

PENÉLOPE

FAZER E DESFAZER A HISTÓRIA

PUBLICAÇÃO QUADRIMESTRAL — Nº 13 • 1994

DIRECTOR
A. M. HESPAÑA

REDACÇÃO

Álvaro Ferreira da Silva (FE-UNL); Amélia Aguiar Andrade (FCSH-UNL); António Costa Pinto (CEHCP-ISCSTE); António M. Hespanha (ICS); Bernardo Vasconcelos e Sousa (FCSH-UNL); Carlos Fabião (FLL); Fernando Rosas (FCSH-UNL); Helder A. Fonseca (UE); José Manuel Sobral (ICS); Luís Krus (FCSH-UNL); Luís Ramalhosa Guerreiro; Mafalda Soares da Cunha (UE); Maria Alexandre Lousada (FLL); Nuno Gonçalo Monteiro (ICS); Nuno Severiano Teixeira (UE/UCP); Rui Ramos (ICS); Valentim Alexandre (ICS); Vítor Serrão (FLUC); Secretária da Redacção: Dulce Freire

Propriedade do título: Cooperativa Penélope. Fazer e Desfazer a História
Subsídios à Redacção da J.N.I.C.T. e S.E.C.

Os originais recebidos, mesmo quando solicitados, não serão devolvidos.

Edição apoiada por *Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura*

© Edições Cosmos e Cooperativa Penélope

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Impressão e acabamentos: Edições Cosmos

Maio de 1994
Depósito Legal: 49152/91
ISSN 0871-7486
ISBN 972-8081-42-1

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS
Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 - P 1000 Lisboa
Telefone: 795 51 40
Telefax: 796 97 13

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1ª - P 1200 Lisboa
Serviços Comerciais: Av. Júlio Dinis, 6C-4ª D
Telefone: 795 51 40 • Telefax: 796 97 13

A Cidade do Fado

Joaquim Pais de Brito

Entrevista conduzida por José Manuel Sobral

Joaquim Pais de Brito é doutorado em Antropologia pelo Departamento de Antropologia Social, do Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Tem-se dedicado a estudar as expressões da oralidade próprias das culturas populares no Ocidente. Entre elas encontra-se o fado, o qual, na leitura que nos propõe, constitui um universo múltiplo onde se cruzam o mundo urbano e o mundo rural. A sensibilidade para ler o que liga o fado à ruralidade não é alheia, aliás, aos seus estudos sobre o rural, donde se destaca a tese que realizou sobre Rio de Onor.

Dirige actualmente uma equipa de investigação sobre o fado, constituída por antropólogos, e encontra-se a preparar uma exposição sobre o fado, a inaugurar em Julho, no Museu Nacional de Etnologia, de que é director.

Para além de colaboração em diversas revistas e obras colectivas, lançou e dirige a colecção Portugal de Perto, Biblioteca de Etnografia e Antropologia, cujo primeiro título foi a reedição do célebre livro de Tinop, A História do Fado.

Penélope — Há uma forte ligação entre Lisboa e o fado. Podemos de alguma maneira datar ou dizer que há um momento ou um período em que começa essa ligação?

Pais de Brito — Talvez se confundam dois planos nesta ligação de Lisboa com o fado.

Quanto a um, só com uma avaliação retrospectiva, em recuo progressivo no tempo, pode ser detectado. Ou seja, só um nível de investigação histórica o restitui, com as indicações que temos, documentais, directas ou indirectas, referidas ao surgimento de uma forma musical associada a meios populares das camadas mais baixas da cidade, formas de habitar e de circular em quotidianos incertos e frágeis. Isso reenvia-nos para os anos 30 do século passado.

Mas, num outro plano, a cidade de Lisboa só parece projectar-se no fado enquanto tema, e portanto enquanto espelho que recebe e reflecte as imagens dessa forma de expressão de cultura popular, em dois momentos:

— um primeiro, talvez mais dificilmente datado, quando no final do século XIX há como que um movimento de concentração neste canto de modo a com ele sugerir alguma identidade nacional — fado canção nacional. De uma certa forma é já, ainda indirecta, uma maneira de a capital de um país se rever nele e de assim vir a legitimar a própria designação de canção nacional.

— e de forma mais datável, quando a cidade, explicitamente, surge nas letras como tema. Já não apenas os bairros — que são ainda uma forma fragmentada de o cantor e o seu público valorarem, relativamente uns aos outros, os seus territórios de pertença — mas a cidade enquanto entidade mais alargada e referência comum. E, a julgar pelos corpos de letras de que dispomos, só surge com os anos 30, com a profissionalização, com o surgimento de poetas populares que já têm o exercício da escrita com preocupações formais, com algum distanciamento; por exemplo: Linhares Barbosa, Silva Tavares ou mesmo Frederico de Brito.

Nessa medida é uma relação de aparecimento muito tardio. A cidade como um todo é como uma construção do exterior: não por dentro do território do fado — que parece, durante um período longo da sua história, ser fragmentado, tenso, conflituoso, feito de oposições, paralelamente a uma identidade social mais ampla que revela mas que não chega a produzir a ideia do todo que é a cidade.

P — Se portanto não há essa identidade automática entre Lisboa e o fado, coloca-se-nos a questão, que já foi em parte focada, que é a da relação entre os diversos espaços — espaços do território urbano e espaços sociais — onde se canta e ouve o fado. Por um lado temos o fado dos bairros, que persistirá ainda até hoje e de que teremos oportunidade de falar mais adiante, mas por outro lado temos outro fado, cultivado nos salões por aristocratas, o que parece estar associado à sua identificação como expressão «nacional». O que pensa das relações entre estes factos?

