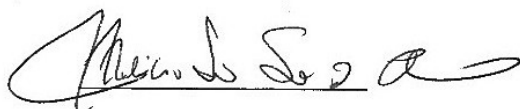


Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Vieira Nery.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),



Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha família;

Aos meus amigos no Brasil que mesmo à distância deram todo apoio e atenção;

Aos meus amigos em Portugal pela força e por acreditarem no meu trabalho;

Ao meu orientador, Professor Doutor Professor Doutor Rui Vieira Nery, por ter acompanhado de perto esta Dissertação e por estimular os meus estudos;

À Professora Doutora Salwa Castelo-Branco, a quem devo a minha formação em Etnomusicologia, pelo incentivo e pela sua ajuda que foi fundamental para a concretização desta Dissertação;

A todos os entrevistados que são citados nesta Dissertação pela generosidade, disponibilidade e apoio.

O PAPEL DA VIOLA NO FADO DE LISBOA.

Múcio José Sá de OLIVEIRA.

RESUMO.

Hoje em Lisboa, a música do Fado serve para promover identidade e também a renovação da paisagem urbana. O tema dessa dissertação está centrado no fenómeno do Fado, com especial atenção à sua performance, num exercício de etnografia urbana. O factor central é o papel da viola no acompanhamento do Fado. Procurando conexões entre o musical e o não-musical, proponho uma abordagem ao papel dos músicos em manter e suportar a música do fado na Lisboa contemporânea. Essa abordagem espera produzir novo conhecimento acerca da performance e nos processos de aprendizagem envolvidos na preservação e continuidade da tradição do Fado, tomando a arte como um instrumento privilegiado para comunicar e intervir. Essa investigação é baseada na pesquisa qualitativa, usando nomeadamente, entrevistas etnográficas, mas também utiliza a observação participativa, a performance participativa e a aprendizagem musical.

PALAVRAS-CHAVE: Fado, música popular, performance, Lisboa, aprendizagem musical, viola.

ABSTRACT.

In Lisbon today, Fado music serves to promote identity as well as promoting the renovation of urban landscape. The subject of this dissertation is centered on the Fado phenomenon, with special attention to its performance, in an exercise of urban ethnography. The central factor here is the role of viola in the accompaniment of Fado Music. Searching for connections between the musical and the non-musical, I propose an approach to the musician's role in maintaining and supporting Fado's Music in contemporary Lisbon. This approach hopes to produce new knowledge about the performance and the learning processes involved in preserving and continuing a Fado tradition, taking art as a privileged instrument to communicate and intervene. This investigation is based in qualitative research, using namely ethnographic interviews, but also employs participative observation, participative performance and musical apprenticeship.

KEYWORDS: Fado, popular music, performance, Lisbon, musical apprenticeship, viola.

ÍNDICE.

Agradecimentos.

Resumo.

Introdução.....	1
Capítulo I : Fado, Elementos Históricos e Sociais.....	11
I. 1. A Indústria Musical, o Fado e a World Music.....	21
Capítulo II : Elementos da Construção das Violas de Fado em Lisboa.....	25
II. 1. Os Sistemas de Amplificação.....	32
II. 2. A Viola-Baixo.....	33
II. 3. A Opção pelo Contrabaixo.....	35
Capítulo III: Aprendizagem e Performance.....	36
III. 1. Técnica Instrumental.....	41
III. 2. A Importância do Repertório.....	44
III. 3. Outros Fados Estróficos.....	50
III. 4. O Fado e a Cena Musical Lisboaeta.....	51
Capítulo IV : Ao Encontro do Fado.....	55
IV. 1. Uma Etnografia das Minhas Aulas.....	59
IV. 2. Aprendizagem em Grupo.....	73
IV. 3. A Performance como Forma de Investigação.....	76
Conclusão.....	81
Bibliografia.....	85
Anexo de Imagens.....	90

“O Fado não é canalha”.

Não é fadista quem quer

Só é fadista quem calha

O destino é linha recta

Traçado à primeira vista

Como se nasce poeta

Também se nasce fadista

Fado da Adiça – Armandinho / Amália Rodrigues.

INTRODUÇÃO.

A presente dissertação de mestrado propõe um estudo sobre o papel do intérprete de *viola* (o termo utilizado para a guitarra clássica, Spanish guitar ou guitarra de acompanhamento, no fado) no fado de Lisboa. Outro objectivo é produzir conhecimento actualizado sobre processos de ensino e aprendizagem que permitem a continuidade (manutenção de uma certa *tradição* e/ou a renovação dela) e a vitalidade do fado.

Do ponto de vista musical, são três os principais intervenientes no fado de Lisboa: a voz, a guitarra portuguesa e a viola, sendo a viola o suporte e fonte de coesão musical do grupo. O fado é na sua natureza uma música extremamente vocal onde a sua componente poética/simbólica é muito importante. Hierarquicamente, o centro das atenções é o solista, e o solista é a voz sendo um segundo solista a guitarra portuguesa.

Verdadeiro “herói esquecido”, o instrumentista de *viola* (no fado chamado de *violista*) proporciona a base harmónica, rítmica e as nuances interpretativas necessárias para a boa performance do grupo. Portanto, o violista, ou instrumentista de *viola*, dos três intervenientes anteriormente citados, é um verdadeiro “trabalhador na sombra”, e conseqüentemente, relativamente pouco estudado. No caso do papel da *viola* de fado temos uma situação em que um agente fundamental da manutenção e renovação do fado lisboeta, pois muitos desses músicos são compositores, tem as suas funções sociais e musicais ainda muito envoltas em mistério. Um mistério, é verdade, que para muitos seria mais um elemento “impenetrável” do fado, talvez até um “mistério” muitas vezes cultivado.

Um objectivo importante e concreto dessa dissertação será contribuir para enriquecer o conhecimento para além do contexto histórico e literário/poético, sugerindo uma visão actual das praticas interpretativas do fado. Essa breve monografia procura, através das entrevistas e do trabalho de campo, iniciar um movimento no sentido de responder a questões práticas que a maioria dos actuais estudos sobre o fado, em geral, não tratam.

Como aprendem os violistas de fado? Quais são seus códigos e estratégias de sobrevivência? Qual a importância que classe, parentesco e género têm na sua formação e performance? A tradição oral se mantém ou se reconfigura através da aprendizagem formal? Qual o futuro da construção artesanal de violas de fado num mundo musical globalizado?

A investigação de carácter científico sobre o fado só ganhou impulso após os anos 1980 (Castelo-Branco, 2000) e ainda se encontra em estado bastante incipiente. Rui Vieira Nery destaca quatro factores que explicariam a escassez de investigações sobre o assunto: 1) a associação entre a

prática fadista e a marginalidade social, gerando afastamento por parte da academia; 2) o tardio desenvolvimento da antropologia e da etnomusicologia em Portugal, aliado à preferência pelo estudo de tradições musicais rurais; 3) a instrumentalização política do fado pelo Estado Novo a partir da década de 1950; e 4) a resistência do meio fadista frente à “arrogância intelectual”. Portanto, aparentemente, o fado “...continua a ser mal-amado no contexto das Ciências Sociais e Humanas Universitárias” (Nery, 2004: 276).

Desde então, porém, o quadro evoluiu bastante, a quantidade de artigos, livros, dissertações e teses sobre o fado cresce em quantidade. Nos últimos anos têm se produzido um conjunto significativo de pesquisas que vão proporcionando um relativo “estado da arte” ou “estado do conhecimento” acerca do fado que parecem trazer em comum o desafio de mapear e de discutir uma produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, sendo os pontos de vista e temáticas os mais diversificadas possíveis, de forma que têm sido regularmente produzidas certa quantidade de dissertações de mestrado, teses de doutoramento, publicações em periódicos e comunicações em anais de congressos e seminários, inspirados pelo fado. Surgem assim investigações sobre o fado do ponto de vista de assuntos como o Património, Identidade, Turismo, Relações Culturais Exteriores, Literatura, Migrações, Urbanismo, História, entre outros. Nota-se, porém, uma certa lacuna quanto a uma análise das práticas musicais associadas ao género. Essas lacunas começaram a ser colmatadas em livros e artigos como "Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado" (Castelo-Branco, 1994) e *Voix du Portugal* (Castelo-Branco 1997), onde, entre outros detalhes musicais, se pode observar a afinação dos instrumentos, as características dos agentes musicais e seus papéis dentro da hierarquia da performance do fado. *Resounding History, Embodying Place: Fado Performance in Lisbon Portugal* (Gray, 2005) é uma etnografia da aprendizagem do canto no fado. A autora relata suas aventuras, nas suas próprias palavras, “na arte de aprender a saudade”, através, por exemplo, da frequência das aulas de canto do Museu do Fado e da participação activa em sessões de fado vadio (fado amador) em espaços como “A Tasca do Jaime” no bairro da Graça, em Lisboa. A sua tese de doutoramento em antropologia, escrita em formato de narrativa, contém um capítulo importante sobre fado e género: “Sexing and Gendering the Space of Fado”, mas, apesar da autora evidenciar o seu conhecimento musical, a abordagem de Gray não explora os elementos da componente musical do fado. Um esforço nesse sentido são as entradas acerca do fado da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (coord. Castelo-Branco, 2010), onde se trata desde da organologia dos instrumentos até às notas bibliográficas dos seus principais intérpretes. Mais recentemente, o livro *Fado, um Património Vivo* (Nery 2012) mais precisamente na secção, “Os percursos de Aprendizagem e de Carreira”, apresenta rica

informação acerca da interpretação musical no fado.

Um encontro com o Fado, as Entrevistas.

A facilidade de acesso a informantes e entrevistados deveu-se, em parte, a uma certa familiaridade, e até alguma cumplicidade, já que eu conhecia muitos deles. Conhecia essencialmente os mais jovens, e com alguns desses já havia tocado, formal ou informalmente. Aponto algumas características de apenas alguns dos entrevistados:

Jaime Santos Junior é considerado pelos seus pares um excelente acompanhador de fado, é dos melhores improvisadores dentro do fado, embora no fado a improvisação não seja uma qualidade geralmente associada aos violistas. Utilizador de cordas de aço, consegue manter forte pulso rítmico enquanto utiliza várias linhas de baixo. É filho de um célebre guitarrista e compositor do fado, Jaime Santos (1909-1982).

André Ramos é detentor de grande capacidade de observação e curiosidade musical, também utiliza cordas de aço.

Vital D'Assunção, com quem, como parte da investigação, tive a oportunidade de ter algumas aulas de viola de fado, tem grande conhecimento de fados tradicionais, harmonias e linhas de baixo, muitos desses conhecimentos foram directamente herdados do avô. É neto do famoso violista, modelo para muitos violistas de fado, Martinho D'Assunção.

Joel Pina (JP). Toca viola-baixo é considerado no meio fadista a referência nesse instrumento. Antunes Gonçalves Borges Pina, nasceu em 1920 em Castelo Branco, foi a partir de 1966 que passou a acompanhar Amália Rodrigues em digressões desta por todo o mundo.

Jorge Fernando, violista, cantor, compositor e produtor musical, produziu fonogramas e tem composições gravadas por fadistas como Mariza e Ana Moura entre outros. Nasceu em Lisboa em 1957, e ainda muito jovem, compôs “Boa noite solidão” para o fadista Fernando Maurício, tema que ainda hoje é uma referência no fado. Acompanhou Amália Rodrigues à viola durante seis anos. Curiosamente, conheci JF em 2005 através de uma cantora japonesa afeccionada ao fado, no “Senhor Fado” da fadista Maria da Fé, JF foi o responsável pelas minhas primeiras participações no mundo do fado, porque a partir de então me convidou várias vezes como instrumentista de viola-baixo, para participar em concertos e programas da televisão, dentro e fora de Portugal, com ele, Ana Moura, Argentina Santos e Maria da Fé. JF é admirador da música brasileira, e das fusões do

fado com outras músicas, usa cordas de nylon que toca em *stacatto* junto ao cavalete numa tentativa de imitar o som das cordas de aço.

Carlos Manuel Proença, violista nascido em 1968, filho da fadista Maria Amélia Proença, Ao mesmo tempo que começou a actuar em casas de fado acompanhando a sua mãe, frequentou a Academia dos Amadores de Música onde consolidou a sua formação musical e Interpretativa. No entanto é no percurso informal, que reconhece a sua preparação. No circuito das casas de fado começou por “fazer substituições”, ou seja tocar quando o violista da casa não o podia fazer, tendo assim integrado conjuntos com todos os instrumentistas activos naqueles espaços (Felix, 2011:141). Admirado pelo seu toque minimalista, é um dos modelos actuais de viola de fado, adepto das harmonias mais simples e das cordas de aço, o seu toque é caracterizado por um forte sentido rítmico para o acompanhamento do fado, sendo por isso preferido por muitos fadistas. A Fundação Amália Rodrigues distinguiu-o, durante a sua terceira Gala, em 2008, com o “Prémio Melhor Instrumentista”, reconhecendo-o como um dos grandes expoentes da interpretação da viola de fado¹. Proença é um dos mais cobiçados violistas da nova geração de instrumentistas de fado, e além de ser um produtor musical é constantemente convidado a acompanhar inúmeros artistas, Carlos do Carmo, Camané, etc...Tive a oportunidade de actuar junto a ele numa digressão da fadista Mísia em 2009 (Grécia e Turquia). Fiz a entrevista em minha casa na presença da sua mãe a fadista Maria Amélia Proença.

Óscar Cardoso. Construtor de instrumentos. Nasceu em 1960 e em 1990 começou a fabricar instrumentos. Chegou á essa actividade por influência do pai, Manuel Cardoso (Felix, 2011: 47). Sendo considerado um guitareiro inovador, destaca-se pelo design experimentalista e pela opção por novos materiais e formas de construção, por exemplo, instrumentos sem fundo, escavados na madeira, ou em fibra de vidro ou carbono. Porém sempre mantendo as características sonoras que fazem seus produtos serem cobiçados pela grande maioria dos músicos de fado. A entrevista foi feita na sua oficina, em Odivelas, entretanto, ainda em 2013, mudaria a oficina para a Ericeira.

Gilberto Grácio . Construtor de instrumentos. Gilberto Marques Grácio nasceu em 12 de Maio de 1936, em Lisboa, na Freguesia da Encarnação e, com apenas 12 anos, na oficina no Cacém, começou a construir instrumentos na oficina do pai, dando assim continuidade a uma actividade iniciada pelo seu avô. Verdadeiro autodidacta, e sem nunca ter consultado livros sobre a construção de guitarras, das suas mãos saem guitarras e violas de atestada qualidade sonora, perfeitos e de beleza incomparável, adquiridas por quase todos os músicos profissionais, casos de Artur e Carlos

1(Fonte: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=390>).

Paredes, António Cháinho, até Jimmy Page, que lhe solicitou a construção de uma guitarra portuguesa, entre inúmeros outros músicos. Em 05 de Outubro de 2002 recebeu a Comenda do Presidente da República Jorge Sampaio ².

Consegui o contacto de Gilberto Grácio através de Óscar Cardoso e pude fazer uma entrevista na sua oficina em Aqualva, Cacém, subúrbio de Lisboa. A maioria das entrevistas foram conduzidas no local de trabalho dos entrevistados, casas de fado, lojas de música ou oficinas de construção de instrumentos. Também entrevistei os construtores os construtores **Acácio Rodrigues** e **Fernando Silva** “Fanam” .

Durante o período das as entrevistas, acompanhei o fado com muitos dos entrevistados, em vários locais e casas de fado. Em Alfama na “Baiúca” acompanhei por várias vezes o violista **Antonio Amorim** e o guitarrista **Paulo Jorge Santos** , no “Bacalhau de Molho” acompanhei o violista **Jorge Fernando** e o fadista **Quim Cigano** , no “Fado Maior” do proprietário **Luis de Castro** , toquei viola-baixo com o fadista-pesquisador **Daniel Gouveia** numa de suas aulas cantadas sobre o fado, (Luis de Castro e Daniel Gouveia são, junto á José Pracana e Luís Penedos grandes conhecedores, ou eruditos internos ao circuito do fado como assinala Vieira Nery na entrada Fado da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*) e a fadista **Julieta Estrela**, toquei viola em tertúlias fadistas organizadas por Daniel Gouveia no restaurante “A Muralha” e no “O Povo” do Cais do Sodré acompanhei o fado à viola-baixo junto ao guitarrista **Sidonio Pereira** . Além destes foram entrevistados o fadista **João Braga** , as fadistas **Maria Ana Bobone** e **Ana Laíns** , o contrabaixista **Paulo Pais** e o violista **Fernando Alvim** .

O Terreno.

A investigação, baseada na método da *qualitative research*, da entrevista etnográfica e de práticas performáticas participativas, concentra-se na área do município de Lisboa, nomeadamente nos bairros típicos mais ligados ao Fado. A entrada no terreno iniciou-se com a frequência de vários concertos de fado, sendo o primeiro deles o da fadista Mariza na praça Martim Moniz a 5 de Outubro de 2012. Outro concerto importante foi o de 22 de novembro do mesmo ano em Lisboa no Teatro São Luís onde Mariza e Carlos do Carmo, celebraram em palco o 1º aniversário da consagração do Fado na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO). Esse último foi transmitido ao vivo pela RTP (Rádio Televisão Portuguesa). Tive a

2(<http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=228>).

oportunidade de assistir esse concerto *in loco*, mas curiosamente, pude revê-lo online no site da RTP onde não deixei de notar, em contraste com o concerto ao vivo, toda uma encenação típica do espectáculo televisivo, através do uso das câmeras num sentido de marcar planos ensaiados de acordo com o discurso dos temas das letras ou comentários dos artistas entre as canções. Se, por exemplo, o artista fala em internacionalização do fado e as câmeras apontam um casal de orientais que estão posicionados *estrategicamente* na primeira fila do público, fala-se em identidade nacional e no ecrã surge o Presidente da Camara Municipal de Lisboa.

O período de 2012-2013 foi muito rico em actividades e concertos ligados ao fado, especialmente em Lisboa. O Museu do Fado ofereceu várias “Visitas Cantadas” dentro e fora do museu envolvendo os bairros típicos de Alfama e Mouraria, o Centro Cultural de Belém (CCB), durante a iniciativa “Há Fado no Cais” promoveu cursos, concertos, conferências e ciclos de debates, a Associação Renovar a Mouraria (uma das cerca de 40 organizações não governamentais a actuar na Mouraria) também teve a sua série de visitas cantadas desta vez apelidadas “Há Fado na Rota das Tasquinhas e Restaurantes da Mouraria”, em Junho de 2013, nas Festas de Lisboa, além do já habitual “Fado no Eléctrico” e da novidade “Amália no Panteão”, uma visita cantada ao Panteão Nacional, monumento onde repousa a célebre fadista Amália Rodrigues, juntou se uma série de quatro concertos, “Domingo, dez da noite, uma Guitarra”, com participação de expoentes da guitarra portuguesa, e a 27 de Junho, pude assistir o concerto comemorativo dos 50 anos de carreira de Carlos do Carmo no Mosteiro dos Jerónimos. Se juntarmos a habitual actividade diária das casas de fado, os concertos de fado dentro e fora de Portugal, a cobertura dada pela comunicação social, as inúmeras actividades do Museu do Fado, o lançamento e re-edição de livros e documentários sobre o tema e a abertura de novas escolas de fado, teremos certamente um período de grande afirmação do fado no panorama musical português à um ritmo de programação que exige bastante esforço e fôlego.

Uma importante abordagem ao terreno foi a visita regular à casas de fado, geralmente com participação musical informal do investigador, numa espécie de “Fado jam-session”, uma possibilidade, em muitas casas de fado, dependendo da informalidade dessa, do horário (sendo mais propício o final das sessões) e do conhecimento prévio dos intervenientes. Por muitas vezes apenas acompanhei o fado á viola ou á guitarra sem realizar entrevistas, embora tenha mantido conversas informais com os músicos. Por exemplo: No Bairro Alto acompanhei a fadista Débora Rodrigues no “Caldo Verde”. Em Cascais toquei viola-baixo na casa de fados da fadista Linda Leonardo “Cascais Fado” numa noite em que tocavam o violista Miguel Gonçalves e o guitarrista Ricardo Rocha. Em Alfama acompanhei Pedro Moutinho, à guitarra portuguesa, no “Boteco da

Fá”. As minhas saídas desde Abril de 2012 se intensificaram ao ponto de repetir, em 2013, formal ou informalmente, muitas dessas situações de participação na prática musical do Fado.

Procurei resumir a investigação á cidade de Lisboa, mais precisamente á alguns dos seus bairros típicos. A possibilidade da performance musical participativa informal com os fadistas ou mesmo a participação em concertos e tertúlias de fado muito contribuíram na manutenção de uma visão mais próxima.. Acredito que as entrevistas, pesquisa bibliográfica especializada e generalista, numa aproximação ao fado a partir das ciências sociais e humanas proporcionaram uma melhor interpretação das ligações intrínsecas do musical com o extra-musical. Do ponto de vista da aprendizagem musical, tive aulas de viola e guitarra portuguesa, mas limitei-me ao repertório do Fado Tradicional (fadados sem refrão) também conhecido como Fado Estrófico ou *Fado Fado*, separei as minhas aulas de viola com Vital d’Assunção, por exemplo, em Fados estróficos em tom menor e maior, as aulas de guitarra portuguesa na Escola de Fado do Grupo Desportivo da Mouraria³ seguiram o mesmo princípio.

Durante as participações activas acompanhei tanto o Fado estrófico quanto o Fado canção tocando viola, viola-baixo e guitarra portuguesa. A meio da investigação, a partir de Maio de 2013, a possibilidade de frequentar o curso de guitarra portuguesa (na Escola de Fado da Mouraria) me proporcionou a experiência de ser acompanhado por violistas, o que enriqueceu a minha aprendizagem do acompanhamento da fado à viola a partir de uma visão alargada das particularidades da combinação dos dois instrumentos. Nesse sentido, e sem ser exaustivo, utilizo o recurso à representação musical em consideração aos seguintes aspectos; forma musical, tonalidade e estrutura harmónica, natureza da escrita melódica, tipo de compasso e natureza da escrita rítmica, dinâmicas forma poética (tipo de metro e de estrofe), relação entre texto e música, características expressivas e observações originais dos intérpretes.

Desde Abril de 2013 foi frequente a participação como aluno em aulas de viola (aulas privadas com Vital d’Assunção, em aulas em grupo no Grupo Desportivo da Mouraria além do acompanhamento (à guitarra portuguesa) das aulas de fado (para cantores) do violista **Carlos Fonseca** em Corroios, subúrbio da área metropolitana de Lisboa, e para cantores e guitarristas alunos do seu pai, o guitarrista-cantor **José Fonseca** no espaço da Santa Casa da Misericórdia no

³“The Grupo Desportivo da Mouraria is a tough no-nonsense recreational club occupying an elegantly decaying former palace perched at the top of the hill. Years of devotion to this passionate, melancholic and uniquely Portuguese music has seen the club dubbed the ‘catedral do fado’”. (Phill Wood in Intercultural Cities Newsletter n.12, October 2010 http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Newsletter/newsletter12/todos_en.asp).

Estoril.

Metodologia.

Learning music through participation was one of the foundational concepts behind contemporary American ethnomusicology as advocated by Mantle Hood, who argued for the importance of bimusicality (Hood 1960). Hood was most focused on describing the difficulties and challenges of learning music in the myriad ways different from western art music (e.g., through memorization and imitation). (Wong, 2008:5).

A investigação foi ancorada nos mais recentes debates teóricos na disciplina de etnomusicologia. No trabalho de terreno, incluí entrevistas semi-directivas, observação participante, registo e documentação de práticas do fado. Durante o exercício de etnografia urbana, uma ligação entre foco e contexto foi necessária desde o início dos trabalhos, considerando que as questões devem unir o musical e o não musical em vez de se criar uma dicotomia entre dois corpos que cedo ou mais tarde terão que ser reconciliados.

Como já citei, boa parte da comunidade a ser entrevistada já me conhecia como músico, o que muito facilitou o meu acesso do ponto de vista participativo e prático, o que me surpreendeu foi a paciência e generosidade com que a mesma comunidade me acolheu, no meu novo papel. Uma das complexidades que me foi apresentada como investigador foi, sendo eu músico, qual seria a minha postura. Ser observador ou participante? E em que dosagem? Penso ter solucionado a questão de maneira a evitar de estar quase sempre a *aprender e a fazer música*, e assim poder manter, quando conveniente, uma certa distância do objecto musical buscando um enquadramento mas amplo sem entretanto perder o foco. Essa foi a busca pela experiência completa onde aprendizagem musical, investigação, exploração de outros valores culturais, leituras e memória parecem convergir para um circuito auto-alimentado. Uma experiência onde por momentos se investiga, ou se aprende um instrumento, um repertório ou uma nova atitude. Não posso deixar de afirmar que na maioria das vezes a oportunidade de aprender/participar foi mais atraente e importante. Entretanto, noto que situações semelhantes são comuns, e podem até ser encorajadas, nas tendências mais recentes da etnomusicologia:

Esta parece ser la disyuntiva de un dilema que, com frecuencia, hemos de abordar los etnomusicólogos cuando hacemos del trabajo de campo etnográfico nuestro principal instrumento de investigación. La figura del etnógrafo como un observador neutral, desapasionado, que aume su objecto de estudio como algo fuera de si, há sido puesta en que

question, en las últimas décadas, por quienes en su lugar entienden al investigador como uno más des los actores sociales que participan del campo, y que, como tal, debe ser considerado en la (re)presentación textual de ese trabajo, en la etnografía. (Sanchez, 2008:132).

Não poderia deixar de mencionar a importância do trabalho solitário, de preparação, não só do ponto de vista bibliográfico mas principalmente da audição de grande quantidade de fonogramas, de visualização de documentários, filmes e concertos, numa representação, dentro do possível, de construção de uma paisagem sonora e de uma memória colectiva que facilite a conversa entre investigador e entrevistado e uma maior confiança do segundo no primeiro. Essa memória construída *artificialmente* pode incluir desde a geografia urbana, repertórios, nomes de intérpretes célebres e até detalhes da construção dos instrumentos. Na preparação das entrevistas, para além das notas bibliográficas, foi importante o contacto com a história, concertos, repertório e entrevistas disponíveis em formato audio-visual *online*.

Partindo de um ponto de vista participativo, fiz entrevistas a intervenientes proeminentes da cena fadista de Lisboa, não apenas instrumentistas, mas também cantores (que aqui passarei a referir como *fadistas*), donos de casas de fado, construtores de instrumentos, público habitual do fado, entre outros. Muito importante foi contacto directo e activo através da interacção com músicos do fado de gerações diferentes, seleccionados a partir da sua experiência sendo esses contactos musicais, junto com as entrevistas, o núcleo etnográfico da investigação. Sendo assim, foram importantes as participações informais do investigador, no papel de instrumentista de viola, de viola-baixo e de guitarra, em tertúlias de fado, em acompanhamento de fadistas em casas de fado e participando em concertos apresentados por profissionais.

Por último, e relativamente ás dificuldades encontradas no decorrer da elaboração da presente dissertação, estas prendem-se sobretudo com a falta de apoios financeiros durante o processo de investigação e, principalmente, o curto tempo em que a mesma decorreu. Uma situação que condicionou de certa forma a realização do trabalho de terreno, o qual exigia do investigador um esforço extra, de tempo e recursos, como músico e aprendiz de música. Além dessa situação estão ainda as dificuldades inerentes á elaboração de uma dissertação de mestrado em menos de 100 páginas, nomeadamente quando a pesquisa envolve uma recolha intensa de dados etnográficos.

