio cede lugar a performances rigidamente codificadas, na maioria das vezes antecedidas por um jantar com pratos típicos da culinária portuguesa ou complementadas por apresentações folclóricas, o que, somado aos ingressos quase sempre exorbitantes cobrados pelos recintos, converteu muitas Casas de Fado em alvos fáceis da conhecida retórica da “armadilha para turistas”. Como o próprio gênero em si, tais espaços também atravessam um momento de reconfiguração.

Durante muito tempo, as Casas de Fado representavam, para o turista em visita a Portugal, os únicos espaços onde era possível desfrutar de um jantar em sintonia com o padrão internacional, ou pelo menos consideravelmente superior ao das simplórias tascas que, ainda hoje, reinam absolutas na parte antiga da capital. A injeção de dinheiro em consequência da admissão portuguesa na Comunidade Econômica Europeia

permitiu não apenas que o circuito turístico de Lisboa se “modernizasse”, como também que outros espaços oferecessem opções gastronômicas e culturais mais alinhadas com o novo padrão internacional. Uma vez que a mentalidade de muitos administradores das Casas de Fado tradicionais parece ter se congelado num tempo pré-União Europeia, a despeito das (cada vez mais frequentes) parcerias com hotéis e da instauração de departamentos comerciais, ingressos na faixa dos 50-80 euros pelo combo jantar + apresentação ou por performances que se mantêm as mesmas há quatro décadas revelam-se cada vez mais incompatíveis.

A despeito de continuarem legitimadas como celeiro de novos fadistas, as Casas do gênero de propostas mais ortodoxas vêm sofrendo, ao longo da última década, um progressivo processo de esvaziamento (ALBERTO, 2009). E em sintonia com a mudança de paradigma exposta no parágrafo anterior, a decadência das velhas casas é acompanhada por um processo de revalorização do fado vadio, agora enxergado como último bastião da autenticidade fadista, num sintomático processo de alternância de tradições. Volta-se à mítica dos primeiros estabelecimentos do gênero como forma de suplantar o processo de padronização empreendido pelas Casas... tradicionais!

A Tasca do Chico, no Bairro Alto (bem como sua recém-inaugurada filial de Alfama), é o lugar em que tais questões parecem convergir de maneira mais nítida. O espaço, exíguo, é preenchido por compridas mesas de madeira que, nas noites de fado, chegam a comportar o dobro de sua capacidade. As paredes e o teto são forradas por retratos de célebres fadistas, visitantes e *habitués* ilustres, bem como por flâmulas de times de futebol de todo o mundo, decoração que se repete em outros espaços do gênero em Lisboa e no resto do país. O cardápio é simples, se comparado ao das Casas de Fado: a carta de vinhos possui não mais que três opções, e não há jantar, apenas petiscos. A entrada é franca, paga-se apenas o que for consumido. Afixado à porta, um cartaz confeccionado de forma rudimentar ostenta seguintes os dizeres: “A TASCAS DO CHICO APRESENTA: NOITES DE FADO VADIO TODA SEGUNDA E QUARTA A PARTIR DAS 22H. AQUI, A TRADIÇÃO AINDA É O QUE ERA”.

A despeito de as apresentações obedecerem sempre à mesma estrutura, e muitas vezes as canções executadas se repetirem noite após noite, a Tasca do Chico constrói sua identidade como um “autêntico recinto fadista” mediante a criação de uma aparência de espontaneidade. A performance dos fadistas talvez esteja distante dos

padrões profissionais de uma Mesa de Frades, mas em relação à Tasca do Chico talvez seja difícil falar em amadores, no sentido de que qualquer um estaria habilitado a cantar o fado, como seria de praxe no fado vadio. A adoção de tais marcas identitárias, contudo, basta para que a Tasca do Chico seja inserida, por guias turísticos e suplementos culturais, na mesma esfera “underground” que clubes de música pop/rock e eletrônica, como o MusicBox e a Galeria Zé dos Bois (SOROMENHO, 2008).

