

De ‘voz castiça’ a ‘voz de Portugal’
A construção da voz de Amália Rodrigues (1939-1949)

Teresa Maria Marques de Matos Ferreira
(Teresa Gentil)

Tese de Doutoramento em Ciências Musicais
(Etnomusicologia)
(versão corrigida)

Outubro de 2025

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco (NOVA FCSH) e coorientação do Professor Doutor Rui Vieira Nery (NOVA FCSH).

Apoio financeiro da FCT no âmbito do Concurso Nacional de Bolsas de Doutoramento.

Referência SFRH/BD/137392/2018

Para os meus pais, Maria José e António Gentil.

“(...) Com certeza, somos todos responsáveis. Mas todos quer dizer cada um. Sempre o senti, mesmo quando ainda era um garoto: bastam os meus olhos para que esta avenida exista. Basta a minha voz para que o mundo tenha uma voz. Quando ele se cala, a culpa é minha”
(Beauvoir 2003 [1945]:128).

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, a Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, pelo rigor, capacidade de trabalho, acompanhamento e confiança ao longo destes anos, mas, acima de tudo, pelo incondicional apoio e generosidade quando, ainda como aluna de mestrado, me deparei com enormes desafios na minha vida pessoal e profissional.

Agradeço ao Professor Doutor Rui Vieira Nery, pelo cuidado na revisão deste documento e pelas palavras de incentivo ao longo da sua redação; à Professora Doutora Leonor Losa, aos Professores Doutores Manuel Deniz Silva e Gilberto Bernardes, pelas conversas e generosas orientações; ao Frederico Santiago, pelo seu enorme trabalho sobre o espólio fonográfico de Amália Rodrigues e pela desinteressada partilha de ideias e materiais; a todas e todos que me concederam parte do seu tempo e do seu conhecimento em entrevistas, conversas e que, de algum modo, colaboraram na realização da presente tese.

Um especial agradecimento ao Doutor Manuel Salaviza e restante equipa de neurologia do Hospital Egas Moniz; à Ana Batista Matias, que me acompanhou ao longo de todos estes anos, nos bons e nos mais desafiantes momentos.

Agradeço às minhas amigas Celina da Piedade, Cláudia Gaiolas, Fátima Ramos, Inês Barahona, Judite Canha Fernandes, Mafalda Soares, Maria Espírito Santo, Sofia Vieira, Susana Duarte, Teresa Lacerda; ao meu amigo Miguel Fragata; à Sara Ross, pelos dias sem fim.

Agradeço: à Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa que me foi concedida e que possibilitou esta pesquisa; à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; ao Instituto de Etnomusicologia, Inet-md, à sua Gestora de Ciência, Inês Galvão e, muito especialmente, ao meu amigo Gonçalo Antunes de Oliveira.

De ‘voz castiça’ a ‘voz de Portugal’

A construção da voz de Amália Rodrigues (1939-1949)

Teresa Gentil

De ‘voz castiça’ a ‘voz de Portugal’
A construção da voz de Amália Rodrigues (1939-1949)

Teresa Gentil

Resumo

Esta tese aborda a construção da voz de Amália Rodrigues como referente sonoro de Portugal e como materialização acústica de ideias, conceitos, emoções e sentimentos de pertença, conceções de classe socioeconómica, educação, género, ‘raça’, entre outras. Como se construíram, reconfiguraram e ressignificaram estas e outras ideias sobre a voz de Amália Rodrigues e o que revelam acerca dos contextos socioculturais em que foram produzidas? Porque se destacou a voz de Amália entre as vozes que se moviam e se escutavam nos mesmos espaços de sociabilidade? Como a voz de Amália terá influenciado esses mesmos contextos e a própria conceção de voz, especialmente de voz ‘feminina’?

De modo a responder a estas e outras questões, procedo à análise da voz construída discursivamente na imprensa tanto generalista como especificamente dedicada ao fado ao longo da primeira década da carreira da fadista (1939-1949). Estas publicações permitem aceder aos contextos e aos pressupostos ideológicos que sustentavam o modo como as vozes eram produzidas, interpretadas e comunicadas. Analiso igualmente a voz interpretativa, que podemos escutar nas primeiras gravações fonográficas realizadas pela artista (1945), nos filmes *Capas Negras* (1946) e *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), exemplos que possibilitam imaginar e mapear o diálogo entre diferentes estéticas e estilos interpretativos vocais. O meu principal argumento é que as relações intertextualmente estabelecidas entre estas duas dimensões da voz, discursiva e interpretativa, foram reificadas na figura e na voz de Amália Rodrigues, tornando-a um espaço de encontro e confronto entre subjetividades individuais e estruturas e valores sociopolíticos e institucionais. Entender e cartografar a construção desta voz e os modos como foi sendo política e culturalmente apropriada, moldada e redefinida permitir-nos-á, com maior abrangência, compreender o seu impacte na sociedade e cultura portuguesas.

Palavras-chave: Voz como construção cultural; Fado; Amália Rodrigues; Estado Novo; nostalgia; cosmopolitismo; nacionalismo.

From 'authentic voice' to 'voice of Portugal'
The construction of Amália Rodrigues' voice (1939-1949)

Teresa Gentil

Abstract

This thesis addresses the construction of Amália Rodrigues' voice as a sonic referent of Portugal and an acoustic materialization of identity-related ideas, concepts, emotions, and feelings, notions of socioeconomic class, education, gender, 'race', among others. How were these and other ideas about Amália Rodrigues' voice constructed, reconfigured, and re-signified, and what do they reveal about the sociocultural contexts in which they were produced? Why did her voice stand out among others that were heard in the same spaces of sociability? How might Amália's voice have influenced those same contexts and the very conception of voice, especially the 'female' voice?

In order to answer these and other questions, I analyze the voice as discursively constructed in press publications during the first decade of Amália's career (1939-1949), which allow access to the contexts and ideological assumptions underpinning the ways voices were produced, interpreted, and communicated. I also examine Amália's interpretative voice in her first phonographic recordings (1945), in the films *Capas Negras* (1946) and *Fado, História de uma Cantadeira* (1947). These examples allow us to imagine and map the dialogue between different vocal aesthetics and interpretive styles. The intertextual relationships established between these two dimensions of the voice - discursive and interpretative - were reified in the figure and voice of Amália Rodrigues. I argue that Amália's voice is a space of encounter and confrontation between individual subjectivities and sociopolitical and institutional structures and values. Understanding and mapping the construction of Amália's voice and the ways in which it was politically and culturally appropriated, shaped, and redefined will contribute to our understanding of its impact on Portuguese society and culture.

Keywords: Voice as a cultural construct; Fado; Amália Rodrigues; Estado Novo; nostalgia; cosmopolitanism; nationalism.

Índice

PARTE I A VOZ COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL	1
CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	1
Premissas, problemáticas e motivações	1
Orientações metodológicas, linhas teóricas e reflexões	5
Estado da arte a voz como construção cultural	12
Bibliografia sobre a voz e a figura de Amália Rodrigues	20
O vocabulário sobre a voz; ‘registos’ vocais e ‘quebras de registo’	29
Estrutura da tese	31
CAPÍTULO 2 – IDEOLOGIA(S) DA VOZ EM PORTUGAL (AO REDOR DE 1940)	34
Introdução	34
A VOZ DO/NO FADO	35
Nota introdutória sobre o <i>fado</i>	35
O conceito de ‘texto’	38
Representações da figura e da voz do/a fadista na literatura	39
Representações da voz na imprensa do fado	45
Sobre a voz ‘muito rouca’ e a <i>Arte de Dizer</i> (1903)	49
A ‘VOZ INSTITUCIONAL’	52
A voz de Oliveira Salazar	53
A censura da ‘voz’ na imprensa	61
Mecanismos para uma homogeneização da estética vocal do fado	63
Constrangimento dos espaços performativos	63
As fadistas escolhidas pelo regime	64
<i>Ensinar</i> a voz na imprensa e no cinema	65
Reflexões Finais	69
PARTE II A VOZ DISCURSIVA: REPRESENTAÇÕES DA VOZ E DA FIGURA DE AMÁLIA RODRIGUES NA IMPRENSA (1939-1949)	71
CAPÍTULO 3 – A VOZ DA NOSTALGIA (1939-1943)	71
Introdução	71
Contextualização política e cultural (1939-1943)	72
A “nova «vedeta» do Fado Fadista” - estreia no Retiro da Severa (1939)	74
A “Cantadeira castiça”- Solar da Alegria, Café Mondego e Verbena de S. Catarina (1940) ..	79
A “genial intérprete do fado antigo” - Cervejaria Luso (1941)	86
A “alma do fado” - as primeiras revistas (1940-1942)	90
A nostalgia como ‘emoção histórica’	97
A nostalgia nos discursos e ações oficiais do Estado Novo	100
Amália Rodrigues, a voz onde há “sonho, névoa e nostalgia”	102
Reflexões Finais	105
CAPÍTULO 4 – A VOZ COSMOPOLITA (FINAL DE 1942 - MEADOS DE 1945)	108

Introdução - contexto político e cultural (1942-1945).....	108
A voz ‘arrebataadora’ – a construção de uma ‘nova’ imagem mediática da voz e da figura amalianas (1942 - 1943).....	112
O empresário José Miguel.....	112
O jornal Diário Popular.....	118
A “grande artista, para além do fado” - legitimação institucional e artística com a primeira internacionalização a convite do regime (Madrid, 1943).....	126
As entrevistas de A. Ferro e de Amália, ao DP, sobre as atuações em Madrid	133
Amália e Maria Teresa de Noronha nas festas promovidas pelo S.P.N. (1943-1944)	138
“A nossa moderna Severa” – A revista e as operetas de 1944	140
As primeiras viagens ao Brasil (1944-1945).....	146
O cosmopolitismo na voz e na figura de Amália Rodrigues	152
Reflexões Finais	156
CAPÍTULO 5 – A VOZ BIOGRÁFICA (1946-1949).....	158
Introdução.....	159
A encarnação da Cesária na opereta <i>Mouraria</i> (1946).....	161
Cinema, fado e Estado Novo: uma breve introdução.....	166
O filme <i>Capas Negras</i> (1947).....	170
A renúncia da voz: O filme <i>Fado, História de uma Cantadeira</i> (1947)	180
“...a voz da velha pátria” - A consagração internacional em Paris (1949).....	191
De voz (auto)biográfica a ‘voz de Portugal’.....	200
PARTE III A VOZ INTERPRETATIVA.....	204
Sobre as primeiras gravações.....	204
Sobre os exemplos selecionados e o método analítico	206
Sobre a fisiologia da voz.....	209
CAPÍTULO 6 – ‘PERSEGUIÇÃO’ POR MARIA ALICE E AMÁLIA RODRIGUES: ANÁLISE AUDITIVA E COMPARATIVA	211
Análise auditiva da interpretação de Maria Alice.....	211
Análise auditiva da interpretação de Amália Rodrigues	219
Reflexões finais	226
CAPÍTULO 7 – ‘LOS PICONEROS’ POR IMPERIO ARGENTINA E AMÁLIA RODRIGUES: ANÁLISE AUDITIVA E COMPARATIVA	229
Análise auditiva da interpretação de Imperio Argentina	230
Análise auditiva da interpretação de Amália Rodrigues	235
Reflexões finais	239
PARTE IV REFLEXÕES FINAIS.....	245
ENTRE A VOZ DISCURSIVA E INTERPRETATIVA METÁFORA, <i>HABITUS</i> DE ESCUTA E SUBJETIVIDADE(S)	245
UM ROUXINOL NO ‘PORTUGAL AMORÇADO’	258
BIBLIOGRAFIA.....	266

ARQUIVOS 266

PERIÓDICOS 266

BIBLIOGRAFIA 267

ANEXOS..... **I**

ANEXO A | PEDIDO DE PASSAPORTE COLETIVO A PROPÓSITO DA PRIMEIRA VIAGEM A MADRID, 1943. II

ANEXO B | PAGAMENTOS A AMÁLIA RODRIGUES E COMITIVA PELAS ATUAÇÕES EM MADRID, 1943..... III

ANEXO D | CACHETS PAGOS A AMÁLIA RODRIGUES PELAS ATUAÇÕES A CONVITE DO S.P.N., 1943..... V

ANEXO E | CACHETS PAGO A MARIA TERESA DE NORONHA A CONVITE DO S.P.N., 1943. VII

ANEXO F | “DÉCOUVERTE DU FADO”, POR ROBERT KEMP E “AMALIA RODRIGUÈS À PARIS” VIII

ANEXO G | LETRA DE ‘LOS PICONEROS’ E TRADUÇÃO PORTUGUESA (‘OS CARVOEIROS’) IX

Índice de Figuras

Figura 1 – Espectrograma do excerto: ‘sabes bem que sou casada’	213
Figuras 2 e 3 – Espectrogramas do excerto: ‘Se de mim nada consegues’	214
Figura 4 – Espectrograma do excerto: ‘sabes bem que sou casada’	215
Figura 5 – Espectrograma do excerto: ‘Se de mim nada consegues’	219
Figura 6 – Espectrograma do excerto: ‘Sabes bem que sou casada’	220
Figura 7 – Espectrograma do excerto: ‘rasguei as cartas sem ler’	224
Figura 8 – Espectrograma do excerto: ‘não me vendo nem me dou’	225
Figura 9 – Espectrograma do excerto: ‘abierto su ventana la piconera, la piconera mare, y el piconero’	232
Figura 10 – Espectrograma do excerto: ‘ya viene el día ya viene el mare’	233
Figura 11 – Espectrograma do excerto: ‘abierto su ventana la piconera, la piconera mare, y el piconeiro’	236
Figura 12 – Espectrograma do excerto: ‘Ya viene el día, ya viene mare’	237
Figura 13 e 14 – Espectrogramas do excerto: ‘Ay que diga que si / Ay que me diga que no’	242

Parte I | A voz como construção cultural

Capítulo 1 – Introdução

Premissas, problemáticas e motivações

Amália Rodrigues é uma figura transversal e incontornável na história e na cultura portuguesas. A bibliografia e filmografia disponível sobre a sua vida e obra é extensa; no entanto, a sua *performance*¹ e, muito especialmente, a sua interpretação vocal, permanecem por analisar pormenorizadamente.² O objetivo principal da presente tese é a análise da voz de Amália Rodrigues, tanto da voz física/cantada como dos discursos mediáticos ao seu redor, contextualizando-a socioculturalmente e colocando-a em permanente relação e confronto com outras vozes suas contemporâneas. Esta análise crítica e comparativa permitir-me-á uma reflexão abrangente e holística sobre o fenómeno da voz e sobre a sua (potencial) função na organização da vida social, cultural e política.