A presente dissertação é constituída por quatro capítulos: No primeiro capítulo é realizada uma breve contextualização em torno do Fado, tendo atenção á elementos históricos e sociais que o acompanham o fenómeno. No segundo capítulo tratamos da arte da construção de violas de fado em Lisboa, comparando essa construção ás características de de outras tipos de guitarras, as adaptações necessárias e aos modelos particulares de cordas e acessórios utilizados. No terceiro

capítulo apresentamos as trajetórias de vida e percursos musicais dos músicos entrevistados tendo a atenção á sua aprendizagem musical, capacidades interpretativas actuais, analisando e problematizando diferentes categorias produzidas a nível de discurso: hibridez, autenticidade, tradição e modernidade. No quarto capítulo o investigador veste a pele de músico-aprendiz produzindo uma etnografia das suas aulas de música, da aprendizagem e memorização do repertório (sempre limitado ao Fado estrófico) e das prática musicais em conjunto (em tertúlias, concertos e casas de fado). Aqui teremos a possibilidade observar elementos interpretativos determinantes de toda uma simbologia inerente à essa prática musical.

Capítulo I - Fado, Elementos Históricos e Sociais.

A vida dá voltas: o pobre fado, essa canção lacrimosa, machista e cheia de saudosismo (emblema nacional, portanto), deixou de ser um *vergonhoso vício* do salazarismo, e é hoje um orgulho das esquerdas, que o choram melancolicamente, diz-se que com muita proficiência, ou em seu nome ou em nome do povo e das classes trabalhadoras”. (Da crónica de Antonio Sousa Homem, *A vida dá voltas, ou o caso do fado*, publicada na Revista Domingo pp. 49, Jornal Correio da Manhã, 09.11.2013)

Para nos situarmos no tempo da difusão das músicas populares, tal como as consideramos hoje, talvez seja útil partirmos de um século XIX alargado, da data da Revolução Francesa (1789 -1799) á Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918).

Os últimos anos do século XVIII assistiram ao começo das mudanças fundamentais que extravasaram da cidade para as zonas rurais, a norte e a sul de Lisboa. A classe mercantil autóctone contava com mais de 80.000 pessoas e começara a investir em terras abandonadas das províncias da Estremadura e do Alentejo. Eram mais dinâmicos do que os velhos e aristocráticos proprietários rurais e aumentaram a sua riqueza, vendendo não só vinho mas também trigo, lã e azeite. Os artesãos começaram também a prosperar; 130 000 deles passaram a fornecer o mercado, em vez de estarem predominantemente ligados a patronos nobres e religiosos (Birmingham, [1993] 2007:120).

Essas alterações da ordem económica e social viriam a se reflectir no desenvolvimento de uma nova cultura urbana que incluiria um maior acesso ás práticas musicais. No prefácio da obra; *Modinhas Lunduns e Cançonetas* de Manuel Morais, Rui Vieira Nery afirma:

Ao longo da segunda metade do século XVIII assistiu-se por toda a Europa a um desenvolvimento da canção como forma de expressão urbana a que Portugal naturalmente não podia ficar alheio. As classes médias cidadinas, pelo seu próprio poder económico crescente, tinham agora um acesso cada vez mais alargado quer á rede de instrução básica (e através dela, á circulação literária ou, melhor dizendo, de suporte escrito) quer a tipos de práticas artísticas e de diversões que tradicionalmente estavam apenas associadas á aristocracia e cuja fruição constituía para elas, por isso mesmo um alvo a atingir como símbolo exterior de ascensão e legitimação social (...) São inúmeras as descrições que confirmam o cultivo intenso da guitarra em todo o País e por praticamente todas as classes sociais, quer como instrumento solista quer como acompanhamento da voz, mas nem sempre é evidente se os autores se referem á viola ou á guitarra portuguesa (Morais, 2000: 09-21).

No ambiente do fado, em Lisboa, é comum chamar-se viola ao cordofone com corpo em formato de oito semelhante á guitarra clássica, que junto á guitarra portuguesa acompanham ao fado. A viola, ou violão, que alguns chamam de guitarra clássica, poderia ser chamada de viola

francesa, guitarra espanhola, etc...Porém veremos, no capítulo II que tais denominações tratam, não só pela maneira de executar mas também por alguns detalhes de construção, de instrumentos distintos. Também devemos evitar qualquer confusão com a viola de arco, companheira de violinos e violoncelos em quarteto de cordas e nas orquestras sinfônicas, ou com as violas regionais geralmente associadas à música rural (viola amarantina, viola beiroa, viola caipira, viola da terra, etc.).

É praticamente impossível precisar a expansão e evolução dos cordofones. Desde o decorrer da Idade Média, farta iconografia europeia nos revelou imagens de reis, deuses, damas, anjos músicos pairando suavemente, acalentando toda a sorte de instrumentos, cítaras, saltérios, alaúdes, guitarras, harpas, ou liras. Se por um lado essa preciosa documentação nos deu conhecimento de tantas variedades de cordofones, por outro fez comprovar a enorme confusão, gerada principalmente pelo fato de um mesmo instrumento ser conhecido por vários nomes e em contrapartida um mesmo nome ser aplicado a vários instrumentos (Taborda, 2004:11).

O início do XIX foi marcado pela Guerra Peninsular, também conhecida em Portugal como Invasões Francesas e em Espanha como Guerra da Independência Espanhola, ocorreu no início do século XIX, entre 1807 e 1814. Uma importante consequência das Invasões foi a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil (1808–22), intensificando as trocas culturais entre ambos territórios.

Fado was probably the result of a synthesis of several musical genres and dances popular in Lisbon in the early 19th century, as well as new genres brought to Lisbon with the return of the Portuguese court from Brazil. These genres include the lundum, a Brazilian dance and vocal genre of African origin, the modinha, a genre of salon ‘art’ song that developed in Portugal and Brazil from the mid-18th century to the mid-19th, the fandango, a Portuguese dance of Spanish origin, the fado, a Brazilian dance that is still found in rural areas in the state of Rio de Janeiro, and the fofa, a dance found in Brazil and Portugal. It is also likely that fado was initially danced to the accompaniment of the then popular five-string guitar, an instrument that was replaced by the ‘Portuguese guitar’ or. guitarra, which was popular in the borregais salinos of Lisbon At the time and chicha há acompanhei fado ever since (...) (Castelo-Branco, 2007:508-10).

O fado pode ser considerado como filho da prostituição e das baiucas. Daí que no bordel de meados do século XIX estivesse sempre presente uma guitarra. Segundo estudos publicados, em 1901, por Alberto Bessa sobre a *gíria portuguesa*, *fadinho* era a canção e dança especial e predileta de meretrizes, vadios, estróinas e boêmios” e, enquanto o fado tanto podia significar “prostituição da mulher” como “vadiagem do homem”, fadista era a “mulher que se entregava a prostituição ou o homem vadio, brigão e desordeiro” (Pais, 1983:940-41).

A partir da segunda metade do século 19 o fado será, em Lisboa, mais um dos elementos de ligação entre as populações mais humildes e algumas franjas da aristocracia mais jovem e aventureira, junto à outras oportunidades de sociabilidade entre classes como as festas dos santos populares e as touradas.

Com efeito, no terceiro quartel do século XIX era nítida a convivência que alguns círculos aristocráticos desenvolviam tanto com as cocotes *finas* como com as prostitutas do *baixo fado*. Nas *esperas de touros*, ao som do fado choradinho, lá víamos cocotes chiques ao lado da Severa, da Júlia Gorda ou da Joaquina dos Cordões. As *esperas de touros* constituíam também motivo de franca confraternização entre os boêmios de várias castas, desde o *faia* do Bairro Alto até ao mais requintado aristocrata. A integração era quase perfeita e as distinções superorgânicas ou culturais de “significados-normas-valores” apareciam socialmente minimizadas. Os próprios fidalgos trajavam à fadista; calças de boca de sino, cabelo em bandós, chapéu desabado, e sapatos de saltos de prateleira (Pais, 1983:939).

Contudo, dentro desse ambiente de aventura e romantismo, desse suposto “encontro de classes”, não devemos esquecer o espaço social real onde habitava a figura do fadista:

O *fadista*, como a Lisboa de então o entendia – galanteador arrogante e valdevinos, era temível até pelo nome: o *Facada*, o *Trinca*, o *Naifa*. Muitos fados da época retratam fielmente o quotidiano habitual do fadista *pimpão*:

“*Na tasca da pujaria Houve ontem grande bulha,
Veio de lá a patrulha, Pra o Carmo levar me queria.*”

Um soldado olha para mim, E me diz: «Marche Pr frente, Barulho não se consente, Aqui não se quer chinfrim.»

Mas não me faz espantar, Que tinha vinho nas tripas; Preguei-lhe quatro chulipas. E depois toca a safar. Já livre da entalação, Donde escapei por milagre, Na tasca do Zé Vinagre Fui tomar o meu pião”.

Na verdade, rara era a noite em que não ocorriam sérios confrontos entre as forças da ordem e a fadistagem (Pais, 1983:941-42).

Apesar dessa má fama, o fado se legitima como prática musical socialmente transversal num Portugal em mudança em fins do século XIX:

Mas os tempos mudam e o fado aristocratiza-se, aperalta-se, deixando de ser apenas cantado nas baiúcas, vielas e hospedarias – o que, segundo Tinop, aconteceu a partir de 1868 ou 1869. Terá sido o Calcinhas o primeiro representante do “canto fino do fado” (Ibid.: 946).

Esta preocupação de legitimar socialmente o fado não era nova, e constituía mesmo uma constante nas edições de repertório fadista da segunda metade do século XIX. No *Cancioneiro de Musicas Populares*, (Neves-Campos, 1893-1899), César das Neves e Gualdino Campos esclarecem em várias instâncias, a propósito das suas transcrições de fados, que as melodias do género podem

ser interpretadas com múltiplas letras. Dois exemplos de fados recolhidos no *Cancioneiro* – o *Fado das Salas* (nº 15) e a *Melodia Popular de Anadia* (nº 32) – apresentam a particularidade de a aplicação do texto poético escolhido pelos editores manifestamente não se adaptar à estrutura musical pré-existente em ambas as peças, em especial, não respeitando a métrica das letras tão característica do fado.

“(…) metrificação que serve indubitavelmente o fado tradicional, bem como toda a poesia portuguesa de raiz popular e todos os géneros musicais folclóricos, do Minho ao Algarve. A grande maioria dos viras, chulas, malhões e verdegaios minhotos, canções beirãs, toadas transmontanas, cantos alentejanos, corridinhos algarvios, são cantados em versos de sete sílabas. Os nossos poetas eruditos fazem largo uso deste metro, que em poética se chama redondilha maior. Enfim, Portugal canta, dança, escreve em sete sílabas. Há até quem defenda que falamos predominantemente em sequências de sete sílabas, separadas por segmentos de quantidade silábica aleatória. O verso de sete sílabas está na base da quadra, a forma mais singela e também mais representativa da poesia popular da maioria das línguas latinas” (Gouveia, 2010:91).

Não menos interessantes são os textos (sempre numa tentativa de sugerir a ascensão social do fado) que acompanham alguns dos fados do *Cancioneiro*:

A música do fado já não é hoje, como foi outrora, considerada musica torpe e obscena, própria só das viellas e dos antros de vício, onde a maruja e soldadesca embriagada, tangiam brutalmente em banzas immundas, acompanhando-a com indecorosos versos e batiam com danças lascivas. Ha quarenta annos já se faziam fados especiaes, ou para narrar crimes ou algum escândalo amoroso, satyriزار homens celebres ou políticos importantes, ou para rebaixar homens altamente collocados, ou para ridicularizar corporações respeitáveis, ou para descompor qualquer sujeito. Eis um exemplo: o fallecido jornalista e poeta satyrico Urbano Loureiro, comparando um dia no jornal a Lucta os versos d um escriptor nosso contemporaneo, aos fados do Marcolino (um pobre musico ambulante, improvisador de fados), este sabendo da comparação, procurou o jornalista num estabelecimento da rua de Santo Antonio, que elle costumava frequentar e deixou-lhe o seguinte recado: «Diga a esse Sr. Urbanes Loureiro que se me torna, na sua gazeta, a comparar a esse outro Sr. poeta, eu faço-lhe um fado que o... arrazo.». Publicada na agua lustral da civilização, a monótona musica dos fados, alegre ou sentimental, ingénua ou luxuriante, já não ofende os castos ouvidos do bello sexo, que a perfuma sob seus dedos sem se roborizar de pudor, porque essas simples melodias não maculam as cândidas rosas da sua alma pura. É que a ideia do seu ponto de partida tem sido substituída pela assimilação do serio e pelo sentimento artístico que despreza a materialidade da sua primitiva aplicação e a própria poesia sensualista. O grande numero de fados, quase todos variantes uns dos outros, que se improvisam todos os dias, não são mais que uma espécie de passacalle, lento, de musica caracteristicamente portuguesa: a muitos deles nunca os seus autores applicaram letra.(Neves,1893:31).

Poderemos ter um pouco da ideia do que era a produção de partituras no final do século XIX

em Portugal, nesse caso específico de partituras de fado destinadas ao consumo por parte de amadores. Muito antes da invenção e popularização da gravação de fonogramas essas edições seriam importantes na divulgação e fixação da música popular dentro do seio das boas famílias das camadas socialmente mais elevadas, desde que, mesmo a nível amador, a prática musical envolvesse alguma prática de solfejo e de habilidade ao piano, capacidades mínimas para a leitura de partituras. Entretanto, fora de portas, o ambiente *típico* do fado seria bastante distinto.

Apesar dessa espécie de aburguesamento da música e do uso da poesia erudita em detrimento da popular, representando um fado quase que “perdido na tradução”, e em combinação com vários outros factores importantes na difusão do estilo (desde os guitarristas/cantadores cegos até o aquartelamentos dos soldados portugueses da Primeira Guerra Mundial) essas transcrições chegam aos nossos dias como um registo histórico de uma crescente afirmação da popularidade do fado, num Portugal de finais do século XIX e início do século XX sob profundas transformações sociais.

No final do século XIX o Teatro de Revista, género de teatro ligeiro lisboeta, passa a utilizar o fado como um dos seus “números” musicais permanentes. O fado ganharia terreno também em eventos festivos ligados ao calendário popular da cidade, em festas de beneficência ou nas cegadas, representações teatrais de carácter amador e popular, na generalidade representadas por homens, nas ruas, verbenas, associações de recreio e colectividades. Apesar deste tipo de representação constituir um dos divertimentos célebres do Carnaval lisboeta, de franca adesão popular e muitas vezes com um vincado carácter de intervenção, a regulamentação da censura em 1927 iria contribuir, de forma lenta mas irreversível, para a extinção deste tipo de espectáculo (Pereira, 2008).

Entretanto, vozes da nova intelectualidade portuguesa condenavam o fado, a Geração de 70, grupo composto por alguns jovens intelectuais portugueses, como Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão ou Batalha Reis, manifestaram um descontentamento perante o estado da cultura e das instituições nacionais. Em contraste, e um pouco mais tarde, o fado seria utilizado por vozes oriundas dos trabalhadores para contestar as precárias condições de vida do proletariado, nascia o fado operário.

A ligação do Fado ao movimento operário já desde a década de 1870 – e sobretudo a partir do virar do século – é uma realidade que vimos ressaltar de forma inequívoca da análise da lírica fadista impressa nesse período (...) essa associação é, inclusive, objecto de formulação teórica explícita por parte de alguns dos protagonistas do circuito fadista mais directamente integrados no associativismo operário, com destaque para Avelino de Sousa, mas igualmente nas páginas da imprensa periódica fadista. Ela está, por outro

lado, claramente na base de muitos dos poemas de Fado de crítica ao regime republicano (...) O estudo mais atento desses textos permite-nos, por outro lado detectar através deles a própria génese e evolução do pensamento que norteia o movimento operário em Portugal no período em questão. Numa fase inicial esse pensamento expressa sobretudo uma atitude de despertar de consciência para as condições de vida dramáticas da maioria dos trabalhadores portugueses e de preocupação genérica de justiça social, cuja referência ética é ainda muitas vezes a da Caridade cristã. Depois, gradualmente, os poemas de Fado com esta componente social vão passando de simples denúncia da miséria e do apelo à compaixão à adopção de contornos mais radicais, assumindo posturas ideológicas mais precisas e adquirindo mesmo, em muitos casos, um carácter assumidamente militante. Fadistas destacados, como João Black, Carlos Harrington e Avelino, entre outros, aparecem agora integrados em acções de agitação e propaganda, promovidas dentro e fora de Lisboa por associações sindicais e partidos organizados (Nery, 2012:101).

Desde início do século XX o fado já desfrutava de um destaque relevante no panorama da cultura portuguesa, esse condição seria ampliada através dos primeiros registos em fonogramas, do advento da rádio e do cinema. E muitos seriam os defensores do fado.

Nas artes plásticas, José Malhoa retrata o fado com “O Fado”, quadro á óleo terminado em 1910 mas exposto em Lisboa apenas em 1917 depois de ter circulado em algumas exposições fora de Portugal, o quadro mostra duas personagens da marginalidade lisboeta, o fadista e a prostituta. São intensificadas as publicações centradas nessa canção. Além das partituras, edições de jornais e livros, com, por exemplo, críticas, notas bibliográficas dos fadistas e letras. Esses aficcionados do fado, num movimento de auto-defesa, serão talvez os primeiros *puristas* do género.

Não somos daqueles que antipatizamos com o tango, pela simples razão de gostarmos do fado; porem como Portugueses, não deixamos de deplorar ouvi-lo á mistura com o fado, sobretudo quando cantado por os que se dizem fadistas. O cantador está no seu pleníssimo direito de cantar o tango, o samba ou até a velha modinha da Maria Cachucha, mas; o que não têm direito é de flagelar os ouvidos dos que frequentam as casas reservadas ás audições de fado, e que só por este ali vão, com essa melopeia importada da Argentina (Machado,[1937] 2012:32).

O sucesso literário da edição da novela *A Severa* (1909) de Júlio Dantas, baseada no mito de Maria Severa Onofriana, fadista e prostituta, e sua relação amorosa com um aristocrata, o Conde de Vimioso, terminaria por elevar o fado aos píncaros da popularidade. Quase uma *Dama das Camélias* (Dumas, 1848) à portuguesa, a novela acabaria, mais tarde, transformada em peça de teatro e finalmente no primeiro filme sonoro produzido em Portugal, realizado por um português, *A Severa* (1930) de Leitão de Barros.

Um das questões recorrentes do fado é a sua denominação como “Canção Nacional” e a ligação ao Estado Novo, a sua origem miscigenada e na marginalidade além da adoção do fado por franjas do proletariado na viragem do século XIX para o século XX, nos convidam a uma visão menos simplista:

No que diz respeito ao fado, a recusa da sua classificação como canção nacional por excelência encerra pressupostos ideológicos definidos. Estes são justificados por uma pretensa avaliação científica do fado como manifestação menos autêntica da cultura popular (aqui equivalente a nacional): “Proclama-se o inconveniente nacional e folclórico, da sua difusão excessiva, quer pela sua proveniência, quer pelo pessimismo e desânimo que traduz, em contradição com as fontes e as manifestações mais autênticas e construtivas da inspiração popular (AN, Diário das Sessões número 160, de 30-06-1956, p. 1227). A caracterização depreciativa do fado socorre-se de uma adjectivação psicologista e historicista, deixando a entender a ausência da componente religiosa (nesse caso cristã): “O fado lembra as guitarras plangentes de Alcácer, não um brado de vitória ou de fé (id., ibid.)”. “A cultura popular urbana é assim desvalorizada (uma vez sendo a fonte do fado), em contraponto com a cultura popular rural, onde se manifestam as canções nacionais por excelência, logo o folclore próprio, logo a identidade portuguesa (id., ibid.)” (Melo 2001: 83-4).

A primeira metade do século XX foi fundamental para definir o fado, como hoje o conhecemos. Muitos factores contribuíram para isso: O aparecimento da indústria fonográfica, ainda numa fase pioneira, e as limitações da gravação áudio de então junto com o aparecimento da Rádio definiram o tempo de duração dos fados, e de toda a música popular, reduzindo o tamanho das letras. A presença do fado e sua difusão, na Primeira Grande Guerra, por entre as tropas portuguesas. O Estado-Novo, através da censura das letras dos fados e da profissionalização dos fadistas remove do fado parte do seu carácter de improvisado.

É corrente a ideia de que o fado serviu, modelarmente, o Estado Novo. Mas não se pense que essa serventia foi isenta de conflitos ou que, com o Estado Novo, o fado caiu em estado de graça. Aliás o regime saído do golpe militar de 28 de Maio teve sérias dificuldades em dedilhar (manipular) os acordes sociais do fado (...) Com o virar do último século, algumas cenas e personagens populares das vielas típica de Lisboa tinham desaparecido: o aguadeiro, o homem do azeite doce, o “pitrolino”, a verdadeira fava-rica. Mas os fadistas rufias e as guitarras pífiás persistiam nas velhas baiúcas e resistiam às tentativas de aburguesamento do fado que começava a ser tocado em salões chiques e acompanhado ao piano por uma elite até então distante da cultura popular e bairrista. Havia mesmo dois partidos do fado – o “fado dos salões” e o das “tabernas” - que se apoiavam em movimentos de adeptos organizados: O Grémio Artístico Amigos do Fado e o Grupo Solidariedade Propagadores do Fado. Numa fase inicial, os moralistas do regime tomaram naturalmente partido daqueles que viam no fado um entretenimento de vagabundos, boémios, degenerados. E logo em plena Ditadura Militar (1927) deitaram mão de regulamentação que determinava a obrigatoriedade de posse de carteira profissional para se actuar em público, ao mesmo tempo

que proibiam o fados nocturnos e as serenatas em defesa dos “cidadãos pacíficos e laboriosos, frequentemente acordados a altas horas por vozes roucas e avinhadas” (...) O fado sente-se então perseguido e, depois da meia-noite, no ambiente de tasca que o viu nascer. É tocado baixinho, de portas fechadas, clandestinamente (...) Os mais puritanos ideólogos do Estado Novo não poupam esforços para achincalhar o fado. O ultranacionalista Diário Nacional lança, em 1934, uma campanha contra o “Fado, relicee nacional”. Dois anos mais tarde Luis Mota dedica á Mocidade Portuguesa o afrontoso livro que publica sob o título *O Fado, Canção dos Vencidos*, produto de um ciclo de palestras dadas na Emissora Nacional alguns anos antes (1929), contra a “miséria moral e musical do fado” - canto de “criminais”, chorosa e aiada “elegia de taberna, cárcere e alcouce”. É nessa efervescência ideológica que o fado acaba por se subjugar ao regime, para sobreviver e é também nessa luta pela sobrevivência que se consolida o mito do fado como símbolo de identidade nacional. Contra os que viam no fado a “degenerescência da raça” e apoucavam os estúdios e brigões fadistas que “faziam motes nos alcouces para os glosar nas tabernas”, levantam-se os defensores da “canção nacional”, reivindicando a lenda plangente do fado e das dez mil guitarras que haviam sido encontradas nos despojos da “luzida hoste” de D. Sebastião, em Alcácer-Quibir. Ao que os detractores do fado opunham a tese da origem “preto-brasileira” da “lengalenga reles e monótona dos tristes e desgraçados”, levando os amantes do fado a argumentar que já Estrabão, admirável geógrafo grego, do tempo de Cristo, se impressionara com o “bater de fado” dos Lusitanos. E quanto ao perigo de os vigores da raça se dissolverem no vinho, na imprensa afecta à causa do fado (principalmente na Guitarra de Portugal e na Canção do Sul) escarneava-se do jovens pálidos e dengues, que se entregavam ao capilé, chocolate e leite (“dá-me um copo de leite com cacau”...), numa atitude antipatriótica por agravarem a crise vinícola (“bebam vinho, para dar de comer a um milhão de portugueses!”). Em 1938, no auge do confronto “a favor” e “contra” o fado, a revista legionária *Juventude* toma finalmente partido a favor do fado: “Toda a gente sabe que as letras são visadas pela digna Inspeção-Geral dos Espectáculos e, assim, afirmar que elas podem constituir matéria de propaganda subversiva é um crime absurdo (...) Até que se deve aproveitar a popularidade do fado para se espalhar pelo povo um grande número de letras de exaltação patriótica”. Afinal o Estado Novo poderia instrumentalizar o fado, colocando-o a serviço dos seus interesses (...) Censuram-se todas as manifestações populares do fado que o poderiam desnacionalizar, como as cegadas “espalhafatosas” ou os cruzamentos repulsivos com outros géneros musicais alienígenas: fado-fox, fado-rumba ou fado-tango (“sejamos fadistas e não tanguistas”). (...) É aqui que a tradição do fado, como expressão da “alma nacional” começa a ser construída ou inventada (...) A invenção do fado como “tradição nacional” foi produto de uma longa negociação (...) É admissível que, com o Estado Novo, o fado tenha cumprido uma função de apaziguamento de sentimentos de revolta, ao tornarem-se os rumos de vida de forma fatalística, inevitável, irrevogável, derrotista (“Zé povinho deixa-os lá / não te metas na questão / se o mar ralha com a rocha / que se lixa é o mexilhão”). Como se os gemidos de guitarra (“solturas” de corda) preenchessem os glissandos, vocalizes e suspensões de vozes silenciadas que pediam a guitarra que lhes cantasse o que lhes ia na “alma” - as “desgraças” do destino num fatalismo de sol-e-dó que faria do fado uma forma reflexiva do seu ser (Pais, 1996: 340-42).

O sucesso do fado em casas de fado cada vez maiores, e em salas de teatro, leva à construção de instrumentos maiores e com maior volume. Grandes instrumentistas como o guitarrista Armando Augusto Freire, o “Armandinho” (11 de Outubro de 1891 – 21 de Dezembro de

1946) definem o papel dos instrumentos no acompanhamento do fado. Surgem as primeiras oportunidades de concertos de fado no exterior, nas Colónias Africanas do Ultramar e no Brasil, dentro de um circuito de tournées internacionais do Teatro de Revista. Um jornalismo especializado se dedica exclusivamente ao fado, contribuindo com críticas e cunhando a iconografia do imaginário fadista. Além de presença constante no Teatro de Revistas e na Rádio, o fado está no Cinema e mais tarde na Televisão.

At the turn of the 1930s, the debut of Portugal's first talkies, Leitão de Barros's and Cottinelli Telmo's, coincides with the ideological and cultural reorientation of the Estado Novo, signalled by the inauguration of the (SPN). Starting in 1933, the Portuguese government promotes a national cinema that it hopes will project the progress of the Estado Novo as it reflects on the grandeur of previous centuries of Portuguese history. And as and appear before the establishment of Portugal's ministry of propaganda, these films do not adhere to the SPN's directives for national cinema. As a result, these movies present values and images that, shortly thereafter, will be purged from Portuguese movies for the rest of the decade: values linked to a people who are dissatisfied with the previous quarter of a century of experimental democracy, yet who are cynical about the seemingly progressive ideals of the nascent regime. And as the Fado, bullfights, and folklore are common motifs in and, these films allow us to observe a dialogue between Portugal's first talkies and to catch a glimpse of the Nation's popular culture before the Estado Novo's propaganda has a chance to recontextualize it to promote its own agenda (Colvin, 2010: 149).

