

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

GIULIA MENEGAT DELAZZERI

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: O NOVO FADO DA BANDA DEOLINDA

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Delazzeri, Giulia Menegat

Entre a tradição e a modernidade: o novo fado da banda Deolinda / Giulia Menegat Delazzeri. -- 2017. 77 f.

Orientador: Guto Leite.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Fado. 2. Novo fado. 3. Canção popular . 4. Canção popular portuguesa. 5. Deolinda. I. Leite, Guto, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GIULIA MENEGAT DELAZZERI

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: O NOVO FADO DA BANDA DEOLINDA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Porto Alegre

2017

GIULIA MENEGAT DELAZZERI

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: O NOVO FADO DA BANDA DEOLINDA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite
Orientador

Ms. Bruna Almeida
Examinadora

Ms. Arthur de Faria
Examinador

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, por sempre oportunizarem o estudo a mim e à minha irmã, com todos os pormenores que envolvem cursar uma graduação. Especialmente agradeço à Paola e ao Johnatan, pela coorientação musical.

Aos meus amigos, colegas de curso e grupo de pesquisa VerBrás, pela paciência, pelo apoio emocional e pelo companheirismo neste momento de pressão e de muitas dúvidas: obrigada por cada conversa de corredor, de D43 e dos cafés no Antônio, pois vocês são parte estrutural deste trabalho.

Ao Guto Leite, pela disponibilidade e por ter topado entrar nesta aventura portuguesa comigo. Foi uma honra ter como orientador um profissional que admiro tanto, não só pelo seu papel no cenário acadêmico, mas pela militância e sede de mudança por meio da Literatura.

À UFRGS, meu sonho de infância, por ter me desconstruído e edificado. Vivê-la foi um privilégio. Além disso, agradeço por ter confiado uma vaga de mobilidade acadêmica a mim. Sem isso, esta pesquisa não seria possível e eu não seria o ser humano que sou hoje.

Aos amigos portugueses, por terem-me dado a conhecer o fado e belíssimos nomes da música lusitana; pelo envio dos materiais imprescindíveis à construção desta pesquisa; por terem me ensinado a sentir aquilo que sempre lhes foi mais característico: saudades.

A Portugal, país colorido e dono dos mais lindos amanheceres, por ter me recebido de braços e coração aberto; por ter me mostrado que sou cidadã do mundo; por despertar sonhos; por dar brilho à minha existência e esperança em meu caminho.

À Universidade de Coimbra, por me fazer conhecer o valor da tradição, do estudo empenhado e da vida acadêmica, mas por ter igualmente me dado os melhores momentos de confraternização e lazer.

Às Monumentais, por diariamente me provarem que é possível chegar até a glória, mas que ela nunca vem sem esforço e determinação.

À Mourisca do Vouga, pela paz de espírito e pelo tempo necessário para refletir sobre tudo e mais um pouco, inclusive sobre o tema deste ofício e seus entremeios.

Por fim, agradeço aos Deolindas, por me mostrarem que toda renovação é necessária; que devemos sempre estar preparados para as ondas de transformação que chegam às nossas vidas.

RESUMO

Esta pesquisa versa sobre o gênero cancional português de maior expressão identitária em sua acepção mais moderna. Assim, falar de um novo fado pressupõe compreender, primeiramente, uma estética tradicional e canonizada, associada a um Portugal mais medievalista, pouco industrializado e fechado globalmente. Em um segundo momento, priorizou-se localizar as ondas de transformação que o país testemunhou nas últimas décadas, com pontual destaque para a entrada na dinâmica europeia. A partir de então, o contato com o outro forjou a urgente necessidade de reinventar-se e repensar-se enquanto nação e, igualmente, refletir a imagem que os portugueses têm sobre si mesmos. Se já não mais se tratava de um Portugal cantado por Amália Rodrigues, a canção popular, de mesmo modo, foi motivada a acompanhar esse movimento ou fadar-se a gênero folclórico e antiquado. Nesse sentido, atuais nomes da música lusitana vêm imprimindo às suas entoações uma abordagem moderna. A Deolinda, banda formada em 2006, pautou seu fado na alegria, na tematização e trato de personagens do imaginário cotidiano lisboeta e nas palavras de ordem. Trazem em sua constituição diversos elementos de ruptura com as *performances* tradicionais ao mesmo tempo que mantêm traços característicos. Por fim, também é parte deste trabalho a análise aprofundada de duas canções do conjunto — “Movimento Perpétuo Associativo” e “Canção ao Lado”, ambas do álbum de estreia *Canção ao Lado* (2008)— a fim de elucidar algumas questões aqui abordadas. A pesquisa revelou que o mote dos Deolindas não é, de todo, revolucionar o fado de maneira estritamente vanguardista, mas sim trazê-lo ao Portugal contemporâneo e emergente.

Palavras-chave: Canção popular portuguesa; Deolinda; Fado; Novo fado.

ABSTRACT

This research discusses the Portuguese greatest song genre in terms of identity expression in its most modern meaning. Therefore, to speak of a new *fado* presupposes understanding, in the first place, of a traditional and canonized aesthetics associated with a more medieval, less industrialized and closed Portugal. Secondly, the priority is to pinpoint the waves of transformation that the country witnessed in the last decades, with a special highlight for the Portuguese adoption of European dynamics. From then on, the contact with its neighborhood has forged the urgent need to reinvent and to rethink as a nation, as well as to reflect the image that the Portuguese have about themselves. If Portugal was no longer sung by Amália Rodrigues, the popular music, likewise, was motivated to co-occur with this movement or to be bound to be some folk or old-fashioned genre. In this sense, current names of Lusitanian music have been giving their tunes a modern approach. Deolinda, a band formed in 2006, have guided its *fado* with joy, with thematization and treatment of characters of the everyday imaginary from Lisbon and with slogans. They bring in their constitution several elements of rupture with the traditional way of performing while maintaining characteristic traits. Finally, it is also part of this work the in-depth analysis of songs from the group –“Movimento Perpétuo Associativo” and “Canção ao Lado”– in order to elucidate the issues to be presented. The research revealed that the motto of the Deolindas is not, at all, to make a revolution in the popular music, but to bring it to a contemporary and emerging Portugal.

Keywords: Portuguese Popular Music; Deolinda; Fado; New Fado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 FADO	15
1.1 Trajetória enquanto canção popular.....	15
1.2 Aspectos cancionais.....	25
2 CANTAR A NAÇÃO RECENTE: EVOLUÇÕES NA EXPRESSÃO FADISTA A PARTIR DE UMA SOCIEDADE MODERNIZADA	30
2.1 Portugal moderno.....	30
2.2 Novo fado: das origens à cristalização fenomenológica.....	37
3 DEOLINDAS	44
3.1 Os Deolindas e <i>Canção ao Lado</i>	44
3.2 Cantar a tristeza rindo: o novo fado dos Deolindas	46
3.3 Análises.....	50
3.3.1 “Movimento Perpétuo Associativo”	51
3.3.2 “Canção ao Lado”	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
ANEXOS.....	71

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: O Fado, de José Malhoa.....	25
Figura 2: Análise organológica da canção “Movimento Perpétuo Associativo”.	57

INTRODUÇÃO

*Há portas abertas e ruas cobertas de enfeites de festas sem fim,
e por todo o lado, ouvido e dançado, o fado é cantado a rir.*

Os versos acima citados foram retirados da canção “Passou Por Mim e Sorriu”, do grupo lisboeta Deolinda, objeto central de análise desta pesquisa. Desde já, a divergência em relação ao paradigma e à tradição torna-se evidente: um fado não é cantado a rir; muito pelo contrário, sempre foi traço identitário de sua entoação contemplar nuances de melancolia e tristeza. Nesse sentido, é na busca de compreender e situar o destoante que esta pesquisa versa sobre o gênero cancional português de maior representação nacional: o fado. Mais especificamente, fala-se em sua perspectiva mais moderna, advinda de profundas transformações, não apenas enquanto objeto estético, mas também como mais expressivo patrimônio letrado responsável por traduzir o sentimento e a alma lusitana.

No último setembro, embarquei rumo a Portugal para realizar um semestre letivo na Universidade de Coimbra pelo programa de mobilidade acadêmica Campus Internacional, oferecido anualmente via edital pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sempre me encantou o ar antigo e medieval que envolve o país: os monumentos e edifícios pedrosos, os grandes painéis de azulejos azuis e brancos, os mosteiros e igrejas datados de mais de sete séculos e, fundamentalmente, a ideia de estudar na terceira mais antiga instituição de ensino superior de todo o mundo.¹ Não foi pouca a surpresa quando me deparei com a Lisboa veranil, repleta de turistas, de vida, colorida e alegre. Aos leitores que já visitaram Portugal, e especialmente aos que conheceram o país há alguns anos, reconhecem que “alegre” nunca foi o adjetivo utilizado mais recorrentemente para descrever o cenário da história de Pedro e Inês.² De mesmo modo, os relatos de amigos e familiares bem como a imagem que previamente construí através da literatura, filmes e canções apontavam para um Portugal de “nostalgia, tragédia, descobrimento, terra, mar e saudades”, conforme a série de palavras-

¹ Fundada por D. Dinis em 1290, a Universidade de Coimbra é a instituição de ensino superior mais antiga de Portugal, considerada uma das mais notáveis referências intelectuais na história da cultura científica europeia e mundial. Informações disponíveis em: <<http://www.uc.pt/sobrenos/historia>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

² A lenda de Pedro e Inês constitui-se na mais bela e clássica história de amor portuguesa. Em poucas palavras, Inês de Castro foi amante do príncipe Pedro durante alguns anos. Com a morte de sua esposa, passaram a viver maritalmente. A união gerou insatisfação do povo e de Afonso IV, pai de Pedro e rei de Portugal na época. Sob pressão popular, o rei mandou assassinar Inês. Quando, anos mais tarde, Pedro assumiu o trono da nação, mandou construir dois majestosos túmulos para que ambos pudessem descansar juntos e eternamente. Informações disponíveis em: <<http://www.centerofportugal.com/pt/a-lenda-de-pedro-e-ines/>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

chave invocadas por Parente (2001). A beleza e o charme do país continuam ali, intactos como nunca, mas há um brilho novo e evidente que emerge e circula pelas pequenas ruas e becos sem saídas de Portugal – brilho este que não fugiu ao papel e à voz de poetas e cancionistas lusitanos.

Esse contexto que encontrei, semelhante aos mais altos *standards* de capitais europeias, reflete, inicialmente, uma incipiente ideia de progresso e potencialidade. No entanto, seria ingenuidade não encontrar aqui qualquer estranhamento proveniente dessa situação em contraste com aquela vivenciada pelo resto do Velho Continente. Portugal direciona-se na contramão de seus vizinhos em diversos âmbitos: em se tratando de política interna, testemunha-se um governo de esquerda, liderado pelo PS (Partido Socialista) e centrado na figura do primeiro ministro António Costa desde novembro de 2015. De lá até os dias atuais, muito se tem elogiado acerca de sua administração pública, especialmente a redução do *déficit* fiscal simultaneamente ao aumento dos salários e aposentadorias, bem como a aprovação, com certa tranquilidade, do Orçamento de Estado para 2017 pela Comissão Europeia.³

Outro fator que expõe a recente dissonância de Portugal está relacionado com o aumento exponencial do turismo e das imigrações seletivas no país. A maioria de brasileiros e latino-americanos que chegam para residência (semi)permanente são graduandos, graduados ou possuem experiências profissionais em suas áreas de atuação, traduzindo um estereótipo de Portugal como “o país europeu do futuro e das oportunidades”. Em termos turísticos, Paris teve, no último ano, uma perda de um milhão de visitantes devido aos ataques terroristas do grupo Estado Islâmico.⁴ Em contrapartida, a cidade do Porto, capital do norte, recebeu pela terceira vez o destaque de melhor destino europeu através da competição *online* promovida pela *European Consumers Choice*, concorrendo com outras 19 cidades do Velho Mundo, dentre as quais estiveram grandes capitais líderes em turismo, como Roma, Londres, Paris, Amsterdam e Berlim.⁵

Esses eventos, por mais triviais que possam parecer à primeira vista, traduzem dois imprescindíveis pontos a serem considerados na introdução deste trabalho: em primeiro lugar,

³ Informações disponíveis em: <http://www.bbc.com/portuguese/internacional-39501022?ocid=socialflow_facebook> e <<http://visao.sapo.pt/actualidade/economia/orcamento-do-estado-2017/2016-11-04-Orcamento-aprovado-Costa-descansado>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

⁴ Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/08/paris-perde-1-milhao-de-turistas-apos-ataques-terroristas.html>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

⁵ Informação disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/02/10/local/noticia/porto-eleito-melhor-destino-europeu-de-2017-1761590>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

o protagonismo do potencial português tão almejado por sua população pós-crise; em segundo, a “posição de um ‘oásis’ em meio à turbulência política que atinge a Europa”⁶ neste momento. O cenário político europeu vem sendo conquistado pela extrema direita. O *Brexit*, a chegada de milhares de refugiados e a xenofobia intrínseca à causa nacionalista fomentaram a impulsão desses partidos radicais no jogo político. Exemplos reais dessa situação foram as eleições do partido Lei e Justiça na Polónia em 2015, os 29% dos votos ao Partido Popular Suíço nas últimas eleições, a participação ativa de legendas ultranacionalistas em parlamentos da Dinamarca e da Finlândia e a chegada de Marine Le Pen ao segundo turno nas eleições francesas.

O relato pessoal e os fatos apresentados acima não foram apontados por acaso: a contemporaneidade lusitana apresenta-se incerta e nebulosa. Os rumos que o país segue vão em direção oposta não somente à tendência mundial e europeia, como também ao próprio estigma e histórico medieval português. No entanto, para além de um Portugal dito contemporâneo e impreciso, há um Portugal “moderno”. Este diz respeito ao país dos anos de 1990 até 2010. Existe, neste arco temporal, um Portugal que conseguiu externalizar as suas transformações sociais, econômicas, políticas e culturais para a produção artística e, preponderantemente, para a canção e para o fado. Opto, portanto, por trabalhar com o “moderno”, não significando que esta seja uma escolha arbitrária ou conveniente, mas por desejar assegurar que este estudo tenha relevância e responsabilidade a partir de um recorte mais estável, bibliografado e passível de ser analisado em suas singularidades.

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso objetiva, em primeira instância, compreender de que forma as transformações sócio históricas impactaram a expressão fadista para, em seguida, mostrar que, não como completa vanguarda, mas partindo do tradicional e fielmente às suas raízes, alguns grupos musicais lusitanos – e, neste caso, os Deolindas – têm inaugurado uma modernidade clara e constante no gênero, merecedora de atenção e olhar científico. Para tanto, parte-se de análises cancionais do grupo originário de Lisboa para compreender os questionamentos propostos. Foram escolhidas duas canções como objeto central de análise: “Movimento Perpétuo Associativo” e “Canção ao Lado”, ambas do álbum de estreia do grupo.

A motivação por este tema de pesquisa foi catalisada por dois fatores. Inicialmente, pelo anseio de estudar canção popular enquanto literatura, entendendo-a como uma das

⁶ Informação disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/internacional-39501022?ocid=socialflow facebook](http://www.bbc.com/portuguese/internacional-39501022?ocid=socialflow_facebook)> Acesso em: 30 abr. 2017.

representações estéticas de maior evidência em nosso tempo. Com a premiação de Bob Dylan como Nobel de Literatura no ano passado, as portas para trabalhos debruçados neste gênero se abriram com mais facilidade, de modo que, mesmo não se constituindo como um marco oficial, possibilitou aos recentes pesquisadores vislumbrar um reconhecimento real à produção oral ou, ao menos, à produção cancional.

Em nosso país e, mais perto ainda, em nossa Universidade, encontram-se trabalhos notáveis na área da canção brasileira, assim como incentivos acadêmicos que se manifestam através da disciplina de Canção Popular, criada pelo professor Luís Augusto Fisher há pelo menos 15 anos, e de grupos de pesquisa em iniciação científica, como o orientado pelo professor Carlos Augusto Bonifácio Leite. A canção no Brasil atingiu popularidade e aproximação com letrados e não letrados justamente por tratar-se de um bem oral, em que, estabelecidas as condições de analfabetismo do nosso país até o século passado, possibilitava aos indivíduos um contato mais próximo, quase que afetivo, com a produção literária da nação. Na terra de Fernando Pessoa, apesar de o fado destacar-se como tradutor do que é “ser português”, ainda há ressalvas acerca de sua condição enquanto patrimônio letrado pela academia.

Além disso, a experiência como estudante de mobilidade, as conversas com colegas portugueses e as trocas culturais de patrimônios letrados oportunizaram o conhecimento do grupo Deolinda. Sua música é genuinamente diversa à tendência estudantil, assim como se afasta sutilmente da interpretação tradicional das regiões abaixo do Rio Mondego. É evidente, a partir da escuta atenta de seu álbum de estreia *Canção ao Lado* (2008), a mudança significativa na expressão fadista que atraiu, inclusive, um público espectador mais jovem pertencente a um Portugal bastante distinto daquele que cantava Amália Rodrigues desde os anos 40 até meados dos anos 90. Acredito, então, que a relevância deste trabalho esteja na produção de um ofício que trate canção como gênero literário capaz de fomentar as investigações acerca dos processos sociais lusitanos.

A metodologia de pesquisa está pautada, essencialmente, em leitura e análise. Buscaram-se contemplar distintos teóricos na temática do fado, como Rui Vieira Nery (2004) e Pinto de Carvalho (1982), além de outros pesquisadores da canção e da história de Portugal, em geral. A análise cancional dá-se partir da proposta de Luiz Tatit (2002), na observação das letras e conteúdos presentes nelas, assim como no material midiático igualmente importante para compreender o objeto, como entrevistas, videoclipes, documentários, entre outros.

O ofício está estruturado em três capítulos. No primeiro deles, apresenta-se um panorama do fado tradicional, relacionando-o a alguns aspectos da história portuguesa. Em

seguida, introduzem-se as características estéticas identitárias da expressão musical e performática fadista. O segundo capítulo trata das ondas de transformação da sociedade lusitana e do gênero em questão – é a parte em que se desloca a pesquisa para o moderno, para o novo fado e para as possibilidades de ressignificação. Por fim, discorre-se detalhadamente sobre o grupo Deolinda e, entre outras questões, sobre sua importância para o cenário artístico atual. Há, ainda, duas análises para as canções “Movimento Perpétuo Associativo” e “Canção ao Lado”, as quais demonstram as proposições teorizadas anteriormente.

1 FADO

Este capítulo dedica-se a discorrer acerca do fado na qualidade de gênero cancional com quase dois séculos de história e *status* de patrimônio artístico nacional. Para tanto, inicialmente, remonta-se sua história, partindo da origem, em meados do século XIX, até o período revolucionário pós-25 de Abril. Todas as informações foram retiradas das obras de Rui Vieira Nery (2004) e de Pinto de Carvalho (1982), sob o pseudônimo de “Tinop” – ambos notáveis historiadores do gênero em Portugal e no mundo.⁷ Em um segundo momento, abordam-se as características estéticas do fado, ou seja, os arranjos, as entoações e os instrumentos mais comumente utilizados na sua dicção. Em síntese, este capítulo primeiro objetiva fornecer parâmetros acerca do que se entende por fado tradicional para que, em seguida, quando se falar em novo fado, compreendam-se tanto as evoluções como as consonâncias. Logo, o recorte das informações foi pautado no que preponderantemente os Deolindas virão a ressignificar em 2008.

1.1 Trajetória enquanto canção popular

O fado tem origem na segunda metade do século XIX, segundo o musicólogo Rui Vieira Nery (2004). Para ele, há muitas especulações e teorias que nomeiam os “Descobrimientos” e as navegações ultramarinas como pontos de partida para a entoação do gênero, assim como influências rítmicas árabes e marroquinas. Pinto de Carvalho (1982), em sua obra inicialmente publicada em 1903, defende essa tese:

Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor do que o *fado*, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina [...] Para nós, o fado tem origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios [...] O fado nasceu a bordo, aos ritmos infinitos do mar, nas convulsões dessa alma do mundo, na embriaguez murmurante dessa eternidade da água. [...] O homem do mar é eminentemente imaginativo e contemplativo. A sua vida precária, toda repassada de ideologismo e de saudade, torna-o idealista, inocula-lhe o vírus rábico da poesia (CARVALHO, 1982, p. 38, 42 e 43).