O espaço temporal aqui definido é balizado pela estreia da artista como ‘cantadeira’³ profissional, em 1939, e a sua consagração como principal ‘vedeta’ portuguesa em Paris, a convite do Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.), em 1949, ano em que nos jornais *Diário Popular* (DP) e *Diário de Notícias* (DN) Amália era, já, apresentada como metonímia do seu país, como uma personificação da ‘alma’ lusa.⁴ Tentarei demonstrar como, ao longo desta década, a transformação dos discursos na imprensa sobre a voz/figura amalianas refletem e reforçam a retórica propagandística e

¹ Entende-se aqui por *performance*, o processo comunicativo construído social e culturalmente, em que os significados emergem da interpretação subjetiva de sinais, verbais ou não, produzidos por um corpo num determinado contexto. Há, na presente tese, uma distinção entre a palavra ‘interpretação’ e o conceito de *performance*: a primeira será utilizada para especificar a interpretação vocal, enquanto a segunda se refere à totalidade de fenómenos interpretativos (voz, gestualidade, movimentação em palco, apresentação, interação com públicos, etc).

² Há algumas análises relativas à voz amaliana que serão apresentadas na secção dedicada à revisão de bibliografia relativa à fadista.

³ O termo ‘cantadeira’ era frequentemente utilizado, na década em análise, para designar uma ‘cantora de fados’. Embora haja algumas conotações negativas em relação ao termo, nomeadamente a ideia de que uma ‘cantadeira’ não integraria a mesma categoria do que uma ‘cantora’ (à época termo que designava intérpretes de música clássica ou de outros géneros populares ligados às artes performativas - como o cinema ou a revista), opto por utilizá-lo porque Amália Rodrigues, no início do seu percurso profissional, era assim designada. Essa denominação irá ser progressivamente substituída por outras, como veremos no decorrer dos próximos capítulos.

⁴ “(...) o mar ressoou na voz de Amália Rodrigues (...) Por trás da artista para nós, estava Portugal (...)” (DN 14/04/49 p.1 e 2, nº 29869, ano 85); Paris “aplaude Amália, aplaude Portugal” (DP, 16/4/1949, p.5, nº 2350, Ano VII). Este assunto será discutido em profundidade no quinto capítulo.

ideológica do regime do Estado Novo (1933-1974) construindo e naturalizando ideias ao redor de conceitos como ‘identidade’ e ‘portugalidade’.⁵

Parto de três premissas fundamentais: a primeira sugere que a cultura popular, muito especialmente a música popular, é um elemento fundamental e determinante no período sobre o qual me ocupo, tendo sido profusamente utilizada noutros contextos como instrumento disseminador das mais diversas propagandas nacionalistas (Bohlman 2011, Corte-Real 2002, McDonald 2013, Stokes 2010); decorrente desta, a premissa de que a voz cantada foi fundamental na criação de sentimentos de identificação e de pertença a uma comunidade ou coletivo e que a sua permeabilidade e ubiquidade permitem a justaposição e articulação de histórias de vida, narrativas e poéticas em torno do conceito de ‘nação’, de movimentos políticos e ideológicos nacionais e transnacionais (Danielson 1997, Hellier 2013, Looseley 2015, Meizel 2020, Ochoa 2014).⁶ Como veremos, e tendo em conta a persistente embora infundada dualidade, a voz permanece na interseção entre o emocional e o racional e é uma substância que habita tanto a esfera pública e social como a pessoal e íntima. A voz permite transgredir fronteiras estéticas e ideológicas, de espaço e de tempo, criando subjetividades; estas subjetividades alimentam um ideal de sociabilidade comum, de uma familiaridade nacional ou nacionalista, um espaço de *intimidade cultural* (Herzfeld [1997] 2016).⁷ Situada na fronteira entre o ‘passado’ e o ‘futuro’ do fado ou, se quisermos, entre a nostalgia e o cosmopolitismo, dois conceitos simbióticos e inseparáveis (Turino 2000), a voz de Amália Rodrigues (tal como a de outras *divas* que surgiram no mesmo período) permitiu (e permite) imaginar, experienciar e sentir a *nação* de um modo íntimo e subjetivo;⁸ por fim, a ideia de que o discurso político, por si só, dificilmente teria conseguido sustentar uma ideologia dominante num momento tão fraturante como o da década em análise, marcada pelos sacrifícios impostos pela segunda grande guerra e pela sobrevivência do próprio regime que, face à vitória dos aliados e à progressiva penetração de ideais liberais no país, utilizou todos os meios ao seu dispor para manter a sua relevância e influência (Acciaiuoli

⁵ Esta tendência discursiva, onde a voz aparece relacionada com a retórica nacionalista, é transversal e aconteceu com outros/as artistas e intérpretes, como demonstrarei mais adiante

⁶ Estes sentimentos de ‘pertença’ devem ser considerados como fundamentais na criação de ‘cultura’, tanto nos domínios do real como nos do ‘imaginado’, sendo “*motivadores* da criação intelectual” e essenciais para a “expansão da inteligência e da linguagem humanas” (Damásio 2017: 29-30).

⁷ Para Martin Stokes, as vozes de ‘intimidade cultural’: “shape an intimate, as opposed to official, idea of the nation (Stokes 2010: 16).

⁸ A relação entre nacionalismo e cosmopolitismo será desenvolvida no capítulo 4, ‘A voz cosmopolita’.

2013, Ramos do Ó 1999, Rosas 2012, Trindade 2022). Era necessário criar símbolos que unificassem o país, figuras icónicas, homogeneizantes, que projetassem nacional e internacionalmente um ideal de ‘identidade’ lusa.

Tendo em conta as premissas elencadas parto para as seguintes questões: porque e como se destacou, Amália Rodrigues, no contexto da música popular e da sociedade portuguesa?; qual o papel dos meios de comunicação e das *indústrias de cultura* (imprensa, teatro de revista, indústrias cinematográfica e fonográfica) e de outros agentes (produtores, empresários, críticos, políticos) na validação das qualidades artísticas de Amália Rodrigues e na sua projeção com fadista autêntica (‘castiça’) e, posteriormente, como ‘voz de Portugal’?; terá a cantora tido influência na (re)configuração das mesmas estruturas/instituições e, se sim, de que modo(s)?; que processos de fabricação simbólica a transformaram numa representação vocal da ‘alma lusitana’ e da nação portuguesa?; de que modo esta voz moldou, sonicamente, ideias ao redor do universo concetual de portugalidade?

Num momento em que a vocalidade marcava indelevelmente os sistemas ditatoriais (como podemos facilmente observar nos regimes fascistas alemão e italiano), pergunto: haverá uma relação entre a voz oficial e pública do regime português - a voz de Salazar - e esta voz amaliana, uma voz da intimidade, que cada indivíduo fruía e experienciava dentro dos limites da sua imaginação e subjectividade? E, estabelecendo-se essa relação, de que modos poderá a voz/figura de Amália Rodrigues ter contribuído para a manutenção do sistema político vigente?

As respostas a estas questões dependem da leitura e análise de acontecimentos passados há cerca de 80 anos e, necessariamente, do cruzamento de diversas fontes e linhas teóricas, assunto que abordarei na secção seguinte.

Termino contextualizando a redação da presente tese no âmbito das minhas motivações académicas. O meu interesse pela figura de Amália Rodrigues começou com a sua morte, em Outubro de 1999, quando os média anunciavam a perda da ‘voz de Portugal’, da ‘alma portuguesa’. António Guterres, então primeiro-ministro, declarou três dias de luto nacional; milhares de pessoas nas ruas choravam-na, emotivamente. A sua morte constituiu a peça definitiva num longo processo de monumentalização e patrimonialização da sua arte e da sua figura, difundido a uma escala global e legitimado pelas instituições nacionais mais relevantes. À época tive dificuldade em compreender

esta dor coletiva e com honras de estado: estudante de piano, a preparar o acesso para o ensino superior especializado, intérprete em projetos dedicados à música de matriz rural portuguesa e com especial admiração pelo trabalho de José Afonso, nunca compreendi porque haveria o fado de ser, constantemente, apelidado de canção nacional e, uma fadista, ‘a voz de Portugal’. Ainda assim, cedi à curiosidade (e, provavelmente, ao marketing) e comprei um cd; foi nessa altura que, de facto, *escutei* Amália Rodrigues e fiquei perplexa com o timbre da sua voz, os recursos vocais e expressivos, a riqueza musical e instrumental dos fados e das canções por ela interpretadas.

Em 2016, já como estudante de mestrado em etnomusicologia realizei dois trabalhos sobre Amália: o primeiro, “Aprender a ser português”, desenvolvia-se ao redor da experiência de dois imigrantes, provenientes da Holanda e da Bósnia e Herzegovina que, por causa da fadista, mudaram radicalmente a sua vida e vieram morar em Lisboa.⁹ Queriam estar ‘perto dela’, na ‘sua’ cidade, no único sítio onde seria possível sentir e aprender o fado ‘a sério’; num segundo trabalho, para a disciplina de Música e Pensamento,¹⁰ realizei uma pequena análise comparativa entre o fado “Com que voz” e o canto de uma carpideira, no intuito de encontrar, como o próprio título do trabalho indica, ícones do choro na interpretação de Amália Rodrigues. Foi com alguma surpresa que notei não haver literatura etnomusicológica portuguesa que se dedicasse a compreender, em profundidade, o fenómeno Amália Rodrigues ou que se dedicasse à análise da sua voz (salvo a exceção da entrada da autoria de Rui Viera Nery dedicada à artista, publicada na *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco 2010)). Compreendo, agora, esta lacuna pela barreira mitológica criada ao seu redor; parece-me, no entanto, fundamental entendê-la se quisermos pelo menos penetrar a superfície desta figura, compreender a sua influência na estética vocal do fado e, mais abrangentemente, na sociedade e cultura portuguesas.

Uma última nota: o momento de conclusão deste manuscrito parece-me (infelizmente) apropriado, dada a (global) reemergência de movimentos nacionalistas, muitos deles extremistas. Urge compreender os mecanismos utilizados, por via das expressões musicais e performativas, no legitimar das ideologias que os suportam e como

⁹ Trabalho realizado para a disciplina de Tendências Recentes em Etnomusicologia 2015/2016, leccionada pela Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ano lectivo 2015/2016.

¹⁰ Trabalho realizado para a disciplina de Música e Pensamento, leccionada pelo Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro, ano lectivo 2015/2016.

a permeabilidade interpretativa da música, associada ao seu poder indutor de emoções e sentimentos, determina modos de estar, pensar e viver.

Orientações metodológicas, linhas teóricas e reflexões

Bruno Nettl identificou um ‘ponto de viragem’ nos estudos etnomusicológicos, a partir da década de 1980, época em que houve uma aproximação aos métodos da ‘musicologia histórica’ e em que uma certa ideia de estaticismo musical foi progressivamente abandonada e substituída pelo ‘estudo da mudança musical’; este ‘conjunto’ de estudos são consequência dos movimentos socioculturais e políticos que caracterizam o período do pós-guerra e onde se incluem o nacionalismo, o colonialismo e a globalização (Nettl 2003: 284).¹¹

Uma das áreas de estudo a emergir destas ‘novas tendências’ foi denominada, pelo mesmo autor, de ‘etnomusicologia histórica’. Embora não faça muito sentido, hoje, debruçar-me sobre este assunto, uma vez que as ferramentas para uma historiografia são frequentemente utilizadas nos mais diversos estudos etnomusicológicos (McCollum e Hebert 2016), é importante reforçar que a minha investigação teve, forçosamente, de se centrar na recolha e análise de fontes primárias, uma vez que o meu objetivo principal - compreender como um conjunto abrangente de ideias sobre a voz se relaciona com a ideologia política dominante, na década em análise - dificilmente poderia ser atingido sem um foco historiográfico.¹² O trabalho de terreno realizou-se, maioritariamente, e pelos mesmos motivos, em arquivos históricos.