PB — Uma das vias como a cidade, de certo modo, se reflecte como um todo é a forma interclassista como este fenómeno se reproduz e se vai constituir em facto cultural da cidade de Lisboa e do país. Há desde cedo uma relação ambígua entre as camadas altas que nela habitam e a parte da população de onde saem os actores sociais do fado na sua produção ínvia, marginal, das tabernas, das franjas da prostituição, da vadiagem, de formas de delinquência, que de algum modo são já vertentes de uma cultura popular urbana.

Essa ambiguidade traduz-se, por um lado, nos discursos que parecem denunciá-lo como canto da ralé, marginalidade, desgraça, destino negativo. E aqui a palavra fado tem essa componente polissémica de destino mau e de canto que é própria dos que se afirmam condenados a esse destino mau. Mas por outro ele é o envolvimento sonoro, plástico, das sociabilidades de um meio que na cidade se apresenta como um território de espectação, de observação e de frequentação exótica, lúdica e sensorial por parte de quem a esse meio não pertence.

Passa-se na cidade de Lisboa, durante o século XIX, aquilo que se passou noutras grandes cidades, a circulação de uma boémia mais ou menos ilustrada, mais

ou menos passadista, transportando ócios, numa fase em que os sentidos mais estáveis da sua posição aristocrática começaram a ser postos em causa. Depois de todas as grandes transformações da década de 30, depois de grandes alterações nas próprias linguagens e sistemas classificatórios que parecem constituir a sociedade (ex: os novos barões, os novos viscondes), mas também as decadências de famílias antigas nos meados do século, a venda dos palácios, a venda dos bens, etc. Nessa fase de grande movência interna, as estruturas sociais que vão tecendo as malhas de um amplo espaço habitado, neste caso Lisboa, dão origem a essa miscigenação de actores que se situam nos pólos opostos das franjas sociais.

Eventualmente, pode mesmo vir a ocorrer, nessas alturas de meados do século, ou mais tarde, ou até próximo dos nossos dias, a coexistência, no mesmo interlocutor, de um discurso crítico, negativo, contra o fado e o gozo ou o gosto de o ir ouvir vagamente em surdina, com alguns amigos, discretamente. Ou seja uma convivência, não totalmente objectivada na consciência, de uma prática contraditória com um discurso, com um conjunto de valores que ideologicamente ele é suposto — esse interlocutor, esse actor — defender ou ser representante.

No caso do fado ainda há a acrescentar algo que o constitui de certo modo em grande pólo catalisador do imaginário nacional — começando, no entanto apenas por existir à escala da cidade, rapidamente foi sendo exportado para todo o país pelas várias formas de deambulação e de circulação que o fado tomou. Referimo-nos à relação que desde cedo se estabeleceu entre a personagem que se constituiu em mito fundador do fado, na figura da prostituta que o canta — a Severa —, e o amante saído da aristocracia — um dos condes de Vimioso.

Com ela estamos no início, exactamente da documentação de que dispomos — a Severa morre em 1846, com 26 anos, o que nos situa esta mulher a cantar no final dos anos 30. Mais alguma informação isolada aponta-nos para a mesma década como situando-se aí o início da formação de um canto (e dança) que mais tarde se virá a fixar em *fado*.

Esta associação do aristocrata, boémio, frequentador desse exotismo reles dos subterrâneos da cidade, e a prostituta, — e que, supostamente cigana como alguns quiseram, mais reforça a sua vertente de nómada e indomável — que canta o fado como ninguém e que o cativa, vai de certo modo arrastar-se em toda a história do fado. Pelo menos até às grandes celebrações do princípio do século, com a peça de teatro de Júlio Dantas e a sua representação, com a sua adaptação à revista, à ópera, ao cinema, e com a celebração da guitarra da Severa (assim se crê) em 1908. E para encerrar, em 1910, com a pintura do quadro de Malhoa que retrata esse ambiente, não sendo ela o modelo, mas que corresponde à captação *in loco* de modelos reais; como aquele homem do chapéu, o célebre Amâncio, amante da mulher que ele tinha pintado e que ameaçou o próprio Malhoa porque na primeira versão lhe tinha baixado a alça do corpete.

Há uma convivência, que depois vai sendo reactualizada no fado ao longo do tempo (diluindo-se a partir dos anos 50), com as sucessivas letras que vão reenviando para a Severa ou para o Vimioso, ou realçam ambientes sociais em contraste.

O facto é interessante, porque permitiu, *ab initio*, que houvesse como que uma forma de apropriação social do fado por uma classe aristocrática que tende sempre a assumir-se como representante da aristocracia de velha cepa. São cultores do fado, não só por serem amadores do fado no sentido de gostarem dele mas de o cultivarem ao nível das suas casas e de o reproduzirem de geração em geração. Mantêm-se até hoje essas gerações de fadistas e tocadores aristocratas.

P — Só queria aqui introduzir um à-parté: nessa situação talvez se possa falar, até certo ponto, nalguma convergência de destinos sociais entre os grupos de onde emerge o fado e esta aristocracia. Que era em parte uma grande aristocracia visto que o conde de Vimioso era um antigo titular, representante de uma das casas de maior peso em termos de tradição genealógica.

É uma relação entre dois grupos em que um está em baixo e o outro se apresentará numa trajectória descendente.

Estou-me a lembrar, e o único dado que tenho, e que vai neste sentido é, numa passagem das *Memórias* do conde de Mafra, um homem vindo da aristocracia e da grande aristocracia titular do antigo regime, mas professor universitário de Medicina, com uma ocupação profissional e valores — familiares — que poderão contrastar com os de uma aristocracia fundamentalmente ligada à terra. Afirma que o pai, ao contrário de muitas outras casas, nunca deixou que na sua se fosse para a cozinha comer castanhas, beber vinho, bater o fado nem andar com a barba por fazer, o que seria costume de muito moço fidalgo na época — está a referir-se à segunda metade do século XIX.