Essa tendência é principalmente motivada por ideias romantizadas que buscam associar a gênese fadista a grandes eventos da história portuguesa. Ademais, tais interpretações apoiam-se em laços de casualidades históricas, ou seja, coincidências entre as

⁷Por motivos de limitação estrutural, esse subcapítulo não traz em si todas as singularidades da história fadista, rica em canções, cantores e violonistas que, infelizmente, não couberam com maior destaque.

temáticas e ritmos da canção com os fatos ocorridos – como é demonstrado no excerto acima, em que o autor associa o arranjo fadista à cadência das ondas no mar. As ficções que se propuseram a ilustrar um nascimento apagado ou não muito conhecido do gênero também reforçaram o estereótipo. É o caso dos versos de José Régio (cf. Anexo A), por meio dos quais o autor sugere que o fado surgiu no peito de um marinheiro que cantava sua solidão. Preponderantemente a isso, está o fato de que a Antropologia e a Etnomusicologia, como correntes de estudos, desenvolveram-se muito tardiamente em Portugal, fazendo com que as pesquisas e os registros igualmente se manifestassem posteriormente. Por fim, comenta-se que, conforme se discorrerá a seguir, o limiar do fado não se deu em ambientes burgueses de erudição, mas sim em tabernas e bordéis, motivo pelo qual muitos estudiosos não se interessavam em catalogar sua ocorrência até a consolidação do gênero em esferas mais elitizadas da sociedade lusitana.

O período oitocentista marca a chegada do estilo à Lisboa e o início de sua consistência, difusão e apego identitário por parte da população. Para Nery (2004), não há margem para dúvidas em afirmar que o fado está ligado ao Brasil colonial e às influências musicais negras, provenientes dos escravos de África. A partir de gêneros como a modinha e o lundu, um processo de hibridização entre ritmos europeus e afro-brasileiros motivou a origem de uma canção acompanhada

à viola, tocada de pé, apoiada no joelho no tocador; o do caráter lamentatório do canto (“pungido” e “elegiaco”), intercalado de “ais soluçantes”; ou da coexistência desse canto melancólico com um forte ritmo de dança, marcado pelo sapateado do bater dos calcanhares no chão e acompanhado do “bamboar” das ancas (NERY, 2004, p. 49).

O fado, nesses termos, foi aos poucos entrando em salões domésticos brasileiros na medida em que divertia as festas, assim como os palcos de teatro também abriram suas cortinas para a canção contagiante. A chegada em Lisboa remonta os anos de regresso da Família Real a Portugal. No entanto, não se pode afirmar que o gênero tenha sido trazido por esses em razão de sua dimensão marginal e popular. Assim, faz mais sentido sustentar que veio com a Corte: não nos gabinetes reais, mas sim nos estábulos dos navios, com marinheiros, operários fabris e braçais, estivadores, vendedoras ambulantes, prostitutas, escravos, entre outros, que igualmente faziam o trajeto colônia-metrópole na virada para o século XIX. O fado brasileiro aterrou principalmente nos bairros portuários da capital (hoje em dia Almada e Margem Sul, em geral) e, com o tempo, foi adaptando-se e ganhando contornos no circuito social marginalizado de Lisboa, que, neste momento histórico,

constituía-se uma cidade bastante desigual, apesar dos traços cosmopolitas. O trajeto do fado segue das zonas portuárias para os bordéis e tabernas e

começa por manter as suas principais características de origem, mas abre-se agora à variedade de novas influências trazidas por um proletariado urbano oriundo de todo o País e confluyente na capital, que traz consigo tradições múltiplas de canto e dança populares. [...] O Fado tem o fascínio da novidade imediata mas não é propriamente um género novo [...] tem com ele um parentesco directo e reconhecível, [...] uma capacidade de diálogo fácil com as demais tradições populares de música, dança e poesia [...]. Está aberto a traduzir novas realidades sociais mas faz facilmente a ponte com uma memória cultural ainda fresca do Antigo Regime, sobretudo no que este tinha de mais arraigadamente autóctone e menos alinhado de forma passiva com a moda generalista das elites cosmopolitas europeias (Ibidem, p. 51-58).

Nesse contexto de recepção da canção em ambientes segregados, surgem as Casas de Fado, que, inicialmente, nada mais eram que bordéis frequentados por homens em busca de lazer e entretenimento e por mulheres prostitutas. Eram essas que, principalmente, entoavam o fado. Assim também surgiu o termo “fadista”, que, em se tratando do universo feminino, constituía-se apenas pelas meretrizes, enquanto no universo masculino protagonizavam os “malandros”, ou seja, homens envolvidos com atividades ilícitas, sem trabalho fixo, com vida boêmia, etc.. Segundo CARVALHO (op. cit.), eram a “cristalização dos pecados capitais [...] Boémios errantes nos confins de uma sociedade regular, as suas taras atávicas conservam-se irredutíveis à profilaxia da polícia judiciária e à ação coerciva dos tribunais” (p. 55). Estas nomenclaturas, “Casa de Fado”, “fadista”, “fado”, remontam do latim “fatum”, que, conforme a definição do dicionário Aurélio, significa “predestinar, determinar sorte de, dotar”. Ou seja, uma espécie de destinação e sina. Por conseguinte, essas denominações identificam um grupo que está aquém da sociedade exemplar, ligados a um “intuito intrinsecamente perverso [...], pelas suas estrelas funestas, por um destino cruel incontrolável, sendo por isso mais de lamentar do que de condenar no plano individual (NERY, op. cit., p. 40).

Ao encontro disso, é imprescindível elucidar a figura de Maria Severa, entendida como mito fundador do fado lisboeta. Nascida e criada no espaço marginal, por conta de sua mãe ser uma das mais famosas prostitutas da época, Maria também foi exposta à profissão muito cedo. No entanto, sua trajetória foi distinta das demais: além da beleza e do talento para cantar e “bater” o fado (no sentido de dançar a canção), envolvia-se com um homem bastante influente, o Conde de Vimioso. Esse fato rendeu-lhe uma posição hierarquicamente superior às demais moças. A morte de Maria Severa ocorreu muito cedo, quando ela tinha apenas 26 anos de idade, todavia sua fama e reconhecimento póstumos foram imensos, fazendo inclusive com que se instaurasse uma aura mítica em torno da prostituta lisboeta. Nery (2004)

salienta que, na conjuntura do Romantismo europeu, em que as figuras femininas não adequadas aos modelos doutrinários destinavam-se à morte, reforça-se o título de “fadista” como uma espécie de predestinação ou castigo para um comportamento dito imoral. Ademais, enquanto mulher, cantora e artista, sofreu, de mesmo modo, com um estereótipo o qual pregava que mulheres jovens de sensibilidade artística afluída faleciam cedo. Tudo isso fomentou a exaltação de Severa, na medida em que sua imagem ficou associada à uma tendência artística da época. Além disso,

esta dimensão icônica múltipla se junta, naturalmente, face a este exemplo inédito de uma ligação amorosa pública de um mulher do povo mais humilde com um grande titular da primeira nobreza [...] vislumbre tentador para as demais mulheres da mesma condição, de uma possibilidade de ascensão social quase milagrosa, mesmo que temporária pela via combinada do talento e da sedução. Severa assume assim aqui, também, o estatuto da Gata Borralheira possível, à medida da sociedade portuguesa oitocentista (Ibidem, p. 68).

A partir do ano de 1840, o fado lisboeta vai solidificando-se estrutural e esteticamente, formando uma identidade própria no solo lusitano e sendo, posteriormente, propagado em outros locais urbanizados através de duas fontes principais: os prostíbulos e os ambientes de boemia estudantil e jovem concentrados em Coimbra. A Universidade de Coimbra e, por conseguinte, a cidade configuravam o centro acadêmico do país, pois, além de ser a mais antiga e notável instituição de ensino, era ambientada por estudantes provenientes das classes sociais lusitanas mais abastadas. Para além disso, a cidade universitária também era o espaço de maior consumo de cultura, lazer e entretenimento por abrigo, inclusive até os dias atuais, uma população majoritariamente jovem, em fase pré-adulta, que normalmente vive na cidade por pouco tempo para desenvolver uma formação profissional e posteriormente espalhar-se pelo país ou mundo em espaços mais urbanizados. Nesse sentido, quando alguns alunos lisboetas começaram a trazer a ideia do fado para a cidade do Mondego, a canção foi facilmente difundida, tanto pelo seu aspecto festivo, como por sua excentricidade. No entanto, quando introduzida em espaço intelectual e elitizado, o gênero começou a ganhar novos traços, readaptando-se àquela realidade.

A música que até aqui brotava da inspiração dos guitarristas e dos cantadores, passa a ser composta por maestros diplomados pelo Conservatório. [...] O fadista de agora mantém-se molecularmente idêntico ao antigo, mas o seu campo de acção é que se tem restringido pouco a pouco [...] Decididamente, as tradições vão-se! (CARVALHO, op. cit., p. 281 e 282).

Algumas temáticas e instrumentos modificaram-se, assim como começaram-se a criar partituras para o fado. Até os dias atuais, há uma divisão entre o fado de Coimbra e o de Lisboa, sendo o primeiro destes o mais “prestigiado”, por conta da dimensão intelectual.

Caracteriza-se por ser entoado pelas tunas acadêmicas e centrado na temática da saudade — já que os estudantes sentem um misto de tristeza e de nostalgia quando deixam a cidade após o período de graduação ou de intercâmbios. Já o fado de Lisboa sempre teve como marca singular o aspecto citadino, utilizando-se de temas vários além do lirismo, como o cotidiano dos indivíduos, questões políticas e sociais, a nação, entre outros. Ademais, é entoado por fadistas profissionais e ocorre principalmente em teatros ou bares especializados.

Gradualmente a espalhar-se por meios sociais alheios àquele de sua formação, o fado desse período testemunhou o segundo movimento de difusão, visto que o primeiro foi a chegada do Brasil. Porém, não só a Universidade deflagrou esse panorama, mas também o amadurecimento natural do gênero, o crescimento de espaços para se ouvir e cantar fado e especialmente a aparição de novos fadistas, não mais restritos apenas aos bordéis. Esses novos músicos eram de classe popular, em sua grande maioria, e eram distinguidos por alcunhas e por suas profissões, como por exemplo Chico “Torneiro” ou Joaquim “Sapateirinho” (NERY, op. cit., p. 124). Desse modo, o fado começou a entrar na esfera doméstica da classe média ou pequeno burguesa portuguesa. A proliferação deu-se nas apresentações em lugares mais “familiares”, assim como houve adaptações nas temáticas das canções. Outro fator importante foram os Teatros Musicais, que apresentavam a canção dramaticamente, bem como a divulgação de materiais, como uma espécie de revista ou folhetim, que traziam letras de fado para a população mais simples e eram impressos com notações musicais destinadas a um público mais erudito musicalmente.

Nessas publicações, já existia um esforço para enfatizar que o fado havia sido modificado, não sendo mais exemplo “obsceno” e “depravado” como fora anteriormente e que então podia ser consumido pela nova burguesia. No entanto, é necessário sobrelevar que, mesmo com a dimensão interclassista de consumo fadista neste recorte, claramente ainda era a periferia lisboeta que ouvia o fado, lugares de que também quase a totalidade dos músicos era oriunda. Em síntese, é inegável que a academia fomentou o registro e a composição de letras, bem como enriqueceu o gênero com novos arranjos de modo que este produziu canções mais eruditas, inclusive com métricas pautadas pelas tendências românticas. Ademais, a saída do gênero da capital para outros lugares e o aumento de músicos e cantores de fado foram marcas notáveis.

Após essa fase inicial de emergência e disseminação, o final do século XIX e início do século XX em Portugal são marcados por acontecimentos vários de ordem política e estrutural que “respingaram” na prática fadista. O Ultimatum Inglês foi o primeiro deles. Ocorrido no ano de 1890, foi uma exigência dos ingleses para a imediata saída dos portugueses de alguns

territórios africanos, segundo a nova configuração de domínios para o Continente Africano decidida na Conferência de Berlim. Esse evento impulsionou uma onda nacionalista que se expressou, entre outros meios, pela literatura e pela canção. A Geração de 70 teve seu ápice nesse período, pois foi um movimento que buscou ressignificar a cultura e as letras portuguesas — culminando no Realismo literário. Também foi mote dessa geração ter um posicionamento bastante hostil em relação ao fado e à apreciação do gênero por parte da população lusitana. Em função do nacionalismo trazido pelo Ultimatum e, especialmente, da necessidade de trazer ao país um aspecto exemplar e europeu, a expressão fadista destoava-se na medida em que apresenta, segundo os setentistas, uma imoralidade intrínseca. Conforme CARVALHO (op. cit., p. 53), Eça de Queirós, um dos maiores representantes da Geração, afirmou em um jornal lusitano chamado *Gazeta de Portugal* em 1867:

Atenas produziu a escultura, Rôma fêz o direito. Paris inventou a revolução. a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O *Fado*... Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobiliada como uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha.

Ademais, ridicularizou em sua obra *O Primo Basílio* (1878) duas personagens através do fado, Leopoldina e Luísa. Com destaque para a última destas, o autor usa-se do gênero para comentar acerca do caráter de pequena burguesa que tinha a moça. Ouvia-se, ainda, entre os intelectuais dessa geração, que era uma lástima os estudantes de Coimbra ouvirem este tipo de canção enquanto o resto da Europa optava pelos corais, por exemplo. Há, não obstante, críticos que se colocam a favor, como Teófilo Braga e Armando Leça (primeiro musicólogo português), que buscaram “folclorizar” o fado na medida em que o entendem como gênero “historicamente recente, caracteristicamente urbano”, que deve ser estudado “em função do cultivo dos vários gêneros da canção e da dança tradicionais associados à velha matriz medieval da agricultura, das pastorícias e das pescas, e supostamente transmitidos ao longo dos séculos [...] com legado da verdadeira identidade portuguesa” (NERY, op. cit., p. 142). É todavia sempre interessante reforçar que, como pano de fundo desses debates, sempre esteve a luta de classes, visto que o fado é uma canção não erudita proveniente de meios marginalizados.

O meio fadista também se manifestou contra os ataques por meio de artigos de jornais que alimentavam a importância do fado no cotidiano popular — mantendo assim confluência com as opiniões de Teófilo Braga. Em seguida, teve início a produção de jornais e revistas próprias ao fado, como a *Guitarra de Portugal*, trazendo notícias, biografias dos fadistas mais famosos, fotografias dos cantores e instrumentistas, discussões sobre regras relativas à prática

performática, métodos de violão e letras de canções. Como consequência, os suportes impressos trouxeram vitalidade ao gênero, assim como regulamentaram e o difundiram ainda mais, de modo a existirem, inclusive, teóricos escrevendo sobre a história do fado, como é o exemplo de Pinto de Carvalho, bibliografia deste capítulo e um dos precursores no registro historiográfico. Outra marca importante alude ao desenvolvimento da fonografia, ou seja, das gravações sonoras de cunho comercial. Nesse período referente ao começo do século XX, igualmente ao que se passou em Coimbra, em nada ou muito pouco se alterou acerca da presença da classe social originária nos ambientes de consumo de fado. Nesse contexto específico, havia interação entre o fadista e o público, entrada gratuita e domínio de um cenário bastante sentimental e íntimo da expressão. Não obstante, como o fado também suscitou o interesse de outros grupos sociais, desde os salões da antiga corte e nobreza, até a entrada nas classes, a nova camada consumidora “pediu” por uma adaptação à sua maneira de entender o gênero. Logo, cafés, bares, cinemas e principalmente teatros começaram a formar ambientes que cobravam entrada, assim como selecionavam as pessoas que podiam ingressar. Também se profissionalizaram os fadistas, na forma de pagar-lhes um cachê pelas apresentações, que se davam no formato de concerto. As consequências dessa fase segregacionista do fado foi a incipiente regulamentação quanto à *performance* e ao repertório.

Para além disso, também é de suma importância ressaltar o surgimento de uma forte ideologia de esquerda no país, alargando a criação de sindicatos e partidos socialistas e comunistas, os quais virão a ter mais popularidade principalmente nas camadas populares — aquelas em que o fado tem sua faceta mais tradicional. Surgem, assim, composições inspiradas na temática política. Nesse contexto, era uma das demandas dessa tendência vermelha que Portugal saísse do sistema de Monarquia. Assim, no início da República, proclamada em 1910, essas organizações posicionaram-se favoravelmente a essa evolução governamental do país com o objetivo e a esperança de que mudanças estruturais viessem a acontecer. No entanto, aproximadamente nos anos de 1920, testemunha-se um distanciamento do apoio da população ao regime republicano, apontado como principal fator para tal reprovação a entrada na primeira Guerra Mundial em 1916, que deflagrou uma séria crise econômica, inflacionária, etc.. Esse desinteresse de apoio inclusive se manifestou em partes da população mais conservadora, com posturas de apoio a um regime antidemocrático, vinculado à Igreja Católica e aos grandes latifundiários.

Os anos que seguem este período são os subsequentes ao Golpe Militar de 1926, logo, o período ditatorial. Por conseguinte, há um grande vácuo na evolução do gênero musical enquanto bem público na medida em que a censura é acirrada nas letras visando à repressão

de “atos ofensivos” e à manutenção de um puritanismo formalista ao mesmo tempo de uma moral cívica impecável. Uma marca interessante a ser mencionada é que, nesse mesmo período de silenciamento, são lançadas as leis de regulamentação dos artistas do país. Com essas, os fadistas, atores e outros só poderiam atuar mediante carteira de trabalho expedida pelo Sindicato dos Músicos, bem como há um controle nos locais para preservar “os bons costumes”. A grande maioria dos teóricos do fado enxergam com ambiguidade essa circunstância, pois, na medida em que se valoriza o trabalho do fadista, também se testemunha o maior retrocesso do gênero de sua história.

Não é necessário alargar-se discursivamente para esclarecer que essas medidas apenas separaram ainda mais o fado de sua origem e do seu público principal. Os fadistas agora deveriam ser profissionais, e os lugares para se ouvir fado eram pagos. Nesse mesmo contexto, as revistas de difusão do gênero já citadas anteriormente começam a cumprir papel midiático importante: as que não apoiavam as novas medidas sofriam censura, enquanto as que as elogiavam ganhavam notoriedade, de modo a parecer que a voz do fado também era unívoca e de apoio à elitização do gênero e ao distanciamento da origem popular. Numa sequência de elitização, a criação de espaços exclusivamente para o fado com programação recorrente tornam-se as famosas Casas de Fado — ressignificadas da expressão que remontava os bordéis da origem, em 1840. Esses espaços serviam comidas típicas portuguesas, porém o mais famoso desses, o Solar da Alegria, tinha como principal aspecto a decoração rústica que lembrava as tabernas, mas com toques clássicos e imagens de fadistas nas paredes, tudo sempre recordando a gênese do fado, ao passo que fechava as portas para o público que o fundou e as abria para a classe rica lusitana que nunca antes havia-o frequentado. Nesse período preliminar da ditadura, não existiu uma postura anti-fadista por parte dos militares: queria-se, em verdade, disciplinar o exercício através de regulamentações dos locais e dos artistas a fim de evitar aglomerações socialistas e perigosas à ordem.

Outro elemento a ser mencionado é o processo de ritualização que o gênero vai sofrer, sendo essa uma das mais “perversas” heranças que a ditadura deixa para o fado. Sobre essa “cruel” ressignificação, Nery (2004) aponta:

Quase tudo o que hoje evocamos como tradição viva do Fado, quase tudo aquilo que nos relatam as memórias dos fadistas mais velhos remete no máximo para este passado [...], ou seja, para esta verdadeira “refundação” do gênero na viragem para os anos 30, que entre outros aspectos se caracteriza por uma profunda mitificação de uma boa parte de sua história anterior - tão profunda como a própria ruptura que assim institui de facto com essa história real (NERY, op. cit., p. 201).