Tendo em conta que a escrita da história é sempre uma escrita subjetiva da história, ou seja, reflete as ideias e a compreensão de *um* passado à luz de *um* presente, também esta tese é *uma* possível interpretação das relações que se estabeleceram entre a voz interpretativa, os discursos ao seu redor e um conjunto de acontecimentos

¹¹ “In the course of this shift, they [ethnomusicologists] have drawn closer, but not much closer, to music historians. Fulfilling the imperative to study all of a culture’s music, they concentrate on popular musics more than other genres. They have a larger amount of historical data than before, but most of it is recorded material, and thus different from the typical music historian’s source. They begin with the political movements of the mid-twentieth century—colonialism, nationalism, globalization—and trace their effects on music, and the way they may be affected by music and musicians. They follow intercultural and international movements. And they emphasize societies, classes, and groups that have been neglected by scholars (Nettl 2005: 284).

¹² Entende-se por historiografia: “a: the writing of history; especially: the writing of history based on the critical examination of sources, the selection of particulars from the authentic materials, and the synthesis of particulars into a narrative that will stand the test of critical methods. b: the principles, theory, and history of historical writing” (Merriam Webster Dictionary 2014 in McCollum e Hebert 2014: 37).

socioculturais e políticos.¹³ Tentei que esta interpretação se edificasse a partir de um *corpus* de fontes primárias o mais completo e fidedigno possível, que organizei a partir de três eixos fundamentais:

1 - Análise dos discursos publicados na imprensa sobre a voz, a *performance* e a figura de Amália Rodrigues, ao longo da primeira década do seu percurso como fadista profissional. Estes discursos mediáticos incluem críticas, opiniões, comentários e publicidade aos espetáculos em que participou. Foram consultados cerca de 8.000 publicações periódicas (jornais, suplementos e revistas), de cinco países (Portugal, Brasil, Espanha, França e Inglaterra), maioritariamente na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) e Torre do Tombo (TT); o grosso destas publicações refere-se à década em análise, mas a necessidade de enquadrar os discursos sobre a voz da artista num âmbito alargado sobre a voz no/do fado obrigou à consulta e análise de outras publicações que, entre 1900 e 1950, se dedicavam exclusivamente ao género musical. Para além da consulta presencial, em arquivos do território nacional, realizada maioritariamente nos primeiros dois anos e meio de investigação, e que se manteve até à reta final da redação da tese, foram ainda consultados arquivos online dos países já referidos.

A Fundação Biblioteca Nacional (Brasil) e a Bibliothèque Nationale de France têm o seu espólio mediático digitalizado, em acesso aberto e público, permitindo não só a consulta das publicações como a pesquisa por ‘palavra-chave’; o mesmo em relação ao The British Newspaper Archive (com a obrigatoriedade de pagamento após a consulta de determinado número de edições). Em Portugal, o único periódico integralmente digitalizado é o *Diário de Lisboa* (pela Fundação Mário Soares, embora não permitindo a pesquisa por ‘palavra-chave’). Esta limitação obrigou à consulta de todas as publicações diárias mais relevantes no domínio editorial português, balizadas temporalmente pela estreia da fadista e a publicação dos primeiros discos (ou seja, entre 1939 e 1945). Neste período é-me, portanto, possível localizar a atividade artística de Amália Rodrigues diariamente e, mais importante, compreender a evolução dos discursos sobre a sua voz e figura.

Entre 1946 e 1949 a pesquisa em periódicos foi mais espaçada e incidiu sobre acontecimentos específicos, como estreias de peças de teatro de revista, críticas aos filmes entretanto exibidos, viagens ao estrangeiro, entre outros acontecimentos. Haverá falhas e

¹³ “History is the subjective understanding of the past from the perspective of the present” (Seeger 1993 [1991] in McCollum e Hebert 2014: 18).

lacunas nos dados recolhidos, algumas já colmatadas graças ao investigador Frederico Santiago (a seu tempo, devidamente assinaladas), que se encontra a realizar uma meticulosa cronologia do percurso de Amália. O facto de alguns periódicos regionais não existirem na BNP (ou, existindo, serem por vezes de difícil acesso ou localização) levou-me a deslocar-me às Bibliotecas Públicas Municipais do Porto e de Setúbal. Realço, no entanto, que o meu objetivo não é o de apresentar uma cronologia do trajeto artístico e/ou pessoal de Amália Rodrigues, mas antes compreender a evolução da linguagem utilizada para descrever a sua voz e figura, objectivo que foi plenamente alcançado com os dados recolhidos e que serão, aqui, apresentados;

2 - Análise de documentos oficiais do regime, pesquisa grosso modo realizada na TT - sobre o 'Arquivo Salazar' - e no Arquivo Histórico Diplomático (AHD). Estes documentos incluem relatórios de contas do SPN e SNI, cartas dos embaixadores para Salazar e outros materiais enviados pelas embaixadas portuguesas em Espanha, Brasil, França e Inglaterra (países onde Amália atuou no período em análise). A falta de tratamento arquivístico de uma boa parte do espólio disponível na TT fez com que a pesquisa fosse, por vezes, ao acaso; ou seja, não havendo informação sobre o conteúdo de determinada caixa, mas havendo genericamente uma data ou um título, optei por analisar os documentos constantes em mais de 150 caixas. De um modo geral esta consulta serviu de contextualização sobre o funcionamento e a burocracia implementada pelo Estado Novo, mas revelou-se algo infrutífera, no sentido em que foram raros os documentos encontrados que referem Amália Rodrigues. Esta ausência de dados é, em boa verdade, muito relevante: há, por um lado, lacunas, documentos que existem digitalmente, mas que não têm correspondência física (informação partilhada informalmente por duas funcionárias, uma da TT outra do AHD, que pediram para não serem identificadas).¹⁴ Não me cabe tecer considerações sobre este assunto, mas interessa referi-lo pelo potencial impacto que pode ter sobre determinada investigação.

Noto, também, a falta de referências a Amália Rodrigues na correspondência diplomática entre Salazar e diversos embaixadores, aspeto que não se verificando apenas com esta fadista é, a partir de determinada altura, difícil de ignorar, tendo em conta a magnitude e a importância de Amália na propaganda externa portuguesa. Irei abordar o assunto mais

¹⁴ Foi-me referido, também, que o extravio de documentação relativa a determinadas pessoas ou casos, mais mediáticos, pode acontecer com a movimentação de documentos de um país para outro, por exemplo, não se excluindo a hipótese de alguns terem sido furtados aquando da consulta.

adiante, mas a este respeito dou como exemplo a primeira internacionalização da artista em Madrid (1943): a correspondência entre Pedro Teotónio Pereira, então embaixador, e Salazar relatava o acontecimento, referindo que ‘os nossos fadistas’ haviam feito ‘dois números de 45 minutos cada um’ ocultando, no entanto, os nomes de Júlio Proença e Amália Rodrigues (referindo-se, apenas, o nome do guitarrista Armandinho).¹⁵ No ano seguinte, a propósito da contratação da fadista Maria Teresa de Noronha, para os mesmos efeitos propagandísticos, a carta do embaixador referia que a ‘pequena’ fora ‘muito apreciada’; note-se que não há, também aqui, referência ao nome da fadista, mas há um comentário às atuações, revelador de que Salazar sabia de quem se estava a falar - logo, a par das contratações do S.P.N. e embaixada - e que queria ser informado do decorrer desses acontecimentos, o que lhes confere notória importância política.

Numa outra ocasião, a propósito da deslocação de Amália a Paris, em 1949, aconteceu algo semelhante: há correspondência regular do embaixador com o chefe do governo, alguma dela tecendo considerações sobre assuntos culturais, mas em nenhuma a deslocação da comitiva de Ferro a Paris - na qual Amália é, já, a grande ‘vedeta’ e onde se incluem espetáculos na Casa de Portugal, recentemente inaugurada - é comentada (ver capítulo 5).

Não consigo encontrar justificações para estas ausências, mas permito-me, dado o contexto, especular: tendo em conta a difícil relação de alguns homens do regime com o fado, neste período, poderia haver alguma relutância na contratação destes artistas para investidas diplomáticas, ainda mais tratando-se de Amália Rodrigues, *uma mulher* do fado que embora casada estaria afastada do marido, assunto melindroso do ponto de vista da moral vigente; no mesmo registo, presumo que a figura de Maria Teresa de Noronha não levantaria estas questões ou inquietações, dado o seu estatuto aristocrático e o facto de ser ainda solteira, deslocando-se a Espanha na companhia do irmão, (DL 2/2/1944, p.4, nº 7611, ano 23º). Especulações à parte, a falta de referências a Amália é factual (voltarei a este assunto no capítulo ‘A voz cosmopolita’) e dá azo a equívocos na interpretação dos acontecimentos; refira-se, por exemplo, que o autor da biografia de

¹⁵ Parece-me plausível que Salazar tivesse conhecimento prévio de quem seriam estes ‘nossos’ fadistas e de quem seria Amália Rodrigues, pelo simples facto de se manter informado sobre os mais pequeníssimos aspetos da política diplomática, muito especialmente com Espanha, num período de tensão entre os dois países. Note-se que o passaporte coletivo necessário para a viagem foi requerido em nome de Amália e que foi ela quem colheu os maiores elogios entre as elites presentes, sendo amplamente referida nos periódicos espanhóis. Os recortes relativos a esta internacionalização de António Ferro e comitiva foram, como habitualmente, coletados pelo SPN e devidamente arquivados em pasta própria e serão aqui apresentados, mais adiante.

Pedro Teotónio Pereira, Fernando Martins (2020) afirma, perentoriamente, que Amália: “não cantou, pelo menos em fevereiro de 1943, na Embaixada portuguesa em Madrid” (Martins 2020: 1051) confundindo-a com a ‘pequena’ que foi ‘muito apreciada’ (Maria Teresa de Noronha), e sugerindo, portanto, que a primeira se teria deslocado à capital espanhola, em 1944. Um simples cruzamento de fontes teria evitado este erro (houve, pelo menos dois periódicos que deram a notícia, o DL e o DN); no entanto, refletindo sobre o meu próprio trabalho, não excludo a possibilidade de haver equívocos e/ou imprecisões ao longo do manuscrito, principalmente sobre figuras ‘secundárias’, embora tenha tomado as diligências possíveis para as evitar.

3 - Consulta de guiões de teatro e cinema, fonogramas e outros formatos mediáticos como, por exemplo, notas de programa. Alguns destes documentos foram consultados na TT e BNP, havendo indicação de que outros estariam repartidos por diferentes arquivos (como por exemplo no Museu do Teatro, no Museu do Fado, na Cinemateca Portuguesa); em alguns casos não me foi possível avançar mais na procura e análise dos mesmos por questões de tempo.

O trabalho sobre estas fontes ficou aquém das minhas expectativas e é um dos pontos que gostaria de aprofundar no futuro. Note-se, a título de exemplo, que a informação contida em guiões para espetáculos de teatro é extremamente reveladora de múltiplos aspetos relativos ao fado e, de modo abrangente, às artes e indústrias do entretenimento; note-se, também, que logo no início da década de 1940, a figura de Amália aparece em algumas rábulas revisteira, o que é revelador da sua popularidade. Reforço, ainda, que as anotações da censura sobre o que teria de ser retirado/modificado são relevantes para a perceção do que poderia ou não dizer-se, à época, muito especialmente sobre o papel das mulheres na sociedade e os limites impostos à sua agência e existência, assuntos que abordarei na 2ª parte da tese.

Se, para a escrita da segunda parte, dedicada à ‘voz discursiva’, foram predominantes as ferramentas metodológicas da etnomusicologia histórica, nomeadamente a recolha de dados em fontes primárias e o seu tratamento sobre a forma de arquivo, na terceira parte, sobre a ‘voz interpretativa’, recorro à análise musical e vocal, no que podemos considerar uma etnografia da *performance* (com especial enfoque em fonogramas, mas também sobre dois filmes). Foram realizadas quatro análises detalhadas de gravações áudio: duas do fado ‘Perseguição’, por Amália Rodrigues e

Maria Alice; duas da canção ‘Los Piconeros’, pela primeira e pela cantora espanhola Imperio Argentina. Os motivos da escolha destas peças estão relacionados com os capítulos ‘A voz da nostalgia’ e ‘A voz cosmopolita’ e serão explicitados nas secções correspondentes; importa, aqui, referir que se recorreu à escuta dirigida (repetição constante de pequenos trechos ou até de palavras) e à espectrografia, ou seja, à análise de imagens do som, de modo a conseguir-se uma perspetiva mais fina dos recursos e gestos vocais utilizados em cada uma das interpretações. A este respeito foram entrevistadas três especialistas da voz (cuja apresentação será oportunamente realizada) pela necessidade que senti em debater e aqui apresentar diferentes ideias e opiniões sobre as qualidades/estilos vocais presentes nas gravações selecionadas.