PB — Isso ilustra perfeitamente essa dimensão de apropriação que pode ser surpreendida hoje em discursos que alguns desses personagens, pessoas concretas do meio fadista, produzem. Quando se diz, como recentemente foi dito num programa de televisão, com três membros da família Câmara, que depois do 25 de Abril foi a aristocracia que tomou em mãos os traços mais lídimos da cultura lusitana, e um deles foi reivindicar o fado, mantê-lo e não o deixar perder, está-se, digamos, a dar continuidade a essa forma de apropriação.

Isto vai reforçar alguns dos grandes tópicos, que nos permitem várias e sucessivas aproximações ao fenómeno fado e a sua constituição em objecto altamente complexo e simultaneamente incerto; algo que baila, se desloca e circula entre extremos sociais que se frequentam, mas que também se excluem. Sendo assim ele seria o veículo que permite a síntese, e por isso pode ser muito facilmente objecto de apropriação de direita, em termos de discurso político-ideológico em determinadas épocas, em torno daquilo que poderia ser a *alma nacional*. É o povo na essência da sua voz, na tradição, e esse povo é uma figura que foi várias vezes produzida como tema e *leitmotiv* de intervenção e de construção ideológica da aristocracia mais passadista. E é igualmente um canto do povo, sociograficamente falando, das ocupações baixas e incertas, frágeis e dependentes dentro da cidade de Lisboa.

A forma como estes extremos se tocam é múltipla. Encontramos mesmo actividades e formas de sociabilidade que fazem exactamente aquela articulação: as touradas e largadas de touros; os condutores dos cavalos e dos bois; as entradas dos touros na cidade; o próprio conjunto de apaniguados e de serviçais que obrigam à existência da tourada; e, por outro lado, os actores principais e mais visíveis da tourada que são os cavaleiros, os toureiros que pertencem à camada mais alta. Esse é um espaço de sociabilidade festiva que actualiza essa relação das classes altas com as baixas. E o fado está sempre presente aí e talvez por esse facto de ser um território lúdico que junta os extremos da cidade.

Uma outra ilustração pode ser dada pelos transportes públicos da cidade de Lisboa. Eles transportam a burguesia e a aristocracia. E são eles que muitas vezes convivem com os próprios transportadores, ou seja condutores de tipóias, de seges, etc., serviçais das próprias classes altas. Portanto, tanto os que fazem serviço público como os do serviço particular se conhecem entre si. Sabemos, pelas descrições dos cronistas de então, que muitos deles foram tocadores, cantadores e batedores de fado. É mais uma forma de interacção de classes no espaço da cidade e que têm como um dos referentes possíveis em comum a partilha de um toque e de um canto.

Mas, no lado oposto, digamos, a esta forma de mistura, de confusão, de ambiguidade, a verdade é que, assim como há uma apropriação que mais tarde se vai tornar muito exclusiva do fado por parte da aristocracia, também há a continuidade de uma apropriação confinadamente popular do fado. Sobretudo apontando para os finais do século XIX, onde ele começa a preencher funções que antes não tinha e que claramente o parecem excluir da mundivivência aristocrata.

Refiro-me a tentativas de o tornar em texto que vise a alfabetização e educação de uma classe popular — o operariado lisboeta. Chega a haver indicações em algumas das primeiras publicações do fado, por exemplo a *Guitarra de Portugal*, já em 1923, de pequenas biografias de figuras importantes do movimento humanista e social para serem temas de letras para ensinar aos poetas populares como se faz um fado que instrua a classe operária. Por exemplo: Galileu Galilei, Giordano Bruno, figuras da história nacional como Camões, Mouzinho de Albuquerque.

Por outro lado, porque a sociabilidade intensa a que dá lugar começa a ser também constituída em espaço de mutualidade popular. As festas de beneficência, as sessões de fado em auxílio de..., em benefício de..., em homenagem a... são festas com entradas e/ou com sorteios cujo resultado é para esse destinatário. Ou porque está doente, ou porque está velho, ou porque perdeu um filho e é forçoso pagar o funeral, enfim, nas múltiplas e constantes crises de vida que vivem. Funcionam como uma sociedade ampla de apoio mútuo em que a linguagem veiculada é o fado.

Ou seja o fado parece existir sempre através de uma necessidade que está para além dele. É como se, durante um período que se situaria de uma forma relativamente imprecisa entre as duas últimas décadas do século XIX e todo o primeiro quartel do século XX, se assistisse ao esforço, ou tentativa, de com ele esboçar uma língua comum de um grupo social que começa a ter a consciência de si no amplo espaço da cidade.

Mas ao mesmo tempo que isto acontece — e por isso mesmo —, já se assiste a outra fase de evolução formal do fado. Ele começa a ser prática frequente ao nível de todo o espaço da cidade — centros democráticos, associações, clubes recreativos, teatros se for caso disso, cinemas, — onde ele é cantado, sobretudo no decurso daquelas festas frequentes de homenagem/beneficência. E com esta intensa produção começam-se a avaliar cada vez mais os melhores executantes.

É como se ele progressivamente se fosse encontrando enquanto forma estética, mesmo antes ainda da carteira profissional, que surge no final dos anos 20 (e se impõe a partir de então) e dos discos e gravações. E então ocorrem os primeiros esboços de concursos, de competição. Aparecem nos anos 20, certamente houve outros isolados, esporádicos, de que se perdeu a memória, que não foram registados na imprensa periódica que se dedica ao fado. Começam assim a estabelecer-se hierarquias, a destacar-se essas figuras que antes parecem ter existido de uma forma mais circunscrita.