Várias personalidades do fado marcam a música popular portuguesa do século XX. A fadista Amália Rodrigues (1920-1999) torna-se a artista portuguesa mais famosa em todo o mundo. Todos seus gestos, ou ausência deles, maneira de vestir, corte de cabelo, uso do xaile negro, a maneira de se colocar no palco à frente dos músicos, interpretação musical e repertório, serão um modelo para gerações de fadistas femininas, especialmente após a sua morte em 1999. A sua passagem pelo Teatro de Revista e pelo Cinema e a colaboração, em fados que se tornariam célebres, com compositores como Frederico Valério (1913-1982) e mais tarde Alain Oulman (1928-1990) intensificam o sucesso já meteórico da sua carreira. Faz regularmente, desde 1943, concertos no exterior, mas sua carreira toma um rumo verdadeiramente internacional através da participação no filme francês *Les Amants du Tage* (1955) de Henry Verneuil, onde interpreta “Barco Negro”, uma adaptação de David Mourão Ferreira à canção “Mãe Preta” dos brasileiros Piratini (António Amábile) e Caco Velho (Matheus Nunes). Na sua biografia, à cargo de Vitor Pavão dos Santos, Amália Rodrigues descreve:

Quando os franceses se puseram a ouvir músicas, para escolher o que eu ia cantar nos *Amantes do Tejo*, gostaram muito da *Mãe Preta*, uma canção brasileira, feita por um rapaz chamado Caco Velho, que era cantada aqui por uma fadista, a Maria da Conceição. A música tem muito ambiente, a letra é bonita mas não é para o meu feitio. Tem uma história muito complicada. E era do repertório de outra artista. Então pedi ao David Mourão Ferreira para

fazer uns versos (...) Os *Amantes do Tejo* não foi um filme de grande sucesso, mas correu em todo o mundo e toda a gente me pôde ver. Havia quem dissesse e escrevesse que valia a pena ver o filme para me ver cantar o Barco Negro (...) Foi o Barco Negro que me levou ao Olympia e me fez internacional (Santos 1987:125).

Outra personalidade marcante do século XX fadista é Alfredo Rodrigo Duarte, o Alfredo Marceneiro (1891-1982) que:

Segundo afirma, introduziu a performance à “meia luz” de pé por traz dos instrumentistas, uma configuração que se estabeleceu como norma na prática Interpretativa do fado, sendo este alguns dos elementos que estrategicamente utilizou na construção da sua imagem. A sua postura corporal, forma de andar e o cuidado com a indumentária (de que se destacam adereços como a boina e o *cache-nez* que viriam a tornar-se símbolos do fadista, imitados por todos os seus seguidores), também eram elementos característicos da sua apresentação pública. O seu estilo performativo tido como “castiço” (característica reforçada pela forte pronúncia lisboeta) e “autêntico” foi muito apreciado pelos cultores do género, constituindo-se ainda hoje como uma referência, sobretudo para os intérpretes masculinos (Félix, 2010:739).

Marceneiro será também compositor e criador (aquele que “estréia” um fado, que define a sua interpretação) de muitos dos fados que hoje são parte fundamental do repertório: *Marcha do Marceneiro* (1925), *Fado Bailarico* (1927), *Fado Cravo* (1928), *Mocita dos Caracóis* (1932), *Eu lembro me de ti* (1935), *Laranjeira* (1944), *A Casa da Mariquinhas* (1946), *Estranha Forma de Vida* (Fado Bailado) entre outros.

Após a Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974) e o fim da ditadura em Portugal o fado sofre hostilidades generalizadas, ao ser conotado com o antigo regime e considerado reaccionário. O fado é banido da rádio e televisão e festivais como a “Grande Noite do Fado” são cancelados. Na década de 80, além da crescente influência da música anglo-saxónica, surge uma nova geração de artistas e bandas de pop-rock português com forte presença nos meios de comunicação. Entretanto, o relativo sucesso de compositores, letristas e intérpretes (alguns com ligações políticas à esquerda) vai lentamente recuperar o espaço do fado dentro da paisagem sonora portuguesa.

Apesar de tudo o pós-25 de Abril significou uma crise, sem precedentes, para o fado, que só foi colmatada na segunda metade dos anos 90. Essa crise concretizou-se num desinteresse do público, numa primeira fase, compreende-se, não só pela conotação do fado com o regime, mas também porque o espírito progressista da revolução dificilmente se entenderia com uma música saudosista, tradicionalista, enfim, virada para o passado. Numa segunda fase, após o furor revolucionário, o fado teve dificuldade em imperar numa sociedade capitalista e consumista, em plena crise de valores, e susceptível à influências anglo-saxónicas (Halpern, 2004:70).

Talvez seja discutível a classificação do fado como apenas uma “ música saudosista,

tradicionalista, enfim, virada para o passado”, mas fica clara o ponto de vista de grande parte da comunicação social, dos *opinion makers* portugueses, acerca do fado, durante o período entre o 25 de Abril de 1974 até os finais dos anos 90, estes seriam surpreendidos na década seguinte pelo sucesso avassalador de fado dentro e fora de fronteiras.

Na primeira década do século XXI é evidente o triunfo do fado no mercado musical português e nos circuitos de concertos internacionais, seguindo uma tendência já crescente durante os anos 90, mas quase subterrânea, que vem à tona com a morte de Amália Rodrigues em Outubro de 1999.

I. 1. A Indústria Musical, o Fado e a World Music.

O fado está na moda e tem crescido em número de artistas, discos e negócios. Um disco de fado vende entre 3 a 7 mil unidades em Portugal. Existe, porém, um número de artistas restrito, que consegue atingir o galardão de prata, que equivale à venda de 10 mil cópias. Os galardões de platina correspondem à vendas superiores à 20 mil ou à 40 mil, respectivamente. A este nível de vendas se destacam: Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, cuja longevidade e popularidade das carreiras representam um número de vendas bastante elevado e difícil de contabilizar (...) À margem das vendas de discos, não é fácil dizer quanto valem os negócios do fado em Portugal. Primeiro, porque não há entidades que monitorizem essa indústria. Segundo, porque há muitos artistas a trabalhar individualmente, sem ligação à produtoras. E Terceiro, porque a amplitude da actuação do fado é enorme. Desde as casas de fado, passando pelas festas locais de amadores, pelos eventos privados e espetáculos em coliseus até às vendas dos discos. Ainda assim, na ausência de números globais, basta usar o senso comum para perceber que o fado passou a ter maior relevância no mercado da música (...) Mas nem só os discos são representativos do universo do fado. Os espetáculos, que são o principal sustento dos artistas, acontecem todo o ano e sob diversas forma.”Os cachets não são tão elevados como os dos espetáculos de pop rock. Mas todos os dias há espetáculos de fado”, comenta Jorge Fernando, fadista, compositor e produtor. Segundo ele os cachets variam entre 5 mil e 10 mil euros por espetáculo. Helder Moutinho, da produtora HM Música, que faz o agenciamento de fadistas como Mafalda Arnauth e Joana Amendoeira, diz que os preços rondam 8.500 e 5 mil euros, respectivamente. Também esses números não são precisos, mas dão uma ideia da dimensão financeira de um espetáculo de fado (...) Depois de Amália Rodrigues, que, segundo David Ferreira continua a representar cerca de 80% das vendas de coleções de catálogos, começou uma nova era, marcada pelo aparecimento da chamada nova geração do fado (...) “A atualização da imagem mística dos fadistas ajuda a suavizar a ideia que o fado é pesado e abre uma nova faixa de mercado”, opina João Pedro Ruela. Segundo ele, uma geração de artistas actualizada torna-se mais apetecível para um público mais jovem que começa a descobrir a necessidade de manter a nossa cultura. Jorge Fernando repara que “o fado tem ganho outra dimensão e outro estatuto. Hoje os jovens não têm vergonha de gostar de fado”(…) Para Paulo Salgado não existe segredo. “Se queremos chegar a um público mais jovem temos de ter armas semelhantes às que os projetos de pop rock utilizam”, adianta. Como a preocupação em termos de *statement*. No caso do Camané a

aposta baseia-se na construção da imagem de um artista que não é vazio, que toma opções, escolhe, apoia determinadas causas e movimentos políticos. (...) Tozé Brito considera a imagem absolutamente essencial. Há todo um estudo que é feito a pensar na gestão da imagem que inclui costureiros, cabeleireiros, maquiadores. A imagem de Mariza, por exemplo, está a cargo do cabeleireiro Eduardo Beauté e do costureiro João Rolo, “Tudo isso custa dezenas de milhares de euros”, assegura Tozé Brito. “Só a capa do disco, que tem que ser muito bem conseguida, custa uns milhares de euros”, acrescenta. E fala da experiência da sua editora em concreto: “Nos casos de Ana Moura e Cristina Branco podemos gastar cerca de 5 mil euros para efeitos de capa e videoclip” (...) No caso de Aldina Duarte, artista ligada ao fado há muitos anos, a aposta do discurso funcionou. “A Aldina deu uma entrevista à RTP que teve como consequência a passagem do seu disco para o top nacional”. “O fado representa uma cultura, uma ideologia e Portugal lá fora, afirma Hélder Moutinho. É um produto de tal forma exportável que até artistas como Madredeus e Dulce Pontes, que têm projetos diferentes, chegam aos palcos internacionais através do imaginário do fado, a música de Portugal (...) E, “curiosamente, hoje é mais fácil promover o fado lá fora do que cá dentro”, refere Tozé Brito. David Ferreira concorda afirmando: “É complicado vivermos com uma rádio que é hostil ao fado e à música portuguesa. Somos estrangeiros na nossa terra e essa situação pode tornar-se insustentável”. Kátia Guerreiro editou seu álbum de estréia no Japão e na Coreia, quando ainda era pouco conhecida do público português. Cristina Branco editou vários discos na Holanda e só com o quinto chegou ao mercado português. Mísia começou a cantar em Barcelona e Madrid. Hoje atua nas mais prestigiadas salas de espetáculo do mundo. São exemplos de fadistas que vingam em países como Holanda, Alemanha, Suíça, França, Espanha, Japão, Coreia e, mais recentemente, Reino Unido e Estados Unidos. “O público estrangeiro quer ver coisas diferentes”, afirma David Ferreira. Segundo ele, a influência anglo-americana na Europa do Norte foi tão forte que a música dos próprios países perdeu personalidade. “Esses países estão a passar por uma crise de criatividade. Daí que haja interesse pelo fado, que manteve a sua personalidade”. A redescoberta do fado resulta numa grande oferta e procura de artistas do género, “mas parece-me que de futuro existirá uma triagem natural como acontece no mercado da world music. Depois do fenómeno. Buena Vista, por exemplo, não havia promotor, agente ou editor que não tivesse o seu projecto cubano. No entanto, hoje apenas estão no mercado os que mais se distinguiram”, justifica João Pedro Ruela (Fiúza, 2005: 80-84).

Ao iniciar uma discussão acerca da crescente presença do fado na chamada *world music* será preciso ter uma visão mais crítica desse rótulo evitando abordagens demasiado cândidas.

A *world music* é popularmente creditada como um fenómeno de raiz, uma expressão de identidades étnicas nacionais e diversidade multicultural. Porém, como análises de exemplos recentes revelam, *world music* pode também ser considerada um típico produto da sociedade de consumo (Erlmann, 1996:467).

Referindo-se ao termo *world music*, um termo fabricado, o etnomusicólogo Veit Erlmann assume seu ponto de vista sobre a *world music* descrita por ele como “uma nova forma estética de imaginação global”. Dentro dessas novas estéticas o autor cita formas influenciadas pelo hibridismo como o Rock alternativo e a *Video Art*. Num ambiente pós-moderno a sincronia e a contradição

entre um mercado universal convivem lado a lado com uma proliferação de códigos neo-tradicionais e novas diferenças étnicas. Homogeneidade e diversidade são sintomas do que Erlmann chama de “síndrome da Benetton”, ou seja, quanto mais as pessoas compram a mesma roupa, mais o comércio celebra a diferença. Dessa forma, subsistemas, na forma de culturas regionais e locais, apresentam desafios para o sistema do capitalismo global. Porém Erlmann discorda da ideia que alguns estilos de *world music* sejam antídotos do imperialismo e da cultura de consumo ocidentais.

O fenómeno global de circulação de mercadoria musica e de estratégias de vendas de editoras multinacionais podem ter um profundo impacto na identidade cultural e nacional de países como Angola ou a Suécia. Cada subsistema passa a ser uma cópia do supra-sistema numa forma especial adaptada ao seu ambiente e local. A globalização de produções artísticas, oriundas desses circuitos de subsistemas, também cria oportunidades para *romancear* a autenticidade e *idolatrar* talentos locais.

Apesar de que formas não comercializadas de práticas musicais ainda subsistam em alguns espaços, inclusive no coração das sociedades ocidentais de consumo, a coexistência da produção de diferentes práticas musicais e seu consumo é uma das bases sociais mais fortes para a criação do mito da *world music*. Essa música já era produzida e consumida de forma mercantil (dentro do seu circuito local e do seu subsistema) antes de se tornar globalizada, e ser re-baptizada e se tornar em mercadoria a nível do supra-sistema. No caso da *world music* acrescenta-se a reconfiguração do espaço e do tempo na criação da nostalgia. Diante dessas táticas da *world music*, coexistentes estilos locais são reordenados de acordo com a sua ascendente ou descendente popularidade dentro de um mercado alargado, mundializado, desterritorializado e disperso

Apesar da presença do hibridismo e da diáspora em oposição á ideia da autenticidade, hibridismo e autenticidade estão unidos na *world music*. A *pureza* musical é impossível, mesmo em sociedades isoladas. Se há algo autêntico hoje em dia, são os géneros híbridos organicamente conectados com a vida social e as aspirações culturais de localidades particulares, e em contraponto, se algo pode ser chamado de não autêntico é o esforço dos estados nacionais em promover “autênticas” tradições musicais. Desta forma é celebrado o hibridismo na *música do mundo*.

A cultura globalizada do exotismo sugere valores como autenticidade, nostalgia, romantismo e hibridismo buscando saciar o interesse e a curiosidade de consumidores cosmopolitas. O recente sucesso comercial de um novo produto turístico nas favelas dos Rio de Janeiro, onde turistas, na maioria estrangeiros, saciam a curiosidade e senso de aventura ao visitar zonas que foram recentemente palco de violência urbana e onde seus habitantes vivem em condições mínimas. Em *Brave New World* (Huxley, [1931] 2010) a casta mais elevada de humanos civilizados, *alfas*, podem

visitar em férias as *reservas* onde vivem os humanos considerados mais *primitivos*. A *world music*, em alguns casos, também pode parecer um verdadeiro *safari* musical, onde elementos de um universo sonoro mais familiar para os ouvidos ocidentais devem acompanhar os produtos, desde a progressões harmónicas e linhas melódicas, vestuário, cortes de cabelo, postura em cena, duração das obras, até inclusão de instrumentos como a bateria, a guitarra eléctrica e os teclados electrónicos. Essa opção não nega um movimento contrario, onde esses sons e atitudes podem ser abolidos por produções musicais mais “tradicionalistas” .

Desde o artigo de Erlmann (1996), quando então a *world music* estava no auge da sua popularidade, muito mudou até hoje, 2013, se a *world music* perdeu um certo fôlego, ou pelo menos a exposição nos média, por outro lado os estilos da música popular em geral estão mais híbridos que antes, seguindo a lógica da globalização, entre outros, ouvem se sons brasileiros, africanos e de *Bollywood* na pop norte- americana e vice versa, num caminho de ida e volta (muitas vezes mais de ida, dos centros de poder, do que de volta). Embora subsistemas globais mantenham o mercado de *world music* esta perdeu boa parte do marketing jornalístico dos anos 80 e 90 e muitas das editoras desse segmento simplesmente desapareceram seguindo a tendência geral da falência das grandes editoras musicais, a fragmentação dos públicos e o declínio da publicidade na televisão, em contraste com a ascensão da internet, torna impossível que algumas redes de produção e distribuição “tradicionalistas” de música ainda se mantenham.

Numa marcha tecnológica desenfreada em direcção ao futuro, a memória e o passado (re-construídos) são, em contraste, mercadorias cada vez mais cobiçadas. Passados possíveis coexistem e constroem uma memória partilhada, e havendo pouco de homogéneo no passado, navegamos num mar de memórias construídas. Como parte do oceano da memória global comum, e mais recentemente, junto com o fenómeno da música mundial, o fado começa a ocupar seu espaço na cultura internacional-popular.

Capítulo II – Elementos da Construção de Violas de Fado em Lisboa.

The sound devices we call musical instruments are firmly embedded in local music cultures worldwide as well as part of global cultural flows in with they are swept up and relocated (weather in the hands of musicians, tourists, collectors, or museum curators). The forces that move musical instruments around the globe are tied to multifarious systems of social, cultural, economic, and political exchange, their value and meaning negotiated and contested in a variety of cultural arenas (Dawe 2003: 274).

A afirmação de Dawe sugere a complexidade do estudo dos instrumentos musicais dentro de uma perspectiva mais ampla e detalhada. Neste capítulo procuro, desde a perspectiva dos construtores e músicos ligados ao fado, dar uma visão actual e sucinta sobre o assunto.

Vão rareando em Portugal os construtores de instrumentos de corda, de qualidade, apesar do preço que estes atingiram. Em relação á viola, a importação de instrumentos fabricados em série, sobretudo de origem japonesa, resolve em parte o problema. Mas em relação á guitarra? Será que por falta de protecção e de incentivos á nossa indústria artesanal iremos chegar á situação de importar guitarras portuguesas fabricadas no Japão ou em qualquer outro país? (Sucena, 2008:88).

Se a afirmação de Sucena, que surge inicialmente na primeira edição de 1992 do seu livro *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, e mais tarde mantida na terceira edição revista e ampliada de 2008, soa demasiado apocalíptica, não considerando a explosão generalizada de interesse dos públicos nacionais e internacionais pelo fado (o que por si só seria uma garantia da manutenção da construção da guitarra portuguesa), o mesmo não se poderá dizer acerca da construção das violas de fado. Talvez em 92 o Fado fosse ainda considerado por muitos o “parente pobre” da música portuguesa.

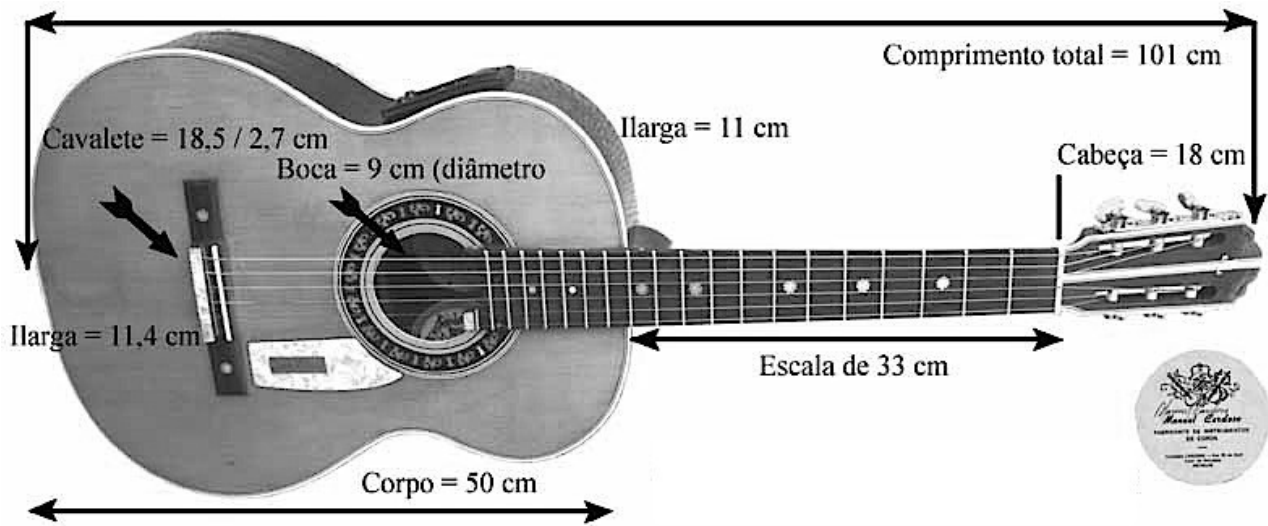
A construção de violas de fado está intimamente ligada á construção da guitarra portuguesa. Entre 1920 e 1950 estabeleceram-se em Lisboa aquelas que podem ser consideradas as duas principais escolas de construção. Qualquer delas reflectindo as novas exigências como são a qualidade sonora, a precisão mecânica e o volume exigidos pelos novos conceitos de execução (tocar em auditórios e palcos de grande dimensão e em situação de registo de som). São duas escolas distintas e claramente indetectáveis, uma iniciada por João Pedro Grácio e outra pelo madeirense Alvaro Marceano da Silveira.

João Pedro Grácio (1872-1962) iniciou uma das mais importantes famílias de construção

pela qual circulam conhecimentos próprios que individualizam o instrumento mesmo entre outros seus semelhantes. Com a oficina de Lisboa, João Pedro Grácio constituiu uma marca própria (“A Lusitânia”) de guitarras, bandolins, violas-francesas, violões e cavaquinhos entre variadíssimos instrumentos de corda dedilhada. Gilberto Grácio (1936) manteve a tradição da família Grácio, numa carreira que teve início a quando da morte do seu pai em 1967, de quem era assistente. A tradição de Alvaro da Silveira teve seguimento com Manuel Cardoso e no filho deste, Óscar Cardoso. No final do século XX estavam activos os construtores Gilberto Grácio, Àlvado Ferreira, Manuel Mendes, Domingos Martins Machado, Alfredo Machado, Horácio Pereira, Francisco Meireles, José da Costa Santos, José Manuel da Rocha Amorim, Luís Filipe , José Maria Miranda, Lourenço Alves de Sousa, Alberto Moreira, António Pinto de Carvalho, António Guerra e Óscar Cardoso. Está longe de ser exaustiva essa lista, tratando-se tão só de uma enumeração de construtores mais conhecidos pelo meio (Felix, 2011:27-29).

Muito da característica sonora de uma viola depende da qualidade e da espessura do seu tampo, ou seja da parte do corpo onde está apoiado o cavalete onde se prendem as cordas. Em geral, quando mais clara, menos densa e fina a madeira mais brilhante será o som e vice-versa. Para manter esta estrutura, barras harmónicas internas (no sentido perpendicular ás cordas) e pequenas tiras de madeira em formato de “leque” ou entrelaçadas formando pequenos “losangos” estão instaladas internamente por baixo do cavalete. A função do leque será também timbrar e espalhar a vibração das cordas pelo tampo.

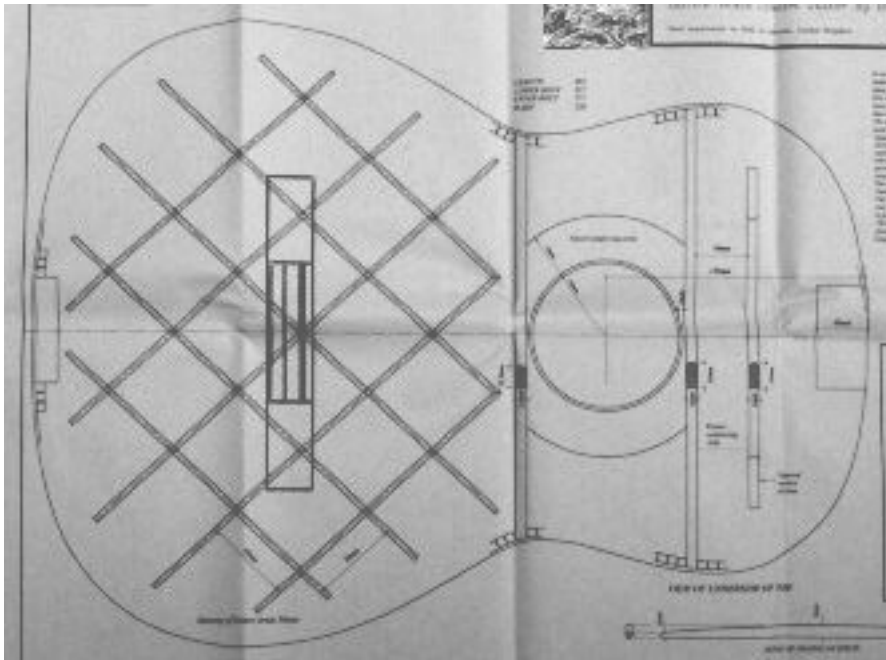
Abaixo: Estrutura de tampo harmónico “em leque” típica do modelo de guitarra clássica de



Acima: Dimensões aproximadas de uma viola de fado. Fonte: <http://www.jose-lucio.com>

As violas de fado não tem, de facto, medidas estritas. Uma das tendências mais recentes da construção da viola de fado é a de adoptar as medidas da viola clássica (comprimento de escala por volta de 650 mm), definidas no final do século XIX pelo luthier espanhol António de Torres Jurado.

“Nas guitarras clássicas usa se por debaixo da zona do cavalete, à seguir a boca da viola, uma única travessa e um leque, pequenos raios de madeira, porque como a madeira é mais fina, tem se alguma resistência sem perder a vibração harmónica dela, a viola de fado utiliza duas travessas, que reforçam a estrutura muito mais, seguram melhor o cavalete, transmitem as vibrações mais fielmente para instrumentos de cordas de aço, porque com o leque de travessas baixas corta-se frequências e nós queremos a frequência do aço tal como ele é, porque o som da viola de fado é mais parecido com a viola de arame, o que é uma característica sua, porque no fim de contas ele deve estar casada com o som da guitarra portuguesa” (Entrevista a Fernando Santos “Fanam”, 07.05.2013).



Acima: Modelo de construção em *losango*.

O *casamento* dos timbres da viola de fado, com cordas de aço, e da guitarra portuguesa, também com cordas metálicas, será, para muitos, a combinação instrumental ideal para o acompanhamento do fado. Esse duo é ademais, nos meios mais populares do fado, denominado de *parelha*. Porém, em relação ao tipo e material das cordas a opinião não é unânime:

“Na guitarra clássica, eu sou do tempo das cordas de tripa, depois é que veio o nylon e no início não foi bem recebido, antigamente de 7 encordoamentos de nylon vinha um bom. As cordas não vinham calibradas, não tinham som. Depois o nylon melhorou muito. Das últimas que tenho metido em nylon, até a acompanhar fado, são as de Savarez-Corum de carbono, tensão forte. As cordas Tomastik têm muita qualidade mas são muito duras. No fado nunca se usavam cordas de tripa, era tudo de aço, só depois começou a aparecer o si (segunda corda) enrolada, da marca Rouxinol. As pessoas que usam aço hoje em dia usam mais a Rouxinol, que aguentam muito bem a afinação, as minhas violas afinam bem com a Rouxinol, e até com as Dragão, mas essas partem muito” (Entrevista a Gilberto Grácio, 19.03.2013).

Alguns músicos de fado utilizam tanto violas com cordas de aço quanto violas com cordas de nylon, muitas vezes, de acordo com a situação, escolhem um encordoamento ou outro.

“Com a Amália eu usava aço mas virei pro nylon. Quando a mão direita não tem tensão sobre as cordas, o nylon amolece ritmicamente, mas se houver tensão o nylon resulta mais. Também gosto do nylon porque se afasta do timbre da guitarra portuguesa, liberta-a mais”

(Entrevista a Jorge Fernando, 24.05.2013).

Será interessante ressaltar que o uso de cordas de nylon em detrimento ao aço pode também ser um factor indicativo para um gosto musical alargado que pode incluir influências do flamenco, da música brasileira, do jazz e de algum repertório mais conhecido da viola clássica.