Abordarei, também, dois filmes em que Amália Rodrigues participou, entre 1946 e 1947: *Capas Negras* e *Fado, História de uma Cantadeira*. Nestes dois objetos a minha atenção recaiu sobre as implicações socioculturais, políticas e até filosóficas da voz - neste caso específico, da voz de uma celebridade - na ideologia dominante da sociedade em que se manifesta.¹⁶

A análise dos filmes foi realizada em articulação com a bibliografia consultada sobre a voz, ou ‘voice studies’, que fundamenta teoricamente esta tese e sobre a qual me debruçarei no estado da arte; exigiu, também, a leitura de um conjunto de livros e artigos sobre o cinema e, muito particularmente, sobre a voz *no* cinema.¹⁷ Antecipo, a este respeito, a hipótese de que a integração/incorporação da voz amaliana na sociedade portuguesa, assim como das vozes das personagens representadas pela artista - especialmente nos filmes, mas também no teatro - foram fundamentais na construção de uma ‘voz biográfica’ que, por sua vez, se torna (metonimicamente) ‘a voz de Portugal’.

Os dados e documentos recolhidos, assim como a bibliografia, filmografia e fonografia referidas articulam-se e analisam-se sobre uma rede interdisciplinar de linhas teóricas que emanam dos ‘voice studies’, da escrita biográfica e autobiográfica, de conceitos como intimidade cultural, nostalgia, cosmopolitismo, género e de processos de iconização (ou de mitologização). Referir, ainda, o papel da ‘celebridade’ na criação de significados e sua validação através de experiências comuns e quotidianas: tal como outras divas, que

¹⁶ Ideologia refere, aqui, a manifestação holística de um conjunto de ideias, regras e/ou ‘princípios’.

¹⁷ Sobre este assunto refiro o prolífico debate com o Professor Doutor Manuel Deniz Silva, a quem agradeço, e espero desenvolver o assunto, futuramente, com outros investigadores afetos aos estudos cinematográficos.

surgiram no contexto dos nacionalismos que caracterizam a primeira metade do século XX, Amália moldou um sentido ‘íntimo’ de identidade e pertença nacional a partir de um amplo conjunto de recursos expressivos (estilo vocal, performance, escolha poética e musical, comunicação com públicos) e de um discurso e imagem que materializa, na sua *persona*, a esfera pública e privada.

Um último ponto, desta feita relativo à presença escassa, neste manuscrito, de interlocutores que se relacionaram com Amália Rodrigues, no período em análise, e que poderiam confirmar e/ou questionar alguns dos acontecimentos/ideias que aqui apresento. A maior infelicidade, a este propósito, foi a perda da fadista Celeste Rodrigues, irmã e por tantas vezes companhia de Amália nas viagens realizadas entre 1943 e 1949; a conversa esteve apalavrada, mas não chegou a realizar-se dado o seu estado de saúde. Mais feliz foi a oportunidade da minha orientadora colocar algumas questões, por mim enviadas, a Joel Pina, antes do seu falecimento, em 2021, com mais de 100 anos de idade, músico que acompanhou Amália durante vários anos. Neste caso, embora as respostas tenham sido relevantes, o facto é que Amália e Pina não se conheceram na década em análise, o que fez com que as suas referências fossem posteriores, situadas entre meados da década de 1950-60, e que houvesse alguma confusão relativa a alguns acontecimentos e sua localização cronológica (devido à distância dos mesmos e a idade do entrevistado). Realizei, especialmente no primeiro ano de investigação, algumas conversas com personalidades que privaram ou que são conhecedoras desta figura. Embora tenham sido elucidativos e servido como contextualização abrangente, optei por não incluir referências a esses encontros neste manuscrito. Notei, em conversas mais ou menos formais, que há uma circularidade discursiva, de ordem (quase) mitológica, ao redor de Amália (que a própria alimentou ao longo da vida, refira-se) e um relativo desconhecimento sobre o início do seu percurso profissional, assim como a prevalência da ideia de que a voz ‘nasceu com ela’, que a sua voz é inata e que lhe ‘pertence exclusivamente’ (como um fenómeno fechado, em si). Estas conversas revelaram quanto o tema da voz é sensível e como tentar abordá-lo de outras perspetivas, mesmo que com as devidas ressalvas e cuidados, causa respostas algo emocionais, até viscerais em algumas pessoas; tentei, nessas situações, evitar o assunto (que, note-se, é o assunto). É igualmente importante referir que alguns encontros foram desconfortáveis para mim: algumas pessoas que conheceram ou privaram com Amália Rodrigues não querem falar sobre determinados assuntos, presumo que com receio do que possa vir a ser escrito; a

voz parece ser um deles. Senti, também, alguma desconfiança em relação aos meus propósitos e motivos: por um lado por ser uma figura externa aos meandros do fado, por outro, por ser ‘investigadora’, alguém que teria uma agenda ou um qualquer objetivo de desmascarar/revelar *uma* Amália que deve ser *protegida*; ainda, a ideia de que querer estudar uma figura, como a que está em causa, é pretender ‘obter fama’ e/ou benefício financeiro ‘às suas custas’ (como vi escrito em comentários de rede social). Quanto a estas preconcepções posso, apenas, escrever sobre o meu processo e partilhar as minhas reflexões.¹⁸ Tentei compensar a falta de interlocutores com a análise de entrevistas, documentários, livros e textos de figuras da política, do fado, da música e da arte em geral que viveram o período em análise, independentemente do grau de proximidade estabelecido com Amália Rodrigues; muitos destes documentos audiovisuais estão disponíveis online na RTP Arquivos e na Cinemateca Portuguesa Digital, fontes que em determinadas situações se mostraram particularmente relevantes e que referirei, amiúde.

Estado da arte | a voz como construção cultural

A presente tese, embora construída em torno de uma figura ímpar da música portuguesa é, acima de tudo, uma investigação sobre a voz. Os ‘voice studies’ (ou estudos relacionados com a voz) são, hoje, um ‘campo transdisciplinar’ em rápida expansão que envolve as ‘ciências sociais e humanas, as artes performativas’, mas também as ‘ciências exatas, a medicina e a tecnologia’ (Meizel e Daughtry 2019: 188). Embora o fascínio pela vocalidade ‘remonte pelo menos a Aristóteles’, os *estudos da voz* consolidam-se como uma área de estudos depois da década de 1970, por via da publicação de vários livros e revistas especializadas (*idem*).¹⁹ De um modo geral podemos entender a voz como um fenómeno físico e fisiológico em que um sinal acústico é produzido por um aparelho fonador e, a ‘qualidade vocal’, como a ‘impressão percetual’ desse mesmo sinal acústico,

¹⁸ Uma nota relevante: não consegui contactar Vítor Pavão dos Santos, figura essencial na redação da presente tese. Fiz várias tentativas para o telefone fixo e para o telemóvel, tendo deixado mensagem escrita, no dia 30/11/2020, que foi marcada como ‘lida’, mas à qual não obtive resposta; por esse facto, e por respeito, decidi não insistir.

¹⁹ No texto de Meizel e Daughtry, *Decentering Music: Sound Studies and Voice Studies in Ethnomusicology* (2019) analisa-se o desenvolvimento e a integração dos estudos do som e da voz no âmbito da etnomusicologia; em relação à voz, distinguem-se abordagens empíricas - focadas em aspectos fisiológicos/clínicos da produção vocal - e filosóficas/antropológicas, que exploram a ontologia da voz, a sua relação com o corpo, com a identidade, com a linguagem, entre outros.

ou seja, como uma voz ‘soa’ ao ouvinte (Kreiman, Sidtis 2011).²⁰ Nesta tese, a produção e percepção da voz são inseparáveis e complementares, num processo contínuo que implica, necessariamente, um ouvinte:

So, “voice” is a vocal-auditory event, and it is a concept belonging to a certain socioculturally constructed way of expression. The uttered voice is absolutely individual, coming from a unique body, but this body is located in specific sociocultural contexts and has a history of action, movements, labels, etc. So, the voice, too. As for every human expression, the voice is individual and societal, both aspects being the facets of a wholeness ... (Bertau 2008, pp. 101-2 in Kreiman, Sidtis 2011: 10).

Esta perspetiva da voz, como fenómeno acústico moldado por contextos e práticas sociais e culturais específicas, fundamenta teoricamente esta tese. Para além de ser entendida como a expressão ‘direta’ de um ‘eu’, a voz funciona como um marcador de ‘presença’ e de ‘identidade’ e é um ‘produto’ das normas e práticas de cada sociedade. Estas práticas socioculturais obedecem a redes complexas de ideias e preconceções sobre o que uma *voz* é e como *deve ser* ou, se quisermos, a uma *ideologia*, como refere Amanda Weidman no artigo ‘Anthropology and Voice’ (2014). As ‘ideologias da voz’ (conceito sobre o qual estruturei e desenvolvi o segundo capítulo da presente tese) incluem teorias sobre a relação entre qualidade vocal e origem socioeconómica e geográfica, género, personalidade e/ou características pessoais, estatuto social, educação, entre outras;²¹ abrangem, também, ideias sobre as relações entre voz e corpo, escrita e oralidade, voz e tecnologias de amplificação e gravação, o que se constitui como voz ‘natural’, quem tem

²⁰ “In scientific usage (and throughout this book), the term “voice” has a physical and physiological base that refers to the acoustic signal (as generated by the voice production system), while “voice quality” refers to the perceptual impression that occurs as a result of that signal, analogous to the distinction between “frequency” (a physical property of vibration) and “pitch” (a listener’s sensation)” (Kreiman, Sidtis 2011: 5).

²¹ Note-se que há uma relação estreita entre características físicas e a percepção da qualidade vocal, no sentido em que: “listeners often treat voice quality as a cue to a speaker’s physical characteristics, and make judgments about physical size, sex, age, health, appearance, racial group, or ethnic background, based on the sound of a voice. Such judgments are common on the telephone, and are actively exploited in animation and radio advertising, where voices are the only cue available to the speaker’s physical attributes (Kreiman, Sidtis 2011: 110).

legitimidade para a usar em público, como o ‘pode’ e ‘deve’ fazer, assim como o que distingue a linguagem/oralidade do canto/música.²²

Posto isto, consideremos a premissa de que os modos de utilização, escuta e interpretação da nossa voz e das vozes que nos rodeiam existem no contexto das ‘ideologias da voz’ com as quais nos relacionamos diariamente; estas, por sua vez, operam num sistema ideológico mais amplo, que estrutura relações sociais, das macro às microestruturas, das instituições aos indivíduos.²³

Também a etnomusicóloga Nina Sun Eidsheim (2019) argumenta que a voz deve ser encarada e analisada como uma construção cultural, desafiando a noção de que é uma expressão ‘natural’, decorrente da fisiologia de um indivíduo. Para Eidsheim a voz é um *processo* influenciado por práticas culturais, técnicas ‘educativas’ (no caso da aprendizagem do canto) e por condições acústicas. Estes processos fazem com que a nossa percepção do timbre (e de outras qualidades da voz) seja influenciada por preconceitos e expectativas sociais e culturais relativas a identidades étnicas/raciais, de género, entre outras.²⁴

No livro *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music* (2019), Eidsheim enuncia três ‘correctivas’ que ‘desafiam’ as noções ‘convencionais’ acerca da voz e que serão recorrentes ao longo da presente tese:

- Voice is not innate; it is cultural.
- Voice is not singular; it is collective.
- Voice’s source is not the singer; it is the listener (Eidsheim 2019: 178).

²² “Ideologies of voice can be characterized as culturally constructed ideas about the voice, including theories of the relationship between vocal quality and character, gender, or other social categories; (...) the relationship between the voice and the body; what constitutes a “natural” voice; and who should be allowed to speak and how (...) what separates language from music, and what constitutes the difference between the intelligible and the unintelligible. Ideologies of voice determine how and where we locate subjectivity and agency (...)” (Weidman 2014: 45).

²³ A utilização do termo *ideologia*, no decorrer desta tese, deve ser entendido na formulação de Slavoj Žižek que a considera não um ‘escape’ a uma ‘realidade’, mas uma: “ ‘illusion’ which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel (...) The function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel” (Žižek 2008 [1989]: 45).