Em termos de evolução, pouco se pode mencionar. Em primeiro lugar, há, mesmo que tardiamente em relação ao resto da Europa, o aprimoramento nas técnicas de gravação, assim como a venda por preços mais razoáveis dos gramofones. Essa nova faceta da indústria musical readaptou a duração das canções, sem margens agora para improvisações ou certas marcas individuais do fadista. Era também mote das gravadoras pagar muito bem aos artistas por contratos de exclusividade. Em seguida, foi a vez do rádio e das transmissões nacionais e internacionais direcionadas às colônias africanas. Tal qual ocorreu em diversos países em ditadura, inclusive no período getulista brasileiro, o governo militar difundia a ideologia do regime por intermédio da Emissora Nacional de Radiodifusão. Nessa mesma emissora, as canções mais tocadas eram fados, visto que as programações eram adaptadas às preferências populares. Ademais, iniciam-se as “troupe”, os conjuntos de fadistas profissionais que circulavam o país a apresentar-se mediante contratação, e as programações eram divulgadas pelos jornais. Saraus entre fadistas também eram comuns, assim como viagens ao Brasil.

A partir da Constituição de 1933, em que se oficializa o Estado Novo, Salazar começa por querer que as práticas artísticas coincidam com os pensamentos e planos do governo, ou seja

pôr em marcha um aparelho de produção ideológica e cultural que promova activamente uma visão do mundo consentânea com estes princípios: fortemente autoritária, hiper-nacionalista, católica ultramontana, ruralista e portanto marcadamente anti-parlamentar e anti-liberal, contrária ao cosmopolitismo modernista desconfiada dos efeitos potencialmente desmoralizadores e descaracterizadores da urbanização e da industrialização (Ibidem, p. 220).

Essa maneira de governabilidade foi expandida por todas as áreas, inclusive na educação e especialmente na escolarização das massas populares no sentido de promover uma confiança na gestão. Tal qual o rádio, a exposição Mundo Português, ocorrida em 1940, foi um exemplo de iniciativa cultural que almejava fortalecer e perpetuar as ideias de Salazar. Pessoalmente, o ditador não apreciava o fado e o desvalorizava pelas suas origens imorais. Logo, durante o Estado Novo, o fado vai ser tolerado, mas colocado em um regime de regularização e controle, direcionando-se ao consumo da sociedade civil de erudição e não mais popular. É evidente que não existiu, nessa época, nenhum incentivo à compreensão do fado como tradição artística lusitana. Inclusive, quando a administração salazarista está testemunhando seu auge, o fado é considerado como desprezível enquanto se nutre a esperança de que, com os anos e as privações, ele venha a ser considerado mera memória de um oitocentismo depravado repleto de “vagabundos” e de prostitutas, e não como traço digno ou identitário do “ser português”.

É nesse contexto que vai surgir a maior cantora de fado de Portugal, Amália Rodrigues, que vai entoar o gênero por muitos anos ainda e vivenciar muitos dos períodos de ajustamento pelos quais a expressão fadista vai passar. Amália surge a partir das Casas de Fado e ficou reconhecida pelo seu talento, sua voz potente, mas também por já apresentar algumas evoluções em suas *performances*, que se discorrerá mais detalhadamente no subcapítulo posterior. Neste momento, cabe ressaltar que a cantora obteve muito sucesso, mas como também viveu sua carreira na ditadura, apresentou-se internacionalmente por anos, onde tinha mais liberdade e reconhecimento.

No que se refere ao contexto posterior, o da Segunda Guerra Mundial, a política externa de Salazar pautava-se na neutralidade que lhe permitia negociar tanto com os países Aliados, como os do Eixo. Não obstante, é inegável que forma de governo autoritária vigente em Portugal conflitava com a vitória protagonizada pelas democracias. Ademais, elementos como o cinema americano em ascensão evidenciava a dissonância entre os governos de alguns países modernizados do globo e o que se vivia em Portugal. Em suma, Salazar estava em desvantagem tanto com o Velho Continente, como com sua população. Como resposta internacional, o líder alegou que seu regime era anticomunista; dessa forma, conseguiu entrar na dinâmica da Guerra Fria. Nacionalmente, o ditador assumiu um discurso popular de massa. Segundo Nery (Ibidem, p. 226), as coisas do plano da alta cultura através dos desfiles populares e de folclorizar aspectos urbanos. É nesse momento que o Estado Novo, que nunca tinha olhado com bons olhos para o fado, passa a vê-lo como um instrumento de propaganda ideológica possível. Numa tentativa de aproximação, o governo passa a apostar nas indústrias culturais de massa, desenvolvendo o slogan dos três efes: Fátima, Futebol e Fado, referindo-se, respectivamente, ao milagre dos pastorinhos em Fátima, ao advento dos times de futebol de Lisboa e ao fado como potente catalisador da aprovação da gestão. Essa postura ocorreu em muitos regimes autoritários, como o nazismo e o stalinismo. Em termos práticos, no entanto, o fado continuava estabilizado em suas apresentações em Casas de Fado, programas de rádios, algumas vezes na televisão e na discografia, com fadistas famosos.

Nesse momento, aquele traço característico do fado da primeira república, de ser militante, foi acabando. Por conseguinte, há uma resposta muito negativa ao gênero, principalmente advinda dos jovens e da esquerda, que não acreditavam que seu destino era viver sob um regime ditatorial. Essa repugna vem a causar um hiato verdadeiramente grande aos estudos da canção, assim como à sua aceitação dentro de contextos mais engajados politicamente; muitas vezes, assim, é tachado apenas como “uma música que os mais velhos gostam”.As vésperas do 25 de Abril e durante o período revolucionário (mais ou menos dois

anos depois) foram de total desgaste e hostilidade contra o fado com o fim das transmissões em rádios estatais e dos concertos. As Casas de Fado reuniam apenas as elites de direita que priorizavam uma abordagem tradicional da canção. Nesse contexto, vários fadistas foram acusados de serem protegidos pelo regime ou até fazer parte da PIDE⁸, reforçando, assim, a hostilidade advinda da população. Esse hiato foi rompido parcialmente apenas alguns anos depois, com a volta de *shows* da Amália em Portugal, os investimentos na indústria cultural advindos dos fundos comunitários e o surgimento de cantores que se propuseram a reinventar o gênero, como Carlos do Carmo. Além disso, a partir dos anos 80, o fado vai testemunhar as evoluções que não lhe foram possíveis a partir do período ditatorial. Essas serão abordadas no capítulo 2, que versa sobre o universo do novo fado, cenário musical dos Deolindas, objeto central deste Trabalho de Conclusão de Curso.

1.2 Aspectos cancionais



Figura 1: O Fado, de José Malhoa.

Fonte: <http://www.conexaolusofona.org/o-fado-historia-de-uma-obra-de-arte-story-of-a-paiting/>

⁸ A PIDE foi a Polícia Internacional de Defesa, criada no Estado Novo, responsável pela repressão de opositores do regime.

A tela acima, pintada a óleo por José Malhoa, representa com beleza realista a gênese do fado nos bairros Mouraria, Alfama e Bairro Alto da Lisboa oitocentista. Ademais, o contexto por trás da produção artística evidencia a faceta marginal de sua entoação primeira, por meio das figuras que estão retratadas pelo pintor:

José Malhoa conheceu [...] os dois modelos retratados no quadro. Ele era Amâncio Augusto Esteves, rufia, fadista e tocador de guitarra e ela era Adelaide da Facada, assim chamada, pois tinha uma grande cicatriz no lado esquerdo do rosto. Era, durante o dia, vendedora de cautelas e à noite, prostituta. Durante mais de um mês o pintor deslocou-se à casa de Adelaide que se situava na Rua do Capelão para retratar mais fielmente possível o ambiente que observava (FORA DA ROTA, 2017).

Malhoa, ao retratar a prostituta, o fadista, o ambiente popular rebaixado – normalmente bordéis e tabernas – e a viola, remontou quase que perfeitamente à originária expressão performática do fado, quando em solo lusitano. Faltou-lhe apenas a “associação indissolúvel” (NERY, op. cit., p. 75) entre o canto e a dança. Pinto de Carvalho (1982) chama essa dimensão de “bater o fado”, nomenclatura muito comum aos primeiros teóricos e historiadores fadistas para descrever as apresentações do gênero, pois contavam com

uma dança ou meneio particular em que entram duas pessoas ou três: uma que apara (ou duas, às vezes) e que deve estar quieta e o mais firme possível, e a outra que bate, dado regularmente as pancadas com a parte inferior das coxas nas coxas das pernas do que apara, e meneando-se com requebros obscenos (p. 286).

Passado o período oitocentista, foi-se perdendo essa faceta, restando apenas como herança do fado dançado a postura ereta do cantor assim como o balançar dos ombros, quadris e passos para frente e para trás. Ainda legado deste período, tem-se o uso do xale negro sobre os ombros nas vestimentas femininas; trata-se de uma homenagem adotada pelas fadistas referenciando Maria Severa, que tinha como marca identitária o uso da peça. A partir do primeiro alargamento do gênero, quando em cafés ou teatros cujo público alvo eram famílias provenientes de classes médias e baixas, ou ainda no meio acadêmico coimbrã, estabeleceram-se alguns parâmetros mais específicos, com destaque para a abolição dos improvisos, evitando, dessa forma, o cantar de temas sensuais ou depravados que poderiam surgir na intervenção do cantor.

No entanto, quando se fala em *performance* do fado, tal como ela é entendida até os dias de hoje, refere-se à época da ditadura, em que, a partir do Decreto-Lei nº 13564, de 6 de Maio de 1927,

o fado sofreria inevitavelmente profundas mutações regulado agora, nos termos do disposto naquele instrumento legal, ao nível da concessão de licenças a empresas promotoras de espectáculos, nos mais diversificados recintos, dos direitos de autor, da obrigatoriedade de visionamento prévio de programas e repertórios cantados, da regulamentação específica para a atribuição da carteira profissional, da realização de

contratos, deslocações em tournées, entre inúmeros outros aspectos. Impunham-se, assim, significativas mutações no âmbito dos espaços performativos, no modo de apresentação dos intérpretes, nos repertórios cantados – despidos de qualquer carácter de improvisado – consolidando-se um processo de profissionalização de uma plêiade de intérpretes, instrumentistas, letristas e compositores (PEREIRA, 2008).

Exemplos dessas normatizações foram o uso sistemático de ternos negros para os homens, o xale sobre os ombros das mulheres, podendo ser colorido em uma fase inicial e, principalmente, o silêncio absoluto durante a execução, extinguindo por completo o carácter festivo originário para sedimentar a profissionalização e ritualização das *performances*. Uma das inscrições mais comumente observadas nas paredes das Casas de Fado da época ou mesmo anunciada pelo organizador do espetáculo era a frase “Silêncio, que se vai cantar o fado”. A chamada ficou marcada até a atualidade e ainda é evocada em apresentações do género na capital ou outras cidades de Portugal. Cabe ressaltar, no entanto, a figura de Amália Rodrigues, que investiu reformulações para sua própria prática de espetáculo. Algumas dessas marcas foram o uso sistemático de vestidos negros, o posicionamento à frente dos guitarristas, e não mais atrás como era anteriormente, e linguagem gestual, que contava com o abrir dos braços ou o posicionamento das mãos com em oração, dependendo da parte da música. Em *Amália – O Filme*, produção cinematográfica de carácter biográfico e ficcional lançada em 2008, todas as inovações operadas pela cantora são mostradas, assim como há destaque para aspectos mais antigos da prática do género.

No que se refere ao arranjo e à entoação fadista, Nery (op. cit.) aponta que o fado, em suas origens, era marcado por manter uma harmonia estável entre tônica e dominante. Ademais, a parte melódica, incluindo também o canto, e as letras das canções eram de carácter improvisado, que advinham de um compilado de padrões formais. Segundo o musicólogo,

A separação funcional entre letra e música permite que se tenda a estabelecer um mesmo corpus relativamente limitado de melodias, as quais eram conhecidas e partilhadas, na sua maioria, pelos vários executantes (aquilo que na gíria fadista se designa na época pela “*cantadoria*”) e que sobre estas se aplique um número infinito de poemas com uma estrutura métrica e estrófica idêntica (p. 83).

Destacam-se como particularidades do arranjo fadista tradicional o dedilhar dos instrumentos de corda, assim como os vibratos e o timbre soluçante imprimido às entoações. No que se refere aos instrumentos normalmente utilizados, há, notoriamente, o protagonismo da guitarra portuguesa e do violão com cordas de aço ou *nylon*, chamado em Portugal de viola, que já estava presente nas festas dos salões da corte no surgimento do fado. Começou com a configuração de dez cordas (cinco duplas), quando evoluiu para apenas cinco cordas. Desse formato, saíram a viola clássica (violão com cordas de *nylon*) e a guitarra portuguesa.

Esse último possui características bastante específicas. Constitui-se em um cordofone composto na forma de pera, além de possuir seis cordas duplas. Com o passar dos anos, já teve diversas afinações, mas a que realmente se enraizou foi a afinação fadista, que começa pelas cordas mais agudas. Salienta-se, ainda, que existem três tipos de guitarra portuguesa, sendo classificadas conforme as tradições para sua fabricação e a região de onde vêm. São elas: a de Lisboa, a menor das três; a de Coimbra, a maior, e a do Porto, que se assemelha à de Lisboa em sua configuração estética. O fado também já foi tocado com acompanhamento melódico de piano, mas sua expressão está associada à presença da guitarra portuguesa, por excelência. Às vezes, o fadista é acompanhado apenas por ela, sem a presença da viola clássica.

Por fim, comenta-se sobre as temáticas mais recorrentemente abordadas nas letras de fado. No primeiro século de existência lusitana, os conteúdos das canções envolviam o cotidiano da comunidade popular lisboeta, evidenciando não só traços característicos do ambiente e da rotina dos indivíduos, como também a imagem que nutriam sobre si mesmos e seus modos de vida. A virilidade masculina, os códigos de honra e convivência, as brigas, os crimes violentos, as mortes e outras questões relacionadas com os homens da classe marginalizada também estavam presentes. Em uma dimensão política e social, encontravam-se as relações laborais, as denúncias de abusos, a morte de personalidades ou políticos, escândalos entre autoridades. A religiosidade também era contemplada, com destaque para as romarias, procissões em festas católicas, como Páscoa e Natal, as devoções marianas e aos santos, as novenas, as festas em homenagem aos padroeiros. Essas últimas também contemplavam lazer entre os sujeitos, almoços e jantares, bem como as touradas que ocorriam nessas ocasiões. Por fim, destaca-se a expressão lírica, com canções que abordavam a paixão, as traições, o desejo e também a saudade:

o Fado cobre [...] uma gama de temas existenciais muito vasta, que de nenhum modo se reduz à lamentação fatalista de infelicidade amorosa predestinada (embora este seja desde o início um dos seus tópicos essenciais) e que inclui, pelo contrário, testemunhos de intervenção social crítica e satírica, ou apenas registros de festa, de lazer, de desafio lúdico e de celebração da vida sob todas as suas formas (Ibidem, p. 97).

Conforme já mencionado, quando o fado entra em espaços eruditos, muitas das temáticas líricas, que fomentaram expressões chulas ou mesmo vulgares foram retiradas do repertório, visando, assim, imprimir uma certa “integridade” ao gênero cancional. Quando na eclosão da Primeira República, houve um período em que o fado serviu como instrumento de denúncia das opressões trabalhistas, da pauta sindical e da ideologia comunista e socialista.

Desse modo, os temas operários e anticlericais se fizeram presentes em diversas canções. Pinto de Carvalho (1982) finaliza sua obra no início do século XX, mais precisamente em 1903, quando estava se desenvolvendo essa dimensão politizada. Em sua obra, o último capítulo é destinado às inovações fadistas daquela circunstância e essas são justamente o trato da dimensão laboral e as ideologias de esquerda na Europa.

Os anos seguintes marcam a ascensão das Casas de Fado e a eclosão da ditadura militar. A censura tanto do regime como dos proprietários das Casas, no intuito de que os ambientes fossem familiares e elitizados, instituíram a interferência prévia ao repertório dos cantores de modo que, com o passar dos anos, os assuntos remontavam-se principalmente ao passado, exaltando as figuras dos primeiros artistas, como o mito de Maria Severa e outras mulheres cantoras. Foi um período em que a faceta política e militante foi totalmente extinta, visto que são raros – ou quase inexistentes, segundo Nery (2004) – fados que defendiam Salazar ou o Estado Novo. A nostalgia figurou as apresentações como um dos poucos temas que ainda podia ser mencionado, mas também em sinal de “devoção” à gênese do gênero musical nos meios mais populares de Lisboa. Cantavam-se, ainda, aspectos do “ser português”, em geral com tom melancólico e lamentatório, como no fado mais conhecido e clássico de todos os tempos, “Povo Que Lavas No Rio”, entoado por Amália Rodrigues em uma dicção de extremo sofrimento e lamento, condizente com uma letra igualmente triste⁹. Em síntese, um gênero cancional com quase dois séculos de existência pressupõe diversas ressignificações ao longo dos anos em todos os seus aspectos. Tentou-se listar algumas das características estéticas de maior institucionalização do fado em uma abordagem tradicional para poder compará-las ao que o grupo Deolinda entoa no século XXI.

⁹A letra da canção consta no Anexo B deste trabalho.

2 CANTAR A NAÇÃO RECENTE: EVOLUÇÕES NA EXPRESSÃO FADISTA A PARTIR DE UMA SOCIEDADE MODERNIZADA

Esta seção é dedicada a apresentar as modernizações na sociedade lusitana e na expressão fadista pós-25 de Abril, mais especificamente, no recorte entre os anos 1990 e 2010. Para tanto, inicialmente, situa-se Portugal em sua configuração progressista, evidenciando os fatos históricos de relevância para as transformações ocorridas, como a adesão à Comunidade Econômica Europeia, em 1986. Em seguida, trata-se das consequências e das implicações para o fado que vieram com a folclorização do gênero, com sua designação em *world music* e, finalmente, com a emergência da estética do novo fado, marcada pelas ressignificações em variados aspectos.

2.1 Portugal moderno

Entende-se fado como uma expressão identitária portuguesa. De mesmo modo, acredita-se que este acompanha, de maneira mediada, os eventos ocorridos no país e vivenciados por sua população. Dessa forma, não há como discorrer acerca das evoluções do gênero sem mencionar as progressivas ondas de transformação que atingiram Portugal nas últimas décadas.

Antes de começar a localizar os sinais de modernização, é necessário pontuar o cenário em que Portugal encontrava-se: pós-Revolução dos Cravos e fim de uma das mais longas ditaduras pessoais vivenciadas no Velho Continente. Apesar de livre do regime salazarista, o país testemunhava uma das mais árduas realidades dentro do contexto europeu. Os anos 70 e 80 foram marcados pelo período de ajustamento macroeconômico e pelas diversas tentativas de desenvolver e restabelecer o crescimento da nação em seus pormenores (cf. AMARAL, 2006). No entanto, segundo Barreto (2002), Portugal ainda liderava os *rankings* de maior taxa de analfabetismo e de mortalidade infantil, o menor número de médicos e profissionais da saúde por habitantes, o menor número de alunos frequentando o ensino básico e superior, a menor produtividade por trabalhador registrado, a menor taxa de industrialização e a maior de população agrícola e, por fim, o último dos vizinhos a protagonizar uma revolução democrática em seu território. A perda das colônias africanas em 1975, após dez anos de guerra colonial, e a total desintegração do Império Lusitano com a anexação de Macau ao território chinês em 1999 constituíram as principais razões apontadas para justificar o lamentável quadro social português. Não obstante, também a lenta

industrialização e, por conseguinte, o cenário altamente agrícola e de baixo caráter desenvolvimentista deflagrou o panorama.

A solução para os entraves econômicos veio com um evento que metamorfoseou as estruturas do país em quase sua totalidade: a entrada na Comunidade Económica Europeia em 1986¹⁰ e, em seguida, a adesão à Zona Euro em 1999. Foi a partir deste momento que novos contornos para uma sociedade altamente fechada — herança deixada pelo Estado Novo — e destoante do espaço em que pertencia — herança de uma insistência sistemática no imperialismo colonial já há muito tempo antiquado — foram passíveis de ser imaginados. O primeiro grande sinal de transformação foi a consolidação do sistema democrático, pautado no parlamentarismo, no sufrágio universal e na liberdade de ação política.