O que existe durante um período longo, que são cerca de quatro décadas, é uma secundarização absoluta dos autores das letras. Na imprensa dedicada ao fado há chamadas de atenção aos senhores poetas para não venderem a mesma composição a dois fadistas distintos, por exemplo. É frequente, nos anos 30, ver reportórios em que se diz um poeta para um determinado poema e, num reportório de outro fadista, aparecer esse mesmo poema com outra autoria. É, afinal, um traço próprio de qualquer forma da oralidade popular — ela cai no anonimato, circula, é de todos.

Por outro lado, o próprio fadista circula como pequeno herói no meio popular, mas não deixa outros registos. Só mais tarde é que vai adquirir outro estatuto de visibilidade e permanência, com o disco, a rádio, os cartazes que o anunciam e promovem.

Para voltar atrás e fazer a síntese deste contraste:

— por um lado, uma articulação íntima entre dois pólos opostos dos estratos sociais da cidade;

— mas também uma apropriação diversificada que dele faz a aristocracia ao ponto de excluir e produzir formas muito próprias de canto e de temática. Por exemplo, uma temática muito mais lírica, ou associada aos cavalos ou aos touros. Inclusivamente na forma de cantar, por exemplo imitando registos de voz de geração para geração dentro da mesma família;

— e por outro lado, ainda, uma forma de o fado se ir desenvolvendo referenciado sempre a uma camada popular da cidade. Digamos como veículo e paisagem sonora da sua sociabilidade, das suas formas de entreatura, de solidariedade social, de mutualidade, mesmo no sentido estrito, traduzindo-se em dinheiro.

P — O fado tem muitos temas recorrentes, são muitas histórias da desgraça. Isso talvez explique a sua perdurabilidade, na medida em que essas desgraças são repetitivas, são de determinada condição humana, ocorrem no século XIX como ocorrem no século XX.

Por outro lado, embora a desgraça não seja urbana, no fado surge um certo tipo de destinos de desgraça, que parecem ligados ao mundo urbano, como poderão ser as referências à quebra de vínculos familiares, ao desenraizamento, à marginalidade, à prostituição. Por outro lado, o fado é uma canção urbana, porque no mundo rural não há palcos nem públicos para o ouvir.

Terá lógica ligar o fado especificamente à cidade e concretamente à cidade de Lisboa, grande destino da população rural portuguesa?

PB — Eu, ao fim destes anos, ponho-me certo tipo de questões em relação a esse mesmo problema que, do ponto de vista antropológico, é perfeitamente central.

Parece evidente que há como que uma população que na cidade se constitui e reproduz em marginalidade, nas franjas da sociedade citadina, talvez ousasse dizer uma parte da população em perda, e que, como qualquer agrupamento humano, qualquer universo, qualquer sociedade, através de um conjunto de traços culturais, de comportamentos, de gestualidades, modos de fazer e dizer, no seu quotidiano, vai esboçando os contornos da sua identidade. E provavelmente eles passam grandemente pelos estigmas da marginalidade.

Quer dizer que ela não é apenas algo que é sofrido como uma doença, como uma exclusão, mas algo que o próprio discurso, de uma forma muito ambígua vai valorizar, reproduzir e manter: a violência, as fintas à polícia, os expedientes de toda a ordem que interferem com os valores que estão sendo instalados pela moral e pela codificação burguesa dos comportamentos sociais. Nesse sentido, em torno da ideia de desgraça, de paraíso perdido ou a conquistar, de violência, de exacerbação de estados de paixão ou de pulsão mais intensa, e extrema de ciúmes, e morte, de comentário pequeno e acidental da vida da cidade, do que aí vai acontecendo, há algo que tem a ver com essa condição urbana em perda.

Mas por outro lado, — e é aqui que do ponto de vista antropológico me parece que, sem infirmar o que acabámos de dizer termos, no entanto, de o ponderar devidamente — vão-se reafirmar com o fado categorias e valores que nós conhecemos bem, porque foram bem estudadas e bem identificadas em diversas obras sobre as culturas populares na Europa; e penso na literatura de cordel que circula pelo espaço rural e que tem um eco notável nesse espaço rural. O certo é que reenviam para uma componente que é própria do imaginário e cosmovisão dessas sociedades do antigo regime, eminentemente rurais, que tem a ver com a ideia de destino, de fragilidade dos homens e de sinais que surgem através de um conjunto de manifestações que só podem ser da divindade. É o relato de crimes, acidentes, coisas estranhíssimas, extravagâncias, acasos do destino, descoincidências, coincidências excessivas, etc.; são os grandes temas da desgraça.

O grande e horrível crime torna-se grande e horrível não porque alguém mata outro mas porque por detrás dessa morte existe uma relação que parece tornar mais horrenda, mais impossível ou improvável, e portanto anacrónica, essa mesma morte — ou porque é a mãe que mata o filho, ou o filho que mata a mãe, o pai que mata

os filhos todos e a mãe, etc. São sobretudo as qualidades das relações que são realçadas e que por vezes se articulam com a exibição das quantidades (matar *todos* os filhos etc.). Mas quem diz isto diz outras coisas. Diz, por exemplo, toda a reacção popular a certas ocorrências excepcionais que os folhetos (os fados) registam: a passagem de um cometa, uma cheia catastrófica, outra qualquer tragédia efectiva ou, por milagre, evitada.

Há como que dois movimentos, sem termos condições de identificar cronologicamente, qual deles antecede o outro. De um lado, penso que há categorias prévias da circulação rural das oralidades populares que vão ser absorvidas neste fenómeno que começa a constituir-se e mais tarde a tipificar-se na cidade de Lisboa. Mas, por outro lado, o veículo imediato da circulação dos fados produzidos na cidade vão ser os cegos, que são grandes mediadores e produtores da oralidade popular rural. Ou seja, o fado vai circular pelos mesmos meios em que todas as outras formas circulam e, mais do que isso, de repente, no caso português, os temas antes referidos da oralidade rural tradicional vão circular em forma de fado. Ou seja, o suporte melódico, para a dimensão elocutória da palavra que conta, vai ser o fado. Formas sumárias, muito simples, que um ouvido arqueológico permite restituir como sendo dos primeiros fados e que vamos encontrar no Alentejo, na Beira-Baixa, na Beira-Alta, em Lisboa ou no Porto a narrar os crimes, os acontecimentos, etc.