Sob o signo da mistura: o fado é pop

Investidas contemporâneas no âmbito do fado ou diretamente relacionadas a ele tendem a ser pautadas não apenas pela revisão crítica do cânone fadista, mas também pelo desejo de fusão entre o fado e outros gêneros mais próximos do repertório *pop*. A aproximação entre fado e música eletrônica promovida pelo projeto A Naifa⁴, a releitura minimalista do repertório fadista levada a cabo por Lula Pena (num álbum sintomaticamente intitulado *Phados*) ou mesmo o fado alentejano de António Zambujo materializam a expansão de fronteiras pela qual passa o gênero. Sobre este último, vale mencionar o papel de mediador estratégico desempenhado pelo brasileiro Caetano Veloso na introdução de Zambujo ao público brasileiro, após aquele ter publicado, em seu blog “Obra em progresso”, um texto entusiasmado no qual reconhecia, na voz do cantor alentejano, “um diálogo orgânico com a música brasileira”, ecos da “cultura da bossa nova e da pós-bossa nova [...] na corrente sanguínea da canção portuguesa”⁵.

Outras iniciativas utilizam o fado como ponto de partida para reconstruções deliberadamente *pop*. Dois grupos contemporâneos encontraram maneiras distintas de subverter ou jogar com a questão da tristeza supostamente inerente ao fado. O Oquestrada é o braço musical de um coletivo cultural que há sete anos vem desenvolvendo performances artísticas nas ruas e praças de Lisboa, nos grandes festivais e bailes de verão das grandes cidades e também do interior, misturando canto, dança, poesia, circo e artes visuais. Sua vinculação com o universo fadista se dá menos pela via Amália Rodrigues/Carlos do Carmo do gênero (o fado ritualístico e/ou

⁴ Concebido em 2004 a partir de uma proposta de fusão entre o imaginário fadista, *beats* eletrônicos e textos de jovens poetas portugueses, o projeto A Naifa gerou três álbuns bem sucedidos, sendo interrompido em 2009 por efeito do falecimento precoce de seu líder e mentor, o músico João Aguardela.

⁵ Disponível em <http://www.obraemprogresso.com.br/2008/10/30/zambujo-cicero-augusto-adorno-papo-a-beca/>. Acesso em 04 abr. 2011.

intelectualizado, mais afeito às classes médias e altas e ao público estrangeiro) e mais por intermédio de figuras como Alfredo Marceneiro, Hermínia Silva e Beatriz Costa, cujas raízes tanto na poesia marginal das ruas (caso do primeiro) quanto no universo do teatro de revista e das “comédias à portuguesa” do cinema luso dos anos 40 e 50 (caso das duas últimas) denunciam um desejo de aproximação com as classes populares e com um fado mais “castiço”. A postura hibridizante do Oquestrada se faz presente já desde o título do único álbum de estúdio do grupo, *Tasca Beat – o sonho português*, que funde um elemento bastante tradicional da cultura popular lusa (a tasca) com o impulso modernizante do *beat*. As notas do encarte, em tom de manifesto, anunciam que “Oquestrada não é fado, celebra o fado e os seus fadistas; não é *world music*, celebra o mundo à portuguesa!” (OQUESTRADA, 2009, p.5).

O mote do Deolinda, por sua vez, é “cantar a tristeza rindo”. Nos dois álbuns lançados entre 2007 e 2010, ambos êxitos de venda em Portugal (onde os fenômenos fonográficos se medem pela marca de 20 mil exemplares vendidos), o “fado dos subúrbios” ofertado pelo grupo liderado pela carismática vocalista Ana Bacalhau vem promovendo curiosas funções entre o consagrado gênero, a canção de protesto/intervenção e generosas doses de ironia e bom humor. A Deolinda que dá nome ao conjunto é uma personagem fictícia, que aparece sob forma de desenho nas capas e nos encartes dos álbuns: seu modo de vida, caracterizado por determinadas marcas de portugalidade propositadamente exageradas, permite às canções do grupo elaborar pequenas crônicas em torno de alguns elementos que o senso comum associa aos portugueses, como a presumida virilidade masculina (na faixa “Fado Toninho”, do disco *Canção ao lado*, de 2007), a tendência à procrastinação (em “Movimento perpétuo associativo”, *single* do supracitado álbum) ou a eterna rivalidade com os vizinhos espanhóis (“A problemática colocação de mastro”, faixa de *Dois selos e um carimbo*, de 2009). Questões contemporâneas como os fluxos migratórios sediados em Portugal também são abordadas em faixas como “Clandestino” e “Garçonete da casa de fado”, esta última um singelo aceno aos brasileiros residentes em Lisboa. Distanciam-se do fado ortodoxo, em primeiro lugar, pela recusa ao acompanhamento com guitarra portuguesa; segundo, pelo andamento de marcha de algumas canções, denotando o diálogo com outros contextos socioculturais, como o das Festas Populares que ocorrem