Ao contrário do que se passou em boa parte dos séculos XIX e XX, a natureza do regime (república ou monarquia, por exemplo) não está em causa e as suas fundações democráticas são aceites pela quase totalidade da representação popular. Não existe uma "questão religiosa", em contraste com outros momentos dos dois últimos séculos. Pela primeira vez desde há muitas décadas, não existem exilados políticos, não há detidos por delito de opinião e nem sequer existe o conceito de "crime político". Parece pouco, mas são novidades para a história moderna do país (BARRETO, op. cit., p. 6 e 7).

Esse espaço democrático vigora com estabilidade até os dias atuais. É possível dizer que Portugal salvaguarda-se da tendência nacionalista impulsionada pelo *Brexit* e pelas ondas de refugiados que atingiram alguns países europeus. A ascensão de partidos de extrema direita é ínfima e quase insignificante em solo lusitano. Em quadros eleitorais, o PNR (Partido Nacional Renovador) atingiu apenas 0,5% dos votos nas legislativas de 2015 e 0,32% em 2011. Essa tendência reversa “tem a ver com razões socioeconómicas, o peso dos migrantes é reduzido e tem vindo a diminuir com crise. [Além disso] As lideranças políticas do PNR têm tido muito pouca força e capacidade de chegar aos meios de mídia principais”.¹¹ Em segundo lugar, a integração com o bloco funcionou como catalisador máximo do desenvolvimento económico.

O processo de integração europeia constitui o acontecimento mais relevante para o desenvolvimento da economia portuguesa, o mais poderoso vetor de modernização

¹⁰ Portugal solicitou o ingresso em 1977, mas somente assinou o Tratado de Adesão à Comunidade Europeia (hoje União Europeia) em junho de 1985. Sua total integração e formalização deu-se em janeiro do ano subsequente. Informações disponíveis em: <https://europa.eu/european-union/about-eu/countries/member-countries/portugal_pt#portugal_na_união_europeia>. Acesso em 17 mai. 2017.

¹¹ Informações disponíveis em: <<https://www.publico.pt/2016/11/19/politica/noticia/a-extrema-direita-em-portugal-quer-dar-nas-vistas-mas-%C3%A9-irrelevante-1751557>>. Acesso em 22 mai. 2017.

de toda a sua História. Os fundos estruturais europeus, os chamados fundos da coesão em favor dos Estados-membros que, como Portugal, registravam um PIB por habitante inferior a 90% da média europeia, foram decisivos para o nosso desenvolvimento econômico (SOUSA, 2000, p. 194).

Além da injeção de investimentos para a progressão do país, Portugal abriu-se à globalização e ao comércio internacional mais formalmente. De modo menos sutil, entrou para o jogo comercial europeu. Essa modalidade constituiu dentre 55% e 70% do PIB do país entre os anos 90 e 2000. Os principais parceiros para as trocas portuguesas eram os países membros da UE, com uma quota de 79% em 1998. Já o comércio com a África lusófona, neste mesmo ano, saldou-se em 2,7% e em 1,9% no que diz respeito à América Latina (cf. SOUSA, 2000).

No que se refere às demais implicações, houve o enfraquecimento do medievalismo e da ruralização exacerbados que protagonizavam as dinâmicas trabalhistas lusitanas. Já na década de 60 e 70, pôde-se notar alguma modificação no quadro laboral através do financiamento estatal para grandes monopólios de base industrial, assim como a agricultura passou a ter cada vez menor expressão em detrimento da Indústria — que representava em 1968, 48,5% do PIB (RAJADO et al., 2015, p. 47). No entanto, este ainda é o quadro representado por diversas obras neorrealistas, como *Abelha na Chuva* (1971), *O Delfim* (1968) e até por José Saramago, em *Levantado do Chão* (1980). Operava-se, em regiões como o Alentejo, a “Santíssima Trindade da Opressão”, constituída por Estado, Igreja e Latifúndio (SARAMAGO, 1980), além de que as estruturas empresariais, as formas de emprego, de assalariamento, de organização e controle sindical eram ainda provincianas ou inexistentes. Quando inserido na dinâmica da UE, a industrialização e a urbanização crescentes foram, aos poucos, alterando este panorama e ressignificando as relações de trabalho e de geração de riqueza que por muitos anos pautaram a vida em Portugal e nas colônias — neste caso, não através da exploração, mas da escravização negreira.

Por conseguinte, regiões como o Porto, Braga, Trás-os-Montes e Coimbra, que expandiram redes escolares, serviços de saúde e previdência social, conquistaram cada vez mais população emigrante destes espaços menos desenvolvidos do país. Nesse sentido, os processos de emigração e imigração dinamizaram-se em uma perspectiva moderna. O agente causador foi, por excelência, a urbanização, que moveu milhares em direção ao norte do país e também para outras terras. Segundo FAFE (1993, p. 144-149), através do histórico ultramarino e colonizador, tradicionalmente associa-se aos portugueses a imagem de viajantes e abertos ao contato com o outro. A capacidade de adaptação em diferentes espaços e culturas já havia sido comentada por Fernando Pessoa quando o poeta escreveu: “Nunca um

verdadeiro português foi português: foi sempre tudo.” (cf. PESSOA, 2008). No entanto, essas saídas não eram tão amistosas e não visavam à integração social, como se pode imaginar. A principal causa era a “fuga” de espaços ruralizados e atrasados, assim como a possibilidade de ascensão pelo trabalho em outros lugares do globo.

Nas décadas de 60 e 70, as saídas eram principalmente ao Brasil e a outras nações latino-americanas: mais de um milhão e meio de lusitanos abandonaram o país para trabalhar no estrangeiro neste período. Com a adesão à UE e a adoção da moeda única, esta tendência direcionou-se aos vizinhos. Segundo o relatório estatístico de 2015, que analisa dados de 2001 a 2014 com base nas entradas de portugueses em outros países (tais quais França, Alemanha, Espanha, Suíça e Reino Unido), o número registrado passa dos 900.000. Significa dizer, assim, que os portugueses continuaram a migrar, mas desta vez aos espaços que lhes eram mais próximos e sedutores economicamente (PIRES et. al., 2015).

Nesse contexto, costumava-se afirmar que a balança de migrações portuguesa era desequilibrada, com maioria migrante. Essa realidade modificou-se, em partes, com o regresso de milhares de retornados das ex-colônias africanas após o fim dos processos de independência. Além destes, chegaram latino-europeus para residência ou local de trabalho (sujeitos ligados aos negócios e aos novos investimentos estrangeiros, também agricultores e aposentados) e também indivíduos originários das antigas colônias, principalmente brasileiros. Eram 2% da população nos anos 90. Em um segundo momento, leste e centro europeus – nomeadamente, russos, ucranianos, romenos, entre outros – também escolheram Portugal como destino. Assim,

Persistia uma pequena corrente de emigrantes portugueses para o estrangeiro, não alcançando, em média anual, os dez mil definitivos e os quinze mil temporários. Gradualmente, a partir dos anos 1995/7, o saldo passou a ser positivo, isto é, o número de imigrantes ultrapassou o de emigrantes. [...] Em menos de dez anos, a população estrangeira residente chegou aos 4% do total (BARRETO, op. cit., p. 9).

No que se refere aos direitos humanos e básicos às populações em geral, tais quais saúde, educação, previdência social, igualdade social, direitos do consumidor, sindicalismo, entre outros, operaram-se grandes evoluções. A de maior destaque, porém, foi a latente ascensão da mulher. Apesar de o machismo ainda ser bastante enraizado no país e das discrepâncias salariais por gênero,

A população estudantil universitária é maioritariamente feminina (cerca de 56 por cento) e são as mulheres que, anualmente, obtém a maior parte (65 por cento) dos diplomas universitários. Esta mudança, associada à evolução cultural das últimas décadas, foi responsável por uma alteração importante na distribuição sexista dos poderes: uma sociedade patriarcal e masculina tem vindo a ceder o passo a um mais visível equilíbrio dos sexos (Ibidem, p. 10).

Outro “segmento social” que igualmente ganhou espaço em uma sociedade modernizada foi o jovem. Por meio de programas como o Erasmus¹², a juventude europeia tem estado em constante movimento pelo seu continente, bem como em constantes aprendizado e difusão de tendências exógenas para contextos nacionais. Assim, as universidades têm se tornado fonte de globalização e consumo de cultura internacional. Também a publicidade girou em torno deste público alvo fazendo com que sejam os que massivamente alimentam-se de bens materiais, arte, música, cinema, teatro, enfim, objetos da indústria cultural. Mais recentemente, pôde-se observar a faceta militante dessa juventude com as organizações via redes sociais e advento da Geração à Rasca.¹³ No entanto, apesar das marcas de engajamento citadas, não se pode dizer que o país lusitano da primeira década dos anos 2000 possui consolidado um espírito cívico e militante. A abstenção nas urnas teve os maiores números da Europa — com 40% nas legislativas de 2009, 41% na de 2011 e 43% nas de 2015¹⁴ — assim como registrou-se uma diminuição expressiva na participação de clubes, associações locais de bairro, esportivas ou culturais, e ONGs. Desse modo, ocorrem movimentos contraditórios no país: o comodismo para com os meios democráticos de envolvimento social das populações e, ao mesmo tempo, a incipiente e esperançosa participação jovem no cenário político combatente.

Por fim, destaca-se como parte do recorte moderno a pulsante onda de valorização, difusão e consumo de bens e serviços culturais, como música e esporte. O pano de fundo desse alargamento é a *internet*, em que os conteúdos facilmente são disponibilizados e consumidos por todos os sujeitos que têm acesso à ferramenta. Devido à longevidade da ditadura salazarista e à dificuldade de circulação desses meios pelo país (causada pela falta de rede viária de integração), Portugal não viveu concomitantemente ao resto da Europa o período moderno. Assim, o final do século XX e início do século XXI foram responsáveis por mostrar aos portugueses referências até então não muito conhecidas e também por dar espaço para as atuais. Um dos fatores de impulsão foi o aparecimento de novas elites e classes médias cidadinas que iniciaram o consumo de objetos de lazer e entretenimento como forma ansiosa

¹² Erasmus é um programa de apoio à mobilidade acadêmica de estudantes e professores entre Estados-membros da União Europeia.

¹³ Geração à Rasca diz respeito às manifestações democráticas ocorridas em 2011, convocadas pelas redes sociais, e mais especificamente pelo site de interações *Facebook*, a partir do manifesto escrito por João Labrincha, Paula Gil, Alexandre de Sousa Carvalho e António Frazão. No contexto da crise, reivindica empregos, educação, melhoria das condições de trabalho e o fim da precariedade. Teve a presença massiva de 200 mil jovens na capital, 80 mil na cidade do Porto e em números menos expressivos, mas ainda assim importantes, nas regiões de Coimbra, Braga, Madeira, Açores e até Barcelona, na Espanha.

¹⁴ Informações disponíveis em: <<http://observador.pt/2015/10/05/abstencao-bate-recorde-em-2015-e-fica-em-4307/>>. Acesso em 22 mai. 2017.

de ostentação (NERY, op. cit., p. 260). No que refere à literatura, torna-se indispensável citar o Nobel de 1998, José Saramago, assim como António Lobo Antunes e Herberto Helder. Estes autores demonstraram a vitalidade da prosa e da poesia portuguesas modernas, assim como impulsionaram o consumo das letras nacionais. Além disso, a conquista de 1998 colocou a Literatura Portuguesa em uma posição mais conhecida e prestigiada, que, por conseguinte, chamou muitos a buscarem o que há para além de Camões e Pessoa. Na música, o cenário pautou-se em grandes perdas, mas também novas aparições. A morte de Amália Rodrigues, maior nome do fado nacional, em 1999, fez com que muitos acreditassem que a expressão do gênero estaria fadada ao fim. No entanto, sucessoras como Dulce Pontes alimentaram a cena fadista lisboeta e mundial. A partir do fenômeno Rui Veloso, grupos provenientes do Porto e da Margem Sul, como *Os Azeitonas*, lançaram Portugal ao *pop rock*, bem como as entoações em língua inglesa por diversos intérpretes puseram o país em contato com a cena *pop*. O consumo de música brasileira foi e ainda é bastante notável, com apreciação especial a Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim e outros. Nesse sentido, nota-se a ascensão de “processos de negociação e de síntese intercultural a partir da recepção do repertório de música popular urbana de produção multinacional” (Ibidem, p. 261) ou seja, a eclosão da globalização e da modernidade refletidas na música através do contato entre gêneros e tendências. No esporte, a Seleção Portuguesa conquistou maior visibilidade e estima dos seus compatriotas a partir de 2000. No ano de 2004, Portugal foi palco do Campeonato Europeu, ficando em segundo lugar. Já em 2016, venceu pela primeira vez essa mesma competição, dessa vez sediada na França. A figura do então melhor jogador do mundo Cristiano Ronaldo também fomentou o consumo deste gênero desportivo no país, bem como o Campeonato Nacional que anualmente conta com a rivalidade clássica entre “as equipas”¹⁵ Benfica, Sporting e Porto.

Todavia, é impreterível ressaltar que o ingresso à dinâmica europeia não constituiu apenas progressos e mundialização. Conforme já mencionado, as migrações sucessivas são sintomáticos indícios de uma sociedade problemática, apesar do emergente desenvolvimento. “Determinadas pela pressão secular de uma indigência pátria a compensar, ou por uma vontade bandeirante de aceder à custa de outros a melhorar de vida” (LOURENÇO, 2016, p. 22), pouco têm relação com a fábula de uma necessidade intrínseca portuguesa de dar-se ao mundo. Mais do que isso, entrar em um pacto comercial juntamente a outras nações mais

¹⁵ Variante ibérica da Língua Portuguesa para a palavra “time”.

autônomas, estáveis economicamente e seguras de suas importâncias e influências dentro de um quadro mundial fez com que Portugal, quase que obrigatoriamente, repensasse sua identidade nacional atrasada, visto que “a Europa via-nos menos do que a si mesma entretida nas celebrações sumptuosas [...] com que liquidava o feudalismo e gerava o mundo moderno” (Idem, *ibidem*). Assim, uma espécie *Sturm und Drang*, ou seja, um ímpeto nacionalista, manifestou-se em diversos âmbitos sociais e culturais.

Para Eduardo Lourenço (1994), renomado ensaísta e filósofo, o problema português não é identitário, “mas de hiperidentidade, de quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da *diferença* que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas” (Ibidem, p. 10). Essa ideia de diferença, grifada pelo autor, foi principalmente fundamentada no misticismo e na concepção de destino privilegiado que habitaram o imaginário coletivo por longos anos.

Nas relações consigo mesmos os Portugueses exemplificam um comportamento que só parece ter analogia com o do povo judaico. Tudo se passa como se Portugal fosse para os portugueses como a Jerusalém para o povo judaico. Com uma diferença: Portugal não espera o Messias, o Messias é seu próprio passado, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe no momento de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro (Idem, *ibidem*).

Nesse sentido, a mitologia não se encontra apenas no fundacional milagre de Ourique ou no Sebastianismo, mas se apoia igualmente na veneração ao passado heroico, aos “Descobrimentos” e ao ímpeto imperialista colonial, quase que exclusivamente lusitano. Esse contínuo “olhar ao retrovisor” motivou o título do livro de Eduardo Lourenço, publicado em 1978, *O labirinto da saudade*. A metáfora é única e alegoriza com precisão o movimento de voltar-se infinitas vezes, revisitando e lamentando, um passado que não se repetirá, que não cabe num presente progressista, mas que é passível de saudades lusitanas, pois remete à época em que sua história nacional foi também global.

Essa postura, por conseguinte, levou o país não só ao impedimento de “investir na sua vida real, no seu presente” (Ibidem, p. 11), como também à manutenção de uma postura arrogante e fechada em relação aos demais. A tese de Lourenço afirma, nesse sentido, que tão aflorada a hiperidentidade, até as perdas coloniais africanas foram sentidas com poucas dores e traumas, pois, se os portugueses sabem e acreditam na ideia de que vivem em um país glorioso, e mais glorioso que Angola ou Moçambique, não há motivos para questionar sua legitimidade — seguem invictos. Logo, o fracasso da mitologia imperial não foi o responsável pela reflexão de um novo Portugal, muito menos pelo ato de fazer a população repensar a si mesma.

Essa operação, ainda em constante processo, foi fomentada pela Europa. Em outras palavras, quando em 1986 é firmada fidelidade ao bloco econômico, Portugal viu-se como um “peixe fora d’água”. Diante dessa nova realidade, não poderia mais ser aquela nação diferente e destoante — muito menos quando seu fator de discrepância não era vanguardista, mas sim atrasado e rudimentar. O país precisava, com ritmo de urgência, aproximar-se e miscigenar-se culturalmente com o resto do continente, deixando de lado os elementos oníricos do passado, ressignificando-os como apenas memórias de um certo momento solar que a nação testemunhou. Sem poder apoiar-se na exploração econômica de outros territórios, Portugal olhou-se e não gostou do que viu. Não gostou dos grandes latifúndios alentejanos altamente agrícolas; não gostou dos baixos índices de desenvolvimento social e desgostou ainda mais a impossibilidade de modificar este quadro por conta própria. Em suma, a preliminar quebra do destino mítico português está sumariamente nisto: no encontro com a autonomia.

2.2 Novo fado¹⁶: das origens à cristalização fenomenológica

Tal qual o samba no Brasil, a compreensão e o valor do fado enquanto canção popular estiveram sujeitos não apenas a apreciações estéticas, mas também ao *status quo* e às ideias que os portugueses tinham acerca de um objeto estético erudito e apropriado. Conforme já mencionado no subcapítulo anterior, a revisão da identidade em meio a um novo e multifacetado contexto foi urgente e primordial a Portugal depois da sua adesão à Comunidade Econômica Europeia. Apesar desse fato, o país não esteve

immune à forte reacção identitária que começa a despertar [...] na opinião pública de vários países, sobretudo nos de dimensão política e económica mais frágil, face à tendência generalizadora para a globalização da Economia mundial e para a consequente massificação das práticas e consumos culturais a partir do domínio do respectivo mercado pelas grandes multinacionais do *entertainment* (NERY, op. cit., p. 261).

Logo, as décadas de 80, 90 e início dos anos 2000 foram marcadas pelas necessidades de entrosamento numa Europa modernizada ao mesmo tempo que, testemunhando um movimento cultural mercadológico de reafirmação das identidades num contexto de globalização, o país precisava reafirmar-se. Para tal, os bens artísticos vão servir, nesse período, como resposta a essas demandas, visto que, uma vez capitalizados, podem passar uma imagem ao mundo do que é seu local de origem, como também marcam uma identidade

¹⁶O termo novo fado foi utilizado por NERY (2004) entre aspas e com iniciais maiúsculas a fim de salientar que se tratava de um termo institucionalizado, apesar de recente. Neste trabalho, não usarei a pontuação, mas destaco que estou tratando do mesmo objeto.

latente. O fado, então, estará em evidência, recuperando de vez seu *status* de canção nacional e agregando um novo rótulo e utilidade: de mercadoria para consumo externo. Nesse sentido, o processo institucionalizado foi o de *folclorizar* a canção. Por este termo, entende-se o ato de, metaforicamente, envolver o objeto estético em um plástico bolha ou mesmo empalhá-lo em formol. Assim, ele não poderia ser modificado, influenciado, bem como se conservaria tal como é entoado naquele presente momento.

Desde cedo que teóricos, musicólogos e historiadores se debruçaram sobre a hipótese, desejável, de inserir o fado definitivamente no universo do folclore português. Tal inserção permitiria uma justificação fundamental do fado enquanto **expressão nacional modelar**, visto que este seria então uma natural consequência do povo português (FONSECA, 2011, p. 49). [grifo meu]

O grifo no vocábulo “modelar” quer ressaltar o desejo português de criar uma imagem específica sobre si próprio, ou seja, autodenominar-se internacionalmente como o povo da saudades, do partir e do aventurar-se. Repara-se que, mesmo com o esforço de revisão operado antropológicamente por alguns intelectuais¹⁷, nunca fugiu ao português representar-se em torno de seu passado, não saindo do perene “labirinto da saudade”. Nesse sentido, “um tanto ou quanto simbólico do passado colonial e imperial português, o fado é ainda a memória daquilo que hoje continua a ser a maior contribuição do país para o mundo: os Descobrimentos.” (Ibidem, p. 55). Em função de suas muitas temáticas mitológicas, o gênero foi escolhido imediatamente para representar a nação nesse novo contexto.