Isto acontece até aos anos 60. Nos anos 70 ainda se vão encontrar cegos cantadores a vender folhetos, mas muitas casas que produzem os folhetos encerram, precisamente nos finais dos anos 70.

Retenha-se entre parêntesis que estes dois movimentos fazem com que, por exemplo, haja fadistas até muito perto de nós que têm uma acentuada dimensão de ruralidade naquilo que cantam. Penso sobretudo naquele que, por sorte nossa, atravessou décadas e décadas a cantar e que já cantava no princípio do século — Alfredo Marceneiro. Através de poetas como Henrique Rego, entre tantos outros, com poemas ao moinho, poemas à lareira com a avozinha, poemas às virtudes do campo («não queiras vir prà cidade/deixa-te estar que estás bem...»). Ou seja, um efeito de atracção que nos leva a reelaborar a ideia de fado como estando exclusivamente confinado ao *ethos* urbano que referias.

Continuando com o que dizíamos, o que circula são os temas da desgraça, da morte, do ciúme excessivo que leva à tragédia, dos desfechos perante os quais o homem só pode ficar perplexo, sem saber como conduzir as coisas — para já sem remédio e depois sem saber como as coisas se conduzem, revelando-se conduzidas por outras forças que lhe são exteriores: os destinos acompanham-nos.

É evidente que também houve outras dimensões, de ressituação do fado no espaço da cidade através de temáticas eminentemente urbanas. Uma delas é a tentativa, de certo modo sempre falhada, muitas vezes tentada — no final do século e com a implantação da república; contra o Estado Novo nas prisões dos anos 40; depois do 25 de Abril — do fado social, crítico, seja anarquista, anarco-sindicalista, socialista, comunista. Ou seja, o fado como canção de luta, o fado como discurso

retórico que se separa de tal maneira de todas as referências de género que o remetam para as oralidades populares, que não se reproduz como tal. Porque no fado há como que um permanente esforço de conciliação social para ele sobreviver. Conciliação inclusivamente de classes, conciliação ideológica, conciliação de interesses. É isso que o faz de certo modo sobreviver até hoje.

As referidas tentativas são expressões de contexto claramente urbano. Esses grupos sociais que adquirem (ou taceiam) a consciência de uma voz que tem de se produzir com uma dimensão universal para abarcar uma classe que os ultrapassa a si mesmos no conjunto dos indivíduos que são a sua referência de sociabilidade, o seu bairro ou a sua fábrica — com que se foram desenhando os movimentos operários.

Uma outra dimensão é o discurso sobre o bairro, sobre a cidade. Um discurso já elaborado, muito recentemente, na tentativa de individualizar o poema e assim conseguir dar a cada fado uma autonomia relativa em relação a todos os outros e ao seu passado. São os poemas de José Carlos Ary dos Santos cantados por Carlos do Carmo, de David Mourão Ferreira, Alexandre O'Neill ou Pedro Homem de Melo cantados por Amália, por exemplo.

Digamos que se trata de uma referenciação à cidade, explícita quanto ao conteúdo e implícita e indirecta quanto à forma, pois o poema esteticamente elaborado obedece a cânones que não são os do espaço cultural rural, das culturas orais. Há como que uma vontade de transcendência — e momentaneamente parece conseguir-se, mas depois, em termos da reprodução de uma forma que é o fado, não consegue sustentar-se. Talvez porque o fado transporta consigo outras marcas que parecem constituir-lo com uma certa continuidade, mesmo que sempre a procurar transformar-se. E os sentimentos de perda, de desgraça, de tragédia, no período mais inicial da primeira parte da evolução da história do fado exprimem muito do que são as categorias das culturas orais populares, no contexto europeu.

Falta lembrar que — também como fenómeno que poisou e se configurou no espaço urbano — a partir de certa altura, na sua história, é como se o fado procurasse dizer pela palavra aquilo que no fundo nunca foi. Constitui-se pela palavra como tendo sido. Também aqui há um efeito de ilusão, de algo que existe na sua inexistência. E é nessa medida que este objecto é altamente desafiante: como é que aparentemente tão frágil, no limiar de ser máscara de si próprio, tem esta existência tão durável?!... Tão perdurável no tempo?! O que é que esconde esta designação fado? Que coisas tão diversas e tão múltiplas esconde? Porque também pela sua nomeação ele perdura.

P — Precisamente por essa sua extrema plasticidade, o fado foi sempre um forte território de polémica. Se para alguns foi a canção nacional, para outros o fado apareceria como o condensado de tudo aquilo que não deveria ser o destino nacional português.

Há ou havia toda uma leitura do fado que fazia dele, de um certo ponto de vista racionalista crítico, a soma dos traços negativos do que seria uma identidade

nacional portuguesa. Se houve fado social houve também uma recusa do fado, por muitos dos opositores intelectuais do Estado Novo. Um paradigma dessa recusa talvez seja o livro *A Mitologia Fadista* — o título é esclarecedor —, de António Osório. Enquanto, por outro lado, o fado, que também havia sido recusado, tanto quanto eu me lembro, por homens do regime que o haviam repudiado, devido à imagem negativa e desgraçada que daria do ser português.

Só com a Amália o fado parece ter chegado, um pouco, nas últimas décadas, a ser considerado uma expressão cultural legítima. E a Amália transformada num símbolo nacional da canção propriamente dito.