²⁴ Num outro volume, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice* (2015) a autora já havia sugerido que a voz é um evento dinâmico que envolve a totalidade do corpo e não apenas as membranas vocais, constituindo-se como um processo resultante de múltiplas interações materiais e sensoriais. Do mesmo modo, a percepção da voz é influenciada pelo ambiente acústico e espacial em que os corpos interagem com o som. Eidsheim propõe, também, profundas alterações na pedagogia vocal como atualmente praticada, defendendo uma “action-based voice lesson”, onde não há: “preconceived sound that singers must attempt to match” (Eidsheim 2015: 147), uma abordagem que encoraja os alunos a explorar a fisicalidade do canto, levando a uma compreensão holística das suas capacidades vocais.

O facto das ‘qualidades’ da voz resultarem do ambiente cultural do indivíduo e das práticas vocais coletivas, em vez de serem (apenas) um ‘produto’ de características inatas, é sustentada por estudos fisiológicos que evidenciam como as estruturas constituintes do aparelho vocal - pulmões (fonte de energia), pregas vocais (oscilador) e trato vocal (ressoador), que inclui a laringe, a faringe e a cavidade bucal - não são fixas e podem ser modificadas para alterar o timbre e outras características da voz.²⁵ Deste modo, não podemos considerar a voz uma entidade distinta e isolada, uma vez que faz parte de um continuum interativo dos corpos com o seu ambiente e com outras vozes; é, portanto, o contexto sociocultural dos ouvintes que determina o significado ou significados atribuídos a determinada voz. Deste dialogo emerge a *singularidade* vocal, cuja existência depende do confronto e do encontro com outras vozes ou, se quisermos, com outras singularidades vocais.

A etnomusicóloga Ana María Ochoa Gautier, no livro *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* detém-se, também, sobre o modo como somos ensinados/as a ouvir, interpretar, valorizar ou marginalizar determinadas vozes. A autora investiga como a auralidade (prática da escuta de sons) moldou o conhecimento e a cultura, a formação de ‘identidades’ e a organização social na Colômbia do século XIX, partindo da análise e problematização das práticas de documentação e inscrição históricas (que incluem estudos etnográficos, obras de intelectuais e/ou especialistas e teorias filosóficas). Ochoa parte das descrições etnográficas sobre os ‘boga’, remadores que trabalhavam nos rios colombianos, especialmente no Rio Magdalena, a principal via de transporte e comunicação da região, homens maioritariamente livres, muitos dos quais eram de ascendência africana (zambos) ou mista (afro-indígena). Os ‘boga’ eram conhecidos pelas ‘canções’ que entoavam enquanto remavam, que serviam a dupla

²⁵ “The tongue, lips, and jaw are highly mobile, and the shape of the oral cavity can be altered by their movements. For example, protruding the lips makes the vocal tract longer, and pulling their corners back shortens it somewhat. Lowering the soft palate lets air from the lungs (and sound energy) pass through the nasal cavity, and raising it shuts that cavity off. Lowering the jaw enlarges the oral cavity, and moving the tongue changes the shape of the cavity. Changing the shape of the vocal tract by moving these articulators can change the sound that emerges from a speaker (...)” (Kreiman, Sidtis 2011: 50); “The physiology of voice production provides a basis for understanding the manner in which speakers can differ from one another in voice quality, and how individuals can vary their voices from occasion to occasion. Phonatory behavior involves orchestration of respiratory, laryngeal, and vocal tract movements, coordinating over 100 different muscles. (...) This means that speakers can change their voices by altering something about the way air is delivered from the lungs, or by varying something about the way the vocal folds vibrate, and/or by varying the size and shape of the vocal tract above the larynx (including coupling to the nasal tract) – a rather limited number of parameters. However, speakers can vary these things dynamically in an almost infinite number of time-varying patterns” (*idem*: 64-5).

função de coordenar o ritmo do trabalho e de exprimir as suas experiências e vivências. As descrições dos ‘boga’, realizadas por viajantes e cronistas europeus comparavam-nos, por vezes, a animais de ‘força bruta’, articulando sons ‘animalescos’ e retratando-os como figuras ‘exóticas’, reduzidas a um conjunto de estereótipos que revelam um pensamento colonial e eurocêntrico, no qual a voz se constitui como fundamental nos fenómenos de racialização, marginalização e ‘apagamento’ de cultura(s). A partir destes exemplos, Gautier explora: “different practices of listening to voices, their role in the construction of different notions of human nature, of ‘nature’, music and sound” (Gautier 2014: 37). Um outro aspeto fundamental deste volume, que ecoa na formulação do próximo capítulo - ‘Ideologias da voz em Portugal’ -, relaciona-se com o conceito de oralidade que, de acordo com Gautier, no final do século XX, não representava a multiplicidade de diferentes vocalidades, mas:

“what disciplined the production and perception of the human voice. This notion was developed in relation to ideas about appropriate forms of vocality and saying (*el saber decir*; Ramos [1989] 2003) crucial to late nineteenth-century politics, forms of valuing the vocal arts, and ideas about music derived from the voice. As such it is a historical mode of audibility of the voice produced, on the one hand, by the grammaticalization of the relation between the spoken, sung, and written word, and on the other, by the systematization of popular expressivity (...)” (Gautier 2014: 167).

Como veremos, também em Portugal o ‘saber dizer’ (ou os modos ‘apropriados’ de dizer e de ‘vocalizar’) estão relacionados com formas de poder estabelecidas institucionalmente, que definem *uma* ‘correta’ pronúncia e articulação das palavras e, consequentemente, a erradicação de sotaques e/ou de calão, bem como ideias de valor sobre o canto, a arte e a música. Esta auralidade estatal, ou o uso do som e das práticas de escuta como ferramentas de controlo social e político pretendia, no caso colombiano, criar uma identidade nacional homogénea, excluindo e silenciando outras formas de expressão cultural; em Portugal haverá uma compulsão disciplinadora para com a expressão linguística e para com outras formas de expressão vocal, como é o caso da voz cantada, como tentarei demonstrar mais adiante.

A hegemonia da ‘voz clássica’ ocidental, a imposição de modos de cantar (supostamente) ‘corretos’ que, consequentemente, marginalizam outras formas de expressão vocal, assim como a construção de identidades através da vocalidade são

analisadas e problematizadas no livro *Multivocality: Singing on the Borders of Identity* (2020) de Katherine Meizel. Neste volume a voz é vista, mais uma vez, como uma complexa manifestação de influências culturais, sociais e tecnológicas, construída por experiências individuais e intersubjetivas. A partir de estudos de caso, a autora demonstra como diversos cantores usam a multivocalidade - ou seja, a prática de cantar com ‘muitas vozes’ - para transgredir fronteiras entre géneros musicais e, consequentemente, entre culturas, corpos, tecnologias e como modo de ‘resistência’ ao neoliberalismo e da sua ‘celebração’ de um ‘individualismo competitivo’ que tende a negar a complexidade e heteromorfia do ‘eu’ e de diferentes ‘identidade(s)’. Dentro deste contexto, em que por motivos económicos se almeja uma homogeneização da cultura e dos hábitos de consumo, a multivocalidade permite aos artistas e cantores a criação de ‘espaços’ onde as autonarrativas e os processos intersubjetivos da voz podem ser escutados e debatidos. Esta abordagem decorre, também, da constatação de que a ‘democracia neoliberal’ e os seus ‘princípios democráticos’ são, de certo modo, ficcionais, como defendido previamente por Nick Couldry. Em *Why Voice Matters - Culture and Politics After Neoliberalism* (2010), o autor sugere uma ‘crise da voz’ nos domínios económicos, políticos e culturais, uma vez que a doutrina neoliberal, centrada exclusivamente no mercado, é necessariamente hegemónica, ‘oferecendo’ retoricamente ‘a voz’ (ou uma ‘ideia de voz’) no sentido metafórico para agência e ativismo, mas não a concedendo, de facto. Couldry argumenta que a possibilidade dos indivíduos expressarem as suas perspetivas e narrarem as suas experiências, um ‘relato de si’, deve ser entendida tanto como um processo como um ato que reconhece cada pessoa como um ‘eu narrável’; este ‘eu’, substanciado e expresso na voz, é um elemento crucial para a participação democrática e para o funcionamento pleno das sociedades.

A singularidade e irrepetibilidade humana expressa na e através da voz, que ecoa nas obras já citadas, é o ponto fulcral da perspetiva filosófica e ontológica com que Adriana Cavarero desenha o seu livro *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005). Cavarero desafia as tradições filosóficas ocidentais que historicamente subordinaram a voz ao pensamento e à linguagem escrita, negligenciando a materialidade e a fisicalidade da expressão vocal e privilegiando o pensamento abstrato e a razão sobre a emoção. Para a filósofa a voz precede e transcende o conteúdo semântico porque mantém uma conexão com um corpo manifestando, assim, a presença e a singularidade de cada pessoa e da sua relação com os outros. Esta presença e

especificidade da ‘viva-voz’ contrasta com a estruturação da linguagem escrita que tende a ‘fixar’ e a generalizar significados:

“Precisely because speech is sonorous, to speak to one another is to communicate oneself to others in the plurality of voices. In other words, the act of speaking is relational: what it communicates first and foremost, beyond the specific content that the words communicate, is the acoustic, empirical, material relationality of singular voices” (Cavarero 2014: 13).

Entre as múltiplas questões abordadas por Cavarero, que ecoam pela presente tese, a mais relevante é o extenso relato sobre a representação e o silenciamento das vozes das mulheres ao longo da história da filosofia e da literatura. Vejamos, a este respeito, o exemplo das sereias: estas mitológicas figuras femininas tinham tanto de sedutor como de perigoso porque conseguiam desafiar a racionalidade masculina através da voz, provocando assim uma desestabilização da ordem. A tensão entre o prazer proporcionado pela voz ‘feminina’ e a necessidade de a controlar, dado o seu potencial efeito subversivo, permitem-nos compreender, por exemplo, as (ainda) frequentes associações da voz e do canto das mulheres com a emoção, a libido, o prazer e o desejo.²⁶

A ópera é um claro exemplo desta relação. Embora as cantoras operáticas sejam frequentemente celebradas pelo seu virtuosismo vocal e o género explicita uma ‘supremacia da música e do canto sobre o discurso falado’, este ‘produz’ consequências ‘ambíguas’:

“on the one hand, it signals the victory of the feminine. On the other hand, however, it distracts the audience’s attention from the plot of a story that is obsessively misogynist. Celebrating before the audience what amounts to a kind of patriarchal ritual, opera speaks of women who must die and who are on stage in order to sing their death” (Cavarero 2014: 124).

Por outras palavras, a ópera parece refletir uma tentativa de ‘domesticar’ o poder da voz feminina, permitindo o seu potencial expressivo dentro de formas dramáticas ‘aceitáveis’,

²⁶ Para Cavarero, ‘a principal função’ destas figuras femininas, onde se incluem as sereias, as musas e as cigarras: “seems to be to emphasize the sonorous, libidinal, and presemantic materiality of logos. What is certain is that in this contagious pleasure, the acoustic register reigns sovereign and stands in opposition to the solitary style of theoría. This pleasure alludes to harmonious links that are different from those of the philosopher’s logos; it alludes to a closer relation, at times too close, with the female body” (Cavarero 2014: 102).

e previsíveis que, frequentemente, terminam com o castigo e/ou morte da cantora²⁷ (a este respeito note-se, também, o seminal trabalho da musicóloga Susan McClary, no livro *Feminine Endings*, 2002).²⁸

O trabalho de Cavarero propõe, acima de tudo, uma reflexão sobre a importância da voz na vida política ao valorizá-la como fenómeno corpóreo que expressa a singularidade do indivíduo e como ferramenta para desafiar formas de poder (ou estruturas opressivas) que procuram *homogeneizar* ou *silenciar* a diversidade.

Também o filósofo Mladen Dolar destaca a presença material e transcendente da voz sobre o significado linguístico, abordando-a como um objeto simultaneamente físico e metafísico. A abordagem metodológica e analítica de Dolar é iminentemente psicanalítica/lacaniana e problematiza o modo como a voz opera nos domínios do ‘inconsciente’, revelando-se como um objecto de ‘desejo’, como: “one of the paramount «embodiments» of what Lacan called *objet petit a*” (Dolar 2006: 11). Esta teoria lacaniana define, em linhas gerais, um ‘vazio’, uma ‘ausência’, um sentimento de ‘falta’ que, não podendo ser colmatado, perpetua por via de um *objeto*, o ‘ciclo do desejo’. Dolar sugere que a voz funciona como um *objet petit a* porque representa algo que o sujeito deseja ouvir e entender completamente, tarefa inalcançável, tendo em conta que a voz não pode ser completamente apropriada, controlada e/ou possuída. O trabalho de Dolar é, também, fundamental na perceção e teorização da voz como um instrumento de poder e de controlo, amplamente utilizado pelos regimes autoritários no período em análise, como veremos nos próximos capítulos.