Ainda sobre o fato da eleição nada arbitrária do fado como gênero de difusão,

Parece-nos também que por trás deste desejo de categorizar o gênero lisboeta enquanto folclore está uma vontade um tanto ou quanto disfarçada de o afastar de influências menos lusitanas. De outro modo, ainda que se tenda a considerar a relação entre o fado e o Império Ultramarino intrínseca, talvez não seja menos plausível que as influências africanas e brasileiras, que são, mal ou bem, importações, não sejam propriamente do interesse político português, especialmente no contexto resultante da dissolução das colónias e da entrada do país na União Europeia (Idem, ibidem).

Estabelecidas as diretrizes nacionalistas, inicia-se uma segunda dimensão que tratou de fazer com que esse objeto lusitano fosse colocado para a Europa e para o mundo, com missão de mostrar-lhes traços reconhecíveis da identidade portuguesa. Houve, então, incorporação na categoria de *world music*, que significaria “uma denominação musical que é indiscutivelmente política e que se posiciona numa perspectiva de defesa da variedade cultural.” (Ibidem, p. 53). No entanto, para o etnomusicólogo estadunidense Steven Feld

¹⁷ Como Eduardo Lourenço, José Gil, Manuel Antunes, entre outros.

(2005), o verbete acadêmico que surgiu nos anos 60, mas popularizou-se a partir dos 80, nada mais é do que uma divisão entre o que é música e o que é música produzida fora de contextos não ocidentais. Esta última é capitalizada, retirada do seu local de execução original e levada ao mundo, na condição de exótica. Mesmo que inicialmente com conotação benigna e populista, visando “ter um efeito pluralizado [...] ao promover a contratação de executantes não ocidentais e o estudo de práticas e repertórios não-ocidentais” (FELD, 2005, p. 11), o autor defende que a etnomusicologia abordada a partir desse quadro naturaliza análises fetichizadas, assim como nega uma globalização óbvia e intrínseca à indústria musical moderna. Interessa mencionar, ainda, que essa mesma indústria começou a gerar um mercado alternativo capaz de oferecer variedades inesgotáveis de novos sons, harmonias, etnicidades, recursos linguísticos, entre outros (NERY, op. cit., p. 266). Logo, a canção popular de muitos países torna-se um produto consumível. O fado entra nessa dinâmica pelos traços exóticos que apresenta em sua dicção e *performance*. Na medida em que a Europa o conhece como elemento novo, também começa a querer consumir essa música — entra-se, assim, em uma dinâmica mais intensa, “otimizada”, de oferta e procura da canção popular. Com a estabilização do fonógrafo, esses emergentes sons da *world music* começaram a ser gravados, editados e posteriormente postos para consumo massivo como um novo gênero *pop* de sucesso (FELD, op. cit., p. 13). Assim,

se os anos de 1990 criaram um mundo de consumidores cada vez mais familiarizados com grupos musicais tão diversos em história, religião e estilo [...] foi devido a uma grande reconfiguração do modo como o globo musical estava administrado, gravado, comercializado, anunciado e promovido. A *world music* já não estava dominada por documentação acadêmica e promoção de tradições. Em vez disso, a expressão alastrou-se pela esfera pública, significando primeiro e mais que tudo uma indústria global focalizada em comercializar a etnicidade dançante e a alteridade exótica, no mapa mundial do prazer e da mercadoria (Ibidem, p. 16).

Além da difusão comercial do fado dada pelo mercado e pelas gravações, a imigração de comunidades lusófonas pela Europa e pelo mundo repercutiram ainda mais o gênero. Os migrantes promoviam eventos vários em que a entoação do fado remetia às saudades do país natal, assim como constituía um mecanismo de lembrar e reviver certos aspectos da cultura portuguesa. Mais do que isso, como o gênero é lusitano por excelência, estabelece-se que apenas portugueses entoam fado. Logo, não é estranho ou novidade que nomes como o de Amália ou Dulce Pontes tenham tido tanto êxito internacionalmente, pois os cantores portugueses eram vendidos juntamente com o fado.

Ainda em pauta de autoria, interfiro neste momento do texto para relatar que essa ideia mantém-se nos portugueses até o dia de hoje. Recentemente, estive presente em um *show* da

cantora lusitana Carminho na cidade de Porto Alegre, quando esta apresentava seu novo trabalho (*Carminho canta Tom Jobim*). Quando convidada para cantar um bis ao final, Carminho disse que entoaria um fado — de estilo tradicional — e disse algo mais ou menos assim: “o fado é algo português. Eu pessoalmente não acredito que haja no mundo alguém que não seja português que possa cantar um fado, pois não entende o que está por trás daquilo. É algo nosso”. Nesse sentido, nota-se que a ideia de autoria ainda vigora no imaginário musical. Por conseguinte, muitos artistas lusitanos, nesta época, viajaram pela Europa apresentar-se em diversos palcos e festivais.

Uma outra consequência para o fado quando associado à *world music* foi a questão da ritualização:

[...] parece-nos importante distinguir, logo à partida, que os mecanismos usados para revestir um objeto cultural de uma aura de folclore são diferentes dentro do país em questão e fora dele. Queremos com isto dizer que ainda que as representações de determinada comodidade cultural nas diásporas tentem manter-se fiéis à memória que têm do país de origem, as condições e elementos exteriores, como os espaços físicos onde essas performances têm lugar, são naturalmente diferentes e devem ser tidos em conta (FONSECA, op. cit., p. 50).

Com isso o autor afirma que, quando entoado o gênero fora de seu local de origem, ele tende a ser mais fechado em seus ritos artísticos, sendo reproduzido com máxima fidelidade o que se entende por expressão fadista. Assim, elementos como o xale, o terno preto e outros são mantidos impecavelmente, propiciando a imagem de aproximação exata. Não obstante, quando o fado era entoado no local de origem, ele era passível de mudanças, estas naturais à *performance* musical, naturalmente mutável e evolucionista. Ou seja, chegou um ponto em que se dizia que o fado cantado na Alemanha ou na França era mais “real” do que no próprio solo lusitano e nas Casas de Fado. Os *shows* de Amália Rodrigues foram apontados como um dos motivos para explicar esse movimento do fado ser mais folclórico e estável internacionalmente. Isso porque a cantora mesclava em seu repertório músicas folclóricas com fados próprios, fazendo com que o estrangeiro, que é naturalmente ignorante no que lhe é estranho, receba-as sem notar a diferença entre ambas as músicas. Em vista disso,

a voz de Amália ainda ressoa em outros países que conservam apenas a imagem ‘tradicional’ do fado, espelhada na artista. Não será de estranhar, então, que de entre todos os artistas que reinventam o fado, Madredeus e Dulce Pontes sejam os que, nos anos 90, atingem maior sucesso internacional. Pode dizer-se que são os mais convencionais de entre todos os artistas que procuram reinventar o gênero, especialmente se contrapostos a António Variações (Ibidem, p. 54 e 55).

Para NERY (op. cit., p.241), a experiência vivida pelo gênero no período pós revolucionário foi para, além de capitalista, a profissionalização e institucionalização do que é

cantar fado. Fora de um contexto ditatorial que queria apenas regulamentar uma prática de maneira arbitrária, o que se passou com o fado quando exportado é que ele exigiu “da parte do seus intérpretes uma atenção redobrada ao conjunto dos aspectos da produção cénica do espetáculo — do jogo de luzes à indumentária — bem como à composição interna, ao ritmo de sequência do próprio programa e à excelência de todos os suportes técnicos. Assim, teoricamente, o gênero finalmente teria alcançado seu espaço de prestígio. No entanto, quando surge o novo fado, muito se irá questionar acerca da elitização e da perpetuação de mitos lusitanos irreais através dos ritos e temáticas fadistas desse período.

Em síntese, folclorizar-se e admitir-se como *world music* foi, de certa forma, a capitalização do fado. Foi também a catalogação de ritos específicos de *performance*. Ademais, foi para Portugal a oportunidade cultural de transformar sua fraqueza em riqueza: à medida se reafirmava enquanto nação e fazia-se ver dentro do contexto mundial e europeu, também promovia sua música, seus músicos e, logo, desenvolvia-se culturalmente. É, assim, “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” (cf. MONTEIRO, 2013, p. 153). Um exemplo sintomático dessa ascensão cancional foram as Casas de Fado que

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” (Idem, *ibidem*).

Em termos de classificação, tudo o que representa a forma folclórica e seguidora dos específicos rituais artísticos de entoação já mencionados foi tomado por “tradicional”, sendo assim, o fado de Amália representa uma verdade incorruptível e apreciada por todos os portugueses que se reconhecem nas músicas da cantora. No entanto, segundo Lourenço (2016), não existe nada mais falso que dizer que Portugal é um país tradicionalista.

A continuidade opera-se ou salva-guarda-se pela inércia ou instinto de conservação social, entre nós como em toda parte, mas a tradição não é essa continuidade, é a assumpção inovadora do adquirido, o diálogo ou combate no interior de seus muros, sobretudo uma filiação interior criadora, fenômeno entre todos raro e insólito na cultura portuguesa (p. 95).

Para o autor, tal tradição apoia-se na impossibilidade de substituição, motivada por interesses vários e até de ordem da desculpa, para promover uma nova e pulsante canção do país, agora admitido na UE e em ascensão progressiva. Conforme Feld (*op. cit.*, p.9), a

globalização foi a protagonista para as transformações nas expressões ditas “tradicionais”, como também teve como coadjuvantes a indústria musical, a *internet* e a hibridização. Segundo ele, “a separação cultural e o intercâmbio social são mutuamente acelerados por fluxos transnacionais de tecnologia, mídia e cultura popular. O resultado é que as identidades e os estilos musicais estão visivelmente efêmeros, mais audivelmente em estado de constante fissão e fusão”. Mais do que isso, ele aponta que, devido às gravações de música e a outros meios de difusão publicitários e de entretenimento, a indústria musical se consolidou, alcançando “o objetivo-chave-capitalista de expansão interminável do mercado” (Idem, *ibidem*). Com esse contato heterogêneo entre músicas do mundo todo, assim como o despertar do conhecimento de novas formas rítmicas e harmônicas possíveis, a hibridização e revitalização teve seu impulso máximo. Para MONTEIRO (op. cit., p.161), “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”. Assim, vê-se que o gênero que mais contaminou, inclusive em razão do seu protagonismo na música em geral dos anos 90 e 2000, foi o *pop*. Ademais, por “dinâmica do mundo *pop*”, entende-se também o mercado e a popularização em nichos mais jovens. Pode-se dizer, em síntese, que o fado encontrou no hibridismo sua manifestação mais contemporânea, de caráter estético, publicitário e de ouvintes.

ELLIOT apud FONSECA (op. cit., p.59-60) aponta para outro fator de eclosão perpetuação para um novo fado: “The depolarization of ideological positions surrounding the music following a time period that had allowed for a mellowing of cultural opinion and that reflected the gradual political softening, during the two decades following the Revolution [...] left into an increasingly stabilized political democracy.”¹⁸ Conforme apontado no capítulo 1, o fado tradicional sofreu um hiato no pós-25 de Abril, devido à sua associação com o período ditatorial salazarista. Dessa forma, como o novo fado trazia uma áurea e uma carga de inovação estética, também atraiu a ele a inovação ideológica, fazendo com que o público, e inclusive o jovem, sentisse mais proximidade com o gênero.

Assim sendo, novo fado, enquanto termo e objeto de estudo, antevê diversas mutações no gênero, como resposta contemporânea, crítica e resistente à forma como se estava tratando a música popular até então. É, acima de tudo, uma nova expressão que busca desvencilhar-se

¹⁸A despolarização das posições ideológicas em torno da música, seguindo um período de tempo que permitiu uma melhora da opinião cultural e que refletiu o gradual amolecimento político, durante as duas décadas que se seguiram à Revolução [...] em um contexto de democracia política cada vez mais estabilizada. [tradução minha]

do que é antigo, elitizado, ideologicamente contaminado e ritualizado. Ao mesmo tempo, não o faz de maneira radicalmente vanguardista, mas sim, a partir do que já se conhece, vai traçando novas formas de entoar. Traz consigo hibridizações várias, desde o *pop* até a canção popular brasileira, e é entoado por jovens, sedentos de modernização e rompimento com tradições conservadoras:

Face a esta dinâmica evidente, a este número impressionante de novos fadistas e guitarristas que não para de crescer, e à variedade de tendências e posturas estéticas que lhes estão subjacentes - da filiação mais directa na tradição formal e performativa das décadas anteriores à vontade mais radical de transformação das convenções do género e da sua fusão criativa com outras linguagens, passando por todas as nuances intermédias entre estes dois extremos - só é possível constatar a vitalidade renovada que o Fado revela ao entrar no século XXI (NERY, op. cit., p. 272).

Assumindo vitalidade como marca dessa nova tendência, quer-se avaliar de que forma essa característica manifesta-se. Infelizmente, o espaço deste Trabalho de Conclusão de Curso é reduzido para dar conta em profundidade de todas as ressignificações de ordem estética disponíveis no quadro contemporâneo fadista, principalmente porque elas se manifestam de diversas maneiras em diversos artistas (não só nacionais, como de outros países)¹⁹. Portanto, no capítulo subsequente, serão abordadas as inovações exclusivas do grupo lisboeta Deolinda, seguida de uma análise mais completa de duas das suas canções.

¹⁹ Alguns nomes são Mísia, Cristiana Branco, Mariza, António Zambujo e o projeto Amália Hoje. Em cada um deles, há um traço novo-fadista específico, porém todos cumprem com a quebra mais ou menos sutil do que é entoar um fado.

3 DEOLINDAS

Conhecer a banda Deolinda é compreender, em primeira instância, seu espaço na canção popular, na expressão fadista e na modernidade. Este capítulo, desse modo, visa a edificar as especificidades do conjunto na tendência do novo fado. Nesse sentido, inicialmente, expõe-se Deolinda em sua formação e trajetória, utilizando-se de referências midiáticas várias, como vídeos no Youtube, reportagens e entrevistas. A seguir, discorre-se acerca do álbum de estreia *Canção ao Lado* (2008), com enfoque para sua estrutura e apresentação. No subcapítulo subsequente, entende-se Deolinda como projeto musical, destacando-se suas convicções, características mais marcantes e espaço no novo fado. Por fim, analisa-se mais profundamente duas das canções do álbum: “Movimento Perpétuo Associativo” e “Canção ao Lado”.

3.1 Os Deolindas e *Canção ao Lado*

Os Deolindas são, primeiramente, uma banda familiar: os irmãos Luís José Martins e Pedro da Silva Martins são primos de Ana Bacalhau, que é casada com Zé Pedro Leitão. Eles próprios intitulam-se um clã. Luís é violão, *ukelele*, *cavaco*, *guitalele* e viola braguesa; Pedro, violão e compositor da grande maioria das canções gravadas pelo grupo até então; Ana, a voz; Zé, contrabaixo. Todos, com a exceção do aveirense Zé, são lisboetas. Os integrantes possuem um *background* musical e de contato com o fado. Segundo Pedro da Silva Martins,

Eu e a Ana pertencemos a uma família lisboeta em que não havia ajuntamento ou reunião de família em que não se cantasse ou que alguém não cantasse um fado. Portanto, embora não de forma profissional, eram pessoas que cantavam música e gostavam e apreciavam bastante música. E música sempre foi uma presença constante em minha casa; diferentes aspectos da música portuguesa chegavam até mim e ao meu irmão. (MARTINS, 2013).²⁰

Nesse contexto, o ingresso inicialmente individual dos Deolindas em outros projetos ocorreu de forma natural. Ana Bacalhau, por exemplo, teve uma banda de *rock*, na qual cantava Pearl Jam e Nirvana, e os irmãos da Silva Martins integraram a Bicho de 7 Cabeças. No entanto, o grupo em sua formação oficial surgiu apenas em 2006, quando Pedro, ao ver Ana cantar com Zé, sugeriu que construíssem algo real e em conjunto. Ademais, Pedro já compunha quatro canções – que inclusive estão presentes no álbum *Canção ao Lado* –, e, num período de um ano, dedicaram-se a trabalhar na construção do empreendimento musical

²⁰ Transcrição exata da fala de Pedro da Silva Martins em entrevista.

que se conhece atualmente. Entraram no imaginário nacional através do site MySpace e conquistaram visibilidade por meio de fãs especialmente de Lisboa e de Aveiro, culminando no lançamento do seu álbum de estreia em 2008.

A respeito desse, *Canção ao Lado* foi disco de ouro, de platina, de dupla platina e de quádrupla platina (correspondente a oitenta mil exemplares vendidos). O álbum foi gravado pelas Iplay e World Connection gravadoras, com produção dos Deolindas e Nelson Carvalho. As ilustrações, com especial destaque para a da capa (cf. Anexo C), foram feitas pelo vencedor do Prêmio Nacional de Ilustração em 2016, João Fazenda, o escolhido para representar graficamente o projeto. O artista escolheu retratar a Deolinda, enquanto personagem, utilizando-se de elementos que ironizam a mensagem *neo* fadista da banda:

uma figura típica de Lisboa. Vive nos subúrbios, é uma mulher forte, tradicionalista e não perde uma boa telenovela. Sofre pelo seu time do coração, o Benfica e venera a diva do fado, Amália Rodrigues, sem deixar de tocar no seu gramofone os discos de António Variações, Zeca Afonso e Sérgio Godinho (ídolos da nova música popular portuguesa). Solteira e boa rapariga, vive na companhia dos seus dois gatos e um peixinho vermelho (VIEGAS, 2011).

Ademais, o disco é composto por 14 faixas, sendo todas composições de Pedro da Silva Martins e interpretações de Ana Bacalhau (podendo haver segundas vozes dos demais integrantes da banda em algumas canções, como na “Eu Tenho Um Melro”). São elas: “Mal por Mal” (2m51s), “Fado Toninho” (2m08s), “Não Sei Falar de Amor” (3m08s), “Contado Ninguém Acredita” (3m51s), “Eu Tenho Um Melro” (4m39s), “Movimento Perpétuo Associativo” (2m31s), “O Fado Não é Mau” (1m50s), “Lisboa Não É A Cidade Perfeita (3m38s)”, “Fon-fon-fon” (2m46s), “Fado Castigo” (4m32s), “Ai Rapaz” (3m06s), “Canção ao Lado” (3m19s), “Garçonete da Casa de Fado” (4m27s), “Clandestino” (2m59s).

A recepção no cenário português fez-lhes otimistas para a continuação do projeto até os dias atuais, pois, em sequência, vieram mais três trabalhos. São eles: *Dois Selos e Um Carimbo* (2010), *Mundo Pequeno* (2013) e *Outras Histórias* (2016). Desde 2009, a banda atua no quadro cultural europeu e internacional, apresentando-se em diversos países como Holanda, Alemanha, Suíça, França e Estados Unidos. Sua primeira vez em palcos brasileiros deu-se em Pernambuco e São Paulo em julho de 2013. O clã também recebeu premiações várias, tais como três Globos de Ouro (2009, 2011 e 2014), um prêmio Amália Rodrigues (2011) e um Prêmio José Afonso (2013).

Outro aspecto imprescindível a ser mencionado quando se comenta a trajetória musical dos Deolindas é a história por trás da canção “Parva que Sou”, não gravada em nenhum álbum, mas entoada nos *shows* feitos nos Coliseus de Lisboa e do Porto em janeiro de

2011. A música trouxe de maneira política e militante a problemática enfrentada pelos jovens portugueses durante a forte crise econômica que o país viveu em meados de 2010. “Parva que Sou” inspirou o movimento Geração à Rasca, que, no dia 12 de março de 2011, protagonizou uma das maiores manifestações democráticas e não vinculadas a partidos políticos desde o 25 de Abril e a queda do regime salazarista.²¹ Em síntese, os Deolindas conquistaram, ao longo de sua história, uma posição de prestígio no solo lusitano, principalmente graças ao seu engajamento e à forma como ajustaram o relógio da canção popular fadista ao tempo presente.