Parecem um pouco longe de nós estas discussões. Já não se polemiza em torno deste tipo ou isto ainda será uma questão viva?

Para já isto faz com que o fado, como expressão de Lisboa, tenha andado sempre ligado aos problemas e polémicas da construção, de um estereótipo «nacional», de uma identidade portuguesa!?

PB — Eu diria que se hoje não se polemiza não quer dizer que a tensão trazida por essas leituras divergentes do fado não continue a existir.

Muitas vezes o que acontece, e eventualmente no presente pode acontecer, é que se recuperam e exibem formas ou factos que em certos momentos foram polémicos, tanto por um efeito de amnésia como por um efeito de moda.

A verdade é que, se nós tivermos que contextualizar os vários momentos em que as polémicas surgem, essa tensão revela confrontos ideológicos que interessa conhecer. E hoje, se eu ouvir cantar um fado no Alentejo, em determinado meio de pequeno agricultor, trabalhador agrícola ou pastor, e se o ouvir cantar em Lisboa, numa das casas frequentadas por uma certa classe social de registo *snob*, aristocrático, etc., encontro-me perante dois ambientes que projectam certamente diversas representações do fado.

O que deixou de existir foram os públicos que se desejaram para os discursos opostos que se produziram sobre o fado; isso é que se desvaneceu.

Falar hoje contra o fado não faz muito sentido; falar para quem?... E falar hoje a favor do fado também não faz muito sentido; falar para quem?... É como se pela sua progressiva desinserção das práticas sociais que o reproduzem, depois dos vários momentos da história presente do país, das últimas décadas até hoje, ele se encontrasse em território pacificado. Pacificado também no sentido mais negativo que existe — inerte. Que fazer?! Existe! — não se vai deitar fora esta matéria emblemática que ajuda a esboçar um desenho da cidade e do país facilmente comunicável. Por outro lado, nós vamos descobri-lo a emergir com alguma recorrência e até dimensão quantitativa nos bairros populares, nos lugares onde não se pagam contribuições específicas, e aí ele tem uma certa forma de se exibir espontânea, pelos passantes, entre frequentadores. E isso em paralelo com a crise das casas típicas que produziam um modelo tipificado, cristalizado, ou seja folclorizado, do fado.

E, independentemente de agora haver outras formas de segurança social, de reformas, de apoios à velhice, à invalidez, à doença, etc., a verdade é que continua

a produzir-se como espaço de mutualidade popular. Nas sociedades recreativas, em casas que são cedidas para o efeito, faz-se uma sessão porque é preciso comprar uma cadeira de rodas para o pai do fadista; ou porque — estou a referir algumas das últimas de que tivemos conhecimento ou a que assistimos — é o fadista que vai ser operado ao coração; ou uma fadista a quem foi internado um filho.

Para melhor situar o que dizemos, lembremos as transformações que ocorrem pelos anos 30. Começa então a desaparecer a dimensão da palavra que conta. Progressivamente o poema constitui-se em unidade dentro de si próprio, como criação estética, individual e individualizada e, paralelamente, deixa de comentar acontecimentos, de estar ligado à proximidade imediata e familiar de uma temporalidade que tem a ver com as camadas populares antes referidas, nas relações mais quotidianas e mais perceptíveis com aquelas emergências dos acasos, dos sinais. Isso vai acompanhado de outra coisa, que surge exactamente com Amália, que é a própria figura dos fados (músicas) que são feitos para determinado poema. Isso com Alain Oulman, músico francês, atinge-se o máximo da qualidade e da elaboração. Aquilo que também fez o Carlos do Carmo com os seus músicos e os poemas de Ary dos Santos.

Mas vai desaparecendo o acto de contar, desaparece essa narração da vida e ao narrar a vida a produção da vida. Porque a vida também é aquilo que se conta que ela é. E aquele que se exhibe em público produz-se enquanto artista. Os cânones estabelecem-se: como se deve cantar, como se deve dizer, a escolha daquilo que se canta, a secundarização de uma série de textos ou de temas que são já considerados sem qualidade, etc.

Há como que uma fronteira que se constitui ao longo dos anos 30.

O debate por ou contra isto hoje é um território pacificado. Ser contra ou a favor não interessa. A verdade é que nos anos 30 era muito importante. Como já o tinha sido antes e com a implantação da república — com os primeiros textos do Albino Forjaz de Sampaio que desancam o fado e aos quais responde Avelino de Sousa (que tentou exactamente fazer dele um canto social, anarco-sindicalista) com o livro *O Fado e os seus Censores*. Assim, noutra viragem no tempo, que são os primeiros anos da década de 30, depois da instituição do Estado Novo, vai haver um momento em que parece que não se sabe bem o que fazer com ele; altura em que os fadistas já se estão a apresentar como artistas, estão-se a passar as primeiras carteiras profissionais, surgiram as primeiras casas.

E na segunda metade dos anos 30 desaba a grande polémica sobre o fado. Nunca se escreveram tantos textos sobre o fado como entre 1935 e 1939, uns a responder aos outros. Como é o caso de Vítor Machado, com *Os Ídolos do Fado* (1937), a responder a *Fado, Canção de Vencidos*, de Luís Moita (1937). Uma imensa proliferação de textos na imprensa a tentar resolver ou a posicionar-se perante um problema que, de certo modo, já se estava a tornar insolúvel e de que a Amália ajudou a encontrar a solução. De repente percebeu-se que aquela qualidade de voz poderia ser veículo de qualidades que se poderiam exhibir. E é essa excelência que ecoa além-fronteiras, que redefine tudo outra vez.

É por isso que quando se diz «Fátima, fado e futebol» é demasiado simplista, é errado. O fado foi, em pleno Estado Novo, um problema emergente, não se soube bem como dar-lhe a volta. Só depois, com aquela possibilidade de apresentar um paradigma de excelência — Amália — e de espectáculo ordenado, contido nas casas típicas, as coisas se facilitaram.