Sendo o tema da voz estudado em múltiplas disciplinas e áreas do conhecimento haverá, ao longo desta tese, várias referências a livros e artigos sobre o assunto, a partir de diferentes perspetivas e enquadramentos teóricos que, a seu tempo, introduzirei. Os textos acima referidos foram, no entanto, fundamentais para o enquadramento da voz

²⁷ “The misogynist structure of the melodrama is actually quite simple. There is the drama that, like all drama in the western canon, seems to narrate many variants on the usual patriarchal story: having been enamored, betrayed, mocked, tricked, and having then gone mad, a woman dies” (Cavarero 2014: 125).

²⁸ No livro *Feminine Endings*, constituído por um conjunto de ensaios, McClary aborda não só a questão da ‘morte’ da cantora (como no caso da personagem *Carmen*, da ópera homónima de Bizet), mas também da ‘loucura’, ao demonstrar como: “(...) Monteverdi’s nymph, Donizetti’s Lucia, and Strauss’s Salome are offered up as spectacles within the musical discourse itself” e como a sua ‘demência’ é “delineated musically through repetitive, ornamental, or chromatic excess”; nestas situações “normative procedures representing reason are erected around them to serve as protective frames preventing ‘contagion’” (McClary 2002: 81).

como uma *construção sociocultural* e, consequentemente, para a formulação e estruturação da presente tese.

Bibliografia sobre a voz e a figura de Amália Rodrigues

Analiso, nas páginas seguintes, os livros/artigos em circulação dedicados a Amália Rodrigues que foram mais relevantes para a redação desta tese, dando ênfase aos modos como a voz é, neles, descrita e/ou discutida. Este enquadramento foi fundamental na identificação de ideias e conceitos que circulam ao redor desta figura e da sua voz.

Muito se tem dito e escrito sobre Amália Rodrigues e, como já referi, muito pouco tem como enfoque a sua voz, havendo uma clara tendência literária para o género biográfico, mais apelativo à curiosidade de fãs/leitores e, consequentemente, com maior interesse editorial. Nestas publicações a voz amaliana é frequentemente apresentada como um atributo inato, discurso que a própria reforçou, numa época em que ser bafejado pelo acaso do talento ou pela ‘sorte divina’ aparentava ser, como veremos pelas publicações da imprensa aqui analisadas, mais aceitável e legitimador para um artista (e, ainda mais, para *uma* artista) do que uma narrativa que evidenciasse um trabalho árduo e consistente.

A obra que se “converteu na narrativa oficial da vida de Amália” (Domingos 2020: 888) e que estrutura grande parte das publicações seguintes é a biografia escrita por Vítor Pavão dos Santos. Desde a sua primeira edição, em 1987, é considerada uma fonte de informação primária e factual acerca da fadista e, essa informação, tem sido reproduzida e replicada em inúmeros contextos e formatos, da ficção ao documentário, num discurso reificado, raramente questionado. Embora escrita na ‘voz da própria’, Amália terá tido, no entanto, pouca ou nenhuma influência na estrutura e/ou seleção do que é revelado nesta biografia. Pavão dos Santos parece ciente deste facto, tendo afirmado, a propósito da primeira publicação do livro:

“A chamada biografia na primeira pessoa pode parecer-nos estranha; afinal de quem é, quem é que escreveu o livro? Mas eu acho que é um livro absolutamente de autores, que tem autores. Outra pessoa que não eu, ao escrevê-lo, podia dar uma ideia completamente diferente de Amália” (Vítor Pavão dos Santos *in* Expresso, 4/4/1987, p. 52-R, nº 753).

Fica explícito, portanto, que Pavão dos Santos se considera coautor do livro, uma vez que é dele *a ideia de Amália* que perpassa. *Amália Uma biografia* parece, também, ter sido desenhado para chegar, com relativa facilidade interpretativa, ao maior número de leitores possível, revelando *uma* Amália de encontro às expectativas não só de um grande público, mas da própria e do seu biógrafo.

Quanto ao método de recolha e de organização dos testemunhos da artista, Pavão dos Santos explicita, na introdução, que selecionou a partir de um conjunto de “25 encontros” a informação que lhe pareceu mais pertinente e que a ‘agrupou’ de um modo previamente estruturado (Pavão dos Santos 1987: 10). Esses encontros: “podiam acontecer pelo meio de pessoas de família, amigos, visitas inesperadas, não raro se misturando com telefonemas, chávenas de chá ou até outras conversas que, nas gravações, as abafam” (*idem*: 11). Não sabemos, também, que perguntas foram colocadas, em que circunstâncias determinados comentários foram feitos, quem estava presente, de que modo ‘outras pessoas’ que circulavam ‘por entre’ as conversas (gerando por vezes ‘confusão’) condicionaram, ou podem ter condicionado *a voz*, o discurso da entrevistada.

Pavão dos Santos refere, também, que: “melhor ainda do que aquilo que Amália [lhe] contara, era a maneira como o contara” e que o seu objetivo era o de “transmitir tal qual, a oralidade absoluta” (*idem*). Embora a ‘oralidade absoluta’ seja impossível de colocar num texto escrito, poder-se-ia conseguir uma aproximação ao discurso falado através de uma transcrição com todos (os possíveis) elementos que dela decorrem, metodologia que numa perspetiva editorial seria provavelmente direcionada a um público menos generalista (e que foi aplicada, de certo modo, num outro livro de que falarei em seguida, relativo às conversas com o escritor Manuel da Fonseca).

Em suma, não sabemos que informação foi selecionada/excluída e com que critérios, que e como os assuntos foram sendo introduzidos e quais as reações da biografada em relação aos mesmos. Grosso modo, este livro revela-nos uma imagem da artista livre de contradições (e de contraditório), sem falhas, contribuindo para uma construção quase mitológica da mulher e da artista. Como referiu Rui Vieira Nery, esta biografia “constitui um depoimento inteiramente controlado pela própria entrevistada (...) uma vontade evidente de construção e projeção de uma autoimagem” (Nery, no *Prefácio*, in Rodrigues, Fonseca 2020: 8). Que outras facetas poderiam revelar-se, retirando todos estes ‘filtros’, “nas 54 cassetes” com “78 horas de gravação”, resultantes de “25 encontros” que Pavão dos Santos tem em sua posse (*idem*: 10)? Independentemente disto, *Amália Uma biografia* é um livro fundamental para compreender esta figura, assim como todo o

trabalho realizado por Pavão dos Santos - tanto nos anexos deste livro (onde se referem participações em teatro de revista, internacionalizações, recortes de imprensa, entre outros) - como num outro volume: *O Fado da Tua Voz - Amália e os Poetas* (2014), um extenso levantamento dos poemas que Amália interpretou, com apontamentos biográficos sobre os autores e comentários acerca dos fados/canções e sua contextualização.

Muito relevantes para a presente tese são as declarações de Amália relativas à sua voz, que se revelara, para os outros e para si, apazível desde criança (*idem*: 80). Penso ser possível afirmar que, de um modo geral, Amália pretendia transmitir a ideia de que nunca cantava uma canção ou um fado do mesmo modo (aspeto audível e facilmente verificável na sua obra discográfica); ainda assim, não se afirmava criadora, embora tenha sugerido, logo em seguida que: “quando canto estou a inventar” (*idem*: 147). Para que esta ‘invenção’ acontecesse, Amália Rodrigues refere por diversas vezes que precisava de se ouvir bem e, muito especialmente, de *estar a gostar* de se ouvir. Estes comentários revelam-nos a importância da escuta no processo de improvisação/reinvenção, tanto no diálogo com os instrumentos como nas palavras pronunciadas e, muito especialmente, da artista com a sua própria voz. Há uma certa inquietude nas interpretações de Amália Rodrigues, uma necessidade de constante reinvenção musical que requer um domínio técnico e um leque abrangente de recursos vocais (assunto debatido em profundidade na parte final da presente tese).

Para além desta ‘escuta’, a artista refere a emoção como fator determinante para que uma interpretação se tornasse memorável, chegando a dar alguns exemplos de momentos em que uma ‘singularidade’ interpretativa lhe aconteceu precisamente porque uma ‘emoção’ forte se manifestou (*idem*: 147): “Ninguém pode deixar de sentir o arrepio quando eu o sinto. Acontece-me acabar um fado com muita dificuldade, quase a chorar, vou crescendo, vou crescendo, meto-me num ambiente que, se acontecesse sempre, nem eu podia viver” (*idem*: 188).

Quando esta relação quase simbiótica entre voz e emoção se manifesta, ou seja, quando certas características da voz (como o timbre, ou um gesto vocal) indexam emoções e sentimentos (como a tristeza, o choro, etc.) devemos considerar que há um conjunto de convenções previamente estabelecidas dentro do próprio género musical, inteiramente apropriadas por intérpretes e públicos, que se materializam no que podemos chamar ‘estilo’: “the universe of discourse within which musical meanings arise” (Meyer *in* Feld 1988: 75). Quando estas metáforas se nos apresentam como ‘reais’, ‘óbvias’, ‘naturais’,

tornam-se símbolos que ‘valem’ por si mesmos ou, numa palavra, ícones.²⁹ Através destes ícones, a música adquire complexas camadas de significados e, a intérprete, a capacidade de afetar e de se *auto* afetar, como podemos perceber implicitamente pelas declarações de Amália: “quando eu dou aquele grito [na canção ‘Barco Negro’]: São loucas, são loucas -, às vezes arrepio-me toda, quase que chego a atingir a tragédia”; e justifica: “eu não me sei defender, tenho de me meter toda dentro das cantigas, não tenho falsetes, a minha voz é em pleno, vou buscá-la nem sei onde” (Pavão dos Santos 1987: 124); “(...) se eu cantasse sempre com a mesma intensidade certas coisas que canto, não sei se resistia” (*idem*: 187). Esta capacidade de se ‘auto afetar’ e, consequentemente, de afetar outros é inextrincável do ‘mistério’ da voz, a voz que Amália referiu ‘não saber de onde vinha’. Tanto o timbre como a capacidade de improvisar (*estilar*, no fado) são: “(...) the most primary signs of authenticity or soulfulness” e, tal como em outros aspetos do género, são tidos como inatos: “you either have it or you don’t” (Gray 2007: 123). Há, no entanto, um longo processo de aprendizagem que os/as intérpretes têm ou tiveram de fazer para serem *percecionados* como ‘autênticos/as’; esse processo é indissociável da escuta, dos modos como o público interpreta o que está a ser executado e partilhado e dos contextos performativos do fado, que funcionam como: “schools for the performance of soulful singing and hearing” (Gray 2007: 124). Nestes espaços:

“One learns the visual icons of soulful singing (the head is thrown back, the throat strained, the eyes closed, the body still and it is dark) and the embodied aural icons (the raspy vocal timbre of a fado voice ‘which has suffered,’ or a voice whose timbre breaks up during a climax as if on the verge of tears, or the sound of a long held rubato coupled with vocal turns sung during the last verse). People learn to perform their souls in the way in which they listen, in silence, attentively, eyes closed, words uttered inaudibly like an incantation and maybe with tears” (Gray 2007: 124).

As declarações de Amália sobre a sua voz denotam um sentido estético, uma ideia de ‘cor’ vocal extremamente bem definida que, segundo ela, a demarcava das restantes fadistas: “[tinha] um timbre de voz diferente das outras”, uma “cor que não era habitual” (Pavão dos Santos 1987: 123). Essa cor dependia da tessitura vocal utilizada (decorrente

²⁹ “When what we call metaphors (...) are felt to be naturally real, obvious, complete, and through, then they become iconic, that is, symbols that stand for themselves (Wagner 1986), images that are feelingfully synonymous from one domain or level of image and experience to another” (Feld 1988: 93).

das tonalidades em que as músicas eram interpretadas) e, sobre este assunto, a artista refere como “horrível” as situações em que o maestro e compositor Frederico Valério a colocava, uma vez que: “punha os fados nos tons mais altos que eu podia cantar” (*idem*: 70); a sua voz, nestas circunstâncias, ficava com “menos corpo” (...) “uma nota alta, duas, três, fica-se cansada, já não sai com a cor que devia ser” (*idem*: 71). A sujeição a este tipo de desconforto vocal é explicada pela dificuldade em transpor determinadas canções para a orquestra;³⁰ parece-me, no entanto, plausível considerar que o gosto de Valério fosse condicionado pelas expectativas dos músicos e ouvintes em relação às vozes ‘femininas’ que, como veremos no capítulo seguinte - ‘Ideologias da voz em Portugal’ -, eram maioritariamente agudas, demarcando-se assim das antigas ‘vozes avinhadas’, ‘roucas’ e graves das prostitutas - principais intérpretes do fado ao longo do século XIX.

No decorrer da narrativa há várias referências a outros aspetos da voz e da sua *performance*, mas infelizmente esses comentários surgem como frases ou parágrafos isolados, sem continuidade discursiva, como reflexões vagas e sem grande profundidade.³¹ Não sabemos se Amália terá desenvolvido estas ideias; o que intuo, pela biografia, é que (mesmo apreciando a sua popularidade) a fadista teria preferido que se focassem menos nela - *persona*, mulher - e mais na sua voz e na sua arte.