3.2 Cantar a tristeza rindo: o novo fado dos Deolindas

Conforme mencionado no capítulo anterior, o novo fado, enquanto tendência moderna na canção popular portuguesa, não se manifesta de forma regular ou sistemática. É comum que as inovações no gênero venham de diferentes formas nos diversos artistas. Ou seja, as ressignificações propostas pelos Deolindas evidenciam-se em certas características que lhes são singularizantes. Mais do que isso, a banda parece possuir alguns pilares e posições marcadas acerca do que vislumbram desempenhar enquanto cancionistas lusitanos e representantes nacionais. No que se refere às “ideologias” do grupo, tem-se, em primeira análise, a produção de música portuguesa e em português – uma defesa à lusofonia. Cantar em língua materna não se trata apenas de uma escolha estética de cunho tradicional, mas um meio estruturante de estabelecer vínculo com o público receptor e de cantar, com mais propriedade, cenas do imaginário luso. Salienta-se que muitos dos artistas que surgiram no país nos últimos anos – também considerados modernos – optaram por entoar em língua inglesa, o que configura uma defesa à globalização. Richie Campbell (o qual inclusive traduziu seu nome “Ricardo” para a versão anglo-saxônica), Aurea e David Fonseca são alguns dos nomes de referência.

Para além disso, há preocupação dos Deolindas em retratar questões sociais de maneira politizada, conforme afirma a vocalista em entrevista para o jornal *O Globo* no ano passado:

²¹ A *Apanhador Só* e o álbum *Antes que tu conte outra* (2013) fazem o correlato brasileiro à Geração à Rasca e aos Deolindas. Muitas das canções compostas e gravadas em 2012 pela banda traziam uma série de insatisfações populares com o cenário vivenciado pelo país. Quando na eclosão dos protestos de 2013, suas músicas serviram não só de inspiração, como muitos apontaram a dicção do conjunto gaúcho como preconizadora da voz da juventude que foi às ruas. Informações disponíveis em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/02/a-banda-que-apanhou-no-ar-o-espírito-do-brasil-contemporaneo-4428161.html>>. Acesso em 28 jun. 2017.

Somos politizados, a cidadania é importante para nós. Portanto, é natural que isso passe para a música que fazemos. [...] A situação em Portugal esteve muito difícil até há pouco tempo, ainda atravessamos algumas dificuldades econômicas, ainda estamos às voltas com algumas regras de austeridade impostas pela União Europeia, mas estamos neste momento respirando um pouquinho mais de alívio com o novo governo, que é mais atento ao humanismo e às questões sociais, que freia um pouco o ímpeto neoliberal. Estamos um pouquinho mais serenos para enfrentar o futuro (ESSINGER, 2016).

Tem-se a exemplo, ainda, a já mencionada canção “Parva que Sou”, que denota tal envolvimento político. Além dessa, “Um Contra o Outro”, presente em *Dois Selos e Um Carimbo* (2010), problematiza a relação contraditória entre o comodismo para com a militância e o anseio empenhado de entrar na dinâmica comercial competitiva europeia. Há um tom de convite à mudança e à luta coletiva (cf. Anexo D).

O clã familiar também almeja fazer arte popular. Conforme a definição dos próprios, edificar uma proposta musical que “falasse dos nossos dias, do que nós vivemos, das coisas que nos são próximas”.²² Em entrevista, Ana Bacalhau resume a convicção latente da banda como “uma vontade de fazer qualquer coisa em português, de raiz portuguesa, mas com uma linguagem contemporânea e popular. [...] Fazemos em buscar essas referências do passado, mas sempre a tratá-las no crivo do presente.”. Para tanto, ou seja, na busca de popularizar seu objeto, os Deolindas desenvolveram uma maneira muito peculiar de entoação: a de cantar a tristeza rindo. Na mistura entre tradição e modernidade, dada através do fado alegre, conseguiram atingir público mais antigo e mais jovem, engajar-se politicamente, reciclar o gênero cancional, ironizar tipos e dinâmicas sociais. Destacam-se, aqui, algumas características bastante específicas deste novo fado, que serão comentadas a seguir.

No contexto da *world music* e da globalização do fado, a hibridização, ou seja, a mistura entre gêneros musicais parece ser o aspecto que preponderou na entoação dos Deolindas. A teoria da enunciação, elaborada por Mikhail Bakhtin (1995 e 1997), defende olhar para linguagem humana sob a ótica das interações sociais, ou seja, em que sujeitos estão em dialogia. Sendo a música uma forma de linguagem, a teoria é aplicável. Ademais, essas relações não partem de um vácuo comunicativo. Toda a interação está intrinsecamente relacionada com os espaços, o tempo, os conhecimentos prévios dos indivíduos envolvidos, entre outros fatores. Para a entoação da Deolinda, então, é possível entender sua proposta de novo fado como “anti vanguardista” no sentido em que não parte de um vazio, mas sim através da intensa tradição dada pelo contato anteriormente estabelecido pelos integrantes do

²² Excertos do parágrafo retirados de: <<https://www.youtube.com/watch?v=xMBv2w2Y9QI&t=449s>>. Acesso em 04 mai. 2017.

grupo com o fado desde sua infância. No entanto, o autor enfatiza, ainda, que as situações comunicativas socialmente estabelecidas pedem por um gênero específico que seja capaz de traduzir da forma mais coerente as necessidades interacionais postuladas. É nesse sentido que os gêneros manifestam conjuntos de temas e de relações nas formas e estilos de enunciar. Nesse contexto, se aplicadas as ideias sócio interacionais propostas por Bakhtin ao novo fado, em um momento de profundas transformações sociais, políticas e econômicas que se transpuseram à canção popular, ressignificando-a, pode-se dizer que o fado em sua faceta mais tradicional não configurava mais o gênero adequado e preciso àquela situação específica.

Bakhtin afirma que há meios de criar e modificar um gênero, na medida em que leva em conta a posição dos sujeitos como ativos. Mais especificamente, ele trata sobre a questão de estilo, abordando que todo e qualquer gênero possui um estilo próprio de enunciação, o que não exclui a possibilidade de existência do estilo individual. Portanto, para o autor russo, há duas forças que operam nos gêneros: uma que tende à estabilização e homogeneização, chamada força centrípeta; e outra que desestabiliza e heterogeneiza os objetos, que é a força centrífuga. Se toma-se como forças centrífugas todas as novas demandas à expressão fadista, sejam elas a globalização, a classificação em *world music*, entre outros fatores, podemos dizer que as alterações nos instrumentos, temáticas e *performances* que os Deolindas desenvolvem são resultados de uma desestabilização de um gênero.

Ademais, no que tange à inserção de novos gêneros na entoação, e no caso dos Deolindas, está-se falando mais exclusivamente do *pop* fenômeno dos anos 2000,

O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. [...] Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero. (BAKHTIN, 1997, p. 284-286).

Nesse sentido, pode-se afirmar que para os Deolindas imprimirem sua marca específica não bastava terem um estilo próprio, mas trabalha-lo em função de gêneros já existentes. Esse hibridismo ocorrido quando na inserção do *pop* não configurou apenas uma adequação formal, mas conforme Bakhtin, renovou a própria entoação tradicional fadista.

Para além disso, quando executa-se um fado, e conforme já mencionado no capítulo 1, há alguns elementos idiossincráticos às *performances*. Um dos principais motivos de discórdia quanto à classificação da Deolinda enquanto expressão fadista é o fato de serem um

grupo. Há quem diga que a banda é centrada na figura de Ana Bacalhau²³, porém, as composições, as segundas vozes e o modo como se apresentam em palco não deixam margem para dúvidas: são um conjunto. De acordo com a tradição, a referência é sempre o vocalista, apenas acompanhado por instrumentos de outrem. Apesar de mais naturalmente ouvir-se falar em cantoras mulheres, há fadistas homens, e todos estes são retratados enquanto indivíduos, como Amália Rodrigues, Dulce Pontes, António Zambujo. O caso da Deolinda gera tamanha confusão por duas razões: i. Deolinda é um nome feminino em Portugal, assim como Inês ou Maria; ii. Ana Bacalhau é vocalista mulher. Assim, são corriqueiras tanto a associação de Ana com Deolinda quanto, logo, a percepção de que se trata de uma cantora de fado comum. Menos sutil ainda é afirmar que Deolinda é voz enquanto os outros componentes do grupo são “meros” instrumentistas.²⁴ Não obstante e em missão esclarecedora, a banda já mencionou em entrevistas²⁵ que são uma equipe, e que esta é a configuração que estimam ter: a de um clã.

Não muito distante desta temática, há outro estranhamento referente à estrutura: a ausência da guitarra portuguesa. Forte marca identitária do fado, a falta de sua sonoridade nas canções dos Deolindas segrega o grupo da expressão tradicional. Expressando de outra maneira, há uma amputação bruta: é como se a banda retirasse os membros todos de um corpo nomeado fado. Digna de comentário também é a indumentária de Ana Bacalhau: não lhe é de caráter obrigatório o uso do xale sobre os ombros ou de vestes negras em geral. A vocalista já utilizou peças semelhantes em aparições ou nos videocliques das músicas “Um Contra o Outro” e de “Fado Toninho” (cf. Anexo E), porém nunca o fez como herança ou amparo a uma regra culturalmente imposta. Além disso, há vezes em que usou a vestimenta de maneira arrojada, transpassando-a pelo seu tronco e não a pousando sobre os ombros. São, em suma, esses elementos simbólicos que intitulam os Deolindas como mais “ousados” em suas atuações.

Cantar a tristeza rindo evoca indícios de bom-humor, alegria e, neste caso, também generosas doses de ironia. Como o intuito do grupo não é utilizar-se de um olhar naturalista às cenas cotidianas portuguesas, mas sim problematizá-las de alguma maneira, não escapa à mão do compositor Pedro da Silva Martins tipos e temáticas sociais fotografadas sob uma perspectiva maliciosa e perspicaz. Mais claramente, são criadas personagens e histórias ditas

²³ Essa tendência também é motivada pela dinâmica *pop* contemporânea, em que o vocalista tornou-se a figura central das apresentações e das bandas.

²⁴ No mês de junho de 2017, a vocalista Ana Bacalhau lançou o primeiro *single* de sua carreira solo. Acredito, assim, que as confusões acerca da banda Deolinda constituir-se em uma fadista aumentarão ainda mais a partir de agora.

²⁵ Disponível em: <<http://mag.sapo.pt/musica/artigos/exclusivo-falamos-com-os-deolinda?artigo-completo=sim>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

comuns, mas que traduzem certos comportamentos estigmatizados no imaginário nacional passíveis de ser criticados e modificados. Nessa ótica, surgiu Deolinda, que

dá nome ao conjunto [e] 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 (MONTEIRO, op. cit., p. 158).

Assim também nasceram as demais figuras que dão voz às observações dos artistas, tais como a “mulher do norte” e o “machão lusitano” de “Fado Toninho”; a rapariga de “Contado Ninguém Acredita” e “Fon-fon-fon” que frequenta as romarias da Igreja Católica e outras festas populares para ver seu amado; os vizinhos que cuidam da vida uns dos outros de “Eu Tenho Um Melro” e muitos outros. Em síntese, a graça aparente esconde a ironia e a reprovação de aspectos do “ser português”. Por fim, menciona-se que o grupo também trabalha com apontamentos a posturas lusitanas de forma mais direta, como na canção “Mal por Mal”, em que o enunciador maldiz a “ideal” dinâmica de formação dos indivíduos em Portugal. Reprovam-se, assim, a obediência às normas conservadoras e a busca incessante por estabilidade financeira, por exemplo.

Em 2008, no lançamento do primeiro trabalho, o site Portal do Fado, responsável por comentar os lançamentos musicais de expressão fadista em Portugal por meio de artigos, definiu os Deolindas de maneira afim à apresentada no presente trabalho: “São o grupo do quase. São quase fado, quase *pop*, quase da tasca e, às vezes, quase *jazz*. Só na convicção é que não pertencem aos domínios do quase. Convencem mesmo. [...] Fazem da tristeza a alegria, e do fado a comédia.”²⁶

3.3 Análises

Este subcapítulo é destino às análises mais aprofundadas de duas canções do conjunto Deolinda. Para tanto, no que se refere à base teórica, este estudo acompanhará principalmente as observações do semioticista Luiz Tatit (2002). As interpretações das letras são percepções da autora deste trabalho, advindas das suas atentas escuta e leitura. Ademais, inicialmente se olhará a letra, em seguida, o arranjo e a entoação e, por fim, as leituras possíveis para ambos os objetos – priorizando discorrer esses aspectos com mais ou menos intensidade a depender da demanda estética da canção.

²⁶Disponível em: <<http://www.portaldofado.net/content/view/825/384/lang.pt/>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

3.3.1 “Movimento Perpétuo Associativo”

A primeira canção a ser observada é “Movimento Perpétuo Associativo”, composta por Pedro da Silva Martins, entoada por Ana Bacalhau e estruturada em sete estrofes. A partir da exposição da letra abaixo, começa-se a análise:

1. Agora sim, damos a volta a isto
2. Agora sim, há pernas para andar
3. Agora sim, eu sinto o optimismo
4. Vamos em frente, ninguém nos vai parar

5. Agora não, que é hora do almoço
6. Agora não, que é hora do jantar
7. Agora não, que eu acho que não posso
8. Amanhã vou trabalhar

9. Agora sim, temos a força toda
10. Agora sim, há fé neste querer
11. Agora sim, só vejo gente boa
12. Vamos em frente e havemos de vencer

13. Agora não, que me dói a barriga
14. Agora não, dizem que vai chover
15. Agora não, que joga o Benfica
16. e eu tenho mais que fazer

17. Agora sim, cantamos com vontade
18. Agora sim, eu sinto a união
19. Agora sim, já ouço a liberdade
20. Vamos em frente, e é esta a direcção

21. Agora não, que falta um impresso
22. Agora não, que o meu pai não quer
23. Agora não, que há engarrafamentos
24. Vão sem mim, que eu vou lá ter [repetição]

No que se refere à canção popular,

a melodia é o centro da elaboração da sonoridade (do plano de expressão). Por isso, o compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmónico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia. Essa mesma tensão é transferida ao texto sob a forma de disjunção amorosa, de qualificação de uma personagem para a ação ou, simplesmente, sob a forma de argumentação coloquial (TATIT, 2002, p. 12).

Nesse sentido, é possível afirmar que os traços melódicos e harmónicos tensionam-se na busca da singularidade semântica da canção na medida em que acionam modos de

expressão para a letra. Sendo assim, como ponto inicial de análise, destaca-se a ausência de uma narração ou de uma chave amorosa em que um eu-lírico demonstre sentimentos. Esta canção apresenta duas vozes executantes, que são marcadas por uma dissimulada simetria e que possuem características bastante específicas. São elas: “agora sim” e “agora não”. No que se refere ao “agora sim”, e tendo em vista sua carga semântica enquanto expressão da língua portuguesa, estabelece-se que funciona como vocábulo “ponte” entre o os tempos passado, presente e futuro. Quando se diz “agora sim”, normalmente se está salientando um passado de impossibilidade, um presente que fornece condições de progresso e um futuro de concretização aos atos do presente. Ou seja, “agora sim” denota uma atmosfera contemporânea propícia, mas não realizável, enquanto o futuro carrega a faceta progressista. Na canção, essa significação funciona de igual maneira. Quando, nas primeiras estrofes, a cantora Ana Bacalhau canta “agora sim, damos a volta a isto” (e da mesma forma para as outras frases que vem subseqüentemente à expressão), ela passa a mensagem de que o tempo vivido traz as oportunidades e as condições para deixar um quadro social específico e entrar em outro, posteriormente.

Estando esclarecido o sentido da expressão, cabe ressaltar que as respostas (linhas 1, 2, 3, 9, 10, 11, 17, 18 e 19) constituem-se palavras de ordem. Objetivam marcar uma posição e reivindicar alguma mudança. Logo, “agora sim” é, antes de mais nada, uma voz revolucionária que, ao trabalhar temporalmente com passado, presente e futuro, cria um quadro de insatisfação com uma conjuntura antiquada ao mesmo tempo que anuncia um futuro próspero pautado no presente de luta.

Essa voz, em uma dimensão sócio histórica, remonta à recente e jovem militância portuguesa que deseja, acima de tudo, que Portugal despeça-se de seus tradicionalismos – sejam estes sociais, políticos, culturais ou econômicos – de modo a desmistificar “parvas” ideias acerca de si mesmo para, então, realisticamente prosperar enquanto país. Mais do que isso, o “agora sim” quer romper barreiras antropológicas e culturais enraizadas. Ademais, pede por uma constante modernização industrial, pela adequação do pensamento cristão moralizador, pela humanização das relações laborais exploratórias, pelo fim da identidade pautada no histórico ultramarino. Nesse contexto, também se pode dizer que é uma voz transformacional em sua generalidade, desde padrões sociais até uma possível adequação das expressões artísticas (como o fado) com a contemporaneidade lusitana, conforme o excerto do manifesto escrito pelos graduados em Relações Internacionais de Coimbra, quando na eclosão da Geração à Rasca:

Nós, que até agora compactuámos com esta condição, estamos aqui, hoje, para dar o nosso contributo no sentido de desencadear uma mudança qualitativa do país. Estamos aqui, hoje, porque não podemos continuar a aceitar a situação precária para a qual fomos arrastados. Estamos aqui, hoje, porque nos esforçamos diariamente para merecer um futuro digno, com estabilidade e segurança em todas as áreas da nossa vida [...]. (GERAÇÃO ENRASCADA, 2011).

O manifesto foi escrito três anos mais tarde que a canção e, apesar de apresentar-se em consonância com várias das pautas do “agora sim”, não vê o presente e o futuro de igual modo que “Movimento perpétuo associativo”, o que apontava para um otimismo mais acentuado na canção dos Deolindas:

Defrauda-se o presente, por não termos a oportunidade de concretizar o nosso potencial, bloqueando a melhoria das condições económicas e sociais do país. Desperdiçam-se as aspirações de toda uma geração, que não pode prosperar. Insultase o passado, porque as gerações anteriores trabalharam pelo nosso acesso à educação, pela nossa segurança, pelos nossos direitos laborais e pela nossa liberdade. Desperdiçam-se décadas de esforço, investimento e dedicação. Hipotecase o futuro, que se vislumbra sem educação de qualidade para todos e sem reformas justas para aqueles que trabalham toda a vida. Desperdiçam-se os recursos e competências que poderiam levar o país ao sucesso económico (Ibidem).

Em disjunção, a voz do “agora não” traz outra percepção de mundo e sociedade. A primeira questão a se pontuar é que a expressão traz uma semântica completamente distinta de “agora sim”. O “agora não” aponta para uma atitude de negação presente para algo que é apresentado; ao mesmo tempo, deixa uma vaga margem de esperança para a realização desse algo num futuro. Ou seja, não é totalmente incisivo, denotando um carácter de preguiça e procrastinação. As sentenças que acompanham a expressão reforçam ainda mais o carácter a que se referia, pois são da ordem da justificativa e da desculpa “esfarrapada”. Nelas (linhas 5, 6, 7, 13, 14, 15, 21, 22 e 23), há elementos vários, alguns até desconexos e sem sentido que exemplificam a ideia. Fala-se em contextos de saúde, climáticos, esportivos. Em suma, a voz do “agora não” é, na verdade, várias e mais parece configurar um comportamento que uma pauta ou demanda. Ademais, esse *modus operandi* vincula-se a personagens do imaginário e da sociedade lusa, que, em uma abordagem prática, pertence a conservadores e regressistas, que não necessariamente defendem o não progresso trazido pela União Europeia, mas que, ao mesmo tempo, refreiam a luta diária utilizando-se de comodidade. Caracterizam-se, em síntese, pelo distanciamento e a falta de intervenção. A respeito dessa dinâmica, José Gil (2005) afirma que

Curiosamente, o processo de transformação representa uma violência de fora para dentro, repentinamente, artificialmente. A União Europeia já entrou em nós [...]. Mas se a Europa já entrou em nós, nós ainda não entrámos na Europa. Às transformações económicas e tecnológicas que a Comunidade Europeia impõe ao nosso país, nós respondemos com uma resistência (sobretudo passiva) que se apoia

em velhas estratégias de ‘inteligência de sobrevivência’, que têm décadas, talvez séculos. Moldados em estratos inconscientes, elas condicionam os principais reflexos de defesa, constituindo uma verdadeira barreira ao ‘desenvolvimento’. Por isso que o país não se desenvolveu realmente, durante estes anos de riqueza que nos foi oferecida de bandeja (p. 62).