“No início usava cordas de aço, mas depois com as unhas artificiais não há tanto contacto como com as nossas unhas naturais além de nos obrigar a ter outra técnica de mão direita. Não está escrito em lado nenhum que seja obrigatório tocar com aço. O objectivo é marcar o tempo com a “puxada” e os “bordões”, tanto melhor se a puxada tiver o timbre do aço, ou parecido, simulado com cordas de nylon de alta e altíssima tensão e tocando em *stacatto*. O aço fere os dedos e corta as unhas depois de uma noite a tocar fados. Além disso, num estúdio, os timbres da viola e da guitarra podem se confundir. Antigamente abafavam-se os bordões e a puxada demasiado” (Entrevista a António Amorim, 30.03.2013).

Alguns violistas utilizam misturas de cordas de nylon nos três bordões com aço, as três cordas mais finas, o nylon deve ser de *tensão alta*, como por exemplo, jogos de cordas de carbono, para simular ao máximo possível o som destacado dos bordões em aço, e as cordas de aço suaves e finas, evitando dessa maneira um excesso de pressão das cordas sobre o cavalete de uma guitarra clássica. Existem também jogos de cordas de aço ou mistas, próprias para guitarras clássicas, como por exemplo as alemãs PIRAMID (modelo N 301 100, espessuras de 009 a 042). Outra necessidade numa tentativa de adaptação de uma viola generalista para o fado, ou seja, para o uso de cordas de aço, passa pelo rebaixamento da pestana. A pestana, é um *guia* por onde passam as seis cordas antes dessas atingirem a cravelha (chaves por onde afina-se o instrumento).

“Há muita gente nova a usar o nylon, também não fica mal usar o nylon porque as guitarras usam losangos e há violas que soam bem no fado, eu não gosto, embora há cordas em carbono, mas sem ser em carbono e em violas que não são construídas para ter esse som cristalino e parecido com o aço eu não gosto muito, porque nota-se o plástico nas gravações e o som morre junto da guitarra portuguesa porque não há vida, porque o nylon é uma coisa sintética sem vida. Os músicos de fado do nylon sempre procuraram aquele som cristalino do aço, através do toque, agora está-se a conseguir devagarinho com alterações do instrumento e das cordas” (Entrevista a Óscar Cardoso, 18.03.2013).

Outro factor importante tem a ver com a passagem de alguns dos novos violistas pelo estudo da viola clássica, onde a norma é o uso das cordas de nylon.

“Muitas das vezes minhas violas (com cordas de aço) dão para o nylon e as de nylon dão para o aço, até tenho umas violas dos meus alunos, todas elas com construção para fado e já se vendeu até com cordas de nylon. Tocar com nylon hoje é uma opção, porque essas rapaziada nova estudou no conservatório com a guitarra clássica, ou começaram com a guitarra clássica, ora nas escolas e em todo o lado usam o nylon, e é mais macio” (Entrevista a Gilberto Grácio, 19.03.2013).

Para alguns violistas a combinação entre vários tipos de cordas e violas de fado e generalistas é comum de acordo com as diferentes situações de trabalho a que estão sujeitos. Os construtores estão atentos às novas tendências sonoras e exigências do violistas.

“Uso aço é nylon, tenho uma viola do Grácio, que precisa de aço, o aço dá um cariz mais tradicional e a viola portuguesa não tem nada a ver com a viola clássica, é um instrumento diferente, os construtores portugueses conseguem um “sustain” e um som que casa com a guitarra portuguesa, além disso há fadistas mais tradicionalistas que preferem o aço (Entrevista a Carlos Fonseca, 09.04.2013).

Porém, numa viagem ao exterior, o uso de uma guitarra generalista pode ser o método preferido:

Carlos Manuel Proença raramente viaja com essas violas (preferindo utilizar uma viola *Takamine* genérica por ser mais resistente, e, sendo mais convencional, é de mais fácil reparação quando no estrangeiro) (Felix, 2010:142).

“Possuo violas do Óscar Cardoso e uma Takamine (famosa marca japonesa de violas clássicas generalistas electroacústicas), a Takamine é *material de guerra* para ir para o avião para estragar” (Entrevista a Carlos Manuel Proença, 10.03.2013).

As viagens em avião tornaram se, em especial depois dos atentados às Torres Gémeas em New York em 11 de Setembro de 2001, um verdadeiro pesadelo para os guitarristas em geral:

“Quando vou para fora de Portugal levo uma viola clássica normal, para não correr o risco de ter que despachar uma viola de fado portuguesa no porão do avião, levo uma viola portuguesa de qualidade comigo apenas se tiver certeza que a viola vem na cabine, só assim posso levar o som dos construtores portugueses para os palcos estrangeiros” (Entrevista a Carlos Fonseca, 09.04.2013).

Hoje em dia a sofisticação da construção dos instrumentos leva a uma especialização e qualidade extraordinárias, o que, na vertente da construção artesanal, acarreta custos elevados, se

comparados com os valores praticados pelo fabrico industrial ou combinações da indústria com construtores artesãos correntes no mercado mundial de instrumentos musicais. Essa relação preço-qualidade, para muitos abusiva, leva a que muitos músicos de viola se socorram em instrumentos de origem generalista, que são posteriormente adaptados á prática musical do fado. Nesse sentido, ao contrário do que se passa com a exclusividade nacional do mercado construção de guitarras portuguesas, o recurso à guitarras clássicas generalistas ou espanholas de *artesanía* (combinação entre indústria e construção artesanal) podem ser um factor determinante para uma possível perda da tradição da construção de violas de fado.

“Acho descabido os preço das violas de fado em Portugal, em Espanha compra se uma boa viola clássica por uns 1.800 euros. O preços das guitarras portuguesas também são um absurdo, quem ganha pouco por noite em casas de fado demora uma eternidade até comprar um instrumento de qualidade” (Entrevista a Sidónio Pereira, 20.03.2013).

“Há dificuldade em arranjar material, sempre foi assim , as madeiras compramos em Espanha, com violas espanholas boas a preços baixos cada dia se fazem menos violas de fado” (Entrevista a Acácio Rodrigues, 02.04.2013).

“As violas feitas em madeiras boas podem ser mais frágeis e podem sofrer com alterações de clima em viagem, podem inclusive rachar. As guitarras estrangeiras genéricas usam madeiras e contraplacados resistentes ás viagens de avião, mas para gravar é preciso uma viola com um som específico. As violas construídas pelos portugueses tem um som característico para o fado e têm haver até com a nossa fala” (Entrevista a Óscar Cardoso, 18.03.2013).

“O futuro está feio para a construção de violas de fado, as guitarras portuguesas são da nossa construção e as pessoas tem que se sujeitar (aos preços), mas quanto ás violas podemos pelo mesmo preço comprar uma viola clássica superior. O som típico da viola de fado nota se muito ao vivo mas vai se perdendo, com o uso progressivo dos efeitos em palco e em estúdio essa questão é ultrapassada com uma viola clássica, então os músicos fazem essa mistura de três cordas em nylon e três em aço, as primas em aço e os bordões em nylon de alta tensão, o que já facilita na tensão, alivia o ataque ás cordas e dá uma simbiose bonita e agradável, é mais doce o som e está lá o sabor do aço, o cheiro do aço, podem ser cordas de aço muito leves e finas, com espessura de 0,9 por exemplo” (Entrevista a Fernando Silva “Fanam”, 07.05.2013).

II. 1. Os Sistemas de Amplificação.

“Com a Amália, em teatros, a viola-baixo ia directo para uma DI Box e ás vezes com microfone também” (Entrevista a Joel Pina, 08.04.2013).

Para se tocar em grandes espaços, salas e teatros, foi incorporado á construção a possibilidade da amplificação das guitarras e violas, infelizmente uma solução ideal para esse problema está longe de tornar se uma realidade. Até chegar ás colunas do sistema de som, o instrumento passa a depender de todo um sistema de cabos, captadores incorporados ao instrumento (sendo os mais utilizados os piezoelétricos ⁴, que captam não o som mas a vibração das cordas), microfones, DI Boxes (interfaces directas que têm várias funções, entre elas nivelar o sinal e eliminar o ruído), mesas de som, compressores, equalizadores e módulos de efeitos de reverberação. Se por um lado, guitarras e violas não têm o volume sonoro de um saxofone ou mesmo de um violino para serem ouvidos com clareza á distância, todo esse sistema responde á necessidade dos músicos e fadistas (muitas vezes situados longe, uns do outros, num grande palco) de se ouvirem. Apesar da tecnologia da amplificação de instrumentos de cordas dedilhadas ter evoluído muito, o resultado final é sempre um compromisso entre a distorção, alterações de timbre e o risco da retro-alimentação (o ruído de *feedback*).

“Quanto ao sistemas de amplificação, dantes não era preciso, era o microfone que fazia isso, e ainda há muitos violistas mais antigos como o Chico Gonçalves que não usam nada disso. Eu ponho um captador (piezoeletrico) da Fishman que eu adaptei para o cavalete, que é metido por baixo do osso do cavalete” (Entrevista a Gilberto Grácio, 19.03.2013).

“Esse é o grave problema, (a amplificação) porque sistema nenhum presta, não se saca o som natural do instrumento e alimenta-se o *feedback* “ (Entrevista a Óscar Cardoso, 18.03.2013).

II. 2. A Viola-Baixo.

A construção das violas-baixo segue a mesma tradição artesanal familiar á construção da guitarra portuguesa e da viola de fado, embora esse instrumento possa por vezes fazer parte de circuitos de construtores industriais, ou artesãos menos sofisticados, que podem abastecer tanto a pequenos grupos musicais ligados á uma determinada ruralidade, ranchos folclóricos, por exemplo, quanto a outros agrupamentos mais urbanos, como as tunas académicas (agrupamento musical de cariz amador constituído por estudantes universitários).

4 Nas guitarras e violas, os sensores piezoelétricos detectam a variação de pressão das cordas sobre o cavalete sobre a forma de ondas sonoras.

A viola-baixo foi sempre considerada apenas um anexo á prática do fado, bastante menos importante do que a viola ou a guitarra portuguesa. A sua ligação á actividades musicais amadoras levou a um certo descaso (fora do circuito da elite dos artesãos ligados ao fado) quanto á construção, acabando, em muitos casos, por manchar a qualidade dos instrumentos em detalhes como o acabamento, afinação e durabilidade. São muito poucas as casas de fado que empregam um músico de viola-baixo, o uso da viola-baixo no fado está intimamente ligado á presença do fado em teatros, concertos ao ar livre e gravações, reforçando a marcação do ritmo, sustentando notas graves, apoiando o sentido de coesão harmónica ao grupo e estendendo a tessitura do conjunto (nos graves).

Actualmente, a afinação mais utilizada na violas-baixo é mesma do contrabaixo ou do baixo eléctrico, replicando, uma oitava abaixo, a afinação das quatro cordas mais graves da viola (*sol, re, lá, mi* sendo o *sol* a primeira corda, a mais fina), hoje em dia poucos são os músicos que tal como Joel Pina utilizam a *afinação de bandolim ou violino*:

“Uso cordas feitas de nylon revestido, são da fábrica de cordas Dragão, do Porto, prefiro o nylon . Uso afinação *mi, la, ré, sol* (o *mi* é a primeira corda) porque o instrumento que eu comprei tinha essa afinação, eu já tocava bandolim e não tive dificuldades. Essa afinação vinha das orquestras típicas. Eu comprei o instrumento á um indivíduo que tocava num conjunto similar ao do Martinho D` Assunção. Toquei no grupo de guitarras de Martinho D` Assunção por 2 anos, mas não era fado. Eu tocava um pouco de viola e no fado ninguém tocava baixo, o professor Martinho D` Assunção criou um grupo de guitarras, com duas guitarras uma viola e viola-baixo e me convidou, esse grupo tocava mais coisas da música clássica, as Danças Húngaras de Liszt, Czardas de Montí, etc. Depois tive um convite para para tocar baixo no fado”(Entrevista a Joel Pina, 08.04.2013).

Mais tarde, em 1959, Joel Pina seria convidado a integrar o Conjunto de Guitarras de Raúl Nery, marcando o início da presença regular da viola-baixo no Fado.

Através da sua progressiva profissionalização, o fado passa a frequentar não apenas casas de fado mas também salas e teatros, e para para um maior volume, as violas de fado passaram a ter uma caixa acústica maior, muitas vezes para além das medidas normais dos corpos das guitarras clássicas espanholas. As violas-baixo tinham que ser ainda maiores e mais graves.

“Os baixos de fados antigos pareciam uns armários, e tinham muitos graves porque tinha que ter ainda mais graves do que as violas antigas que tinham muito grave, agora como as violas não tem o som tão grave os baixos não precisam ser tão graves e podem ser mais pequenos, os baixos antigos usavam outra afinação (*mi, la, re e sol*, da corda mais aguda para a mais grave, como nos bandolins e violinos, mas três oitavas abaixo) usavam cordas em aço (hoje usam a afinação da viola) ou usavam corda brasileiras Rouxinol, com aço e nylon” (Entrevista a Óscar Cardoso, 18.03.2013).

“Nós tínhamos uns baixos muito grandes mas o meu pai modificou o tamanho. O que difere os baixos portugueses dos outros é a qualidade da madeira” (Entrevista a Gilberto Grácio, 19.03.2013).

È curioso tentar perceber as prováveis restrições à mobilidade em viagem de instrumentos tão volumosos.

“Viajei nos aviões com o baixo sem problemas, o meu primeiro baixo era enorme, foi com esse que eu gravei os álbuns da Amália, mas mandei fazer um baixo um pouco menor para as viagens de avião” (Entrevista a Joel Pina, 08.04.2013).

Tal como no caso das violas, a viola-baixo de construção portuguesa sofre forte concorrência dos instrumentos genéricos, além do custo menor, muitos desses instrumentos têm ainda a vantagem de vir já com sistemas de amplificação (captação e pré-amplificador) incorporados.

“O baixos genéricos geralmente têm um som bom, não são é muito robustos”(Entrevista a Acácio Rodrigues, 02.04.2013).

II. 3. A Opção pelo Contrabaixo.

A viola-baixo é também a porta de entrada preferida para músicos de origens e formações distintas das músicos do fado. Muitos desses músicos vêm do jazz e da música popular. Muitos dos músicos do jazz empregam, em vez de violas-baixo, contrabaixos. Os mesmos instrumentos das jazz-bands e das orquestras sinfónicas.

“O surgir do contrabaixo no fado se deve á falta de baixistas pois, se calhar, não haviam *cachets* suficientes. Não me lembro do contrabaixo no fado a não ser do Carlos Bica com o Carlos do Carmo. Eu já estava a tocar contrabaixo com um artista que tinha o mesmo agente do Camané, o Camané gravou com o contrabaixista Carlos Bica, mais tarde o Mario Pacheco me convidou para o Clube de Fado, lá estou há 14 anos. O Fado se impõe pela contenção, tudo depende da forma como tocas, a minha forma de tocar é a de inserir-me no timbre do grupo. Há pessoas que reclamam da presença do contrabaixo no fado, no entanto, toda a gente que toca contrabaixo no fado foi convidada, portanto era uma necessidade que veio de dentro do fado, o baixista tende a ter versatilidade e a tocar os dois tipos de baixo, tanto o contrabaixo quanto a viola-baixo. O Café Luso também tem contrabaixo, Jorge Carneiro, e a Adegas Machado tem viola-baixo. Uso um contrabaixo 3/4 alemão, Ernst Heinrich Roth. Tenho também um 7/8 mas esse é mais portátil. Uso cordas Spirocore Light

(para contrabaixo) e a minha amplificação é só a DI Box, às vezes mais o microfone, tenho um captador instalado no contrabaixo, um Fishman Full Circle para contrabaixo e um pre-amplificador. Quando vou para fora de Portugal e não consigo alugar um contrabaixo levo uma viola baixo espanhola da marca Esteves. Nunca estudei fado, só toquei. Na minha família não havia músicos e pouco se ouvia fado, quando fui tocar com o Camané, fui tocar fados tradicionais seguindo cifras. Nas casas de fado, no início, tocava uns 40 fados tradicionais numa noite e não me lembrava de nenhum no final” (Entrevista a Paulo Pais, 02.04.2013).

Capítulo III . Aprendizagem e Performance.

Humans come in contact with music by producing, re-creating, or simply listening to it. However, the intensity with which we engage in the different activities varies considerably. Everybody is first and foremost a listener, but not everybody creates or re-creates music. In the classical music tradition of today, creating and re-creating music are even two separate professional specializations, whereas in other musical genres, such as rock or jazz music, the performers are often also the composers (Lehmann et al. 2007:6).

“Fado performances involve a solo vocalist as central figure, instrumental accompanists and audiences in a communicative process using verbal, musical, facial and bodily expression. Live fado performances are complex events in which fado performers construct narratives, express ideas and emotions through the skilful interplay between words, melodies and their variation, vocal quality, gestures, facial expression and instrumental dialogue. Fado performances are also structured by social context, political conjuncture, performance setting, occasion, repertory, performers, audience and performance norms. Fado is sung solo by either a woman or a man, referred to as fadista or artista. The standard accompaniment is provided by a guitarra and a viola. A second guitarra and/or viola baixo are sometimes added.(Castelo-Branco, 2007:508-10).

A importância da família na sociabilidade, no contacto com a música, parece ser um padrão na formação de vários músicos de fado, como uma herança familiar, uma determinante num nascer fadista. Também poderemos chamar parte dessa formação de capital social [1]. A partir dessa dinâmica, a família será apenas mais uma dessas redes, mas em muito casos a mais importante.

Children not only copy the behaviour of adults and other children, but they also make copies of objects which they find in the environment. Here the object in question is music. (Green, 2002:60).

Muitos dos entrevistados destacaram a evidente importância da família na sua formação como músicos de Fado:

“Comecei com a guitarra clássica, fiz alguns anos de conservatório no piano e no violoncelo. O meu pai toca viola e canta. A minha mãe canta, são profissionais...” (Entrevista a Paulo Jorge Santos, 22.05.2013).

“O meu avô tocava viola de fado, como amador...(Entrevista a Jorge Fernando, 24.05.2013).

“A música apareceu-me naturalmente, eu vivia num ambiente musical graças à minha mãe...”(Entrevista a Carlos Manuel Proença, 10.03.2013).

“O meu bisavô de Mangualde e no final do sec. 19, ele tocava guitarra de arame, O meu avô cantava fado, o meu pai é cantor e toca guitarra desde os 38 anos...(Entrevista a Carlos Fonseca, 09.04.2013).

“Aos dez anos, só tocava, mas a minha família era toda fadista, Maria Amorim (fadista) é a minha prima...(Entrevista a António Amorim, 30.03.2013).

“Ninguém tocava na minha família mas meu pai tinha um taberna no Alentejo, com nove anos um amigo ofereceu-me uma guitarra, o meu pai era amigo de António Chainho, o meu pai cantava cante alentejano, que tem um pouco de fado...(Entrevista a Sidónio Pereira, 20.03.2013).

“Tive aulas de guitarra clássica na Academia Amadores de Música. E claro, sou filho do guitarrista Jaime Santos...” (Entrevista a Jaime Santos Júnior, 23.05.2013).

In Western culture, we can detect two different kinds of acculturation: passive and active. We will call passive acculturation the process of learning by simple exposition and spontaneous practice. A number of musical features, such as melodic contour, are already significant at a very early age (few months, see Chang & Trehub, 1977). From the first year of life, children start to be able to discriminate musical sounds from non-musical ones (Sloboda, 1985). Being what is ‘musical’ distinguished from what is ‘non-musical’ only by cultural parameters (see Giannattasio, 1998), we can see how this process is deeply embedded in the specific cultural background in which the child is raised. Moreover, this acculturation process seems to be effective at a perceptual level, more than a cognitive one (see Dowling, 1988; Imberty, 1969; and also emotional, see Gregory & Varney, 1996). With the years, the passive acquisition of musical knowledge will develop, taking into account different parameters and crossing between them (Moog, 1976), also being more linked to specific features of our own musical system (e.g. from judgements based on timbre to those based on melodic contour: Schwarzer, 1997). With active acculturation we will refer to the process of active acquisition of expertise in music by study and instrumental practice. This process works both on a quantitative and on a qualitative level (see i.e. Davidson, Power, & Michie, 1987; Umemoto, 1997). The quantitative level is the growing in number of, as Marcel (1984) called them, ‘preconscious hypotheses’ for musical events: these ‘hypotheses’ reflect the greater number of musical patterns acquired by a larger exposition to music. The

qualitative level is the conversion of subconscious musical knowledge in a conscious one, by virtue of extensive study and practice. As professionals, musical students become aware of a number of musical features in order to manipulate them.(Brunetti et al, 2004:393).

Não pretendo afirmar que o padrão de aprendizagem no seio da família seja uma constante, sempre existirão exceções à regra, mas pelo menos na minha experiência etnográfica constatei a importância da presença das famílias de fadistas na construção do ideal sonoro do fado lisboeta. Muitas vezes o primeiro contacto com a música surge dentro de um ambiente familiar fadista, pais, familiares e amigos exercem uma profunda influência na enculturação musical dos jovens, que desde tenra idade absorvem o fado numa aprendizagem relativamente inconsciente. Muitas vezes o fado será o primeiro género musical ao qual o futuro músico tem contacto.

“Comecei a minha aprendizagem musical logo a tocar fado, por influência da minha mãe, e completamente de ouvido, e depois como ia com minha mãe à casa de fado, perguntava pelos acordes ao viola, sempre baseado na tradição oral, porque para acompanhar o fado não há escolas...” (Entrevista a Carlos Manuel Proença, 10.03.2013).

Por outro lado, alguns dos entrevistados passaram por uma fase de rejeição ao fado na adolescência, causada em grande parte por pressão da sua comunidade juvenil que geralmente não costumava abraçar o fado como estilo musical corrente, embora, junto a algum público jovem, essa tendência tenha vindo a mudar. E se por um lado o fado não estava na *moda*, nem sempre as famílias são unânimes em apoiar a prática musical, quando esta passa de uma actividade amadorística para profissional:

“O meus pais não gostavam, porque música não era profissão. Assim pensou a família em geral...(Entrevista a Sidónio Pereira, 20.03.2013).

“Eu era um estudante exemplar, só tive aceitação familiar (como músico) quando fui tocar com a Amália aos 20 anos”...(Entrevista a Jorge Fernando, 24.05.2013).

“A família gostava que eu tocasse fado, os amigos é que não...(Entrevista a Jaime Santos Júnior, 23.05.2013).

“Na minha família não havia nem músicos nem fado, mas não se preocuparam com a minha dedicação ao fado, principalmente depois de eu ter tocado 29 anos com a Amália...” (Entrevista a Joel Pina, 08.04.2013).

Fora do meio familiar, uma meio de adquirir alguma intimidade com o estilo e o repertório, para os não oriundos de famílias fadistas, é deixar se impregnar pelos sons e ambientes próprios ao estilo, através da frequência assídua aos locais onde se canta o fado. Muitos dos fadistas profissionais mais famosos não abdicam de frequentar as casas de fado, de maneira formal ou informal. As casas de fado são, para muitos, o lugar de eleição para a manutenção e renovação do

género. Cruzam-se novos e consagrados músicos, fadistas e letristas.

There are places in Lisbon which gather fado and fadistas, places where the talk of fans and singers, the photographs in the wall, and the songs and the stories told through singing, merge, and spin off one another teaching and re-inscribing what fado is in relation to history (both it's own history and Portuguese colonial history writ large). These places teach one how to listen to fado, how to have saudade and teach one how to have a soul (Gray, 2005:40).

As casas de fado desempenharam tradicionalmente, até pelo menos finais da década de 1960, um papel de espaços de iniciação privilegiados, em que os jovens fadistas principiantes encontravam uma estrutura de acolhimento e aconselhamento artístico e profissional exigente, orientada por uma ou mais figuras proeminentes do elenco residente. Ainda hoje o Senhor Vinho, de Maria da Fé, ou o Clube do Fado, de Mário Pacheco, continuam a desempenhar de forma ininterrupta essa função de triagem de novos valores. A transmissão familiar assume-se, obviamente, como um segundo veículo determinante de aprendizagem, qualquer que seja o contexto social específico em que se processa (...) De qualquer forma, desde os anos 80 e 90 que se assiste ao aparecimento de inúmeros intérpretes que chegam ao Fado exclusivamente a partir das referências discográficas, sem qualquer tipo de laço familiar, social ou sequer geográfico aos circuitos tradicionais da prática do género, e por isso também menos permeáveis de forma exclusiva aos códigos que nas décadas anteriores tenderam a estabilizar os modelos de prática fadista. O alargamento, graças às novas tecnologias, dos meios de acesso a um universo cada vez mais vasto de referências poético-musicais leva a que, naturalmente, cada novo fadista tenda a reproduzir uma síntese das suas múltiplas experiências auditivas, cruzando fronteiras entre géneros e convenções (Nery, 2011:115-16)

Em Lisboa, locais de fado vadio, como *O Jaime* (no Bairro da Graça) ou a *Tasca do Chico* (no Bairro Alto) estão entre os primeiros onde amadores, estrangeiros e portugueses “estrangeiros” ao fado se arriscam a uma performance improvisada. Curiosamente, boa parte dos estrangeiros são de origem japonesa, mas podem surgir fadistas amadores de muitas outras nacionalidades, Bósnios, Holandeses, Noruegueses, Belgas, Italianos, etc.

(...) ...When I accompanied the young japanese woman on her rounds of singing in both amateur and professional houses, I would often hear people remark on the love and proclivity of the Japanese for fado. When I inquired about this, it was commonly related to perceived similarity regarding emotional contitutions of the Japanese and the Portuguese (both as being reserved and interiorizing deep emotions)...(Gray, 2005:84).

Ao contrário da legião de cantores, que com o sucesso da expansão do fado ao mercado da música mundial sentiram se atraídos a experimentar o repertório de Amália Rodrigues, a quantidade de instrumentistas estrangeiros ou mesmo portugueses de origem familiar não fadista a aventurarem por esses ambientes é mínima. Poucos músicos de fado são estrangeiros ou são portugueses com formação baseada em outras músicas, como por exemplo o Jazz. Possivelmente, com a crescente

desterritorialização da sociedade e a sua redefinição, através da aldeia global, a possibilidade da performance do fado ser alargada a formações de novos grupos de intérpretes estrangeiros, será uma realidade, dentro e fora de Portugal .

No prefácio da obra *How Popular Musicians Learn*, de Lucy Green, o músico, compositor e produtor musical britânico Brian Eno afirma:

“Today the world of music is a world of musics, each with their own traditions in the transmission of musical discipline, performance conventions, repertoire and usages of music, both sacred and secular. Customarily, the aspirant player seeks an “elder” in their tradition for instruction, whether formal or informal. The European Conservatory is only one form of response, at a particular time in a particular culture, to addressing this need (...). Young musicians largely teach themselves or “pick up” skills and knowledge, usually with the help or encouragement of their family and peers, by watching and imitating musicians around them and by making reference to recordings or performances and other live events involving their chosen music” (Eno, 2002: ix).

Na aprendizagem da interpretação do fado, para além da simples audição de fonogramas, é preciso frequentar regularmente as casas de fado, verdadeiras escolas do fado, para aprender, em primeira mão, a *linguagem* própria à essa prática musical, numa espécie de exercício de participação observante. Mais tarde, ao se ganhar um pouco de confiança, será possível passar à performance em espaços de fado amador, como as pequenas tascas ou as tertúlias organizadas por amadores. Um terceiro passo, será, para muitos, ter aulas de voz ou de instrumento com um mestre-fadista.