Hoje situamo-nos perante ele de múltiplas formas. Vamos encontrar num pequeno tasco, no Bairro Alto ou na Bica, ilustrados, universitários, gente bem a divertir-se. Talvez recuperando algum consumo do exótico, que também os aristocratas frequentaram nos anos 60 e 70 do século passado. Mas também vemos populares a cantarem o fado, criando a ilusão de que ele nunca deixou de ser o que era e que foi sempre aquilo que nos textos e nas letras e nos gestos se quer que ele tenha sido, se supõe, se inventa que ele foi. Nesse sentido é uma permanente actualização vivida, concreta, real, de uma tradição também inventada. E onde a crise se instalou foi naqueles lugares em que foi codificado excessivamente e excessivamente separado das camadas que o produziram — as casas típicas.

De facto, a Amália é pensável no fado como uma voz que, independentemente de se actualizar em *performance*, se ouve num disco. O disco permitiu isso a certos fadistas. Permitiu inclusive ao Marceneiro, pela qualidade de sentimentos que parecem estar envolvidos na imperfeição da sua voz. Mas o fado só pode constituir-se como um todo que a situação de *performance* em dado espaço e ambiente cria. O texto não é separável da música que o acompanha, da situação concreta em que é cantado.

A fixação de uma forma de cultura popular num suporte estável que permita a sua reprodução em termos de idêntica audição é antinómico com a forma de circulação e reprodução dessa forma popular. E é uma dimensão mais das contradições que nele se vivem. Mas o disco continua a não ser decisivo, nem sequer predominante, nos modos de existência do fado. Ele é importante para o fadista para se poder afirmar, mais nada... para ninguém interessa. Interessa é a situação em que ele se produz, e esse mesmo fado que ele hoje cantou e que, se calhar, vai cantar na sexta-feira próxima, no mesmo local, é completamente diferente, porque bebeu melhor, estava mais bem disposto, ou porque estava mais triste, ou porque simplesmente aconteceu, porque sentiu uma interlocução muito forte em alguém que estava na assistência ou no próprio ambiente daquela noite.

P — Na nossa juventude o fado é uma manifestação perfeitamente sacralizada e aberta. Suponho que os anos 50 e 60 verão o auge das casas de fado em Lisboa, coincidindo com o investimento feito no turismo em Portugal e na cidade de Lisboa como destino turístico em particular. Mas logo a seguir a este grande apogeu que são os anos 50 e 60 e em que há uma penetração erudita no fado, — talvez os paradigmas sejam precisamente a Amália e o Carlos do Carmo — de alguma maneira o fado entra em retracção.

Enquanto Lisboa conhece outros ritmos, ligados a situações de migração, como os ritmos africanos trazidos pelos portugueses que regressaram e pelos africanos que

imigraram para aqui. Enquanto o *rock* e as discotecas ocuparão, até certo ponto, pelo menos, o lugar das casas de fado, ainda cheias no tempo dos nossos pais.

Estará um pouco a morrer, ou a desaparecer para as suas periferias internas, a cidade do fado?

PB — É uma questão muitíssimo interessante.

Em termos puramente pessoais (e aqui nas duas vertentes do plano intelectual e do plano afectivo), é mais uma etno-história do fado, que culmina nessa fronteira dos anos 50 e começos dos anos 60, que me interessa. É então que ele atinge uma certa forma de clímax de procura estética, tendo já perdido todo o resto, como disse antes. É certo que, no presente, continua a haver situações «performativas», onde o fado se produz. Mas aquilo que elas poderiam deixar supor, de sinais de evolução do fado, é tão vago, tão incerto que não ousaria afirmar nada. Apesar de me parecer que o fado se esgotou. Vejamos: tendo desaparecido toda a dimensão fundamental dos acasos da emergência de uma voz que improvisa; tendo desaparecido, por esmagamento da evolução social e da competitividade das formas estéticas, os poetas ditos populares, e não havendo poetas de qualidade a escrever para fadistas, o fado, neste momento, é uma repetição de si próprio, dos próprios fados. Nas sucessivas sessões de fado a que se assiste ecoam as mesmas letras recorrentemente cantadas. Para já não dizer os mesmos fados (músicas), o que é natural, porque as formas musicais estão relativamente codificadas, estáveis e estabelecidas, tirando esses fados chamados *canção*, que são musicalmente individualizados e que não se repetem e de que a Amália tem exemplos sublimes.

Não vejo condições nenhuma endógenas para a reprodução do fenómeno, a não ser por um efeito de imitação, de uma sociabilidade restante, e que do ponto de vista afectivo pode ser altamente compensadora. De um certo espaço de aconchego para a solidão de cada um, que também hoje a vida da cidade eventualmente acelerou e agravou. Nesse espaço um vai aprender o fado que o pai, ou o irmão, ou o amigo mais velho, ou o colega, cantou, ou de um fulano que ouviu cantar. De vez em quando há alguém que ousa escrever e diz: — Isto são versos da minha autoria — de uma forma ainda quase heróica. Mas são casos absolutamente pontuais (e com que resultados?).

Se a voz não emerge em improviso, não surge em narração num acto de canto, ou espontânea e creativa num despique ou desgarrada; se há essa erosão de poetas a fazer textos para o fado, só vai ficando o espaço da sociabilidade e desse aconchego da solidão na noite da cidade, num envolvimento construído de sonoridades. E diria mesmo que pela falta de inovação, ou exploração conseguida de novas formas musicais em torno do fado, fica também muito pouco para escutar.