Desse modo e já em caráter de síntese, pode-se afirmar que este é o “movimento perpétuo associativo” de que fala o título da canção: a incapacidade de quebrar barreiras para o desenvolvimento e a inovação, sejam elas econômicas, culturais ou artísticas, tais como a desritualização e “desfolclorização” das *performances* de fato impecavelmente ocorridas nas Casas de Fado no país, que, em dimensão atual, apenas afastam o público do gênero musical.

Não obstante, é imprescindível deslocar a análise dos apontamentos sobre cada uma das vozes para evidenciar a falsa simetria que a canção parece apresentar entre elas. “Agora sim” e “agora não” não são expressões opostas em sentido, apesar de aparentemente serem. Em “agora sim”, tem-se uma objetivação coerente, uma reivindicação que é sempre a mesma, que sempre pontua as mesmas demandas. Ou seja, trata-se de uma voz unitiva e potente que sabe aonde quer chegar: no progresso. Se procurássemos uma disjunção absolutamente contrária para essa voz, teríamos “agora não” seguido de negações em forma de palavras de ordem, configurando uma oposição coerente, no entanto, a situação não é essa. Em primeiro lugar, “agora não” trata-se não de uma unidade, mas de uma pluralidade de vozes que apontam razões diversas para o não progresso. Por conta de estarem dissipadas, perdem a força que é mais evidente e característica ao “agora sim”. Em segundo lugar, o “agora não” não possui reivindicações; é apenas um compilado de respostas que soam querer adiar ou mesmo negar a prosperidade eminente. Não há, em síntese, embate entre as duas: há uma voz moderna designando militância e há um comportamento social metafórico procrastinador, representado através de palavras da ordem da desculpa.

Além disso, existe um evidente tom de deboche para o “agora não” que se sobressai, à superfície, em relação ao “agora sim”. O “agora não” é estereotipado e ridicularizado com desculpas quaisquer, enquanto o “agora sim” mostra estruturação em demandas. Desse modo, seria possível apontar para uma preferência estética pendendo para a primeira voz em dissonância com a segunda. Há, inclusive, alguns indícios para isso: em se tratando da entoação da intérprete Ana Bacalhau, nota-se que a cantora modaliza sua voz. Quando canta “agora sim” (0:08, 0:43, 1:17), seu timbre é grave e seguro, buscando simbolizar força e segurança. Na dicção do “agora não” (0:22, 0:56, 1:30) a cantora modifica mais uma vez sua entoação, desta vez utilizando-se de um timbre estridente e alongado, que transparece um certo deboche ao que está sendo executado pela vocalista. “Que mudem o timbre, a

intensidade ou até o aspecto do perfil – os cantores estão aí para isso: o projeto entoativo permanece como traço constitucional, como extensão inarredável do compositor ou como senha de identificação da obra” (TATIT, op. cit., p. 17). Sendo assim, essa modalização forma parte do traço identitário da canção, evidenciando uma discrepância entre as vozes, sendo a burla à marca do “agora não”.

Ainda sobre a entoação de Ana Bacalhau, cabe incluir as chaves passionais e de tematização presentes em cada modalização. Segundo o semiótico, a tematização atende “[às] necessidades gerais da materialização de uma ideia” (Ibidem, p. 23), convergindo, dessa forma, com o “agora sim”, que, através das palavras de ordem, apresenta um viés idealista e revolucionário, como já mencionado anteriormente. Já a passionalização relaciona-se com “agora não”, na medida em que esta “desvia a tensão para o nível psíquico” (Idem, ibidem), propiciando desunião amorosa ou distanciamento em relação a um objeto de desejo por meio do alongamento das vogais e da lentidão. Logo, quando Ana Bacalhau canta o advérbio “não” (0:22, 0:56, 1:30), nota-se o prolongamento da vogal “a”, demonstrando o afastamento da voz entoante com a “ideologia” trazida pelo “agora não”.

Por fim, comenta-se que a canção se encerra com o apagamento das respostas-desculpas do “agora não” e com o início de um coro, simbolizando uma voz coletiva, que repete muitas vezes a sentença “vão sem mim que eu vou lá ter” (1:47). Essa iteração é uma resposta ou uma síntese do posicionamento geral da população portuguesa, que se demonstra em consonância com a voz do “agora não”. Ademais, designa um comportamento cultural do “ser português” muito comum: o de “passar a bola” para o próximo, ou seja, não participar ativamente da mudança, mas acreditar que ela deve vir dos demais. Em debate com amigos portugueses acerca da análise dessa canção, a opinião foi unânime: muitos, de fato, reconhecem esse comportamento como típico de sua cultura lusitana. Ademais, faz parte dessa reclamar constantemente da situação de Portugal, proferindo a frase clássica: “este país está entregue aos bichos!”. “O sujeito da enunciação excluía-se do conjunto nomeado, como se não lhe pertencesse. [...] Formou-se deste modo uma sociedade paradoxal, em que um dos aspectos importantes dos laços de sociabilidade consistia em recusar esse mesmo aspecto da relação política” (GIL, op. cit., p. 81).

Quando se trata do arranjo da canção, comenta-se, em primeira instância, a sua tonalidade e relação de referência e centralidade em “agora sim”, bem como o deslocamento gerado pela harmonia em “agora não”. Sendo assim, estabelece-se que a tonalidade dessa música é Lá maior (A). Conforme o musicólogo e professor de harmonia da Universidade Estadual de Santa Catarina, Sérgio Freitas (2010), os estudos sobre harmonia tonal, ao longo

dos últimos séculos, empenhou inúmeros teóricos a iluminar e a gerar um “turbilhão intelectual” acerca desse campo teórico. Um dos precursores desse estudo é o filósofo e músico francês Jean Philippe Rameau, que, primeiramente, publicou um estudo formal de harmonia, o chamado *Traité de l'harmonie*, de 1722. Dentre as diversas leis instauradas por Rameau, uma delas é que o acorde de “tônica” possui a função de centro harmônico da escala. Ele formalizou ainda o conceito de subdominante, a relação entre tonalidades maiores e menores, a origem dos acordes de sétima, a preparação e resolução da dissonância harmônica e muitos outros conceitos que se converteram em fatos aceitos do sistema de harmonia tonal (FREITAS, 2010, apud. ROWELL, 2005).

Pensando nisso, “agora sim” sinaliza e referencia o acorde de Lá maior (A), que, conforme já elucidado, cumpre a função harmônica de tônica, passando brevemente pela dominante Mi (E). Isso gera uma espécie de “tensão” harmônica, porém, como a voz de “agora sim” volta à centralidade (A) em todos os versos das estrofes, pode-se dizer que essa dicção de progresso está ligada ao cerne da canção, conforme o exemplo abaixo:

E	A	E
	Agora sim, damos a volta a isso	
	A	E
	Agora sim, há pernas para andar	

A - tônica da tonalidade de Lá Maior
E - dominante da tonalidade de Lá Maior

Já na voz do “agora não”, a harmonia apresenta uma nova característica: o uso da subdominante, ou seja, do acorde de Ré (D). Esse acorde caracteriza-se pelo distanciamento em relação à tônica, ao mesmo tempo que evidencia o deslocamento auditivo e sensível da canção. Ou seja, o que estava sendo ouvido é modificado. Quando se afasta da tônica, afasta-se da centralidade tonal da canção, causando uma imediata resposta do ouvinte: mudou “alguma coisa”, a canção ganhou uma nova cara. Contrasta-se com o exemplo:

D	A
	Agora não, que é hora do almoço
D	A
	Agora não, que é hora do jantar

A - tônica da tonalidade de Lá Maior
D - subdominante da tonalidade de Lá Maior

Em síntese, quanto à harmonia, tem-se um destaque para “agora sim”, pois essa voz aproxima-se do centro tonal da canção, o Lá Maior (A). No que se refere aos instrumentos utilizados, há dois violões, um com cordas de *nylon* e outro com cordas de aço, um baixo acústico (representando harmonia e, às vezes, melodia) e a voz da cantora (assumindo a função melódica). Um traço indispensável a se comentar é a diferenciação do estilo rítmico na medida em que as vozes “agora sim” e “agora não” se modificam no quadro estrutural da canção. O “agora sim” é marcado pelo estilo rítmico de intenção de marcha (4/4), que, igual e juntamente à letra, remonta uma atmosfera de protestos, logo, uma dicção progressista. No “agora não”, os mesmos instrumentos desempenham uma função diferente: há a presença do dedilhado nos violões – em especial no de *nylon* –, fazendo com que se remonte ao mote do fado tradicional. Nesse contexto, o gênero fadista, por ser utilizado como designação de retrocesso, tal como ele é em sua configuração mais ritualizada, pode significar uma crítica. Aciona-se o quadro abaixo para sintetizar as singularidades de cada voz da canção no aspecto organológico (estudo dos instrumentos musicais):

	Violão nylon	Violão aço	Contrabaixo acústico
“Agora sim” (0:8)	Marcado	Marcado, mas apenas presente a cada dois compassos	Ausente
“Agora não” (0:22)	Suave e dedilhado	Suave e dedilhado	Suave
“Agora sim” (0:43)	Marcado e dedilhado	Suave e dedilhado (fazendo um acompanhamento rítmico)	Marcado
“Agora não” (0:56)	Suave e dedilhado	Suave e dedilhado	Suave
“Agora sim” (1:17)	Marcado e dedilhado	Suave e dedilhado (fazendo um acompanhamento rítmico)	Marcado
“Agora não” (1:30)	Suave e dedilhado	Suave e dedilhado	Suave

Figura 2: Análise organológica da canção “Movimento Perpétuo Associativo”.

Para finalizar a análise dessa canção, apresento dois caminhos possíveis para a compreensão de “Movimento Perpétuo Associativo”. Uma primeira leitura, e também a mais evidente, pauta-se no entendimento das duas vozes falsamente simétricas como representantes de concepções e comportamentos. O “agora sim” é uma concepção de mundo, que almeja o

progresso em todas as áreas do país, enquanto o “agora não” é apenas uma idiossincrasia de personagens lusos, que não almejam coisa alguma, mas apresentam desculpas para refrear a prosperidade emergente. Portanto, as justificativas várias, a forma como a cantora Ana Bacalhau parece debochar do “agora não” através da modalização da voz para um timbre mais estridente, a passionalização e a harmonia que se afasta do centro tonal são fortes indícios de negação e distanciamento com esse sentido de “agora não”. Em outras palavras, há muitos aspectos na canção que indicam um divórcio com esse comportamento social regressista. Compreendendo a canção desse modo, pode-se dizer que os Deolindas constituem-se em uma banda para o progresso, declarando em suas músicas uma posição ideológica e firmando um compromisso com a quebra do movimento perpétuo associativo que impede o país de “ir para frente”.

Pensando em uma outra direção, consideram-se as dimensões irônicas e a criação de personagens pela banda ao longo do seu projeto musical. Ou seja, parece intrínseco aos Deolindas e ao disco *Canção ao lado* o constante sarcasmo para com quaisquer tipos sociais, que são representados pelo conjunto na gênese de personagens. A opção mais óbvia seria ver o “agora não” como diversas vozes de personagens portuguesas que são retrógradas quanto ao progresso do país, enquanto que o “agora sim” parece uma resposta progressista e combativa para tal. Seria, no entanto, ingenuidade não enxergar uma possível ironização dos Deolindas, que buscavam criar não um, mas dois personagens: “agora sim” e “agora não”, objetivando mostrar as duas realidades portuguesas: uma de tradição e outra de modernidade. Esse embate que pauta o imaginário português desde a entrada na UE poderia estar sendo relevado pela banda nesta canção. Como indícios para demonstrar essa possibilidade de leitura, tem-se o fato de Ana Bacalhau não cantar com seu timbre original nenhuma das vozes da canção, distanciando-se enquanto vocalista da Deolinda, de modo a apenas representar dois papéis. Ademais, a alternância de ritmos entre marcha e dedilhado demonstram essa dualidade.

3.3.2 “Canção ao Lado”

Nesse momento, passa-se para a análise de “Canção ao Lado”, música que intitula o disco de 2008. Também foi composta por Pedro da Silva Martins, entoada por Ana Bacalhau e estruturada em sete estrofes, considerando a repetição do refrão:

1. Desculpem, doutos homens, estetas,
2. Espíritos poetas, almas delicadas
3. A falsidade do meu gênio e das minhas palavras
4. Que é a erudição que eu canto,
5. Que é da vida, o espanto, que é do belo, a graça
6. Mas eu só ambiciono a arte de plantar batatas

7. [refrão] Desculpem lá qualquer coisinha
8. Mas não está cá quem canta o fado
9. Se era p'ra ouvir a Deolinda
10. Entraram no sítio errado
11. Nós estamos numa casa ali ao lado
12. Andamos todos uma casa ao nosso lado

13. Bem sei que há trolhas escritores,
14. Letrados estucadores e serventes poetas;
15. E poetas que são verdadeiros pedreiros das letras
16. E canta em arte genuína, o pescador humilde
17. A varina modesta;
18. E tanta vedeta devia dedicar-se à pesca

19. [refrão]

20. Por não fazer o que mais gosto
21. Eu canto com desgosto, o facto de aqui estar
22. E algures sei que alguém mal disposto ocupa o meu lugar
23. Ninguém está bem com o que tem
24. E há sempre um que vem e que nos vai valer
25. Porém quase sempre esse alguém não é quem deve ser

27. [refrão]

28. E é a mudar que vos proponho
29. Não é um passo medonho em negras utopias
30. É tão simples como mudar de posto na telefonia
31. Proponho que troquem convosco e acertem com a vida

Inicialmente, é devido salientar a presença de um eu-lírico. No decorrer da análise, ficará clara sua intencionalidade em satirizar não só a sociedade portuguesa como especialmente certa acepção do fado, enquanto gênero nacional. A primeira estrofe (0:08)

inicia com uma clemência, utilizando o verbo “desculpar” flexionado na terceira pessoa do imperativo afirmativo. Essa modalidade é acionada, no português ibérico, para uma chave bastante formal de comunicação. Logo na sequência, conhecem-se os destinatários das desculpas: doutos homens, estetas, espíritos poetas, almas delicadas (linhas 1 e 2). Esses tipos sociais referem-se aos indivíduos que protagonizam o público ouvinte de fado na modernidade: a elite lisboeta, os vinculados ao círculo artístico fadista, os que buscam ouvir canções mais tristes e de tom melancólico. Assim, estabelece-se a crítica ao *status* aristocrático e, de certo modo, excludente que o fado começou a ganhar no limiar dos anos 30 e foi apenas consolidando no decorrer dos anos do Estado Novo. A função dessa estrofe na canção é criticar, justamente, o distanciamento do gênero mais popular de Portugal com a sua popularidade. Dizendo de outra forma, o fado é o objeto artístico de maior reconhecimento nacional, porém não pode ser consumido por todos os portugueses em função dos preços para ingressar em uma Casa de Fado e assistir aos espetáculos ou mesmo a hostilidade intelectual que ronda o Museu do Fado e outros locais destinados a salvaguardar a história do gênero.

Em seguida, a estrofe trata do gênero em si. Conforme demonstrado nas linhas 4 e 5, a composição de um fado, ou mesmo a sua entoação, é um ato erudito e nobre, pois a canção carrega não só responsabilidades estéticas, mas também nacionais, na medida em que sua dicção tem de preservar a conjuntura respeitável e identitária da nação. O sarcasmo aparece na frase da linha 6, em que são colocados dois vocábulos em tensão: “arte” e “batatas”. A arte remonta a esse processo de criação do fado, enquanto as batatas cumprem o papel de rebaixar essa categoria, na medida em que evidencia que a arte de compor o fado, em sua gênese, era mesmo rebaixada, proveniente de espaços e de pessoas pertencentes às mais baixas classes econômicas da sociedade. Assim, fica bastante claro que a primeira estrofe da canção, de pronto, direciona-a para uma perspectiva de sarcasmo e de falsidade do gênio e das palavras do eu-lírico.

Em seguida, tem-se o refrão, que é marcado por sintetizar as ideias acionadas pela canção em sua totalidade. De acordo com a linha 6, é evocado um diminutivo na frase “desculpem lá qualquer coisinha”. Há um capítulo de *Raízes do Brasil* (1936), obra de Sérgio Buarque de Holanda, em que o autor ensaia sobre a figura do “homem cordial” brasileiro. Singularizado por emanar hospitalidade e generosidade por meio de ritos, disfarça-se na polidez que é verdadeiramente uma máscara, pois sua identidade tem sentido na afetividade social. Logo, é traço característico desse sujeito “a dificuldade [...] de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio

mais familiar.” (HOLANDA, 1995, p. 147). O filósofo José Gil, no ensaio “Da economia dos afectos”, discorre de igual maneira sobre a cordialidade lusitana, dessa vez pautando-o que ele chama de “familiarismo”: “a afectividade familiar representava um eixo essencial” (GIL, 2005, p. 54). Segundo ele, os portugueses agem como se fossem todos parentes. Para tal, há marcas linguísticas como a expressão “ó pá”, que é utilizada no discurso como um vocativo fraterno, “de aproximação, de reconhecimento de uma igualdade, para além do estatuto social” (Ibidem, p. 55). Nessa esfera, Buarque de Holanda acrescenta como instrumento de cordialidade linguística o uso dos sufixos “inho/inha”. Os portugueses, que acrescentaram muitos trejeitos brasileiros e africanos em sua variante, também passaram a adotar os diminutivos como sinal de afinidade e acercamento. Sendo assim, percebe-se que as desculpas contidas no refrão de “Canção ao Lado” não se destinam aos senhores da tradição citados anteriormente nas duas primeiras estrofes – distantes socialmente – mas sim ao público ouvinte e popular.

Nesse sentido, os versos subsequentes afirmam que o motivo para o eu-lírico se desculpar é porque não está cantando fado, designando a faceta *neofadista* do grupo lisboeta, que, conforme exposto nos capítulos anteriores deste trabalho, se propõe a ressignificar o gênero. No que se refere à menção da Deolinda, personagem que está desenhada na capa do disco, é suscitada uma interpretação ambígua, de esta que representa uma fadista e de que *Canção ao Lado* é um disco de fado tradicional, como outro qualquer. No entanto, imediatamente é quebrada essa noção quando o eu-lírico afirma que, se o ouvinte comprou o disco imaginando que escutaria algo semelhante à Amália Rodrigues ou Dulce Pontes, entrou no lugar errado. O refrão finaliza afirmando o mote da banda: o desvio à tradição. Ademais, estar em uma casa logo ao lado significa dizer que não estão nas Casas de Fado, espaços de entoação próprio do gênero, mas sim à margem, retomando as origens portuárias, em que o fado era cantado em ruelas, tabernas, bordéis, em síntese, lugares de convívio popular e não elitizados. Por fim, o verso da linha 12 denota a faceta sócio histórica da canção, em que são colocadas em pauta a ascensão econômica portuguesa após ingresso na União Europeia e a consequente modernização social. A banda parece questionar: se andamos todos uma casa ao nosso lado, enquanto país e sociedade, por que o fado ficaria para trás?