Há mais informação na performance musical do que o áudio e o vídeo podem capturar. Muita dessa informação se torna evidente ao se observar a tradição oral da transmissão do ensino da música do professor para o estudante, essas lições envolvem detalhadas instruções motoras e ajustamentos de acordo como o instrumento deve ser tocado (Tzanetakis et al. 2007: 1-27).

Muito dessa aprendizagem passa, para além da educação auditiva, por uma detalhada observação visual da actividade motora associada à performance (postura e movimentos dos dedos das mãos esquerda e direita), na compreensão de mecanismos optimizadores e aquisição de técnica relevante na execução das práticas instrumentais inerentes (montagem de acordes, independência de dedos nas linhas de baixo, harpejos, relação timbre-posição da mão direita, etc).

Muitos fadistas e instrumentistas lamentam o que consideram como uma recente homogeneização dos estilos de interpretação do fado que atribuem à utilização da gravação em cassette como auxiliar do processo de aprendizagem, em substituição da aprendizagem

directa e da busca de um estilo pessoal (...) Tradicionalmente, os instrumentos ligados ao fado são tocados por homens. O primeiro guitarrista é considerado pelos restantes instrumentistas como um segundo solista (...) Ele é o responsável musical pelos restantes acompanhadores, excepto nos casos em que o viola é mais experiente (...) A viola é um instrumento obrigatório no acompanhamento do fado. Este instrumento é por vezes utilizado sem a guitarra para acompanhar o fado em contextos informais, e em algumas tabernas e restaurantes onde existe a prática do fado vadio. O viola é normalmente escolhido pelo guitarrista ou pelo fadista e é considerado a “espinha dorsal” do conjunto. Fornece a base harmónica e rítmica que permite ao fadista e aos guitarristas a liberdade de improvisação melódica partindo da melodia fixa, ou da criação de melodias inteiramente novas. Alguns violistas também foram compositores proeminentes de fado, tais como Martinho d’ Assunção, Armando Machado (1899-1974), Miguel Ramos (1904-1982) e José Inácio (n. 1928) (...) A escolha inicial do(s) instrumento(s) que acompanharam o fado foi intimamente ligada à sua própria origem. As hipóteses que têm sido apontadas na literatura indicam que o fado terá tido a sua génese num processo de miscigenação que envolveram dois géneros musicais que foram populares nos salões da burguesia em meados do século XXVIII, nomeadamente a modinha e o *lundum* (uma canção e dança de origem africana que foi levada ao Brasil e daí introduzida em Portugal em meados do século XVIII (Castelo-Branco, 1994: 130 – 31).

III. 1. Técnica Instrumental.

Instrumentos e estilos musicais, claros indicadores públicos de capital cultural (Bourdieu, 1979), são ligações próximas à posição e ao status social. Qualificar socialmente as propriedades e os movimentos do corpo é, ao mesmo tempo, naturalizar as escolhas mais fundamentais e constituir o corpo, com as suas propriedades e as suas deslocações, em operador analógico, instaurando todas as espécies de equivalências práticas entre as diferentes divisões do mundo social: divisões entre sexo, entre classes etárias e entre classes sociais ou, mais exactamente, entre as significações e os valores associados aos indivíduos que ocupam posições praticamente equivalentes nos espaços determinados por essas divisões (Bourdieu, 1980:120). Mauss introduziu o conceito de *habitus* para se referir à dimensão adquirida e não natural do uso do corpo (Fazenda, 2012:66). A organização rigorosa das maneiras de se tocar a guitarra, em sintonia com o corpo socialmente formado, formal e informalmente, revelam *habitus* de acordo com a construção de comunidades de músicos e de públicos numa busca de uma teatralização do movimento de acordo com géneros musicais distintos.

Acredito que a postura idealizada pelos instrumentistas é um produto social que ultrapassa questões meramente ergonómicas ou mesmo práticas. Por exemplo, apesar de no caso da música popular a guitarra ser apoiada na perna direita, o eventual recurso ao pedal ou até mesmo da partitura, na estante de música, pode ser num contexto teatral e encenado uma maneira de criar uma

distinção entre músicos leitores e não leitores (de partituras), entre músicos que obtiveram acesso ao estudo formal ou não, numa busca de mobilidade social e de uma hierarquização encenada. Da mesma forma, a postura escolhida pode assinalar os recursos técnicos do instrumentista, marcar a diferença entre uma suposta modernidade, muitas vezes associada ao cosmopolitismo, e um primitivismo, supostamente mais agarrado às tradições culturais e estéticas consideradas mais retrógradas. Obviamente que toda essa diferenciação entre posturas vem a alterar o som, mais especificamente o ângulo e a forma de atacar as cordas na mão direita, mais ou menos apoiada e polida, de acordo com cada género musical e seus estilos. Ainda mais importante será a concepção de uma cultura que envolve esse som, um som previamente imaginado construído dentro de espaços sociais definidos.

No artigo “The Guitar of Portugal”, editado na revista *The Guitar Review*, exemplar número 5, o guitarrista clássico catalão, Emílio Pujol (1886-1980) descreve suas primeiras experiências como professor convidado no Conservatório Nacional de Música, em Lisboa:

Among the plucking-string instruments played nowadays by the portuguese *people*, two different types are outstanding: the *Portuguese guitar* and the *viola*, as the Spanish guitar is called in this country (...) The second of the two instruments, which we might call the universal guitar, was for years relegated in Portugal to providing a mere accompaniment for the fado. The name *viola* which, as I mentioned above, is used in Portugal to designate the instrument, is probably a corruption of the Spanish word *vilhuela*, derived in turn from the Latin term *fidicua*, according to St. Isidore in his famous “*Ethymologies*” (Pujol, 1948:114).

No século XX, Andrés Segóvia (1893-1987) trava com sucesso uma luta pela dignificação do instrumento no meio erudito, alargando o repertório e promovendo uma imagem de virtuoso *neo-romântico* como forma de distinguir noções da “grande” cultura e da cultura popular. Tal postura será copiada pelas gerações seguintes ao ponto de grande parte da comunidade de instrumentistas eruditos refutarem o termo *viola* em troca do termo *guitarra*. Até que em Portugal, no meio urbano, o termo *viola* será confinado ao ambiente fadista. Retornemos a Pujol, que acerca dos seus primeiros contactos com alunos portugueses no Conservatório Nacional em Lisboa declara:

Each one had taught himself as best he could or studied with teachers unable to give him proper guidance. They were all using metal strings on their guitars. Plucking entirely with the fingernails and making a vibrato on every note and every chord, they produced an effect like that of the Hawaiian guitar, in the worst possible taste. They did not need much urging to change over to gut strings, use a mellower touch, and resort to the vibrato only when the music called for it (Pujol 1948:115).

O mestre (da guitarra clássica) uruguaio Abel Carlevaro afirmava: “A guitarra deve ajustar

se ao corpo e não o corpo à guitarra” (Fernandez 2000:11). Todo violista iniciante confronta um problema de base, adaptar a estabilidade do instrumento em relação ao corpo criando um unidade anatômica estimulante capaz de evitar qualquer postura forçada e de facilitar cada movimento á serviço da mecânica instrumental (Carlevaro 1979:1). Desde Francisco Tárrega (1852-1909) o uso do pedal para o pé esquerdo se tornou uma norma na postura da guitarra clássica. A maneira comum de sentar e suportar a viola é, em especial no caso do músico erudito, em grande parte determinada por uma invenção de uma tradição. O uso do *banquinho*, ou pedal, aparece desde o tempo de Carruli (1770-1841) e é elevado a norma por Tárrega. A carreira formidável de Andrés Segovia proporciona a cristalização dessa postura.

“È preciso desaprender a tocar viola clássica para aprender a tocar viola de fado” (Paráfrase de uma conversa do autor com o instrumentista de guitarra portuguesa Antonio Chainho, Abril de 2005).

No fado, muito raramente, alguns músicos utilizam o pedal ou apoio para o pé esquerdo, herança de uma formação musical ligada à guitarra clássica. Muito menos serão utilizadas estantes de música, tocar de memória é a norma. O uso de estantes de música numa casa de fado seria considerado um absurdo, embora num concerto em um teatro tal elemento seja aceitável. No fado, raramente se utiliza a postura da guitarra clássica, o instrumento é geralmente apoiado sobre a perna direita, cruzada sobre a esquerda ou não. Ao contrário do que se passou com o flamenco, a viola muito raramente se torna instrumento solista. A viola, no fado é basicamente utilizada como acompanhamento ao canto. No seu papel de sombra, o violista de fado é admirado pela sua economia de execução, conhecimento do repertório e pela marcação rítmica segura.

“O tipo de harmonias que se usa nos fados hoje desvirtuam a coisa, a riqueza do fado é a simplicidade, não se pode confundir pobreza com simplicidade” (Entrevista a Carlos Manuel Proença, 10.03.2013).

A técnica de acompanhamento ao fado privilegia uma posição estática da mão direita, para a facilidade de execução rítmica alternada entre o dedo polegar (p) e os dedos indicador (i), médio(m) e anelar(a) na produção de acordes. Sendo “p” a responsável pela linha de baixo e a combinação dos dedos “i”, “m” e “a” a cargo da puxada (a produção de acordes através do uso simultâneo dos dedos, i, m e a da mão direita) e dos harpejos. Tanto as linhas de baixo quanto a puxada e os harpejos são executados sem apoio, ou seja, sem que os dedos repousem encostados sobre as cordas após a execução das notas. Eventualmente, para a produção de uma puxada em staccato, as cordas serão levemente abafadas, ou terão a duração do seu som encurtado, tanto pela mão direita quanto pela esquerda. Esse efeito seco e cortado parece ser bastante admirado pelos aficionados do fado mais

“tradicional”. A forma de executar da viola de fado, embora proveniente de uma técnica popular de acompanhamento é de certa forma compatível com a técnica de mão direita clássica, em especial no caso da execução dos harpejos. Pressupõe também alguma independência entre os dedos de ambas as mãos para a manutenção do *balanço* e das posições dos acordes e linhas de baixo. A construção dos acordes será então bastante móvel, para uma boa combinação entre linha de baixo e acorde, o que deverá incluir alguma destreza dos dedos da mão esquerda. Para isso contribui a crescente troca de informação e partilha de técnicas entre guitarristas clássicos e violistas de fado.

No seio de cada comunidade de praticantes sobrevive uma visão ideal de como se deve suportar e tocar o instrumento, de acordo com uma estética sonora referenciada a uma classe e hierarquia social, essas correspondências serão reproduzidas, fomentadas, partilhadas e transmitidas através do ensino, dos concertos e dos contactos sociais. Comunidades musicais são muitas vezes fechadas entre si e, bastante conservadoras, condenam qualquer alteração nas suas metodologias e práticas, em especial quando se trata da relação corpo/instrumento. Porém, devemos assinalar algumas novas tendências que apontam outras opções, que fogem às regras pré-estabelecidas, numa direcção a um possível futuro.

III. 2. A Importância do Repertório.

A prática interpretativa do fado é parcialmente determinada pela sua estrutura musical em que se inclui um leque de elementos fixos e variáveis que condicionam os tipos e a extensão da improvisação. A tipologia “émica” do fado estabelece um quadro útil para a abordagem desse processo. Utilizando a estrutura musical e poética como critério principal, os praticantes do fado distinguem entre duas categorias básicas: o “fado castiço” e o “fado canção”. Essas duas categorias podem ser encaradas como dois extremos de um contínuo que se estende entre um mínimo de elementos fixos, no caso do “fado castiço” (e consequentemente uma oportunidade máxima para uma interpretação criativa) e o “fado canção” (Castelo-Branco, 1994: 133).

No meio fadista a capacidade do intérprete é medida, em parte, pela sua memória. É preciso memorizar mais de uma centena de fados estroficados (aqui o mesmo que fado castiço, tradicional, fado-fado, etc...) e fados *musicados* (fado-canção). No repertório podem constar, para além dos fados estroficados e musicados, alguma música folclórica portuguesa, marchas e guitarradas (peças instrumentais). O repertório estará longe de limitar aos estilos aqui citados mas dentro do espaço dessa dissertação me limitarei a tratar do acompanhamento dos fados estroficados, também

conhecidos como fados tradicionais. O músico de fado deve ter na “ponta dos dedos” o repertório do fado e ser capaz de transpor as tonalidades de acordo com as exigências da tessitura vocal de quem canta. Fadistas muito raramente utilizam a notação musical, a sua prática musical torna irrelevante o facto de saberem ler música ou não, pois geralmente não utilizam a leitura musical no dia a dia, embora muitos se orgulham por uma passagem, muitas vezes breve, por conservatórios, academias e escolas de música formais onde se privilegia o repertório da “guitarra clássica” (em geral para obter uma técnica mais apurada). Entretanto, muitos saberão ler acordes cifrados, e compreenderão a hierarquia dos acordes dentro de um campo harmónico tonal, habilidade fundamental para o exercício da transposição (a capacidade de acompanhar fados em qualquer das 12 tonalidades, geralmente exercida no momento e, ao contrário do que acontece no flamenco, sem auxílio de mecanismos mecânicos de transposição).

Numa casa de fado, depois da redução da intensidade das luzes, um ritual iniciado pelo célebre fadista Alfredo Marceneiro (1891-1982), cantam-se três fados e às vezes toca-se também uma guitarrada (uma peça instrumental). O fadista indica o que vai cantar e em que tom, e logo de seguida o guitarrista toca a introdução ao tema, geralmente a música dos últimos versos, quando se trata de um fado estrófico ou “tradicional”, ou de parte do refrão, tratando-se de um “fado canção”. Esses constantes intervalos permitem, para os intérpretes pouco experientes, a escolha do repertório para a próxima secção de três fados. Em casas de fado maiores a possibilidade dessa escolha se tornar num pequeno ensaio será maior. Na casa de fado *O Bacalhau de Molho*, por exemplo, a sala/camarim dos músicos é quase tão grande como o salão do restaurante. Entre actuações há conversa, convívio e escolha de repertório.

Os principais fados tradicionais são o Menor, o Mouraria e o Corrido. O Menor, como o nome já diz, está em tom menor e possui uma marcha harmónica baseada em acordes de tónica menor e dominante maior com sétima. O fado Menor tem geralmente andamento lento e a sua melodia será uma criação do fadista, dentro de uma improvisação (o termo nativo para improvisação vocal é o *estilar*) sobre melodias representativas de uma tradição melódica determinada. O fado Menor não tem melodia definida, é sim uma “criação” melódica do intérprete, embora não seja por completo, uma improvisação livre, os cânones melódicos da tradição, junto com o ambiente melódico sugerido desde a introdução instrumental (pela guitarra portuguesa) são alguns dos elementos determinantes das escolhas melódicas dos intérpretes. O fado Menor é um fado tradicional, ou melhor, fado estrófico, portanto, sem refrão, sendo considerado, junto com o Corrido e o Mouraria um dos fados “matrizes” do género. A progressão musical está baseada na tonalidade menor, podem surgir pequenas *embelezamentos* harmónicas. Em algumas versões, para

além da introdução em tónica e dominante (o que já seria uma suficiente progressão harmónica para um fado menor) podemos também contar com a adição da subdominante menor (e sua equivalente dominante secundária, ou na linguagem fadista, "acorde de preparação". A natureza da escrita rítmica, em compasso binário, na viola produz o acompanhamento na alternância entre cordas graves (baixos ou bordões) e agudas (primas), com linhas baixo a tocar em tónicas, quintas e terças dos acordes, utilizando por vezes portamentos (da quinta é terça do acorde, por exemplo) e notas de passagem. As três cordas agudas são tocadas juntas, ou "puxadas" pelos dedos indicador (i), médio (m) e anelar (a). Devido ao carácter e andamento mais lento do menor os acordes podem ser harpejados e não haverá necessidade de abafar as cordas. No fado, a interpretação respeita uma relação entre texto e música, à medida que o texto avança a tensão musical desse fado vai aumentando e a dinâmica cresce cada vez mais forte, o texto e a voz, em lideram todo o grupo. O fado menor remete nos para o ambiente dos fados lisboetas do século XIX, é considerado um fado nobre, solene e triste, peça por onde só um verdadeiro "fadista" pode se aventurar. A voz aqui pode crescer de um tom bastante contido (num queixume velado), até, em alguns casos aos "gritos" mais exagerados. A possibilidade de se fazer suspensões ajudam á criar tensão e evitam criar monotonia á repetitiva marcha harmónica característica desse fado.

Ex. 1: Fado Menor (As transcrições aqui apresentadas, enquanto que não significam formas rígidas ou prescritivas desses fados, procuram descrever, dentro das limitações da notação musical, possíveis formas êmicas do acompanhamento à viola).

The image displays three systems of musical notation for the accompaniment of Fado Menor. Each system consists of two staves: the top staff is for the Portuguese guitar (Gt. Port.) and the bottom staff is for the viola (Viola de Fado). The music is written in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The first system covers measures 1 through 6. The second system covers measures 7 through 13. The third system covers measures 14 through 17, ending with a double bar line. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often with grace notes. The viola part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

O Mouraria e o Corrido se distinguem principalmente pelo fraseado da guitarra, o Mouraria, após uma breve motivo melódico introdutório toma o seu fraseado de acompanhamento característico. Contudo, para ouvidos menos acostumados ao fado, pode não ser tão fácil perceber a diferenciação entre o Corrido e o Mouraria, o fraseado da guitarra portuguesa nem sempre surge tão evidente e a marcação dos compassos em 2/4 (do Corrido) e 4/4 (do Mouraria) podem, dependendo da acentuação rítmica, confundir.

Entre o Fado Corrido e o Fado Mouraria, as diferenças serão as introduções próprias de cada um e, no segundo, um desenho melódico de acompanhamento pela guitarra, bastante

complexo e difícil de executar correctamente. Por isso é frequentemente simplificado no decurso da peça, porque mantê-lo do princípio ao fim torna-se cansativo para muitos guitarristas amadores e alguns profissionais consideram-no monótono, passando a breve trecho para variantes que por vezes se não distinguem do Corrido (...) Outros fazem depender essa diferenciação do acompanhamento pela viola, o que é uma questão acessória, a viola tanto pode fazer o acompanhamento, seja do Corrido, seja do Mouraria, *marcado* (alternância entre bordão com uma só *puxada* nas cordas mais agudas, em compasso quaternário) ou em *marcha* (alternância de bordão com uma só *puxada* nas agudas. Dizer que o Mouraria deveria ser acompanhado marcado e o Corrido em *marcha* é tão significativo como o contrário, ou seja, é uma questão de preferência, não de doutrina (...) Em suma, tudo o que se canta no Corrido pode ser cantado no Mouraria e vice versa (Gouveia2010:34).

Ex.2: Fado Mouraria.

The image displays two systems of musical notation for a Fado Mouraria. Each system consists of two staves: the upper staff is for the guitar (labeled 'Gt. Port.' or 'Gt. Port.') and the lower staff is for the viola (labeled 'Viola de Fado' or 'Viola'). Both systems are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows a guitar melody with eighth-note patterns and a viola accompaniment featuring a steady bass line with occasional chords. The second system continues the guitar melody with a four-measure phrase marked with a '4' above the staff, and the viola accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Gt.Port.

Viola de Fado

Gt. Port.

Viola

Gt. Port.

Viola

Ex.3: Fado Corrido.

Gt.Port.

Viola de Fado

Gt. Port.

Viola

III. 3. Outros Fados Estróficos.

A partir das primeiras décadas do século XX, e sobretudo entre os inícios da década de 1920 e os finais de 1950, dá-se um movimento intenso de expansão e renovação poética no repertório do Fado. Sem por em causa o património nuclear das quadras em redondilha maior glosadas em décimas e o seu tratamento interpretativo estabelecido, os poetas do Fado começam a expandir consideravelmente o seu repertório de formas e metros. Ainda no âmbito do recurso aos verbos heptassilábicos tradicionais começamos a encontrar com frequência estrofes de cinco (Ex: o Fado Tradição, de Alcídia Rodrigues, ou o Fado Tango, de Joaquim Campos) e sobretudo de seis versos (Ex: o Fado Pedro Rodrigues, do autor do mesmo nome, o Fado Vitória, de Joaquim Campos, ou o Fado Marcha de Alfredo Marceneiro) em vez da tradicional quadra. Tanto a quintilha como a sextilha se subdividem geralmente em duas partes (um dístico e um terceto no caso da quintilha, dois tercetos no caso da sextilha) que, tal como sucede na quadra, podem ser repetidos no todo ou em parte (Nery, 2010:67).

Uma das qualidades básicas para um músico fadista envolve a memorização dos repertório:

Temos que reconhecer, com admiração, que um guitarrista ou violista profissional de hoje, além de saber de memória mais de uma centena de músicas e a respectiva introdução apenas pelo nome, é chamado a tocá-las no momento e sem ensaio prévio, em qualquer das dozes tonalidades possíveis (Gouveia, 2010:41).

O Fado Canção” é caracterizado por uma estrutura poética e musical em que alternam estrofes e refrão. A estrutura harmónica é mais complexa que a estrutura utilizada nos “fadões castiços”. A melodia é fixa, mas o acompanhamento pode ser desenvolvido segundo o gosto do instrumentista, desde que o padrão harmónico de base seja respeitado. A improvisação vocal é mais limitada do que no fado castiço (...) Destaca-se em particular o contributo de compositores tais como Raúl Ferrão, Frederico de Freitas e Frederico Valério (Castelo-Branco, 1994:136).

Não obstante a quantidade importante de peças do repertório, continuam a surgir novos fados canção e tradicionais, o antigo costume de cada fadista ter um repertório próprio dilui-se e hoje muitos dos novos fadistas podem, por vezes, interpretar fados já consagrados por um outro artista. Outro recurso muito utilizado será interpretar um fado tradicional com uma nova letra. Essa possibilidade de renovação poética, com letras ajustados à temáticas mais actuais em sobreposição à melodias de fado tradicionais já conhecidas garantem uma juventude praticamente eterna ao género.

Mais a frente veremos que essa renovação passa também pela abertura do fado à convivência com as mutações inerentes à cena musical de Lisboa.

III. 4. O Fado e a Cena Musical Lisboaeta.

Após 48 anos sobre a repressão do regime autoritário mais longo da Europa Portugal garantiu um futuro promissor como estado membro da Comunidade Europeia. Segundo DaCosta Holton (1998), a eleição em 1994 da sua capital, Lisboa, como Capital Cultural da Europa deu a um país periférico mais uma oportunidade de estar no palco central europeu. A iniciativa Capital Europeia da Cultura existe desde 1983 e a ano de 1994 foi escolhido por marcar os 20 anos da Revolução de 1974 (o fim da ditadura). Foi montada uma grande campanha publicitária do evento a nível europeu, reformas em salas de espectáculos e museus foram implementadas mas talvez umas das obras mais marcantes seja a construção de novos e massivos espaços culturais, culminando com a inauguração do Centro Cultural de Belém (CCB) e do espaço cultural da Caixa Geral de Depósitos (CGD).

Palavras-chave das cenas musicais de da capital portuguesa são: hibridismo, cosmopolitismo e abertura à diversidades culturais. La Barre (2010) cita exemplos de manifestações culturais em forma de festivais e concertos na área metropolitana de Lisboa associados à publicidade de grandes empresas, utilizando lugares de passagem que se tornam em outra coisa mais atractiva e tendo como alvo uma juventude em busca de territórios identitários. Dentro do contexto musical português, o fado conviveu e convive com correntes diversas da música popular, como a música de intervenção política e a música dos retornados das ex-colónias africanas após a Revolução dos Cravos em 25 de Abril de 1974. Para além da forte presença das produções anglo-saxónicas, a divulgação da música popular produzida oriunda dos PALOPS (Países Africanos de Língua Portuguesa) e da MPB (Música Popular Brasileira) é marcante. No caso brasileiro o sucesso em Portugal da sua produção audiovisual, particularmente em forma de telenovelas, vai acelerar esse processo. As cidades globais estão construindo novas identidades de acordo com os desafios do mercado global. Para Klein (2008), a presença de compositores e letristas oriundos desse mundo lusófono radicados na cena musical lisboeta explica fusões e negociações entre artistas das origens mais variadas, reflectindo na sua produção musical processos históricos (relações culturais de ida e volta entre colónias e metrópole, movimentos migratórios, revoluções políticas, guerras de independência, etc.)

e apontando num sentido de fusões ainda mais complexas no futuro.

(...) jamming is a fundamental activity for popular musicians. It does not only take place in the beginning stages, but throughout a career, usually for fun” (Green, 2002:43).

Para os músicos da música popular, as reuniões informais em torno da prática musical, as tertúlias, as *jam-sessions*, são importantes para a inserção em redes de contactos que eventualmente conduzirão à formação de grupos profissionais ou amadores. Dependendo do grau de informalidade, um desconhecido pode-se juntar de forma musicalmente activa à uma sessão de fado, numa tertúlia entre amadores ou mesmo em uma situação semi-profissional, tudo dependerá do bom senso e da capacidade do interveniente em se adaptar e em não comprometer o bom funcionamento do trabalho dos outros músicos responsáveis pelo acompanhamento da sessão. Alguma capacidade de improvisação será necessária, mas fundamentalmente o respeito aos músicos “de serviço”, os residentes da sessão, é o que conta, por exemplo, respeitar as opções harmónicas do violista, não “brigar” com a guitarra portuguesa (invadindo sua tessitura com fraseados e harpejos desnecessários), estar atento às suspensões, pausas, dinâmicas, ritardandos e finais, usar a dinâmica (tocar sempre um pouco mais baixo do que os outros) para ouvir com atenção o grupo. Enfim, tendo o violista principal como sombra, ser a “sombra da sombra”. A função da marcação cabe ao violista, a partir dele todo o conjunto sustenta-se.

“O fadista já está preocupado com a letra, com a afinação, a voz só precisa de um miminho, às vezes o excesso de intervenção da guitarra e da viola estão a desajudar o fadista..”(Entrevista a Joel Pina, 08.04.2013).

Tal como no Jazz, os músicos do fado podem interpretar o repertório sem se conhecerem e nunca, na verdade, terem ensaiado, apenas a partir das indicações do cantor: o nome do fado e a tonalidade escolhida. A qualidade da performance dependerá do entendimento entre os intérpretes, do domínio da linguagem musical e do conhecimento do repertório.

“A voz tem que estar confortável com o acompanhamento para poder surfar por cima da música, além disso a voz deve interagir e estar atenta às respostas da guitarra e da viola, claro, desde que mantenha-se a marcação, com um bom violista e um bom viola-baixo...” (Entrevista a João Braga, 08.04.2013).

O Fado é uma música essencialmente vocal, enquanto a guitarra portuguesa evoluiu de mero acompanhador a segundo solista, a viola é indispensável na marcação do ritmo e na harmonia. A viola-baixo é um elemento extra que pode ou não ser utilizado.

“O Alain Oulman preferia apenas viola e guitarra nas suas música, ele gostava das coisas mais simples” (entrevista a Joel Pina, 08.04.2013).

A viola-baixo estende a tessitura dos graves do conjunto de cordofones do fado, quando executa notas longas serve como elo de ligação às harmonias e quando toca em *stacatto* auxilia a marcação rítmica. O instrumento tem (para os músicos não oriundos de famílias ou comunidades ligadas ao fado) sido a porta de entrada para o género. Actualmente, muitos desses instrumentistas tocam baixo eléctrico e vêm da música Pop-Rock, da MPB e do Jazz. Recentemente o contrabaixo, o mesmo instrumento utilizado nas orquestras sinfónicas, e nos grupos de Jazz tem sido popularizado no fado.