Só no ano da celebração do centenário surgiu a publicação de outras conversas com Amália Rodrigues que teriam, como objectivo, a redação de uma autobiografia autorizada a ser publicada pela Editora Arcádia. O contexto é em tudo diferente do acima referido, tratando-se de um ambiente bem mais formal, organizado por João Belchior Viegas (empresário da fadista entre 1965 e 1992). *Amália nas suas Palavras* (2020) são transcrições quase em ‘bruto’ das conversas entre a cantora e o escritor alentejano Manuel da Fonseca, em 1973. O livro é revelador de *uma* Amália particularmente assertiva que, pouco à vontade com algumas perguntas (aparentemente), responde com evasivas ou não responde de todo; noutras ocasiões nega-se a seguir um determinado ‘tipo’ de discurso

³⁰ “No fado usamos muito o bemol que, para nós, é o ré sostenido ou o fá sostenido. São esses meios tons que às vezes se ajustam melhor à nossa voz. Mas para as orquestras com muitos músicos é difícil transpor para meio tom abaixo ou meio tom acima, fica menos brilhante. Por isso, com o Valério, tinha sempre de cantar em tons naturais” (*idem*: 70).

³¹ Refere, por exemplo, estar consciente das “inovações” que trouxe, não “só ao fado”, mas também ao folclore: “a maneira como eu canto não é uma estilização (...) Canto como uma pessoa que anda a cantar no campo, ou na rua” (*idem*: 173).

iniciado pelo entrevistador Manuel da Fonseca, mesmo que este nos possa parecer convenientemente elogioso. Para Nuno Domingos o objetivo das entrevistas seria o de “resgatar Amália à propaganda salazarista”, apresentando-a como “uma heroína do povo português”, construção para a qual Amália teria de contribuir ao “reconhecer-se numa versão deste povo, que para o escritor neorrealista corresponderia à classe trabalhadora, definida pela exploração económica e pela repressão política que sofria” (Domingos 2020: 892). O problema é que a vivência de Amália não parece corresponder às expectativas de Fonseca, nem a uma qualquer imagem que o próprio poderia ter criado da fadista. Desde cedo, como veremos, o percurso de Amália é extremamente complexo, e em constante diálogo entre essa massa homogeneizante - vulgo ‘povo’ - e as elites da nobreza, da política e do meio intelectual, entre o pitoresco e o cosmopolita, o excesso e a carência, a subjugação e emancipação, tanto na dimensão artística como na esfera mais pessoal/biográfica. A Amália que, em 1973, interagia com Fonseca não parecia interessada em ser guiada por ideias específicas e/ou chavões comportamentais, nem em alimentar a criação de uma imagem mito, expropriada das complexidades da existência. Em relação à voz, pouco se conversou. Há, no entanto, um momento em que Amália comenta a sua espontaneidade interpretativa e volta a enfatizar o facto de cantar sempre de um modo diferente:

“Amália - (...) Eu canto, mas nunca penso como é que vou fazer, porquê não sei (...) claro que uma pessoa que canta, como eu, depois destes anos todos a cantar, tem uma técnica. Tenho uma técnica que é automática, nem dou por ela, mas com certeza que a tenho (...) Preciso de me surpreender a mim mesma, que é a única maneira que tenho de me divertir a cantar. (...) Acho pouquinho cantar sempre igual. (...)

Manuel da Fonseca - Ouve, plenamente, quando está cantando, as intenções da voz?

Amália - Oiço.

Manuel da Fonseca - Analisa-as. Mesmo quando solta a voz e depois a modula, tem a sensação de controlo sobre a sua voz?

Amália - Tenho. Tenho uma sensação de controlo e analiso-me” (Rodrigues, Fonseca 2020: 228-9).

Se, por um lado, Amália tem plena consciência do controlo que tinha sobre a sua voz, por outro, parece ter prazer em abdicar do que sabia ‘funcionar’ perante o público e perante si própria, insistindo na improvisação, em manter-se no lugar menos ‘seguro’ da novidade interpretativa.

Revela-se, neste volume, uma Amália desconcertante, uma mulher com vontades inalienáveis, algumas fragilidades e frustrações, que parece ter superado qualquer tipo de ilusão em relação à condição humana, uma superação estruturada sobre a consciência da singularidade da sua arte e do seu legado.

Um livro que consegue harmonizar o mito amaliano com a mulher e o seu contexto sociocultural e ideológico é a *Fotobiografia de Amália Rodrigues* (2008), de Cristina Faria. Através do cruzamento de múltiplas fontes, este volume permite ‘perpetuar’ o fascínio pela *diva* - recorrendo frequentemente à biografia escrita por Pavão dos Santos e aos episódios mais caricatos da vida de Amália, mesmo que parecem ser ‘hiperbolizados’ - e de, simultaneamente, a situar nos contextos políticos e socioculturais em que se movimentou. É precisamente esta sobreposição de informações que nos revela a complexidade do que terá sido *ser* Amália Rodrigues, numa sociedade abertamente machista, ‘delimitada’ por fortes imposições ideológicas e económicas.

Mais recentemente, e ainda dentro do género biográfico, mas desenhado em torno dos contextos políticos que a artista atravessou surge *Amália. Ditadura e Revolução* (2020), do jornalista e escritor Miguel Carvalho. O livro resulta de uma extensa pesquisa em arquivo e, muito especialmente, de um considerável conjunto de entrevistas a terceiros que revelam como Amália terá ajudado financeiramente a oposição durante a ditadura, incluindo iniciativas e organizações associadas ao Partido Comunista Português (PCP). Esta imagem de uma Amália subversiva, que fazia chegar dinheiro a famílias de presos políticos, antevê uma mulher politizada - ou, pelo menos, mais consciente politicamente - do que a revelada nos discursos públicos da própria (desfasamento que será constante ao longo da sua vida). Não querendo explicar-me sobre o volume, que extravasa o âmbito cronológico e o teor desta tese, realço que parece haver, dentro dos comportamentos amalianos, uma enorme diferença entre o que podemos considerar a subversão (mesmo que esta implique ajudar a uma determinada facção política) e uma convicção ideológica. Como veremos, ao longo das próximas páginas, há várias características emancipadoras (que poderemos considerar, de certo modo, subversivas) na prática artística da fadista: desde logo, no papel que parece desempenhar ao negociar os seus contratos; nos modos como viaja e se apresenta, tanto em território nacional como internacional, na primeira década do seu percurso profissional; no discurso algo desafiador com alguns jornalistas; no facto de se ter separado e divorciado do marido (para além de se relacionar, maioritariamente, com influentes figuras masculinas). O que quero dizer é que a análise

destes primeiros 10 anos revela, já, uma Amália Rodrigues poliédrica e multidimensional que o trabalho de Carvalho irá desenvolver e, de certo modo, confirmar.

Em relação à voz e aos aspetos mais característicos e ‘inovadores’ do estilo interpretativo de Amália Rodrigues e do seu repertório, a publicação mais relevante é a entrada dedicada à artista, na Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX, de Rui Vieira Nery (*in* Castelo-Branco 2010: 1132-8). O autor invoca o “fascínio do seu timbre inconfundível” e divide em três períodos os diferentes registos vocais que, grosso modo, Amália utilizou ao longo do seu percurso:

“primeiro, até finais da década de 1950, num registo de soprano, com um uso mais virtuosístico da ornamentação na tessitura aguda; depois, no seu período de plena maturidade, até princípios dos anos 80, num âmbito de meio-soprano marcado por um timbre mais espesso e aveludado, com um «grão» característico, e recorrendo já menos à agilidade ornamental; por fim, na sua última década de actividade artística, sobretudo num registo grave, quase de contralto, procurando «estilar» as melodias de maneira a comprimi-las, tanto quanto possível, dentro de um âmbito vocal mais profundo que lhe era mais confortável e utilizando inteligentemente o vibrato largo que começava a afectá-la como um factor adicional de ênfase dramática” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 1137).

De acordo com o Nery: “o estilo de emissão vocal” amaliano manteve-se “relativamente constante, com uma colocação de voz recuada e baixa, próxima da de outras tradições populares de vocalidade mediterrânica”, com uma “ornamentação melismática improvisada, próxima da tradição vocal da Beira Baixa” e “uma liberdade de agógica igualmente inovadora” (*idem*).

A primeira e única análise pormenorizada que conheço de uma interpretação de Amália Rodrigues é da autoria de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, e é parte integrante dos materiais adicionais do livro *Music in Portugal and Spain* (2019), assinado em parceria com Susana Moreno Fernández. Castelo-Branco propõe um ‘guia de escuta’ do fado canção ‘Gaivota’, sobre o qual realiza uma análise por verso, indicando os recursos vocais utilizados pela fadista e as relações entre ornamentação, mudanças tímbricas e a intenção poética das palavras; esta abordagem minuciosa permite, ao ouvinte e leitor, compreender o grau de complexidade e de depuração das interpretações amalianas.³²

³² Esta análise serviu como ‘modelo’ para as que realizei e que constam na terceira parte da presente tese.

Fundamental e necessário para a contextualização do género musical e da figura de Amália Rodrigues é o volume *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*, da etnomusicóloga Lila Ellen Gray. A abordagem etnográfica de Gray, cujo trabalho de terreno se realizou nos meandros mais bairristas do fado, revela-o como uma prática expressiva inextrincável do contexto lisboeta, em que se relacionam identidade(s) pessoais e coletivas, subjetividades e sociabilidades, memórias, afetos e emoções.³³ O fado é apresentado como uma forma de arte que molda a experiência histórica e emocional dos portugueses e, nesse contexto, a voz de Amália Rodrigues - a voz da celebridade vocal ou diva portuguesa - foi essencial, uma vez que: “(...) for many it became a means of deeply shaping personal subjectivity: for some it became the soul of a nation, or a way of feeling Portuguese” (Gray 2013: 185); isto acontece porque, de acordo com a autora: “The singing voice might be experienced as at once deeply intimate and simultaneously social” (*idem*: 223).

A mesma autora publicou, recentemente, *Amália at the Olympia* (2023), um livro inteiramente dedicado ao ‘long-play’ 33 1/3 ‘amalia à l’olympia’ (1957), que resulta da seleção de canções gravadas nesse icónico espaço, na Primavera de 1956. Gray utiliza-o como ponto de partida para a exploração dos múltiplos ‘objetos periféricos’ remanescentes dos concertos - como o vestido usado, as notas de programa, o disco enquanto objeto físico, as notas de imprensa -, objetos que encerram histórias sobre a materialidade da voz e da performance, mas também sobre o fenómeno da celebridade vocal ou da ‘diva’, na segunda metade do século XX.³⁴ A voz é uma constante na ligação destes ‘objetos’ e acontecimentos e Gray descreve, a potencial experiência de escutar Amália, do seguinte modo:

“You will hear Amália style and inflect words and notes, lending them heightened feeling. She may draw out a note (rubato), extending the meter (...) you may pay attention to the ways in which she slides into notes (...) hear her change the timbre or color of a note or a phrase (...)

³³ De acordo com Gray há, ainda, uma ideia generalizada de que ser fadista é algo que não se pode aprender formalmente, que nasce com a pessoa e que se desenvolve através da vivência e da experiência cultural do cantor; estão disponíveis, no entanto, aulas de fado para cantores nas quais a autora participou para se *tornar* uma fadista, paradoxo revelador das intrincadas redes que moldam o género e do desfazimento recorrente entre a prática expressiva e o discurso ao seu redor.

³⁴ Nas palavras de Gray, o álbum serve como: “a prism through which to explore interlinked processes and networks which shaped the internationalization of peripheral popular musics, the formation of cosmopolitan musical publics, and the performance of female vocal celebrity in the mid-twentieth century” (Gray 2023: 5-6).

use extended melismatic vocal ornamentation (...) sometimes sounding almost microtonal (...) use a wavering vibrato, sounding almost like a wail or a sob” (Gray 2023: 47).

Esta capacidade de criar ícones vocais, ou seja, de gestos vocais e/ou determinados timbres agirem como metáforas - para imagens, situações e sentimentos -, é uma das características exploradas por Gray na parte do livro dedicada à análise das canções que constituem o disco. Gray enfatiza, ainda, a criatividade de Amália, revelada na interpretação sempre diferente da mesma canção, assim como a sua capacidade para improvisar.

O vocabulário sobre a voz; ‘registos’ vocais e ‘quebras de registo’

Embora o termo registo seja profusamente utilizado na literatura musical ocidental, académica ou não, assim como nos discursos sobre a voz, muito especialmente sobre a voz cantada, não há consenso científico relativo à definição do termo nem às estruturas e/ou mecanismos fisiológicos que produzem as alterações tímbricas que caracterizam os diferentes registos.