em Lisboa no mês de junho; por fim, pelo caráter festivo de suas performances ao vivo, em nada próximo à atmosfera ritualística que cerca uma apresentação de fado.

Em termos de êxito massivo proporcional à controvérsia despertada, entretanto, o projeto Amália Hoje parece imbatível. No contexto das celebrações pelos dez anos da morte de Amália Rodrigues, que incluiu a produção de uma cinebiografia dirigida por Carlos Coelho da Silva, o departamento de marketing da gravadora Valentim de Carvalho (uma das produtoras do longa-metragem) constatou por intermédio de diversas sondagens que o apelo da fadista junto ao público jovem era bastante reduzido – daí a ideia da formação de um “supergrupo” que reunisse alguns dos nomes de maior popularidade no âmbito pop luso ou dentro de nichos determinados. Boa parte da polémica despertada pelo Hoje (com o tempo, a imprensa passou a suprimir o Amália do nome do conjunto) está relacionada à procedência de seus integrantes: Sónia Tavares e Nuno Gonçalves vinham da banda The Gift, um dos maiores expoentes do pop/rock português cantado em inglês; Fernando Ribeiro, por sua vez, militava no Moonspell, reconhecido grupo de black/gothic metal com razoável circulação além-fronteiras; apenas Paulo Praça, o quarto elemento, desfrutava de alguma legitimidade intra-muros, embora no âmbito da canção pop, seja a solo ou nos conjuntos Turbo Junkie e Plaza. Ou seja, de acordo com a gramática mais ortodoxa e a perspectiva mais tradicionalista do fado, elementos muito pouco autorizados a recriar o cancionero de Amália Rodrigues, sobretudo revestindo-o de uma roupagem pop-orquestral grandiloquente, mais adequada a grandes estádios do que ao ambiente intimista de uma casa de fados.

Lançado em abril de 2009 e impulsionado pelo single “Gaivota”, o álbum homônimo do Amália Hoje permaneceu durante 20 semanas no topo do ranking nacional de vendas de discos; no final do mesmo ano, a mesma faixa tornou-se o tema de abertura da telenovela diária da SIC *Perfeito coração*; concertos esporádicos (tendo em vista que o projeto desde o princípio se assumiu como algo temporário) esgotam de Norte a Sul do país, tudo isto a despeito de uma certa má-vontade por parte da crítica, conforme atestado pelo trecho a seguir.

[...] O grosso do disco soa um pouco a Festival da Canção dos anos 70. [...] Todo esse empenho [vocal de Sónia Tavares no refrão de “Gaivota”] está mais próximo do emocionalismo imediato de uma

Ágata⁶ que da contenção, plena de luta interna, de Amália. [...] Se graças ao álbum a miudagem for escutar a diva, melhor, mas isso não altera o fato de este ser um disco falhado por excesso de mau gosto (BONIFÁCIO, 2009, p. 44-45).

Os ataques vinham tanto da parte dos puristas do fado quanto dos críticos pop que direcionavam para o Amália Hoje restrições já manifestas em relação ao *The Gift* ou ao *Moonspell*, o que não freou as vendas do disco homônimo e do DVD ao vivo que registrava.