Desde o final dos anos 80, além disso, é cada vez mais corrente a substituição, nesse tipo de grupo, da viola-baixo pelo contrabaixo em *pizzicato*, um fenómeno que se pode explicar pela escassez no mercado de trabalho de bons executantes de viola-baixo e pela abundância, pelo contrário, de excelentes contrabaixistas, em geral oriundos de uma formação jazzística, que acabarão por ter também eles uma forte influência na expansão do espectro de harmonias hoje utilizadas, por vezes mesmo de melodias tradicionais. (Nery, 2011:146).

Parte da comunidade fadista condena o uso do contrabaixo no fado. A presença do contrabaixo no fado, para alguns, ainda é motivo de acesa polémica:

“O viola-baixo antes era apenas um extra, por isso não gosto do uso, hoje em dia, do contrabaixo, que tem um som muito forte, capaz de abafar a viola e não deveria ser utilizado, a não ser que o contrabaixista saiba tocar com muita parcimónia...”(Entrevista a João Braga, 08.04.2013).

A rotina de trabalho de um músico de fado passa invariavelmente pela frequência assídua às casas de fado, nesse sentido estes poderão ter trabalho todos os dias da semana. Em algumas casas e restaurantes que “dão fado” em certos dias, o fado pode começar logo após ao jantar e termina ainda antes da meia noite, noutras o fado pode começar bem mais tarde, por volta da meia noite e acabar de madrugada. Além das casas de fado, restaurantes e festas particulares os instrumentistas podem ser requisitados para acompanhar fadistas em salas de teatro dentro e fora de Portugal. Outra possibilidade de trabalho é a gravação em estúdio de fonogramas. Alguns músicos são autores de letras, compositores e produtores musicais e assim também auferem rendimento por esses meios. Uma minoria se dedica a dar aulas de música, geralmente limitadas ao fado. Alguns violistas mais experientes se dedicam a ensaiar fadistas, amadores e profissionais, ensinando o repertório,

corrigindo a dicção e apoiando a interpretação. È praticamente nula a quantidade de músicos de fado que se dedicam profissionalmente à outro género musical. Embora muitos dos violistas actuais tenham frequentado de uma forma mais ou menos superficial a escola da *guitarra clássica*, para logo a abandonar, pouquíssimos músicos de fado, mantêm uma relação forte e continuada com o estudo e a performance de estilos musicais populares estranhos ao fado. Tal decisão talvez seja um reflexo de auto-defesa, motivado por anos de preconceito e abandono. Acredito que daí possa surgir a ideia do fado como um capítulo (musical?) à parte dentro do panorama musical português. Porém, como um género permeável ao universo sonoro alargado à que pertence. Se a música popular portuguesa por muitas vezes buscou no fado uma possibilidade de auto-distinção dentro do panorama musical global (e assim retornamos às palavras-chave *hibridismo*, *world-music* e a suas assimetrias) o fado também foi sempre ávido à novas experiências, mesmo muito antes de uma Amália Rodrigues acompanhada pelo do saxofone do *jazzista* Don Byas no álbum *Encontro* (Edições Valentim de Carvalho, 1973) ou da colaboração de fadista Jorge Fernando com *rapper* português Sam The Kid no álbum *Vida* (Farol, 2009).

Como muitas outras formas de arte, o fado vive as contradições entre a manutenção dos seus modos de fazer e ambientes “tradicionais”, por um lado, e o desenvolvimento das suas condições de produção e reprodução (em parte, dependentes do mercado da música), bem como da viabilidade económica da sua promoção no mercado nacional e internacional, por outro (Mendonça, 2012:83).

Capítulo IV. Ao Encontro do Fado.

Quando cheguei a Lisboa, no início dos anos 90, o fado era ainda visto, para muitos, como um género menor, com uma harmonia pobre e feita por gente de mentalidade conservadora e atrasada. Os músicos portugueses riam do meu interesse e diziam com sarcasmo: “Ainda vais acabar tocando numa casa de fados”. Para mim o fado, junto com a música africana produzida em Lisboa, representava uma oportunidade de conhecer melhor a cidade.

Conhecer uma cidade através dos seus bairros, talvez seja uma tarefa impossível no médio prazo. Mas conhecer um pouco como uma cidade se pensa no modo como define os seus bairros e, conseqüentemente, como os bairros se pensam como parte de um conjunto que é a cidade, talvez possa ser um ponto de partida (...) Só alguns bairros mais antigos – os bairros populares – parecem ter o privilégio de representar Lisboa. Só estes – Alfama, Madragoa, Bairro Alto, Mouraria, Alcântara, entre outros – circulam em canções, como o fado, em marchas, no teatro, em panfletos turísticos, guias e roteiros da cidade, como palavras mágicas capazes de acender imagens, sentimentos e emoções em torno de símbolos que representam uma cidade enaltecida; só estes têm a virtualidade de a tipificar – e, por isso, são considerados típicos. Uma das características mais marcantes desses bairros encontrar-se na na força desse sentimento de pertença que eles parecem gerar em quem lá vive, revelada em situações mais ou menos ritualizadas: o bairrismo (...) Para além dos fados que os cantam e das histórias que se contam, a festa anual da cidade institui-os como um dos seus bens patrimoniais mais preciosos. Os santos populares, que, em Junho, tomam conta de Lisboa, mais não são do que uma celebração dos seus bairros populares (...) De facto, se se perguntar a qualquer lisboeta quais são os bairros populares de Lisboa, a resposta esclarecerá que são aqueles que vão nas marchas populares. Santos Populares e Bairros Populares confundem-se no imaginário e no ciclo anual de vida da capital; ambos marcam a identidade de Lisboa e esclarecem-se mutualmente na sua história e nos seus temas (...) Bairro popular e bairrismo podem ser encarados, na gíria lisboeta, como duas faces de uma mesma moeda que produzem uma imagem e uma crença de coesão social e de unidade cultural (Cordeiro, 1997: 21- 4).

O fado tinha uma presença modesta na televisão e era praticamente inexistente nas ondas FM das rádios – embora estivesse razoavelmente presente nas ondas AM. Quando aparecia na comunicação social geralmente vinha acompanhado de uma representação social à parte, um mundo musical particular praticamente estrangeiro ao Portugal moderno e europeu. Muitas vezes o fado era apresentado como uma caricatura do que é ser “tipicamente português”. Bairros como Alfama representavam uma oportunidade de explorar um labirinto exótico onde reinava a cacofonia daquele “estilo musical decadente”, segundo as palavras dos meus amigos músicos. Salvo raras exceções, o

fado estava confinado às casas de fado e colectividades.

Grande parte da vida colectiva de Alfama processa-se em torno das colectividades (...) Reúnem-se aí os vários sócios, onde no dia-a-dia, vêem televisão, tomam a bica e o bagaço, bebem cerveja jogam cartas e dominó, bilhar e pingue-pongue. Algumas promovem teatro, projecção de filmes, sessões de fado. Quase todas dinamizam práticas desportivas, actividade que é a que recolhe mais adesão (Costa et al. 1984:77).

Se em 1990 Alfama e Bairro Alto eram bairros relativamente marginalizados o que dizer da Mouraria? A Mouraria era um enclave praticamente impenetrável, com direito às mazelas típicas de um espaço urbano abandonado. Um bairro associado à uma ideia de criminalidade, prostituição e tráfico de entorpecentes era a antítese de um país que se propunha pertencente de uma nova Europa unificada. Enquanto que as letras de fados célebres cantavam (e cantam) a Mouraria, o divórcio das casas de fado – e do turismo – com o bairro era evidente. A Mouraria de então seria apenas um símbolo de uma tradição, ou invenção de tradição, bairrista.

(...) A Mouraria também foi inventada como um bairro tradicional e típico, sendo que essa sua invenção se reflecte numa complexa teia de condicionantes históricas, sociais, económicas e urbanas cujos procedentes fundadores são orientados por princípios simbólicos que fazem menção ao mito da Severa, uma bela e desenvolta mulher que – segundo consta era prostituta – no século XIX encantou a sociedade da época com a sua maneira de cantar o fado. O bairro da Mouraria surge, dessa forma, como um contexto que alude à ideia de um espaço intersticial que se situa entre o facto histórico e o espaço mitológico, miséria, vício e pitoresco, peculiaridade sociocultural e falta de civilização, património histórico e espaço degradado, um dos lugares emblemáticos da cidade e espaço liminar estigmatizado, etc. Um bairro onde as dualidades que atravessam as suas dimensões sociais, simbólicas e espaciais, também espelham-se nas distintas políticas de intervenção urbana que, entre a preservação da memória e a invenção de projectos de renovação da sua imagem, o deixaram à margem de melhoramentos urbanos, como entenderam realizar o projecto de renovação, através da sua reinvenção física, social e urbana, como ainda procuram viabilizar a manutenção do seu património através de propostas de reabilitação, requalificação e revitalização urbana social e económica (Menezes, 2004:272).

A crescente reabilitação dos bairros típicos vai alterar a condição de liminaridade em que estes se encontram. Para o turista estrangeiro em particular, a facilidade como hoje se contacta o fado em ambientes informais é marcante. Nenhuma capital europeia tem uma oferta musical diária tão abrangente como Lisboa. Basta um passeio nocturno por Alfama para poder escutar, num contexto mais amador ou não, uma guitarra, uma voz e uma viola. É possível percorrer em “promenade” o bairro e apreciar o fado desde a rua sem precisar adentrar colectividades e baiúcas.

A pesquisa de terreno, desenvolvida em Alfama ao longo das últimas duas décadas, permitiu verificar o lugar importantíssimo que o fado ocupa na configuração dos padrões culturais locais, bem como a persistência dessa presença estruturante. Basta caminhar um pouco pelo bairro para, aqui e ali, ao subir de umas escadinhas, passar por um beco ou dobrar a esquina de uma viela, se ser surpreendido pelo som de um fado, vindo de algures, não se consegue muitas vezes perceber bem de onde, talvez de alguma janela entreaberta ou de trás de algum muro, difundindo-se por entre as ruas estreitas, de paredes apertadas, e transformando-se num ambiente sonoro ao mesmo tempo frágil e envolvente. É um rádio ligado, um disco que se pôs a tocar, alguém que canta de forma despreocupada, que dedilha uma guitarra ou uma viola de forma repetitiva e encantatória, pelo fim da tarde, ou então que se aplica a praticar, de modo mais ou menos concentrado, a interpretação vocal ou instrumental, ou ambas. Com frequência, também, vê-se alguém do bairro, com maior probabilidade de uma mulher, a cantarolar um fado enquanto se ocupa, dentro ou fora de casa, de tarefas do quotidiano (Costa, 1999:120).

O fado serve a interesses de identidade e pertença aos habitantes dos bairros típicos. Muitos desses, originários e descendentes de uma migração interna, vêm no fado uma oportunidade de reafirmação do seu espaço social na Grande Lisboa. Por entre as colectividades, há uma quantidade de casas regionais - Casa da Pampilhosa da Serra, Casa do Minho, Casa da Covilhã, etc.- e praticamente todas organizam periodicamente noites de fado. As sessões de fado em colectividades costumam ser evitadas por muitos violistas e guitarristas profissionais. São sessões muito longas devido à participação de grande número de fadistas amadores. Duram muitas horas e podem acabar de madrugada, sendo consideradas uma escola, e mais uma grande oportunidade de aprendizagem para os fadistas e instrumentistas iniciantes.

Algumas colectividades têm programas regulares de sessões de fado, por exemplo de quinze em quinze dias. Outras inscrevem um conjunto de sessões de fado nos seus planos de actividades anuais. Nalguns casos mantêm a tradição de uma sessão de fados em certas datas especiais, por exemplo no aniversário da colectividade. Mas a realização pode ter um carácter mais ocasional: uma acção de solidariedade com um sócio ou um vizinho que precisa de dinheiro, para acudir a uma doença grave, a recepção de um grupo de visitantes conhecidos de algum associado, a comemoração de algum acontecimento especial ou, pura e simplesmente, a decisão de reeditar, de vez em quando, uma prática de que se gosta e que faz parte dos modos de expressão cultural e partilha convivial que se conhecem, que se apreciam e que se sabem realizar (...) As sessões de fado amador, nas colectividades de bairro, são, por um lado, situações de encontro e de convívio informal. Por outro lado, constituem, também, situações de produção cultural fortemente ritualizadas (...) As pessoas chamadas levantam-se das mesas, dirigem-se para perto dos instrumentistas, trocam breves impressões com eles sobre a música que pretendem para a letra que vão cantar e sobre o tom pretendido. Posicionam-se à frente dos tocadores, cantam normalmente com o corpo muito direito, mãos no bolso ou punhos cerrados ao lado do corpo, por parte dos homens, mãos a esticar o xaile, postas ou cruzadas á frente do peito, no caso das mulheres: Mantêm-se paradas ou vão rodando sobre si próprias, com pequenos passos, voltando-se

alternadamente, de forma lenta, para um e outro lado da sala. Noutros casos colocam-se atrás dos músicos, em posição, fixa, eventualmente apoiando, uma mão no ombro de um deles ou no espaldar das cadeiras em que estão sentados (...) Os olhos são fechados com frequência, pelo menos nas passagens de maior carga emocional e intensidade interpretativa, e a cabeça é mantida sempre bem levantada. Quando está prestes a terminar um fado, o cantador ou cantadeira faz um pequeno sinal discreto aos instrumentistas, gesto convencional que se destina a alertá-los para uma breve pausa ou para outro dos efeitos estilísticos que fazem parte dos modos específicos de finalização na performance fadista (Costa, 1999:122-123).

O meu primeiro passo em direcção ao fado foi a frequência dos bairros típicos lisboetas e dos espaços do fado, tratando de conhecer as “gentes do fado”. Durante algum tempo, frequentei os locais de fado vadio – “A Tasca do Chico”, no Bairro Alto e “O Jaime”, no Bairro da Graça - O problema de acompanhar o fado vadio é que muitos dos cantores amadores “atravessam” o tempo, perdem-se no ritmo da melodia, e dessa forma, muitos dos instrumentistas acompanhadores acostumam-se a antecipar esse erro, de forma que ficam viciados, criando uma forte instabilidade rítmica. No fado vadio pode-se aprender muito mas também pode-se desaprender também. Mais tarde, passei regularmente a ser convidado a participar em sessões informais em algumas casas de fado, numa rede de contactos que fui construindo no meio fadista ao longo dos anos.. Outro factor importante para a minha aproximação, ou re-aproximação, foi ter conhecido *aprendizes de fadistas*, notadamente japoneses, que muito interessados no género me levaram a conhecer ainda mais pessoas e casas de fado. Uma amiga japonesa me apresentou o violista/cantor/compositor Jorge Fernando (uma grande influência para jovens violistas) e a fadista Maria da Fé, por exemplo. Entre outros, Jorge Fernando foi o responsável pelas minhas primeiras colaborações como músico no mundo do fado, porque a partir de então me convidou várias vezes como instrumentista de viola-baixo, em concertos e na televisão, dentro e fora de Portugal. Desde então tenho acompanhado o fado mais profissional, mais ou menos regularmente, quase sempre tocando viola-baixo. Acompanhei Ana Moura, Jorge Fernando, Mísia, Maria da Fé e muitos outros dentro e fora de Portugal. Assim tive a oportunidade de tocar profissionalmente com guitarristas e violistas como José Fontes Rocha, Bernardo Couto, José Manuel Neto, Carlos Manuel Proença. Com muitos outros nunca toquei profissionalmente mas participei em várias sessões informais.

IV. 1. Uma Etnografia das Minhas Aulas.

Entre 1990 e 2003, durante minha fase inicial de contacto com o fado, a minha aprendizagem além de autodidacta era irregular, o que eu então pretendia era deixar-me influenciar pela sonoridade do fado agregando algo novo ao meu universo musical. E embora em 1996 tenha já comprado um guitarra portuguesa, com a qual aprendi a afinação de Lisboa. A verdade é que em relação à linguagem propriamente dita do fado, eu não tinha o menor conhecimento, então tocava a guitarra portuguesa como mais um cordofone, sem a relacionar com os cânones do repertório fadista, nem com a sua particular técnica de execução. Ainda não tinha-me adaptado às unhas artificiais e usava a palheta como os guitarristas eléctricos ou então a técnica da mão direita da guitarra clássica.

Desde 2003 os meus encontros, profissionais ou não com fadistas se intensificam, procuro aprender mais sobre o fado e passo a frequentar as casas de fado de Alfama e do Bairro Alto. Utilizo as partituras da colecção *Notas de Música* (Parreira) para através da leitura musical procurar memorizar alguns dos muitos fados estróficos. Também nessa altura começo a conhecer algo da literatura dos estudos acerca do fado (Cohen 2003, Nery 2004). Tive a oportunidade de participar do concerto do lançamento do livro *O Futuro da Saudade* (Halpern 2004) no qual junto do guitarrista Ricardo Parreira e do violista Diogo Clemente, numa espécie de maratona fadista, acompanho (à viola-baixo) um elenco de fadistas num verdadeiro “who’s who” do fado, de Carlos do Carmo à Camané. Durante essa oportunidade travo contacto com aqueles que viriam a ser grandes suportes da minha aprendizagem inicial, o Sr. Luís e a sua esposa e fadista a Sra. Julieta Estrela, ambos proprietários da casa de fado “Fado Maior”.

Comecei por ter aulas de viola, em Abril de 2013, como trabalho de campo, investigação mas também no intuito de aprender a acompanhar fados. Depois de uma longa entrevista combinei com aquele que me parecia o violista mais interessante e disponível para ter aulas: Vital d’Assunção. Tive duas aulas de mais de uma hora cada. Vital é um dos melhores violas de fado que conheço, na primeira linha dos acompanhadores, tem um grande conhecimento de fados tradicionais, harmonias e linhas de baixo.

Nas minhas aulas com Vital d’Assunção começamos a aprender o fado pelo modo menor, pelo fado Menor, depois passamos ao modo maior, ao Corrido e ao Mouraria e seus derivados, dentro do âmbito dos fados estróficos. As suas aulas não eram apenas práticas, mas recheadas de

informação sobre os fados e as origens dos seus nomes. Um dado que me chamou a atenção foi a sua capacidade de relacionar os diferentes fados a partir da harmonia e a sua compreensão da relação da letra com a música. Com Vital aprendi a importância de classificar os fados pelos números de versos - quadras, quintilhas, sextilhas, decassílabos, alexandrinos e versículos. É importante notar que Vital d'Assunção é neto do célebre violista, professor e compositor Martinho d'Assunção "Júnior" dos Santos (1914-1992). O Professor Martinho d'Assunção (filho do cantor e poeta Martinho d'Assunção) foi um violista de excelência que cruzava a técnica da viola clássica com o fado.

A sua acção musical contribui para o desenvolvimento do fado como género, para a configuração do papel da viola no acompanhamento de fadistas, e para a valorização da componente instrumental deste género musical, sobretudo através da sua obra instrumental e dos arranjos e adaptações de fados para vários instrumentos de corda. Os seus fados se destacam-se pelo lirismo e pelo excelente encaixe entre texto e música. Cruzando alguns elementos estilísticos do fado e da música erudita, as suas composições para viola solo exploram plenamente as potencialidades expressivas desse instrumento, utilizando, por vezes, uma linguagem harmónica inovadora, também patente nalguns dos seus arranjos no âmbito do fado. Enquanto solista virtuoso, mantendo a tradição fadista de tocar com cordas de aço, desenvolveu um estilo interpretativo caracterizado pela riqueza tímbrica e pela clareza na execução da melodia, dos contracantos e do acompanhamento harmónico. No âmbito dos conjuntos instrumentais, atribuiu um papel mais interventivo à viola, que, além de executar os contracantos e o acompanhamento harmónico, passou nalgumas obras a executar igualmente a melodia principal. Por outro lado contribuiu para a consolidação do papel da viola no acompanhamento de cantores de fado, nomeadamente através da execução de uma pulsação rítmica regular, do percurso harmónico com progressão na linha de baixo e, por vezes, com a execução de contracantos (Castelo-Branco, 2010:84-5).

“A partir de Martinho d'Assunção Filho, a viola ganhou mais protagonismo, embora às vezes subsidiária de outros géneros, nomeadamente o clássico ou a música sul-americana (bolero, tango). Modernamente, esse protagonismo resume-se ao enriquecimento harmónico (às vezes sobrecarregado) com raras incursões noutros géneros, embora se oiçam aqui e além contaminações de jazz ou de música brasileira.” (Entrevista a Daniel Gouveia, 05.04.2013)

Vital procurou nas aulas partir de harmonizações bastante simples e, sempre dentro de uma estética émica, demonstrar possibilidades de re-harmonizações (muitas das quais baseadas no seu próprio aprendizado com o avô), pulsações em tempos binários e quaternários, acompanhamentos harpejados e linhas de baixo. Ele aproveita para introduzir o Fado Bacalhau como uma derivação do Fado Menor.

“O Menor dá nos a acompanhar quadras, quadras da redondilha maior, portanto de sete sílabas, até o próprio imprimir do ritmo e divisão dos baixos tem a ver com o poema também, que é uma coisa que pouca gente liga mas que é verdade. No caso do Fado Bacalhau, por exemplo, temos outro tipo de poesia, que já é uma sextilha, já são seis versos

e nota se logo no ritmo e na divisão a diferença” (Vital d’Assunção, aula, 20.04.2013).

Segundo Vital, o Fado Bacalhau (cantado em sextilhas) nasce do Menor (cantado em quadras). Dessa forma vai explicando vários fados estróficos, suas semelhanças e diferenças. Os fados mais semelhantes Vital chama de “fadros primos”. Separa também os menores com “escala espanhola” (i, VII, VI, V) como por exemplo o fado Vitória. Reclama o fado de que hoje em dia quando tocam viola e viola-baixo já não se utilizem linhas de baixo cruzadas. Muitas vezes cita musicalmente o avô ao exemplificar re-harmonizações e linhas de baixo. “Diferente do fado Vitória o Fado Carlos da Maia tem a escala espanhola ao contrário e vai ao quarto grau”. Outro fado que utiliza a escala espanhola é o Fado Menor do Porto. Passamos ao Fado Tango (em quintilhas), Vital aproveita para chamar a atenção para a importância de se perceber os fados através da métrica das letras. Ainda utilizando a escala espanhola demonstra o Fado Acácio e vai sugerindo um substituição de acorde ou uma linha de baixo. Comenta que a maioria dos fados que têm dois tons baseiam-se no modo maior. Seguimos pelos fados menores dessa vez com Fado Varela. O Fado Varela já apresenta uma marcha harmónica mais complexa, inicia saltando do i para o II7 e é um fado decassílabo. Demonstra, a meu pedido, a rítmica do Fado Alfacinha, um quaternário bastante acentuado. Começa então a demonstrar fados menores em quadras de doze versos (alexandrinos): “O fados alexandrinos vivem muito de se antecipar os acordes, é preciso sentir a acentuação no sexta e na décima segunda sílaba.” Exemplifica dois fados alexandrinos, o Fado Estoril e o Fado Joaquim Campos. Classificar os fados estróficos pela estrutura harmónica (fadros primos) e pela métrica dos versos parece ser para Vital o melhor caminho para a memorização do repertório.

Pude mais tarde cruzar as informações acerca dessa forma de memorização, e do conceito dos “fadros primos”. Em conversa/aula com o também violista Carlos Fonseca. Fonseca propõe, por exemplo, uma derivação, não necessariamente linear, partindo do Fado Menor. O Fado Menor originaria, entre outros, o Fado Meia Noite e o Fado Pedro Rodrigues (com o acréscimo da subdominante menor), ao acelerar o andamento do Fado Meia Noite, temos o Fado Magala. O Fado Pedro Rodrigues tem um fraseado de guitarra portuguesa muito característico e de fácil memorização. A estrutura harmónica de tónica e dominante do Fado Menor, ao ser aplicada ao modo maior, também originaria o Fado das Horas. A esse emaranhado de referências musicais junta-se as letras, suas temáticas e métricas. Embora muitas podem ser as letras dos fados estróficos, algumas marcaram a memória colectiva dos intérpretes.

O Fado Pechincha, composto por João do Carmo de Noronha, apresenta uma secção de melodia própria, imprescindivelmente executada pela guitarra, na introdução, entre cada estrofe e a seguinte, facultativamente como remate, por vezes cantada pela assistência em

“lá-lá-lá”, quando o não é com os já mencionados versos jocosos:

Já estás c`os copos,
Já estás c`os copos, já
Já estás c`os copos,
Já estás, já estás. (Gouveia, 2010:55)

Avançamos para a segunda aula com Vital d’Assunção. Dessa vez tratamos de alguns fados estróficos em modo maior:

“No modo maior partimos de duas vertentes: o Fado Corrido e o Mouraria, antes haviam dedilhados característicos na guitarra portuguesa que já não se fazem mais, tens que ir ter com um bom guitarrista para perceberes bem a diferença, e alguns fados estróficos foram abandonados por serem difíceis de cantar para os fadistas. Do Mouraria derivam uma série de fados, e o Fado das Horas é um Corrido muito lento, Maria Teresa de Noronha grava esse Corrido muito lento que tem um poema que fala das horas, como não sou guitarrista nunca liguei muito á diferença entre o Corrido e o Mouraria. Cada um dos fados tinha um dedilhado próprio na guitarra e muito se perdeu, esse dedilhados davam vida e suporte às letras”.

Seguindo pelos fados maiores Vital toca o Fado Pintadinho, que segundo ele, parte do Mouraria, com uma suspensão, criação de Maria Teresa de Noronha. Vital canta os vários fados (Pintadinho, Fado João) e vai especificando as suas diferenças ao cantar as partes da guitarra portuguesa:

“Hoje em dia, quando faço os arrufes (técnica da mão direita equivalente aos rasgueados) que vem da percussão, de rufar, os fadistas de assustam, são coisas que estão a desaparecer. Os fados tinham a métrica da redondilha maior (sete sílabas) e os fadistas passaram a utilizar sextilhas o que obrigou a novas melodias (Marcha de Alfredo Marceneiro) e harmonias (Fado José Maria dos Anjos)”.

Segundo o relato de Vital. Os fadistas podiam utilizar letras, muitas vezes ao improvisado, em diversos fados estróficos, desde que a métrica fosse correspondente à melodia do fado. Quando isso não era possível, estava aberta a possibilidade de se criar um novo fado com métricas e melodias distintas.

Passamos aos Fados em modo maior que vão ao quarto grau: O Fado João Maria dos Anjos e o Franklin Sextilhas, por exemplo. Muitos faziam fados em quadras e sextilhas. “O Fado Franklin Quadras é um fado em modo maior que mete a escala espanhola”. Outros fados ficaram muito conhecidos por causa das letras. “O Fado Tradição ficou famoso com a letra do Fado Embuçado que antes tinha outra música, em modo menor, o Fado Natália. O Fado Puxavante é o Fado Pedro

Rodrigues (um fado em modo menor e em sextilhas) em maior e em quadras”. Podemos agrupar vários fados em modo maior que estão combinados com o relativo menor e sua dominante (Fado Dois-Tons, Fado Bailarico, Fado Margaridas, Marcha de Alfredo Correeiro).

“Também podemos considerar os fados mais sofisticados do ponto de vista da harmonia como *primos*, o Maria Rita, o Perseguição e o Três Bairros. Nesse sentido, um dos fados maiores que eu acho melodicamente interessante é Fado Sonho, um fado que foge um pouco do óbvio, tal como o Fado Zeca e o Fado Alvito. O Fado Zeca, segundo meu avô, é daqueles fados que não tinham fim, ou melhor, começa em maior e acaba em menor”.