A terceira estrofe ocupa-se de retomar o compositor de fado oitocentista: o cidadão português que não é cantor profissional, mas operário, pescador, vendedor, padeiro...enfim, o trabalhador luso. Mais do que isso, é evidenciado através do verso da linha 16 que essa expressão fadista é a arte genuína, ou seja, a sua raiz e verdade. Há, ainda, a “alfinetada” aos críticos conservadores, chamando-os de “vedetas”, ou seja, guaritas que se localizam em

locais elevados e que, do alto de suas erudições, fiscalizam e julgam as composições e dicções do gênero. Para o eu-lírico, são estes quem deveriam dedicar-se à pesca. A crítica do grupo se afina neste momento: volta-se contra a impostação, ao quadro de regras e rituais que servem antes como domínio para manter a tradição do que para proteger a manifestação, que é dinâmica, por excelência.

A estância subsequente à repetição do refrão denota um comportamento português entendido por José Gil como a herança deixada por “um regime de desvalorização, humilhação e mutilação das forças de vida do indivíduo” (Ibidem, p. 80): o queixume. É intrínseca a essa prática a insatisfação e reclamação constantes em relação a diversos temas. Juntamente a isso, a estrofe trata também do “caráter lamentatório” (cf. NERY, 2004) fadista que se produz a partir do desacerto, revelado na linha 26. Para finalizar a análise da letra de “Canção ao Lado”, comenta-se sobre o trecho final, a partir da linha 28, em que se cede o tom de ironia filosofante e se faz uma proposta direta de ressignificação do gênero e de ajuste do relógio da canção popular. O eu-lírico finaliza salientando que essa mudança é possível e simples.

Em se tratando da entoação de Ana Bacalhau e do arranjo, cabe dizer, primeiramente, que a canção está estruturada na chave temática, a qual propicia

às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*), de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização, o cancionista pode exaltar sua pátria [...], sua gente [...], sua música [...], a natureza [...]; pode produzir os gêneros dançantes (marchinhas de carnaval, *rock* jovem, samba de gafieira, xote para forró etc.), os rituais de clima (*Construção, Morte e Vida Severina*); pode criar modelos ritmos (bossa nova, jovem guarda); pode se integrar no gênero da moda (*rock, reggae, rap, funk, blue*) (TATIT, op. cit., p. 23).

Nesse sentido, “Canção ao lado” materializa em si tanto críticas e ironias à sua gente e ao fado tradicional institucionalizado, como desempenha a função de deflagrar as ressignificações propostas pela banda na esfera do novo fado. A chave passional aparece apenas no último trecho, com a extensão das vogais e o ritmo mais lento, marcando duas dimensões. Uma primeira é mais emotiva, em que o eu-lírico clama por mudança; a segunda deflagra o distanciamento em relação ao objeto de desejo, que se demonstra, como a real revolução do gênero musical – o fado.

Em pauta de conclusão, menciona-se a utilização de instrumentos não convencionais na construção da harmonia e da melodia fadista tradicional, como o contrabaixo acústico. Para o musicólogo Rui Vieira Nery,

mais importante ainda é o aparecimento de uma nova geração de instrumentistas de Fado com uma formação musical muito ampla, capaz de lhes permitir uma visão alargada do potencial dos seus instrumentos tanto no plano do repertório solístico como no das práticas de acompanhamento (NERY, op. cit., p. 272).

Em função disso, apesar de os Deolindas não se utilizarem da viola portuguesa em sua estrutura organológica, conseguem criar uma atmosfera essencialmente fadista nesta canção, por meio da exploração das capacidades dos violões e baixo acústico, assim como do dedilhado e dos vibratos que Ana Bacalhau efetua em alguns momentos (1:37, 2:21 e 2:27). Em síntese, o mote desta canção é criticar de maneira sarcástica a institucionalização do fado, reviver e enaltecer as origens populares do gênero musical e apresentar a proposta de novo fado da banda lisboeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em caráter de síntese, o fado, tanto em seu estatuto de gênero musical, como enquanto canção nacional, sofreu diversas ressignificações ao longo dos seus quase dois séculos de história. Sua gênese está nas tavernas, entoado pelas prostitutas e pelos malandros durante as noites quentes de Lisboa, em Alfama ou na Mouraria. Com o passar dos anos, foi conquistando o apreço e a estima dos estudantes de Coimbra, que colocaram as letras em partituras, assim como o disseminaram para outras regiões do país. Mesmo com essa intervenção, o fado continuou presente entre as classes mais populares, cativando adeptos por meio da subjetividade relacional entre o ritmo, a poesia e a vida das pessoas. Em seguida, serviu como instrumento de luta social, sendo utilizado para demonstrar insatisfação com o quadro atual, bem como propagar ideias socialistas, comunistas e sindicais através das apresentações ao público. Durante as décadas subsequentes, ainda que renegado por muitos, ele foi adentrando os cafés, os teatros, as festas populares e o repertório dos cantores e violonistas até que a tal “música dos pobres” tomasse conta das rádios, discos e, enfim, do estatuto de “ritmo português por excelência”. O fado foi de quase todos os portugueses, sendo entoado e tocado em todos os cantos do país.

Foi até de Salazar, que se utilizou da canção para recuperar sua popularidade perdida. Porém, durante o Estado Novo, o fado deixou de ter a evolução e o brilho legítimo que tinha. Redirecionou-se às elites, a quem podia pagar para assisti-lo nas Casas de Fado. De mesmo modo, sua expressão profissionalizou-se, não deixando margens para improvisos ou temáticas que poderiam não passar pela censura. Os fadistas, registrados pelo governo por meio de carteira de trabalho, ou eram presos, ou adequavam-se às novas regras de execução. Passada a revolução, a onda de liberdade trouxe também a internacionalização do fado, juntamente com sua capitalização massiva, fazendo a canção chegar aonde jamais se pensava. Apesar disso, as décadas de 70, 80 e 90 pareciam imprimir uma estabilização ao gênero musical, tanto em suas *performances*, como em seus instrumentos e entoações, de modo a tornar-se um objeto folclórico português.

Nesse mesmo contexto, mais especificamente a partir dos anos 90, o País inicia um processo de modernização acelerado, e ainda não finalizado, que transformou de fora para dentro as estruturas da nação em seus pormenores (cf. GIL, 2005). Lisboa foi ganhando os traços de capital europeia, ao mesmo tempo em que uma parte colorida e azulejada de si nunca deixou o progresso chegar. Não só a cidade, mas alguns cidadãos também. A juventude, porém, ganhou voz e vez, evidenciando suas demandas, sua sede de mudança, suas

capacidades. Não escapou, assim, aos mais novos artistas a ideia de que o objeto estético dito mais nacional e representativo deveria acompanhar essas transformações. Por mais que se pense que o momento pedia uma revolução vanguardista, um fazer tudo de novo, a verdade é que, desse modo, o mais provável é que o novo fado não fosse mais fado. Não se revolucionaria o gênero, mas o apagariam, dando origem a outro segmento de canção.

Nesse sentido, surge o conjunto Deolinda, em que os integrantes formados musicalmente no fado, nutriam as raízes tradicionais de entoá-lo, principalmente no seio familiar, em almoços no domingo, nos Natais, em festas populares. São amantes do fado, todavia não se reconheciam nele, muito menos enxergavam no gênero as suas demandas, a maneira como viam e viviam aquela nova Lisboa, aquela gente em meio ao progresso. Sendo assim, juntam-se e gravam um disco - *Canção ao Lado* - em que as letras buscam evidenciar traços modernos - como o puto (variante do português ibérico para menino) do cão com o acordeon²⁷ - assim como os elementos que puxam o país para seu *status* mais tradicionalista, demonstrados a partir de idiossincrasias provincianas. Nessa esfera de olhar cronístico e de gênese de personagens, como a Deolinda, há um diálogo entre a contestação dos comportamentos retrógrados desses tipos sociais, assim como um olhar que narra as peculiaridades do “ser português”, a verdade que há em cada uma dessas pessoas. Os Deolindas me encantaram quando percebi que quase todos os indivíduos que estavam postos em suas canções foram vistos por mim quando estudei em Portugal durante um semestre letivo. Vi, conheci e conversei com muitas Deolindas, das versões mais autênticas às versões mais modernas desta figura. Sendo assim, a metaforização dá-se de maneira reprobatória, mas principalmente na capacidade de narrar o português, as suas maneiras de agir socialmente, de modo que seja possível o imediato reconhecimento dessas práticas pelos ouvintes, que se enxergam a si mesmos. Em suma, são canções que constroem espelhos críticos sociais.

Escolheu-se trabalhar com duas canções que traduzem o mote da banda. A primeira delas, “Movimento Perpétuo Associativo”, tensiona tradição e modernidade por meio de duas vozes destoantes, mas também pelos arranjos, instrumentos, entoação e harmonia. Descreve o atual panorama português, contrastando a sede de mudança com a comodidade, as inovações e os atrasos, tudo isso por meio da ironia e do deboche. Essa é, antes de tudo, uma canção que contempla a faceta antropológica e cultural lusitana. Em seguida, analisou-se “Canção ao

²⁷ Rapaz de mais ou menos 30 anos que toca acordeon nas estações de metrô de Lisboa. Está sempre acompanhado de um cachorro da raça *chihuahua*. É conhecido por toda a gente que se locomove pela capital portuguesa através da rede subterrânea. Sua presença na letra da canção “Passou Por Mim e Sorriu” evidencia a vontade da banda em marcar a presença da modernidade na cidade.

Lado”, que dá nome ao álbum, responsável por contemplar em sua dicção as imensas ressalvas que a banda tem sobre o que se tornou o fado enquanto gênero musical institucionalizado. Falou-se em seu distanciamento com o popular e principalmente a vontade que o conjunto tem em edificar uma arte contemporânea, que habita numa casa ao lado, e não mais naquela do Bairro Alto, turística e elitizada. Para além disso, a máxima da banda é também desritualizar atos performáticos que legitimavam práticas elitistas e advindas do período salazarista. Assim, elementos como serem um grupo, não utilizarem-se de guitarra portuguesa, a não obrigatoriedade de trajes negros ou xale em cima dos ombros denotam uma recusa a certas convenções, assim como novas propostas de adequação do fado a uma esfera mais moderna e realista das apresentações cancionais.

De 2008 para cá, o grupo seguiu utilizando-se de ironias, criação de personagens, olhar cronístico e ressignificações performáticas como instrumentos para cantar a insatisfação social. Os discos *Dois Selos e Um Carimbo* (2010) e *Mundo Pequeno* (2013) trazem canções que mais ou menos seguem a linha de *Canção ao Lado* (2008). Já o último, *Outras Histórias* (2016), dado o crescimento e a popularização da banda no cenário musical português, apresenta traços mais significativos de *pop*, assim como ficou evidenciado o hibridismo fomentado pela globalização e pela indústria cultural. Parece que a banda entrou numa dinâmica de mercado, em que algumas canções seguem demandas comerciais.²⁸

Desse modo, parece justo afirmar que os Deolindas deram seu contributo, seja visto como de grande ou pequeno impacto, ao reajustamento do pensamento do português sobre ele mesmo, de modo a começar uma reflexão coletiva que futuramente fomente a mudança de paradigmas comportamentais. Conforme Eduardo Lourenço,

Sempre no nosso horizonte de portugueses se perfilou como solução desesperada para obstáculos inexpugnáveis a fuga para céus mais propícios. Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá-longe a solução que, como no apólogo célebre, está enterrada no nosso exíguo quintal. Não estamos sós no mundo, nunca o estivemos. As nossas possibilidades económicas são modestas como modesto é o nosso lugar no concerto dos povos. Mas ninguém pode viver por nós a dificuldade e o esforço de uma promoção colectiva do máximo daquilo que adentro dessa modéstia somos capazes (2016, p. 60-61).

²⁸ Salienta-se, mais uma vez, a recente carreira solo da vocalista Ana Bacalhau como prova de um ingresso da banda e de seus integrantes na dinâmica de mercado e na indústria cultural de massas lusitanas.

Sendo assim, o autor remete à ideia de que mais do que internacionalizar o fado e fazer com que ele chegue à Europa e ao mundo, há uma necessidade para o país de que reflita acerca de si realista e não “ultramarinamente”, no sentido de cultuar um passado de suposta glória e pensar nas possibilidades presentes no país. A pesquisa revelou, nesse contexto, que o mote dos Deolindas não é revolucionar por completo a canção, mas sim fomentar a autorreflexão tão necessária a Portugal nesse momento histórico em que a nação testemunha uma mentalidade florescente. Encerro este Trabalho de Conclusão de Curso pensando em novo fado como uma ressignificação estética progressista - como os Deolindas expressam em suas canções -, mas que vê na tradição um sentido de legado do gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÁLIA, O FILME. Carlos Coelho da Silva. Portugal: Valentim de Carvalho Filmes, 2008. 1 filme (127 min).

AMARAL, João Ferreira do. *O Impacto Económico da Integração de Portugal na Europa*. 2006. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/1090/1/NeD115_JoaoFerreiraAmaral.pdf> Acesso em: 22 mai. de 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª Edição – 2006 – HUCITEC.

BARRETO, António (Org.). *A Situação Social em Portugal, 1960-1999*, Vol.II, Lisboa, ICS, 2002.

CARVALHO, P. de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982 [1903].

_____. *Lisboa D'Outros Tempos, v. 2: os cafés*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1899.

_____. *Lisboa D'Outros Tempos, v. 1: figuras e scenas antigas*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1898.

ESSINGER, Sílvio. *O fado 'arriscado' da banda Deolinda chega ao Rio*. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-fado-arriscado-da-banda-deolinda-chega-ao-rio-19459897>>. Acesso em: 04 mai de 2017.

FAFE, José Fernandes. *Portugal, meu remorso de todos nós*. Lisboa: Caminho, 1993.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a 'world music'. Debates 8. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro: CLA/Unirio, 2005.

FONSECA, Ricardo Xavier Machado Silva. *O Novo Fado - Uma Leitura Transcultural*. 2011. Disponível em <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/24017/1/Ricardo%20Xavier%20Machado%20Silva%20Fonseca.pdf>>. Acesso em: 18 jun. de 2017.

FORA DA ROTA. *O Fado – história de uma obra de arte / story of a painting*. 2016. Disponível em: <<http://www.conexaolusofona.org/o-fado-historia-de-uma-obra-de-arte-story-of-a-painting>>. Acesso em: 18 jun. de 2017.

FRADE, Mafalda. *Myspace Apresenta: Deolinda*. Entrevista no YouTube, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xMBv2w2Y9QI&t=453s>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*. 2010. 817 p. Tese (doutorado)

- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000784261&opt=1>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

GERAÇÃO ENRASCADA. *Manifesto*. 2011. Disponível em: <<https://geracaoenrascada.files.wordpress.com/2011/02/manifesto.pdf>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

GIL, José. *Da economia dos afetos*. In: Portugal, Hoje: o Medo de Existir. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

_____. *Queixume, ressentimento, invejas*. In: Portugal, Hoje: o Medo de Existir. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLTON, Kimberly. *Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers*. Portuguese Cultural Studies. Vol. 0, 2006, p. 1-17.

LEITE, Guto [Carlos Augusto Bonifácio Leite]. *E o Nobel para o Dylan?* Porto Alegre: 2017. No prelo.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4. Ed. Aum. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016. [1978].

MONTEIRO, Tiago. “*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. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n.3, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N3/RBEC_N3_A10.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2017.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, Corda Seca, 2004.

PARENTE, Manuel. *Serão Comando, Uma Noite Chamada Fado*. LusoAmericano, Jornal, n. 30, Março, 2001.

PESSOA, Fernando. *Portugal entre passado e futuro*. O Caso Mental Português. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

PEREIRA, Sara. *Circuito Museológico*. In: *Museu do Fado 1998-2008*. Lisboa: EGEAC/Museu do Fado, 2008. Disponível em: <<http://www.museudofado.pt/gca/?id=17>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

PIRES, Rui Pena; PEREIRA; Cláudia; AZEVEDO; Joana; ESPÍRITO-SANTO, Inês; VIDIGAL, Inês; RIBEIRO, Ana Cristina. *Emigração Portuguesa. Relatório Estatístico 2015*. Lisboa, Observatório da Emigração e Rede Migra, CIES-IUL, ISCTE-IUL. DOI:10.15847/CIESOEMRE022015, 2015.

RAJADO, Ana; TEIXEIRA, Cátia; ALCÂNTARA, Joana; VARELA, Raquel. *Relações laborais em Portugal entre 1930 e 2011*. In: O Social em Questão - Ano XVIII - nº 34 – 2015. Disponível em: <http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/OS_Q_34_2_Rajado_Teixeira_Alcantara_Varela.pdf> Acesso em: 22 jun. 2017.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

SOUSA, Fernando de. *Portugal e a União Européia*. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 43, n. 2, p. 192-200. Dezembro, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292000000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 mai. 2017.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções do Brasil*. São Paulo: editora da Universidade De São Paulo, 2002.

VIEGAS, Maranhão. *Novo hino da juventude portuguesa*. 2011. Publicação em blogue. Disponível em: <<http://maranhaoviegas.blogspot.com.br/2011/04/novo-hino-da-juventude-portuguesa.html>>. Acesso em 17 jun. 2017.

ANEXOS

ANEXO A –POEMA “FADO PORTUGUÊS” DE JOSÉ RÉGIO

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

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

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

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

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

Fonte: *Poemas de Deus e do Diabo* (1925).

ANEXO B – LETRA DE “POVO QUE LAVAS NO RIO”

Interpretação: Amália Rodrigues

Composição: Pedro Homem de Melo

Povo que lavas no rio
Que talhas com o teu machado
As tábuas do meu caixão
Pode haver quem te defenda
Quem compre o teu chão sagrado
Mas a tua vida não

Fui ter à mesa redonda
Beber em malga que esconda
O beijo de mão em mão
Era o vinho que me deste
Água pura, fruto agreste
Mas a tua vida não

Aromas de urze e de lama
Dormi com eles na cama
Tive a mesma condição
Povo, povo, eu te pertença
Deste-me alturas de incenso
Mas a tua vida não

Povo que lavas no rio
Que talhas com o teu machado
As tábuas do meu caixão
Pode haver quem te defenda
Quem compre o teu chão sagrado
Mas a tua vida não

Fonte: <<https://www.lettras.mus.br/amalia-rodrigues/230947/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

ANEXO C – CAPA DO ÁLBUM *CANÇÃO AO LADO* (2008) DA BANDA DEOLINDA



Fonte: <https://music.meo.pt/album/canaao-ao-lado-w2CMdFIYivjf891U79_ubQ>. Acesso em: 23 jun. 2017.

ANEXO D– LETRA DA CANÇÃO “UM CONTRA O OUTRO”

Interpretação: Ana Bacalhau

Composição: Pedro da Silva Martins

Anda, desliga o cabo,
que liga a vida, a esse jogo,
joga comigo, um jogo novo,
com duas vidas, um contra o outro.

Já não basta,
esta luta contra o tempo,
este tempo que perdemos,
a tentar vencer alguém.

Ao fim ao cabo,
o que é dado como um ganho,
vai-se a ver desperdiçamos,
sem nada dar a ninguém.

Anda, faz uma pausa,
encosta o carro,
sai da corrida,
larga essa guerra,
que a tua meta,
está deste lado,
da tua vida.

Muda de nível,
sai do estado invisível,
põe o modo compatível,
com a minha condição,
que a tua vida,
é real e repetida,
dá-te mais que o impossível,
se me deres a tua mão.

Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.

Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.

Anda, mostra o que vales,
tu nesse jogo,
vales tão pouco,
troca de vício,
por outro novo,
que o desafio,

é corpo a corpo.
Escolhe a arma,
a estratégia que não falhe,
o lado forte da batalha,
põe no máximo o poder.
Dou-te a vantagem, tu com tudo, eu sem nada,
que mesmo assim, desarmada, vou-te ensinar a perder.
Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.
Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.
Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.
Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.
Sai de casa e vem comigo para a rua,
vem, q'essa vida que tens,
por mais vidas que tu ganhes,
é a tua que,
mais perde se não vens.

Fonte: <http://deolinda.com.pt/deolinda_former/album.cfm?langID=PT&smid=a02s02&aID=a02>.
Acesso em: 23 jun. 2017.

ANEXO E – FOTOS DA INDUMENTÁRIA DE ANA BACALHAU



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=0T43cfsASi0>>;
<<https://www.youtube.com/watch?v=Qxv9s3PTIzY>>. Acesso em: 23 jun. 2017.