P — Há longos anos que te vais interessando pela temática do fado e inclusive editaste dois livros, *A História do Fado do Tinop* e o livro de António Firmino da Costa e de Maria das Dores Guerreiro, *O Trágico e o Contraste*. Dois estudos vinicamente diferentes, em tempos diversos, mas unidos para tratar do fado. E continuas

ligado a um projecto, ligado a um estudo do fado e ao estudo do fado também na sua dimensão enquanto fenómeno urbano e lisboeta por excelência. Queres dizer alguma coisa sobre o ponto das pesquisas em que te encontras envolvido em relação ao fado e sobre o historial da própria canção?

PB — Houve uma pausa grande desde o momento em que sugeri, no espaço do ISCTE, o estudo do fado. Tratava-se de algo que existia na cidade, havia alunos da noite, trabalhadores, eram turmas grandes e eu achava importante que houvesse contacto com o terreno e que, sobretudo do ponto de vista metodológico, se procurasse constituir este fenómeno em objecto, pois nunca surge, à partida, como tal.

Isso aconteceu há uma dúzia de anos. Nessa altura surge a reedição do *Tinop* — um dos livros que tínhamos utilizado como fonte — e a publicação de um dos melhores trabalhos produzidos no espaço dessa pesquisa desenvolvida no âmbito de uma cadeira de Antropologia.

E, por força das circunstâncias, de reorientação dos campos prioritários da minha investigação, tive eu próprio de progressivamente abrandar aquela sondagem ou inquérito a este fenómeno de cultura popular. No entanto, para mim, sempre constituiu um território de grande interesse, continuando a reunir materiais; e recentemente surgiu o desafio de sobre ele fazer uma exposição no Museu Nacional de Etnologia.

Aqui somava-se a necessidade de enfrentar, com uma orientação muito definida, o seu estudo no terreno — sobretudo nas frentes em que maiores e mais evidentes se apresentam as lacunas do conhecimento sobre o fado — e, por outro lado, encenar para um público que percorre um espaço fechado de uma ampla sala um fenómeno de objectos parcos e que parece circular mais no território das ideias, das emoções e no universo sensorial.

Então foi possível, no quadro das actividades da Lisboa Capital da Cultura '94, a constituição de uma equipa diversificada que, sob várias perspectivas, durante meses foi para o terreno retomar, nalguns casos de uma forma quantificada, as informações e os elementos que permitam a restituição analítica, traduzida também numa linguagem relativamente aberta, desta forma de expressão da cultura popular urbana.

O objectivo foi não apenas a reunião de um conjunto diversificado de textos e documentação para o catálogo que acompanha a exposição, mas, em simultâneo, a própria identificação dos eixos constitutivos dessa mesma linguagem expositiva. E também uma coisa que tem sido particularmente interessante e importante que é a reunião de objectos que, de tão frágeis, tão fungíveis e tão evanescentes, só os fomos encontrar em casa de um ou outro fadista, como cartazes de espectáculos em que participaram, programas, bilhetes de entrada em festas de beneficência, para além de outros objectos de maior vulto e importância como, por exemplo, a casa da Mariquinhas que o Alfredo Marceneiro, enquanto marceneiro, fez para deleite nosso, transformando em três dimensões o seu célebre fado. É uma equipa altamente empenhada que constituímos em grupo de seminário, estando permanentemente em contacto em reuniões sectoriais ou de conjunto.

É um desafio ver como no espaço de um museu se faz uma exposição sobre o fado. Porque ele abre para campos como a noite, a dor e a sua encenação, a solidão, a tragédia, a narração constitutiva da vida, o desencontro mas também o aconchego, a auto protecção em espaços performativos. Dimensões que, mesmo que não na totalidade, teremos de repor e propor como interlocução do espectador, do público dessa exposição.

Mais ainda, o fado na leitura que esta conversa foi sugerindo e para a qual aponto, tem de ser sempre considerado naquilo que o liga à ruralidade. Nem que seja para chamar a atenção para as suas deambulações rurais a partir da cidade de Lisboa. E têm que se descobrir os cegos cantadores e outros instrumentos (para além da guitarra e da viola) que os acompanham, como o acordeão e a gaita de beijos — e um pastor que o diz. É claro que há objectos: os instrumentos com que é tocado e acompanhado; o traje e a sua ritualidade quase, nalguns casos, sacralizada. Existem tópicos que parecem ser recorrentes, como o cigarro, o fumo, a bebida, esses paraísos reelaborados para um universo sensorial que rompe o quotidiano e inventa outro envolvimento — e que são temas numa exposição.

É evidente que, de alguma forma, têm de estar lá a taberna e a casa típica. E está lá toda a expressão plástica que ele foi sugerindo, seja nas capas das partituras que grandes desenhadores ilustraram, como Stuart ou Almada Negreiros, ou nos folhetos dos cegos, ou na literatura de cordel mais banal, que se vende já agrafada com algum número de páginas.

É este universo múltiplo que não queremos deixar confinar a nada que confunda um público que tem de perceber que há evoluções, partilhas, ramificações, diversidades, que têm a ver com o que designamos por fado. Mesmo que aquele espectador, ao entrar lá, pense que o fado é a Amália, e aquele outro pense que era sobretudo o dos cegos, e aquele, também ao entrar, se identifique preferencialmente com a sua vertente aristocrática, ou um outro que entre e pense, sobretudo, que é o mundo do artista, do disco, da produção, do cartaz, da exibição numa grande sala de espectáculos.

É esta espantosa complexidade que é o grande desafio, um campo novo que se abre com a própria dificuldade de articular numa investigação analítica do fado, esse percurso histórico onde ele foi circulando, diversificando-se, apropriado de múltiplas formas e por múltiplos grupos sociais. Oscilando efemeramente entre extremos, como se vivendo da conciliação entre tensões opostas e, de certo modo, sempre constituindo-se no acto de dizer que existe. De dizer-se.