Vital canta então acompanhado á viola o Fado Bacalhau, ou Fado do José do Bacalhau, a designação deve-se ao facto deste fado ter sido composto para o repertório do seu autor, José António Augusto Silva, que ficou conhecido pelo nome de conhecido por José Bacalhau (Oeiras 1880- Lisboa 1935).

Na página 90 das “Notas de Música”, recolha musical de fados tradicionais do guitarrista Antonio Parreira, transcritos por Jorge Machado o Fado Bacalhau aparece como sendo música da autoria de José Antonio Silva (Parreira et al. 1999:90).

Dúvidas acerca das autorias são situações recorrentes na música popular, especialmente nos primórdios do do século XX , início da era da indústria fonográfica. No ambiente do fado o papel do intérprete como criador é bastante importante, o termo criador é utilizado para determinar aquele ao aquela fadista que gravou pela primeira vez e/ou celebrou algum fado, não sendo esse necessariamente o autor da letra ou compositor musical. Um bom exemplo disso é a fadista Maria Alice (1904-1996) considerada a criadora do Fado Perseguição.

A unidade estrófica mínima e básica do Fado é a quadra. Enraizada na poesia popular, tratada com verdadeiro culto em Lisboa, onde é associada aos festejos dos Santos Populares, adereço nobilitante do imprescindível cravo a coroar u vaso de manjerico, a quadra tem tal pujança que sobrevive sozinha, com ou sem música, numa bandeirinha de papel ou no caderno escolar onde se regista a primeira poesia, ou mesmo sem qualquer suporte, apenas na memória do Povo. Trabalhada com talento, consegue resumir um tratado de filosofia. Especialmente no Fado, dela tem havido cultores notáveis. Tudo a quadra consegue resumir, com uma economia de meios contrastante com a profundidade dos conceitos (...) A sextilha tem, hoje, larga representação no Fado. No entanto, quando surgiu, ainda antes de 1920 (já havia 60 ou 70 anos de Fado), causou uma verdadeira revolução num género que, até então, só cultivara a quadra e a décima. Foi uma das inovações que o Tempo e o Povo aprovaram, mas não deixou de causar celeuma, ao ponto de os puristas da época terem chamado *fados-canção* aos fados em sextilhas, e *marchas* às músicas que para eles eram feitas (Gouveia, 2010:106-7)

Partindo das versões de Amália Rodrigues (As Penas) e de Armandinho, do álbum Arquivos do Fado Vol. IV (as sessões HMV, His Master Voice, 1928-29), apresento uma transcrição do Fado Bacalhau, que longe de ser prescritiva, busca enquadrar um pouco da minha aprendizagem em particular desde as minhas aulas com Vital d'Assunção. Na versão gravada no Brasil por Amália Rodrigues, acompanhada pela Orquestra de Guitarras de Fernando de Freitas com letra da autoria de Fernando Caldeira.

(...) um dos fados mais tradicionais das primeiras décadas do século XX, uma melodia de Armandinho feita originalmente para sobre ela se cantarem os longos versos narrativos de sextilhas que eram a imagem de marca do fadista José Antonio Silva, conhecido por José “Bacalhau”, o que explica a designação porventura surpreendente, á primeira vista, de Fado Bacalhau. Apesar de Armandinho ter assumido explicitamente a autoria da música numa entrevista á revista Guitarra de Portugal e noutra posterior, editada em livro, ao jornalista Arthur Inês, é frequente encontrar-se uma atribuição errónea da mesma autoria a José “Bacalhau”. E para não destoar desses equívocos de autoria, a etiqueta do fonograma original indica erroneamente o autor do poema como sendo Guerra Junqueiro, ao que parece por que a própria Amália o tinha lido pela primeira vez num jornal, onde viria com esta atribuição errónea Amália canta esse fado com uma emoção contida, sem grande variação de estrofe para estrofe, apenas com alguns momentos de recolhimento para sublinhar passagens mais intensas do poema (“de colina em colina”, por exemplo). (Nery 2009:124).

As Penas.

Como diferem das minhas,
As penas das avezinhas
Que de leves leva o ar.
Só as minhas pesam tanto, (Amália gravou “As minhas pesam
me tanto”)
Que às vezes nem já o pranto
Lhes alivia o pesar.
Os passarinhos têm penas,
Que em lindas tardes amenas
Os levam por esses montes!
De colina em colina,
Ou pela extensa campina
A descobrir horizontes!
As minhas penas não caem (Os versos em *itálico* foram
suprimidos nessa gravação)
Nem voam nunca, nem saem
Comigo desta amargura
Mostram apenas na vida
A estrada já conhecida
Trilhada pelos sem ventura

*Passam dias, passam meses
Passam anos, muitas vezes
Sem que uma pena se vá
E se uma vem, mais pequena
Ai, depois nem vale a pena
Porque mais penas me dá*

Que felizes são as aves (Amália canta “São bem felizes as aves”)
Como são leves, suaves,
As penas que Deus lhes deu
Só as minhas pesam tanto
Ai, se tu soubesses quanto...
Sabe-o Deus e sei-o eu!

Fernando Caldeira (1841-1894). *As penas*.

José “Bacalhau”, tenha ou não tenha sido ele o primeiro a adoptar o uso sistemático da estrofe de seis heptassílabos, em termos genéricos, ficará particularmente associado, no entanto, à aplicação à sextilha do mesmo princípio do mote como glosa em quatro estrofes que tradicionalmente era utilizado na quadra glosada em décimas. Se nesta última, como vimos, cada uma das décimas podia ser cantada como equivalente a uma sequência de três quadras, pela execução singela dos primeiros quatro versos e dos quatro subsequentes, seguida da apresentação, repetida do dístico final, a sextilha vai agora ser glosada em estrofes de quinze versos, correspondentes, por sua vez, a uma subdivisão de 6 + 6 + 3, ou seja, de três sextilhas, se o terceto final for também ele cantado duas vezes (...) o Fado *Bacalhau* será ideal para longos quadros descritivos (...) mas ao mesmo tempo tenderá facilmente para um estilo demasiado palavroso, e sobretudo obrigará à uma duração tanto mais excessiva quanto ao seu tratamento cantado se faz sobre a repetição sucessiva de uma mesma estrofe musical, ouvida logo de início com sextilha do mote e depois reiterada mais doze vezes. Equivalente a mais do dobro da extensão de um fado normal, esta duração será incompatível com os padrões da minutagem impostos pelo disco – e mais tarde também pela Rádio. Ainda na década de 1930 o mote em sextilha e as respectivas quatro glosas de quinze versos cada irão, pois, dando lugar a uma sequência mais curta de quatro a cinco sextilhas simples, como esta se vinha praticando já paralelamente, e acabarão por desaparecer quase por completo na década seguinte.

O nome de *Fado Bacalhau* manter-se-á associado a partir de então à melodia estrófica para sextilhas que Armandinho escrevera no início dos anos 20 para José Antonio da Silva, como suporte musical desses fados glosados mais longos, mas esta mesma melodia passará agora

a ser utilizada como base de qualquer letra que assente em estrofes de seis heptassílabos. E as sextilhas constituirão igualmente a base de muitas melodias de Fado correntes a partir da década de 1930, como as chamadas “*Marchas*” de *Alfredo Correeiro*, *Alfredo Marceneiro* e *Manuel Maria Rodrigues* ou os fado *Franklin* de sextilhas, *Pedro Rodrigues*, *Primavera*, *Vitória* e tantos mais (Nery, 2004:172-174).

Fado Bacalhau.

Voz

Gt. Port.

Viola

Viola-Baixo

Voz

Gt. Port.

Viola

Viola-Baixo

2

Fado Bacalhau.

The musical score is divided into two systems, each containing four staves. The first system covers measures 10 to 14, and the second system covers measures 15 to 19. The instruments are Voz (Vocal), Gt. Port. (Portuguese Guitar), Viola (Viola), and Viola-Baixo (Bass Viola). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is not explicitly shown but is 4/4 based on the notation. Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective staves. The Voz part features melodic lines with triplets in measures 10, 11, 14, and 18. The Gt. Port. part consists of rhythmic patterns, often represented by short horizontal lines. The Viola and Viola-Baixo parts provide harmonic support with chords and bass lines.

4

Fado Bacalhau.

Mais uma vez não pretendo estar a definir uma representação do fado seguindo os moldes da música erudita ocidental. Ofereço um guia para uma representação parcial, de apenas um verso, acerca do papel meramente musical de cada um dos intervenientes. Seria ridículo, tentar representar a ornamentação da guitarra portuguesa, o quanto a viola deve soar mais ou menos *stacatto* ou os melismas da voz. Escolho esse fado justamente pela sua simplicidade. Tentei conjugar a minha experiência na aprendizagem do género com a audição dos fonogramas citados anteriormente.

Na introdução, baseada na versão gravada por Amália Rodrigues, temos a impressão que a guitarra portuguesa surge com uma melodia própria, ao contrário do uso corrente das frases finais da melodia como introdução. No entanto, na versão de Armandinho, o tema parece estar unido numa só melodia. Para quem não cresceu dentro do ambiente sonoro do fado e procura absorver o repertório, num esforço de memorização, tal confusão pode ser recorrente. Uma metamorfose mais extrema acontece com o Fado Anadia (José Maria dos Cavalinhos). Armandinho grava em 1928 o *Fado do Conde de Anadia* e, na sua interpretação, o fado torna-se marcha após a exposição do tema. Por outro lado, na versão de 1962 da fadista Maria Teresa De Noronha (1918-1993), com letra de Marques dos Santos, temos um *Fado Anadia*, onde pouco resta da melodia original, utilizada como uma introdução e espécie refrão instrumental, tal como também acontece no Fado Pechincha numa

formato ABAB...onde a voz aparece na parte B. O mesmo poema, de Fernando Caldeira, cantado por Amália com música do Fado Bacalhau em “As Penas” será, 25 anos mais tarde, confirmando uma prática corrente nos fados estróficos, cantado por Maria Teresa de Noronha com a música de outro fado, o Fado Perseguição. Se já observamos que Amália abandona o terceiro e o quarto verso, Maria Teresa de Noronha não utiliza o segundo.

De volta ao Fado Bacalhau, na versão de Amália Rodrigues, constatamos que as primeiras quatro notas da guitarra portuguesa da introdução serão recorrentes, numa espécie de pergunta e resposta à voz. É interessante reparar no uso da técnica do trémolo de Fernando Freitas (1913-1988) na introdução da guitarra, um recurso praticamente abandonado pelas gerações mais recentes de guitarristas. As duas guitarra portuguesas da versão de Amália suportam a harmonia (segunda guitarra) e fazem pequenas respostas à voz (primeira guitarra). A viola limita-se a marcar o tempo com uma puxada em *stacatto*, utilizando ao mínimo o recurso das linhas melódicas nos bordões. A gravação da Orquestra de Guitarras de Fernando de Freitas data de 1945, estamos ainda muito longe do uso corrente da viola-baixo no fado. Mais tarde, em 1949, Joel Pina seria convidado para tocar viola-baixo, ainda num contexto não fadista, no Quarteto Típico de Guitarras de Martinho d’Assunção. E se, em 1950, Pina será convidado como de viola-baixo a integrar o elenco de instrumentistas da célebre casa de fado “Adega Machado”, a inclusão e popularidade efectiva do instrumento no género apenas se concretizariam em 1959 quando Joel Pina integra, sempre como viola-baixo, o Conjunto de Guitarras de Raúl Nery nas gravações de programas de rádio transmitidos pela Emissora Nacional.

A etiqueta do fonograma original em 78 rpm, da editora brasileira Continental, apenas indica como acompanhadores a “Orquestra Portuguesa de Guitarras, (Dir. Fernando Freitas)”. São escassas as informações sobre essa “Orquestra Portuguesa de Guitarras” e seria arriscado afirmar que, além das duas guitarras e da imprescindível viola (que cumpre a sua função de marcação em *stacatto*), temos uma segunda viola. Embora pareça que uma segunda viola além de sutilmente emitir notas mais longas em bordões mais graves do que a viola principal cruza pontualmente linhas com essa em intervalos de terça e sexta. Uma prática, que segundo Vital d’Assunção também vêm se perdendo. De facto, nos actuais conjuntos alargados do fado tornou se raro uso de duas guitarras e praticamente inexistente o uso de duas violas. No caso das violas, a função bastante particular da marcação rítmica inibe, de certa forma, o uso de uma segunda viola. Além disso o uso da viola-baixo veio reforçar a marcação rítmica, as linhas de baixo e sustentar notas mais longas quando necessário, proporcionando mais coesão ao grupo instrumental. Porém, o uso das “Orquestras de Guitarras” e “Conjuntos de Guitarras” em quartetos (duas guitarras, viola e viola-baixo) vêm desaparecendo. Recentemente tornou se comum, fora do contexto das casas de fado, que quando um grupo de acompanhantes de fado ultrapassa os limites do seu trio de guitarras

(guitarra, viola e viola-baixo) sejam incluídos outras famílias de instrumentos (percussão, instrumentos de arco, sopros, acordeão, piano, etc.). Mais uma vez retornando ao tema *world music* e tudo que ela implica, será bastante discutível determinar se tais formações instrumentais alargados têm como função primordial trazer maior riqueza tímbrica ao género ou aproximar o fado de sons mais globalizados (bateria, teclados, guitarra e baixos eléctricos).

A interpretação de Armandinho sobre o Fado Bacalhau, acompanhado à viola por Georgino de Sousa (1889-1949) é bastante transparente. A ausência da voz permite uma percepção clara do trabalho de Sousa.

(...) seu principal contributo nesse campo foi o estabelecimento de uma abordagem que se tornou o paradigma interpretativo na viola de fado. Essa abordagem consiste em alternar uma nota grave isolada com o acorde a que pertence (por vezes executando padrões melódicos exclusivamente nas notas graves, em especial na progressão dominante-tónica), mantendo uma pulsação constante e impulsionando assim o guitarrista (que se foi autonomizando progressivamente no acompanhamento ao cantor). Essa mudança de cânone interpretativo remeteu a manutenção do ritmo e do suporte harmónico para a viola, de forma a potenciar uma maior horizontalidade na abordagem do guitarrista (patente em Armandinho, p.ex.) agora com mais liberdade para completar a linha vocal com contracantos. Um dos seus fados integra o repertório tradicional de fados estróficos - Fado Georgino – (Sousa 2010:1235-36).

Georgino de Sousa dobra nos bordões as primeiras quatro notas da melodia utilizando esse recurso durante toda a peça. O acompanhamento da viola acelera imprime outra marcha, ao meio da peça, partindo de uma interpretação mais relaxada e ligada para uma marcação em stacatto. As linhas de baixo dos bordões apoiam-se, no primeiro tempo dos compassos, na fundamental e na quinta (quando o acorde é a tónica menor), e nas quintas do acordes dominantes. Esses apoios em linhas de baixo, que nas dominantes parecem estar “ao contrário” para ouvidos menos acostumados ao fado, são característicos do género, especialmente no caso dos fados estróficos. Outro recurso muito utilizado são terças menores da tónica menor e da subdominante menor nos bordões. Bordões em oitavas, notas de passagem em “escala espanhola” e bordões em harpejos também assinalam as mudanças de acordes nessa versão.

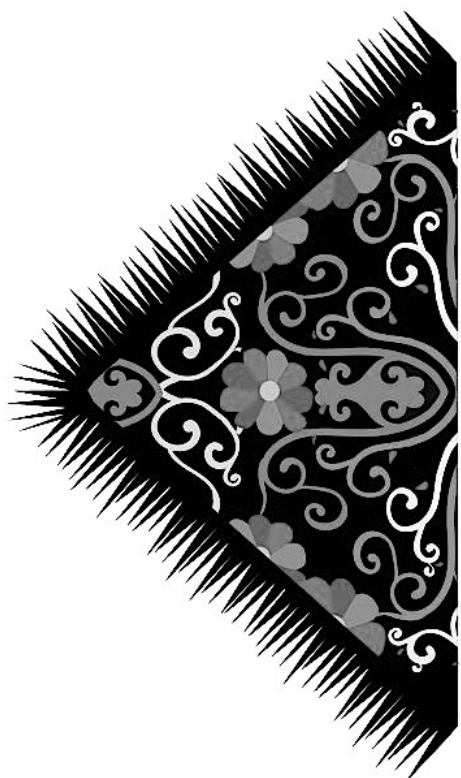
Na minha escrita do Fado Bacalhau procurei partir de uma harmonia simples com acordes de tónica e dominante até ao acorde (substituição da dominante) meio-diminuto do compasso 26. As linhas da viola-baixo estão livres e não sempre coladas uma oitava abaixo aos bordões da viola. Procurei seguir a premissa de Joel Pina:

“O baixo não deve estar subordinado á viola, podem estar livre um do outro.” (Entrevista a Joel Pina 08.04.2013)

IV. 2. Aprendizagem em Grupo.

Em maio de 2013 me inscrevi como aluno na Escola de Fado do Grupo Desportivo da Mouraria. Inicialmente queria me inscrever como aluno de viola mas os professores me convenceram a me inscrever na classe de guitarra portuguesa. Tal escolha revelou-se, em um breve espaço de tempo, acertada. Como já conhecia a afinação da guitarra, concentrei-me em aprender a técnica da mão direita do instrumento e na aprendizagem da confecção das unhas artificiais. Em cerca de três meses estudamos o Fado Menor, o Mouraria, o Corrido, o Fado das Horas, a Marcha de Alfredo Marceneiro, o Pedro Rodrigues além de algumas escalas. A minha evolução foi incrivelmente rápida, desde que encontrei um formato de unha ideal. A escola funciona desde Novembro de 2012 na “catedral do fado amador”, ou seja, na sede do GD da Mouraria. A escola tem a parceria com a Junta da Freguesia do Socorro e com a Câmara Municipal de Lisboa (CML) através do projecto "Ai Mouraria". Inicialmente aulas eram às 3^a feiras das 20 às 23 horas. A escola tem a particularidade de fornece as violas e as guitarras para os alunos, instrumentos do fabricante APC - António Pinto Carvalho - de Braga. As aulas são ministradas por três professores (de canto, viola e guitarra), quando cheguei em maio os professores eram Jorge Baptista da Silva (canto), Filipe Rebelo (guitarra) e Bruno Costa (viola). O elenco de professores mudava de acordo com disponibilidades e a presença de professores substitutos enriqueciam a experiência. Além disso a partilha entre colegas mais avançados (alguns oriundos do meio académico de Coimbra) e iniciantes torna ainda mais interessante a aprendizagem. Durante o período que frequentei a escola, a classe de guitarra era a mais numerosa, com forte presença masculina, com apenas 3 mulheres numa classe de 12 guitarristas. Enquanto que na classe de canto se passava o contrário. A classe de viola era muito pequena, 3 ou 4 pessoas. Tive a oportunidade circular um pouco entre as classes, às vezes observando, outras participando. Também tive a oportunidade de assistir alguns ensaios da Marcha da Mouraria, pouco antes das Festas Populares. Nessas noites era forte a cacofonia dos ensaios das marchas, sobre os fados e o ruído do volume da telenovela brasileira no aparelho de televisão do salão do GDM. Foi criado o grupo dos Alunos da Escola de Fado do Mouraria numa rede social e também num serviço online de armazenamento e partilha de arquivos. Através de ambos os alunos ficam informados da actividades da escola e partilhamos partituras, ficheiros audio e até vídeos de

aulas. O GDM foi formado em 1936. Até 1940, esteve instalado na Rua da Amendoeira, perto do Largo da Severa. Depois foi para a Rua do Capelão e finalmente, em 1972, com o alto patrocínio do então Presidente da República Américo Thomaz, passou para um palácio, atribuído à malfadada família dos Távora, que em 1758, acusados de uma tentativa de assassinio do rei D. José I, seriam condenados à morte pelo Marquês de Pombal.



Escola de **FADO** do Mouraria

Mouraria, Berço do Fado

Após a experiência das aulas no GDM passei a acompanhar (à guitarra portuguesa) os alunos de fado do violista Carlos Fonseca. Inicialmente aos sábados de manhã e depois às segundas à noite. As aulas eram em Corroios, na zona metropolitana de Lisboa, na margem Sul do Tejo, onde o professor Carlos vai ensaiar cantores e aspirantes a cantores (ele não tem alunos instrumentistas, apenas cantores). O ponto de encontro é um café da Casa do Povo de Corroios, as aulas ocorrem no terceiro andar dessa colectividade, segundas à noite e sábado de manhã. Uma descrição dos alunos da manhã de sábado passaria desde a uma menina de 9 anos, que canta “Desfado” (letra e música de Pedro da Silva Martins) do álbum de Ana Moura, a um senhor de 70

anos, que canta o Fado Menor, passando por uma cantora lírica, formada na ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, e que está a concluir o mestrado na ESML – Escola Superior de Música de Lisboa, obviamente afinada e com um belo timbre, que canta vários fados quase todos do repertório da Amália, geralmente fados-canção lentos como “Foi Deus” de Alberto Janes (1909-1971), tirando assim máximo proveito da sua formação, mas ao mesmo tempo tentando não evidencia-la demasiado.

Dependendo do desempenho do aluno, o professor corrige apenas detalhes de interpretação, procurando dar indicações para um cantar mais idiomático dentro de uma linguagem do fado. Algumas vezes o professor canta junto, tentando indicar a divisão rítmica e chama a atenção dos alunos para que siga a batida da viola, em especial as linhas do baixo da viola, para aprender a respirar entre as frases e respeitar o ritmo da melodia. O professor pode também corrigir a dicção e más acentuações das sílabas nas letras.

Através da minha participação como acompanhador dessa aulas pude observar de perto o importante papel dos violista mais experientes como ensaiadores e formadores junto aos fadistas. A função do violista ensaiador vai desde encontrar a tonalidade ideal para cada tessitura vocal, o acto de “tirar o tom”, passando pelo aconselhamento acerca da escolha do repertório, até os detalhes dos cânones interpretativos do fado. Tais situações se repetem para muitos violistas e representa para uma forma extra de rendimentos, num momento em que, na Grande Lisboa, várias colectividades oferecem aulas de fado a seus sócios.



IV. 3. A Performance como Forma de Investigação.

Além da participação em aulas de fado privadas, informais, em grupo, como aluno ou acompanhador, frequentei regularmente o fado primeiro como observador depois como músico participante. Na maioria das vezes já era conhecido dos intervenientes, o que me facilitou muito a aproximação seja como investigador seja como músico. O meu temor resumia-se na verdade na maneira como aqueles que já me conheciam como músico me receberiam nesse novo papel. Para minha surpresa, todos foram bastante generosos e pacientes, os membros do meio fadista que me conheciam e os que não me conheciam. Pelo contrário, quando eu pretendia apenas observar me diziam: “Então, não vens tocar?” Alguns dias tive que deixar de tocar para apenas observar e tirar notas de campo.

Antes de iniciar essa investigação, a minha experiência como alguém habituado a ir tocar informalmente a uma casa de fado já era razoavelmente grande, o suficiente para saber evitar pisar os pés, e os egos, dos músicos residentes. Essa experiência foi construída basicamente tocando viola-baixo. Porque um viola-baixo é sempre bem vindo e como sombra-da-sombra dificilmente atrapalha a hierarquia musical estabelecida.

Eu sempre acreditei que tocar viola-baixo seria uma maneira de aprender o fado sem correr o risco de atrapalhar e de um ponto distante-próximo privilegiado. Hoje acredito que estava completamente enganado. Aprendo muito mais sobre o papel da viola a tocar guitarra, e ser acompanhado por vários violistas, sentindo na prática e em primeira mão os excessos, as virtudes e os defeitos de cada um deles. Dos defeitos posso formular uma pequena lista: Alguns harpejam demasiado e não deixam a guitarra destacar-se, ou preenchem nos bordões o fim de cada frase do fadista e não deixam espaço para a guitarra cumprir o seu papel de resposta à voz, outros invadem a tessitura da guitarra com fraseados desnecessários, ou usam acordes substitutos em demasia e nunca tocam o mesmo fado de maneira igual, muitos ao fim de uma longa noite de fado numa colectividade já têm o tempo instável e outros utilizam demasiadas inversões e acordes com alterações que não resolvem.

Junto com o meu trabalho de campo inicio uma prática musical informada junto aos fadistas, meus conhecidos ou não. Optei inicialmente por utilizar a minha viola-baixo. Numa segunda fase passei a utilizar a viola. Ainda como viola-baixo fui acompanhar, por iniciativa própria a Daniel Gouveia, fadista-erudito interno à casa de fado “Fado Maior”. O “Fado maior”, de Julieta Estrela e seu marido Luís de Castro é uma casa de fado localizada no Largo do Peneireiro em Alfama, e foi inaugurado o dia 07 de junho de 2000.

Nessa noite, domingo, 30 de Dezembro de 2012, Daniel foi cantar e explicar um pouco de fado para turistas alemães (em inglês), pude acompanhar todos os fados, na guitarra estava o José Braga e na viola o Carlos Lopes. Carlos Lopes tinha uma viola brasileira, Di Giorgio, feita para cordas de nylon, um modelo antigo que porém resiste ao tempo e ao uso de cordas de aço (da marca alemã Pyramid).

Utilizei a minha viola-baixo espanhola da marca “Esteva”, um instrumento de *artesanía* adoptado por muitos baixistas do fado actual. Como acontece com os músicos de fado, em Braga e Lopes era evidente a capacidade de tocar de ouvido e de memorizar o repertório, das nossas conversas entre sessões de fados, pude perceber que ambos têm um trabalho diurno e não dependem financeiramente da música para viver, o violista, Lopes me conta que começa a tocar fado ainda em Moçambique antes da independência daquele país, e que nunca se interessou por

tocar a guitarra portuguesa embora tenha possuído uma, considera a guitarra um instrumento rígido e com pouco recursos e liberdade de toque. Lopes orgulha-se de ter tocado também outros estilos, inclusive a viola eléctrica e lamenta o facto de a maioria dos violistas de fado não tocarem outro estilo de música. Durante os intervalos, mostra-me o carácter cosmopolita do seu toque, através excertos de temas de jazz, clássicos e brasileiros.

Daniel, sempre em inglês, explicou aos turistas alemães a diferença entre o Fado Corrido, o Mouraria e o Menor, e foi feliz em traduzir partes de letras e em demonstrar formas distintas de interpretação vocal, sempre com muita simpatia e humor. Manteve sempre a atenção da pequena plateia. No fim da noite os turistas, na maioria habitantes de Karlsruhe, agradeceram as performances dos fadistas e essa experiência única.

Ainda como baixista fui até Cascais à casa de fado “Cascais Fado” da fadista Linda Leonardo, onde pude acompanhar junto com a “parelha” (termo nativo para o duo de guitarra e viola) Miguel Gonçalves (violista e professor substituto no GDM) e Ricardo Rocha (guitarra). Mais tarde, noutro dia, numa longa noite de fados na Casa da Covilhã (rua do Benfornoso, Mouraria) eu talvez viria a perceber melhor o termo. Quando o fadista se coloca por trás do duo de guitarra e viola, por detrás da “parelha”, pode com as mãos apoiadas nos ombros dos instrumentistas sutilmente sinalizar onde vai fazer uma suspensão ou quando vai acabar o fado. Nessa noite além de um vasto elenco de amadores acompanhei a fadista japonesa Yoko Koseki, residente em Portugal desde 2004.