Considerações finais

Juízos estéticos à parte, é inegável que uma ousadia como a proposta pelo projeto Hoje revela-se paradigmática de um momento no qual o fado vive um processo de dessacralização. Engana-se, contudo, quem pensa que o processo é recente e restrito às celebrações de uma década sem Amália. Recentes talvez sejam a legitimação de tais iniciativas por parte da crítica especializada, da mídia e do próprio universo fadista, bem como o reconhecimento de que mesmo Amália Rodrigues, ao gravar faixas como “Formiga Bossa Nova”, canções francesas e italianas, flertar com Hollywood ou estrelar superproduções cinematográficas portuguesas, já efetuava essa aproximação com o mundo pop.

O êxito de vendas do projeto Amália Hoje, ou junto à crítica do grupo Deolinda sugerem que o fado, cerca de dez anos após a morte de seu maior ícone, parece finalmente assumir – sem abrir mão dos conflitos e contradições inerentes a qualquer formato musical marcado pelos discursos da tradição – aquilo que, de formas menos ou mais proeminentes ao longo do tempo, sempre o aproximou do universo da música pop, massiva ou midiática.

Muito sobre a revisitação contemporânea do fado fica por ser dito e explorado, na medida em que a pesquisa de doutorado a partir da qual este artigo foi elaborado em nenhum momento se propôs a investigar de forma exaustiva tais universos. Desde o princípio, interessou-me explorar a interseção dessas gramáticas com outros formatos, sobretudo sua apropriação pelo discurso pop, massivo e midiático. Que tensões e valores estão embutidos no discurso, por exemplo, do grupo Deolinda, ao afirmar, pela

⁶ Ex-vocalista do grupo pop Doce e atual expoente de uma vertente musical popular portuguesa de caráter sazonal conhecida pejorativamente como *pimba*, algo semelhante a nossa canção brega ou romântica.

boca da personagem imigrante da canção “Garçonete da casa de fado”, que “no Brasil, casa de fado não seria mole assim”? O que nos é possível inferir a partir disso, senão o reconhecimento de que a suposta pureza dos formatos tende a ser colocada em xeque pela via da fusão, da mistura e dos hibridismos? Outrora reduto incontestado dos discursos mais tradicionalistas, o universo do fado parece expandir-se mediante o reprocessamento das formas tradicionais que o constituem, pela via da hibridação com outros formatos e matrizes musicais que o aproximam, sem culpa ou remorso, das dinâmicas do mundo pop.

Referências

- ABREU, Rui Miguel. Madredeus – Os Descobridores. *Blitz*, Lisboa, n.41, nov. 2009, p. 76-77.
- ALBERTO, Ana Catarina. Silêncio – já não se vai cantar o fado. *Time Out Lisboa*, Lisboa, 16 dez. 09 a 22 dez. 09, p. 12.
- ALVES, Vera Marques. “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo. *Etnográfica* – revista do Centro de Estudos de Antropologia Social do ISCTE. Lisboa, v.1, n.11, maio 2007, p. 63-89.
- BONIFÁCIO, João. Hoje, Amália Hoje, Sony Music (crítica CD). *Público*, Lisboa, 08 mai. 09. Ipsilon, p. 44-45.
- _____. ‘Podia ser uma Mariza no masculino, mas é tímido’. *Público*, Lisboa, 11 abr. 08. Ipsilon, p.12.
- CARVALHO, Pinto de. *História do fado*. 4 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- GOMES, Kathleen. Temos de mexer na Amália. *Público*, Lisboa, 02 out. 09. Ipsilon, p. 6-11.
- HALPERN, Manuel. *O futuro da saudade: o novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- HUQ, Rupa. *Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world*. London, New York: Routledge, 2006.
- MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/UL, 2001.

OQUESTRADA. *Tasca beat – o sonho português*. Lisboa: Sony Music, 2009. 1 CD : digital, estéreo. Encarte. 20p.

SALAZAR, Tiago. Ah, fadistas! *Correio de Manhã*, Lisboa, 01 out. 06. *Correio de Domingo Magazine*, n.9988, p. 20-25.

_____. Carminho, “O fado pode ser um excelente instrumento de acção social”. *Jornal de Notícias*, Lisboa, 01 mar. 08. *Notícias Sábado*, n.112, p.30-34.

SOROMENHO, Ana. Onde pára o ‘underground’? *Expresso*, Lisboa, 25 out. 08. *Única*, p.70-76.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 27-58.