Como violista, além das inúmeras oportunidades de performance informal, em casas de fado como “Mesa de Frades”, “Sr. Fado” e “Casa de Linhares” pude participar em duas tertúlias e um concerto didáctico, semelhante ao ocorrido no “Fado Maior”, organizados por Daniel Gouveia. Nesse caso fiz “parelha” com o guitarrista Sidónio Pereira. Tocar com um guitarrista experiente me pareceu relativamente fácil, por causa do conhecimento do repertório, as minhas deduções harmónicas, foram em geral frutíferas, enquanto que estive sempre dependente das indicações de Sidónio quanto à marcação, andamento e suspensões. Tal situação seria distinta a partir do momento que começo a me aproximar do fado pelo ponto de vista da guitarra.

Se a passagem pela Escola de Fado do GDM foi fundamental para um início de construção de uma abordagem émica à guitarra portuguesa (eu já possuía um instrumento desde 1996 e já conhecia a afinação), mais importante ainda seria as inúmeras participações como guitarrista das aulas ministradas pelo violista Carlos Fonseca. Após alguns meses acompanhando Fonseca nas aulas fui convidado, como guitarrista residente, a participar regularmente em concertos promovidos pelos seus alunos e um elenco de fadistas convidados. Nessa condição, pude comprovar a máxima fadista que prega que basta, para haver uma boa noite de fado, a combinação excelente violista e

guitarrista medíocre enquanto que a situação contrária seria o convite ao desastre. Apesar das horas de audição de fados estróficos (de muitos gigabytes de fados em formato audio digital) a minha memória ainda teima em ligar os nomes aos fados, embora felizmente basta ouvir o trautear do fadista ou do violista para ligar uma coisa a outra. Esse processo de memorização é mais lento do que eu imaginava, e ao contrário do domínio razoável da técnica instrumental de um instrumento complexo como a guitarra portuguesa, pode demorar anos. As novas referências musicais devem ser constantemente repetidas e validadas. Entre os fados estróficos a ausência de um refrão e as semelhanças dificultam a memorização de harmonias e melodias relativamente simples. Creio que nessa hora a memória social, ou a falta dela, sobrepõe-se à memória musical.

Pensamos geralmente na memória como uma faculdade individual. Há, todavia, um certo número de pensadores que coincidem em acreditar que existe algo como uma memória colectiva ou social (...) No que se refere à memória em geral, podemos observar que a nossa experiência do presente depende em grande medida do nosso conhecimento do passado. Entendemos o mundo presente num contexto que se liga casualmente a acontecimentos e a objectos do passado e que, portanto, toma como referência acontecimentos e objectos que não estamos a viver no presente (Connerton [1989] 1999:1-2).

NOITE DE FADOS

1 de Novembro pelas 21 horas
no Restaurante "O MOINHO"

Vale Pequeno - Pontinha

Coordenadas GPS: 38.784079,-9.219942

RESERVE JÀ , para o nº 964628111

*Mais uma grande noite de Fados,
com muitas surpresas!*

FADISTAS

Diana Vilarinho

Pedro Junot

Joana Oliveira

Beatriz Felício

Milai

Maria do Céu

GUITARRISTAS

Carlos Fonseca

viola de fado

Múcio Sá

guitarra portuguesa

20€ Jantar*
por Pessoa

* Ementa: **entradas**, **sopa**: creme de legumes, **prato carne**: lombo assado à padeiro ou **Peixe**: bacalhau à minhota, **bebidas** (vinho tinto ou branco da casa, sangria, água, sumo) **sobremesa, café**

Conclusão.

A investigação conducente à elaboração do presente trabalho permitiu chegar a diversas formulações concludentes. De certa forma, já enunciadas nos capítulos anteriores. Creio que a procura, dentro do possível, de uma fuga à mistificação do papel da viola foi o fio condutor de um discurso onde penso ter conseguido de forma sucinta desdobrar um pouco do enquadramento histórico e sociológico em que sobrevive o Fado de Lisboa. Porém, uma primeira abordagem a qualquer terreno tende, na maioria dos casos, a acabar com uma ligeira inquietude de que se poderia desenvolver, aprofundar ou mesmo reforçar determinados pontos. Por outro lado, e tendo em conta o âmbito da presente dissertação e os objectivos delineados inicialmente, observamos que estamos perante uma problemática que apresenta diversas dimensões. Muitas das quais impossíveis de abordar de forma honesta no tempo e espaço limitados.

Muito dessa reflexão prende-se com a metodologia utilizada. O cenário da investigação foi circunscrito a Lisboa e ao Fado Estrófico ou “Tradicional” e à viola, numa tentativa de responder de forma breve às pertinentes questões propostas na introdução. Reuni e cruzei informações desde uma colectânea de documentos comprovativos das diversas hipóteses formuladas anteriormente pelos mais variados autores sobre o Fado de Lisboa, seja do ponto de vista da história, sociologia, antropologia, performance e musical. Procurei manter desde logo um olhar desdobrado e plural, estabelecendo associações diversas entre locais, acontecimentos, narrativas e discursos. Munido dessa informação, que entretanto era constantemente renovada, porque 2013 foi um ano profícuo em quantidade e qualidade de publicações acerca do fado, pude partir para o terreno com alguma segurança. Segurança também assegurada pelos meus conhecimentos prévios do campo e dos seus informantes. Embora acreditasse que a minha aparentemente vantajosa familiaridade com o campo poderia significar um desafio, ou um empecilho. Em Fevereiro de 2013 antes de iniciar as entrevistas no campo pude assistir ao Qualitative Research Methods oferecido pela Escola Doutoral Pedro Hispano (FCSH-UNL) onde tive a oportunidade de rever alguns dos pressupostos mais clássicos da pesquisa etnográfica. Um desses referia-se ao relacionamento progressivo que o etnógrafo constrói com os seu informantes, no meu caso específico, um relacionamento também musical. Nesse sentido obras como, por exemplo, *The Ethnographic Interview* (Spradley 1979) e *Shadows in The Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Barz 2008) foram fundamentais compreender a importância da conversa na entrevista etnográfica, a abordagem aos informantes, os mecanismos, os possíveis contratempos e para desenvolver um olhar reflexivo sobre o trabalho de campo

A etnografia através da performance permeia esse trabalho, como um desafio extra aos sentidos e ao corpo. Num esforço de conformação morfológica e cultural, a opção pela integração do investigador na prática musical se mostrou frutífera. Entre os desafios das relações humanas na mediação do trabalho de campo, no envolvimento com informantes, outros agentes e investigadores (em relação de colaboração ou ruído no campo). Mantle Hood sugeria que seus alunos deviam além de aprender a tocar a música que estudavam em um papel activo como alunos, músicos/investigadores num esforço de bi-musicalidade, ou poli-musicalidade (Hood, 1960:59).

A performance da confecção de notas de campo e sua interpretação também é levada em conta. É sugerida uma relação complexa e não linear entre etnografia, notas de campo e experiência. Um experiência que envolve o trabalho de campo virtual, o uso das ferramentas de comunicação online e o trabalho de campo “em casa”, e o estudo do Outro culturalmente mais próximo e familiar.

Em termos gerais, qualquer investigação requer uma abordagem pessoal que saliente os aspectos essenciais do texto, objecto de análise, o que significa, desde logo, que não existe uma maneira única de ser feita. Assim sendo proponho um breve comentário dos capítulos:

No capítulo I saliento o esforço de vários autores em destacar e explorar questões importantes acerca do impacto do Fado na cultura portuguesa. Utilizo a literatura existente para delinear uma muito breve historiografia do Fado, tendo uma especial atenção sua relação complexa com o Estado Novo, mas não simplista e estereotipada. Por fim comento a importância da indústria musical e da world music para o sucesso e renovação do género. Paraphrasing alguns dos meus entrevistados: “Graças à adopção do Fado pela world music, este vive numa bolha, que, mais tarde ou mais cedo rebentará, estão sabemos quem realmente consome Fado”. A world music vive de uma invenção de uma autenticidade, de fora para dentro, onde a especulação da diferença do Outro é mercantilizada. Sem o espaço para uma disseminação sustentável dos estilos musicais que promove dentro de um mercado musical cada dia mais estratificado. Nessa rede de interesses o Fado é apenas mais item numa prateleira já farta.

Em “Elementos da Construção de Violas de Fado em Lisboa” (capítulo II), partindo de uma breve literatura acerca da organologia do instrumento, apresento algumas das características chave da construção da viola de fado e dos acessórios envolvidos na prática do acompanhamento fado à viola. Trato aqui do que é específico da viola do fado em comparação que é comum a outros instrumentos semelhantes (violas clássicas), tanto do ponto de vista do uso de cordas específicas quanto ao uso, ou não, de unhas postiças. Importante é a questão da precariedade da construção artesanal das violas de fado em Portugal, na relação preço-qualidade em comparação à oferta de instrumentos genéricos. Ao contrário do ainda efectivo monopólio local da construção de guitarras portuguesas, o som característico da viola de fado sofre directa concorrência com a construção em larga escala de instrumentos similares, mas não exactamente iguais, nomeadamente na vizinha

Espanha. Nesse capítulo também abordo instrumentos que no Fado são considerados secundários, a viola-baixo e o contrabaixo, e as passagens de alguns músicos de Fado por Conservatórios (cursos de viola clássica) e Escolas de Jazz (no caso dos contrabaixistas). Trato aqui de alguns aspectos acerca da tecnologia aplicada à amplificação e a opção pelo uso de instrumentos genéricos, ou não, em condições de performance derivadas de espaços onde actuam os músicos de fado (casas de fado, salas de concerto, estúdios de gravação e concertos ao ar livre).

No capítulo III procuro dar uma visão, tão próxima quanto possível, da iniciação na aprendizagem do instrumento. Partindo da proto-musicalidade da criança, destaco a importância da família e das redes de contactos sociais na percepção do fado e do seu repertório. Saliento porém que essa não será a única opção de aprendizagem da interpretação de todo um cânone fadista, como veremos adiante, o leque de possibilidades de aprendizagem tende a estender-se constantemente. Dentro desse universo, ressalto a importância das letras na construção de todo um ambiente simbólico que irá sustentar toda uma memória melódico-harmónica do Fado. Técnicas de Acompanhamento, estruturas harmónicas e termos nativos acerca da performance musical na viola de fado são comentados (linhas de baixo, marcação, puxada e harpejos). Foram úteis as entrevistas com músicos de Fado residentes na Grande Lisboa mas também alguma literatura já existente sobre o tema.

No capítulo IV utilizo a aprendizagem e a performance como forma de investigação. Experimento, em três fases, vestir a pele de aprendiz-investigador e de, progressivamente, músico. Na primeira, para além das entrevistas, contei com o apoio de mestres-músicos, em aulas individuais e em grupo, experimentando uma metodologia nativa de acordo com a transmissão oral de conhecimento. Quanto ao cânone fadista, procurei manter o limite dentro de uma abordagem não exaustiva aos fados estróficos (tradicionais), e observei que para além dos fonogramas em suportes tradicionais, cresce a importância das redes sociais virtuais na partilha de ficheiros de informação audio-visual (para além de partituras, textos e imagens) na aprendizagem do Fado. O exercício da segunda fase consistiu em apoiar, à guitarra portuguesa, as aulas de interpretação para fadistas amadores e semi-profissionais. Nessa circunstância constatei um dos factores definidores do papel da viola no fado: A importância dos violistas mais experientes na formação dos cantores, como ensaiadores e verdadeiros “treinadores” de fadistas. Na terceira fase, através da minha participação seja como violista ou guitarrista, participei em tertúlias, concertos e sessões (formais e informais) em casas de fado profissional e vadio. Graças à minha aprendizagem musical e à construção de uma rede de contactos, experimentei as distintas funções da guitarra portuguesa (melodia-harmonia) e da viola (harmonia-ritmo). E, embora a guitarra portuguesa, “ícone” visual e timbre característico da sonoridade do fado, seja considerada, a seguir à voz, o segundo solista, uma boa interpretação do fado depende, em grande parte, do bom acompanhamento à viola. Descrevo aulas e performances, e partindo de exemplos concretos, procurei produzir uma aproximada e breve representação de uma arquitectura musical fadista e de seus problemas tais como: Estrutura cordal (inversões de acordes e condução de vozes na marcha harmónica), condução

melódica (contracanto nas linhas de bordões) e interacção com guitarra e voz.

Acredito que a evidencia do foco dessa dissertação na “música em acção” não nega o interesse do papel da música como força na vida das sociedades. E se cultura não é apenas um “contexto”, então a música não fará parte da cultura de forma não-problemática. Em Portugal, a palavra Fado desperta os mais diversos sentimentos, definições e simbolismos e nesse início de século já é tema de diversos, livros, dissertações e artigos. Podemos observar, no ambiente académico, que o Fado surge junto às mais diversas palavras chave, da acústica às relações exteriores, passando pelas belas-artes, história, literatura e pelo urbanismo. Porém, o estudo das práticas musicais e dos agentes envolvidos nessa prática são ainda escassos.

Finalmente, para além da exposição de diversos elementos musicais e “não directamente” musicais esperamos ter contribuído para a continuação de algumas perspectivas na investigação acerca das práticas do Fado em Lisboa. O foco nas práticas musicais pode representar um forte contributo ao alargamento e enriquecimento dos debates sobre temas como comunidade, património, identidade – entre tantos outros. A partir de um apoio na etnografia e no intercâmbio de saberes com vista à complementaridade do conhecimento nas Ciências Sociais, acreditamos que muitas das questões levantadas no presente trabalho são passíveis de futuros esclarecimentos.

Bibliografia.

- Barz, G; Cooley, T. J. (Ed.) (2008) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Birmingham, David (2007) [1993], *História de Portugal, Uma Perspectiva Mundial*. Lisboa: Terramar – Editores, Distribuidores e Livreiros, Lda.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Paris: De Minuit.
- Bourdieu, Pierre et al. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Brunetti, Riccardo et al. (2004) “Effects of Musical Acculturation: Learning, Reproducing, and Recalling Music from Different Cultural Traditions”, Dept. of Psychology, University of Rome “La Sapienza” ECONA – *Interuniversity Centre for Research on Cognitive Processes in Natural and Artificial Systems, ICMPC8*, Evanston, IL, USA. August 3-7, 2004, pp. 392-96.
- Carlevaro, Abel (1979) *Ecole de la Guitarre, Exposé de la Théorie Instrumentale*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1994) "Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado," in, Joaquim Pais de Brito (coord. ed.), *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia e Lisboa '94 Capital Europeia da Cultura, 1994, pp.130 – 140.
- Castelo-Branco, Salwa El Shawan (ed.) 2007 *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisbon: Círculo de Leitores/Editorial Notícias.Castelo-Branco, Salwa El-Shawan
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (2007) “Fado”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Volume 8, Sadie, Stanley (ed.). London: MacMillan Publisher Limited, pp. 508-10
- Castelo-Branco, Salwa El Shawan (2000) “El fado”, in *Voces de Portugal*. Madrid: Akal, pp.67-92
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (2010) “Martinho d’Assunção”; in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol. I (Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ed.). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, pp. 83-86.

- Cohen, David (2003) *Fado Português. Songs from the Soul of Portugal*. London: Wise Publications.
- Colvin, Michael (2010) “Images of Defeat: Early Fado Films and the Estado Novo’s Notion of Progress”, *Portuguese Studies*, Vol. 26, No. 2, pp. 149-167.
- Connerton, Paul (1999) *Como as Sociedades Recordam*. Lisboa: Celta Editora.
- Cordeiro, Graça Índias, (1997) *Um Lugar na Cidade. Quotidiano, Memória e Representação no Bairro da Bica*. *Portugal de Perto*, V. 37, Biblioteca Etnografia e Antropologia, Joaquim Pais de Brito (dir.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Costa, Antonio Firmino da (1999) *Sociedade de Bairro, Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Lisboa: Celta Editora.
- Costa, António Firmino da, e Guerreiro, Maria das Dores (1984), *O Trágico e o Contraste, o Fado no Bairro de Alfama*. *Portugal de Perto*, V. 8, Biblioteca Etnografia e Antropologia, Joaquim Pais de Brito (dir.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Dawe, Kevin (2003) “The Cultural Study of Musical Instruments”, in Clayton, Herbert and Middleton (ed.) *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, pp. 274-283.
- De La Barre, Jorge (2010), “Música, Cidade, Etnicidade: Explorando Cenas Musicais em Lisboa”, in Côrte-Real, Maria de São José (org.), *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, Outubro 2007, n.º 7, Lisboa: ACIDI – Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, pp. 147-166.
- Eno, Bryan (2002) “Preface”, in Gray, Lila Ellen, *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Hants: Ashgate Popular and Folk Music Series, pp. IX-X.
- Erlmann, Veit (1996) “The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990’s”. *Public Culture*, 8. Chicago: The University of Chicago, pp. 72-74.
- Fazenda, Maria José (2012) *Dança Teatral, Idéias, Experiências, Acções*. Colecção Caminhos do Conhecimento. Lisboa: Edições Colibri.
- Felix, Pedro (2011) *Óscar Cardoso, Guitarreiro Guitar Maker*. Sara Pereira (coord.). Lisboa: EGEAC/EEM-Museu do Fado.
- Félix, Pedro. (2010). “Marceneiro, Alfredo”, in Castelo-Branco (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 786-739.
- Fernandez, Eduardo (2000) *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una Investigación Sobre Llegar a Ser Guitarrista*, Montevideo: Ediciones ART.
- Fiúza, Margarida. (2005) “Show Bizz, Tudo isto é Fado”, in *Exame* (Abril de 2005). Lisboa:

- Impresa Publishing, pp. 80-84.
- Gouveia, Daniel (2010), *Ao Fado tudo se Canta*, Oeiras: DG Edições.
- Gray, Lila Ellen (2005) *Re-sounding History, Embodying Place: Fado Performance in Lisbon, Portugal*. (Tese de doutoramento) Durham: Duke University.
- Green, Lucy (2002) *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Ashgate Popular and Folk Music Series.
- Halpern, Manuel (2004) *O Futuro da Saudade. O Novo Fado e os Novos Fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Homem, Antonio Sousa (2013) “ A vida dá voltas, ou o caso do fado”, in *Revista Domingo*, Lisboa: Jornal Correio da Manhã de 09.11.2013. pp. 49.
- Holton, Kimberly DaCosta (1998) “Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 111, No. 440, In *Moderna Deres: Costuming the European Social Body, 17th-20th Centuries* (Spring, 1998), Published by: American Folklore Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/541940> . pp. 173-196
- Hood, Mantle (1960), “The Challenge of Bi-Musicality”, *Ethnomusicology*, Vol. 4, The Society for Ethnomusicology. pp. 55-59.
- Huxley, Aldous (2010) [1932], *Brave New World*, Harper Perennial Modern Classics, New York :Rosetta Books.
- Klein, Julia (2008) *Lisboa Fusion - Die Interkulturelle Musiklandschaft Lissabons und ihre Bezüge zur Kolonialzeit*. (Dissertação de Mestrado). Musikwissenschaftliches Institut Philosophische Fakultät Universität zu Köln.
- Lehmann et al. (2007) *Psychology for Musicians Understanding and Acquiring the Skills*, Oxford University Press.
- Lima, R. T. de (1964) “Estudo sobre a Viola” , *Revista Brasileira de Folclore*, n. ° 4: pp. 29-38.
- Machado, A.Victor (2012)[1937], *Ídolos do Fado*. Lisboa:Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Melo, Daniel (2001) *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Coleção Estudos e Investigações, n.º22, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Mendonça, Luciana F. M (2012) “O Fado e as Regras da Arte: Autenticidade, Pureza e Mercado”. *Sociologia*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIII, 2012, pág. 71-86.
- Menezes, Marlucchi (2004) *Mouraria, Retalhos de um Imaginário. Significados Urbanos de Um*

- Bairro Lisboaeta*. Lisboa: Celta Editora.
- Nery, Rui Vieira (2009) *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland.
- Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público-Corda Seca. Lisboa: Corda Seca-Público. Reed. com novo estudo introdutório do Autor. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda .
- Nery, Rui Vieira (2000) “Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinha Luso-Brasileira” (prefácio), in *Modinhas Lunduns e Cançonetas com Acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa*, Manuel Morais, Musarum Officia, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 9-23.
- Nery, Ruy Vieira (2004) *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.
- Nery, Rui Vieira (2012) *Fados Para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.
- Nery, Rui Vieira (2012) *Fado, um Património Vivo*, Lisboa: Clube do Coleccionador dos Correios.
- Neves, Cesar A. das, e Gualdino de Campos (1893) *Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal*. Porto. Typ. Occidental.
- Pais, José Machado (1983) “A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX aos Inícios do Século XX”. *Análise Social*, vol. XIX. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 939-960.
- Pais, José Machado (1996) “Fado”, in Rosas, Fernando et al.(ed.), *Dicionário do Estado Novo*, Venda Nova: Editora Bertrand, pp. 340-342.
- Parreira, António & Machado, Jorge, (1999) *Notas de Música. Um Século de Fado*, Lisboa: Ediclube.
- Pereira, Sara (2008), “Circuito Museológico”, in *Museu do Fado 1998-2008*, Lisboa: EGEAC/Museu do Fado. Disponível online em: <http://www.museudofado.pt>
- Pujol, Emilio (1948) “The Guitar in Portugal”, *The Guitar Review*, n. ° 5, pp. 114-115.
- Sanchez, Iñigo (2008) “Entre la observación y la participación. Por una Etnomusicología de/desde los Sentidos”. In, *Experiència Musical, Cultura Local*, Jaume Ayats y Gianni Ginesi (ed.), Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni, pp. 129-144.

- Santos, Vítor P. (1987) *Amália, Uma Bibliografia, por Vítor Pavão dos Santos*. Lisboa: Editora Contexto.
- Sousa, João (2010) “Sousa, Georgino de”; in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Vol. I (Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ed.). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, pp. 1235-1236.
- Spradley, James P. (1979) *The Ethnographic Interview*. New York: Wadsworth Group/Thomson Learning.
- Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, Lisboa: Editora Vega.
- Taborda, Márcia (2011) *Violão e Identidade Nacional*. Editora Civilização Brasileira.
- Tzanetakis, G. et al (2007) "Computational Ethnomusicology", *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1(2), Fall 2007, pp. 1-24.
- Wong, Deborah (2008) “Moving From Performance to Performative Ethnography and Back Again”, In Barz, G; Cooley, T. J. (ed.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. (2ª ed.). Oxford: Oxford University Press, pp. 76-89.

Por decisão do autor esse texto não segue as normas do novo acordo ortográfico.

Anexo de Imagens.

As imagens correspondem ao período de Abril de 2013 a Janeiro de 2014.



Construtores: Óscar Cardoso e uma viola-baixo de sua autoria, Gilberto Grácio e a primeira viola que construiu.
Abaixo: Acácio Rodrigues repara um bandolim.



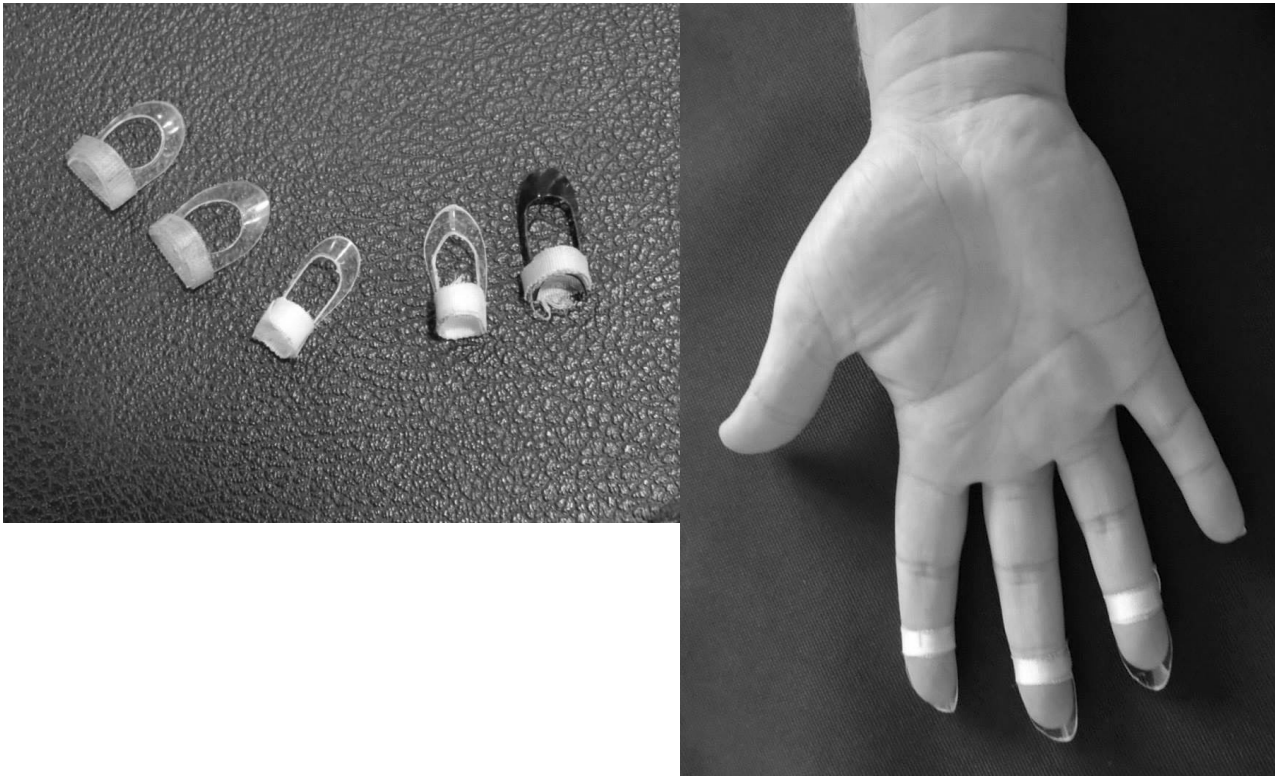
Alunos da Escola de Fado do Grupo Desportivo da Mouraria. Abaixo: Tarde de Fados em Corroios.





No Boteco da Fá (Alfama) com Angelo Freire, Pedro Moutinho, André Ramos António Oliveira. Abaixo, no Caldo Verde (Bairro Alto) com Custódio Magalhães e Carlos Fonseca.





Unhas postiças para viola de fado.



O Fado nas eleições da Junta de Freguesia de Santa Maria Maior em Lisboa e abaixo, o Fado no Japão.



FESTA – CONVÍVIO

SEGUNDA-FEIRA, 16 DE SETEMBRO
19.00HRS

LARGO DO CHAFARIZ DE DENTRO

- INTERVENÇÕES DOS CANDIDATOS
ANTÓNIO COSTA E MIGUEL COELHO
- CALDO VERDE E BIFANAS
- FADOS E GUITARRADAS

COMPAREÇAM! SÃO TODOS MEUS CONVIDADOS!

Miguel Coelho Candidato Presidente da Junta de Freguesia Santa Maria Maior

フアドに魅せられて
FADO VILAMOURA GINZA FADO LIVE 2013 volume.9

2013.10.12 sat. / 10.13 sun.
17:00・開場 / 17:30・料理スタート / 18:30・Fadoスタート

ファディスタ
高橋 直也

ファディスタ
三木 麻衣子

ポルトガルギター
月本 一史

ギター
小川 敏史

ベース
伊代田 大樹

ご予約・お問い合わせ
TEL: **03-5537-3513**

ポルトガル料理 **ヴィラモウラ 銀座本店**
〒104-0061 東京都中央区銀座6-2-3
ダイワ銀座アネックスB1F
www.heart-link-c.co.jp/vilamoura/

料金 ¥3,500〈お料理：特別コース〉
+
チャージ〈お席の料金〉
チャージ料金 ▶ 演奏者が見えるお席：¥2,000
演奏者が見えないお席：¥1,000
※ドリンク代は別料金になります。