Deve-se ao professor de canto e cientista Manuel Garcia Jr. (1805-1906) a invenção do laringoscópio, aparelho que lhe permitiu visualizar o funcionamento da laringe durante o canto levando-o a definir os registos vocais como conjuntos de sons consecutivos e homogêneos produzidos pelo mesmo ‘princípio mecânico’ (e independentes de outras modificações vocais).³⁵ Esta constatação foi posteriormente desenvolvida pelo fisiologista Emil Behnke, que definiu três registos na voz humana através da observação da vibração e espessura das pregas vocais.³⁶

Mais recentemente, Johan Sundberg definiu registo como: “a phonation frequency range in which all the tones are perceived as being produced in a similar way and possess a similar voice timbre” (Sundberg 1987: 49), ou seja: “um grupo de sons de sonoridade

³⁵ “(...) a series of consecutive and homogeneous tones going from low to high, produced by the same mechanical principle, and whose nature differs essentially from another series of tones equally consecutive and homogeneous produced by another mechanical principle. All the tones belonging to the same register are consequently of the same nature, whatever may be the modifications of timbre or of the force to which one subjects them” (Garcia *in* Proutskova 2019: 45).

³⁶ Behnke descreve três registos para a voz masculina: “lower thick, upper thick and upper thin”, e cinco para a voz feminina: “lower thick, upper thick, lower thin, upper thin and small” (Proutskova 2019: 46).

idêntica e que se sente serem emitidos da mesma maneira” (Henriques 1999: 373).³⁷ Não interessa, aqui, debater em maior profundidade este assunto que se revela de extrema complexidade; é, no entanto, importante ressaltar que a utilização do termo pode referir-se a variados fenómenos (uma área de ressonância, um certo timbre, uma determinada extensão vocal, etc) e que a terminologia utilizada para referenciar os diversos registos difere entre ‘escolas’/técnicas vocais.³⁸

A terminologia que utilizo na presente tese é a que comumente encontramos nos discursos sobre a voz: ‘registro de peito’ (‘voz de peito’/‘registro de voz falada’), ‘registro de cabeça’ (‘voz de cabeça’) e ‘voz de garganta’.³⁹ Estas expressões revelam a percepção sensorial do local onde a vibração/ressonância provocada pela emissão de determinado som vocal é mais intensa. Assim, entende-se por ‘voz de cabeça’ aquela que se caracteriza por ressonâncias nas cavidades acima da laringe, como a região da cabeça e do rosto. Essas áreas de ressonância produzem um som mais leve, brilhante e mais agudo. A ‘voz de peito’ é produzida com ressonâncias mais expressivas nas cavidades torácicas e caracteriza-se por um som mais encorpado, mais grave e robusto, sendo frequentemente utilizada por cantores para exprimir emoções/situações de grande proximidade e até de intimidade. A frequente utilização da ‘voz de peito’ deve-se, no contexto performativo, às tecnologias de amplificação, uma vez que estas frequências mais graves são de difícil projeção. A expressão ‘voz de garganta’ segue os mesmos princípios, neste caso uma ressonância na zona da garganta, o que indexa uma maior

³⁷ Há investigadores que defendem que a produção dos registos vocais é “exclusivamente laríngea”, outros que sugerem “múltiplas origens”, situadas na “laringe e/ou no tracto vocal” (Salomão 2008: 32). Já Harry Hollien defende que o registro deve ser definido tendo em conta tanto a percepção como a fisiologia, devendo ser analisado a partir de quatro princípios: “1) perceptually, 2) acoustically, 3) physiologically and 4) aerodynamically” (Hollien 1974 in Proutskova 2019:47). A falta de consenso científico relativo à definição do termo levou, inclusivamente, à organização, na década de 1970, de um comité internacional constituído por especialistas da voz, onde se concluiu que: “there probably are two sources for registers – the larynx and the vocal tract” (Hollien 1983 in Proutskova 2019: 47-8).

³⁸ Jo Estill: “probably the most influential singing teacher of the last century” (Proutskova 2019: 222), por exemplo, reformulou a noção de registro “in physiological terms as a measure of thickness or thinness of the vocal folds, which could be adjusted gradually for any pitch (*idem*: 223). Estill negou a terminologia usada em relação aos registos, preferindo falar dos ‘mecanismos de qualidade vocal’ (*idem*: 53) e introduzindo quatro ‘modos vibratórios: “Slack, Thick, Thin and Stiff” (Estill *et al.* 2005a, p. 44 in Proutskova 2019: 54).

³⁹ Esta opção é justificada tendo em conta a sua utilização frequente, tanto na literatura consultada, como nas conversas e entrevistas com diversos interlocutores, onde se incluem três especialistas da voz cantada (que referirei mais adiante).

tensão vocal que, por vezes, surge associada a discursos relativos a falta de técnica (isto acontece porque a tensão sugere que o emissor poderá estar em esforço).

Há, ainda, referências a outros registos como: ‘voz modal’ ou ‘voz natural’ (que se refere, grosso modo, à percepção de que as pregas vocais estão relaxadas ou numa posição ‘normal’); o ‘vocal fry’ (utilização de frequências muito graves, característico em algumas culturas); ‘falsetto’ (referente à utilização de notas agudas, nos homens); ‘whistle’ (registo mais agudo dentro dos registos conhecidos e pouco comum).

Estas percepções são, no entanto, enganadoras, uma vez que cantar implica necessariamente utilizar múltiplas áreas ressonantes, ou seja, vários registos em simultâneo.

Utilizarei, ainda, o termo ‘quebra de registo’ que comunica, grosso modo, uma transição perceptível no modo de vibração das pregas vocais, ou seja, uma mudança audível entre registos.⁴⁰ Esta transição depende “da atuação dos músculos laríngeos intrínsecos (...) responsáveis pelos movimentos de adução e abdução das pregas vocais, assim como pela tensão propriamente dita das mesmas” (Salomão 2008: 57). A tensão e distensão destes músculos pode ser treinada de modo a tornar-se praticamente impercetível, técnica que é muito trabalhada no canto lírico. Deste modo:

“nas vozes não treinadas a mudança de registo é mais evidente, notando-se uma grande alteração da sonoridade nesse momento; os cantores treinados procuram minimizar as passagens de um registo para outro (...) É esta uma das razões porque se tornam tão espetaculares as passagens com saltos muitos extensos e frequentes quando executadas por cantores com uma boa técnica” (Henriques 1999: 373).

Na presente tese o conceito de registo será utilizado tanto na análise dos discursos sobre a voz como na análise da voz interpretativa, utilizando-se a terminologia já aqui referida.

Estrutura da tese

O primeiro capítulo, ‘Premissas, problemáticas e motivações’, apresenta as bases conceptuais e metodológicas da tese estabelecendo-se, como objeto central, a análise da voz de Amália Rodrigues como fenómeno construído socioculturalmente ao longo da

⁴⁰ Este conceito descreve um ‘mecanismo’ facilmente observável no *yodeling* ou a repetição rápida da sílaba *yo* entre o ‘registo de peito’ (som grave) e o ‘registo de cabeça’/‘falsetto’ (som agudo).

primeira década do seu percurso profissional (1939-1949). São apresentadas as principais questões que norteiam a investigação, a bibliografia analisada sobre a voz, assim como as publicações consultadas relativas à voz e figura amalianas; é, ainda, discutido o significado do termo ‘registo’ vocal.

No capítulo seguinte, ‘Ideologias da voz em Portugal (1940)’, desenvolvo o conceito de ideologia vocal no contexto português, no decorrer das primeiras quatro décadas do século XX, ou seja, até à estreia profissional de Amália Rodrigues. Demonstro como a censura e outros mecanismos de controlo cultural foram utilizados pelo regime para disciplinar, subliminarmente, a estética vocal não só no fado, mas também noutros géneros e expressões artísticas. Discuto, ainda, o papel da voz na mobilização das grandes massas populares ao redor de determinada ideologia política e analiso a voz oficial do regime, representada por Salazar, assim como a sua relação com as vozes de outras figuras ditatoriais.

Na segunda parte da tese - ‘A Voz discursiva’ - analiso as representações da voz e da figura de Amália Rodrigues na imprensa escrita, no decorrer da primeira década da sua atividade profissional. No terceiro capítulo, ‘A voz da nostalgia (1939-1943)’, evidencio como os discursos mediáticos ao redor do fado (e das suas vozes) o associaram a sentimentos saudosos, melancólicos e nostálgicos, ideias centrais numa construção identitária ancorada no virtuoso e incorruptível passado português, promovida pelo regime e suas instituições. O mesmo aconteceu em relação à voz e figura amalianas, fortemente associadas a ideias de ‘autenticidade’ e ‘casticismo’ interpretativo.

No capítulo seguinte, ‘A voz cosmopolita (1942-1945)’, revelo como as primeiras viagens internacionais de Amália - a atuação na capital espanhola, a convite do regime e as longas e prolíficas estadas no Brasil - foram acontecimentos fundamentais na consolidação do seu percurso artístico e na mediatização da sua figura. Demonstro como a imprensa e os agentes culturais e políticos a apresentaram, progressivamente, como uma artista sofisticada, capaz de transcender fronteiras culturais ao incorporar no seu repertório outros géneros musicais sem, no entanto, perder sua ‘autenticidade’, num momento em que o final do conflito mundial exigia, também, uma maior abertura do país ao exterior e um maior alinhamento com um ideário socioeconómico democrático e liberal. Em ‘A voz biográfica (1946-1949)’, quinto capítulo, discute-se a participação de Amália Rodrigues nos filmes *Capas Negras* (1946) e *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), decisivos na popularização da sua imagem e na construção de narrativas biográficas que foram essencializadas na sua vocalidade tornando-se, assim,

inextrincáveis da sua perceção. Demonstro, também, como as repercussões mediáticas das atuações em Paris, a convite do regime, a consagraram como embaixadora cultural de Portugal, transformando a sua voz num ícone acústico do país.

Na ‘Parte III | A voz Interpretativa’, analiso o fado ‘Perseguição’ e a canção ‘Los Piconeros’, primeiros registos fonográficos de Amália Rodrigues, estabelecendo comparações com as interpretações que os antecedem, respetivamente, de Maria Alice e Imperio Argentina. Estas análises têm como objetivo relacionar estas vozes e estilos interpretativos, o que permite compreender, em maior detalhe, as inovações na ornamentação, no timbre e outras ferramentas expressivas introduzidas por Amália Rodrigues, assim como a sua versatilidade e capacidade de adaptação vocal a outros géneros musicais, características que a distinguiram de outros intérpretes seus contemporâneos.

Na quarta e última parte, ‘Reflexões finais’, respondo às questões inicialmente formuladas na tese a partir das relações que estabeleci entre a voz interpretativa - registada na fonografia e cinematografia já referida -, e a voz discursiva, construída mediaticamente. Estas relações revelam uma constante intertextualidade, um espaço de negociação entre a construção institucional e sociocultural da voz e o modo como os ouvintes a interpretam e ressignificam subjetivamente, num espaço de *intimidade cultural*. A música e a voz são, neste contexto, potenciais meios de propaganda ideológica, mas também espaços de mediação ambíguos, que permitem a constante reinterpretação de valores, sentidos e subjetividades.

Capítulo 2 – Ideologia(s) da voz em Portugal (ao redor de 1940)

Introdução

Abordar a ideologia vocal é descrever e problematizar um conjunto de ideias e de preconceções acerca do que uma *voz é* e de como *deve ser* usada num determinado contexto sociocultural (cf. Estado de Arte). Torna-se difícil - tendo em conta algumas preconceções acerca da voz, nomeadamente o facto de ser percecionada como uma característica inata e pessoal, ao invés de ser encarada como uma construção cultural -, entender que possa haver, em qualquer espaço e tempo, um conjunto estruturante de *normas e regras* que determinam grande parte das características da voz falada e da voz cantada.⁴¹ No entanto, e tal como outros comportamentos identitários (ou que contribuem para a definição de ideias relacionadas com identidade individual ou colectiva), a disciplina da voz está profundamente interiorizada, surge-nos como natural, espontânea, e intersecciona redes ideológicas amplas e abrangentes. Podemos encarar a voz como parte constituinte do que Judith Butler descreve como “corpos com género”, os corpos que carregam um ‘estilo’ que, por sua vez, possui uma história que limita e condiciona a sua possibilidade; “o género enquanto *estilo corporal*”, enquanto “acto”, “simultaneamente intencional e performativo, onde o «performativo» indicia uma construção dramática e contingente do significado” (Butler 2017: 276, destaque no original).⁴² Se a ‘estilização’ do corpo produz o género e se a voz é parte fundamental do que constitui a ‘ilusão’ de “um eu com género constante”, podemos encarar a voz, também, como “performance *reiterada*”, como “reencenação e uma reexperimentação de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente” (*idem*: 277, destaque no original).⁴³

Não encontraremos, por isso, documentos oficiais que determinem e inscrevam as leis para a correta utilização da voz, porque estas regras estão inscritas no nosso corpo, através de um “embodied process” (Couldry 2010: 8) e dependem da nossa interação com os

⁴¹ A voz é comumente referida, nos discursos de jornalistas, cantores, músicos e outros agentes, publicados na imprensa, como uma característica ‘inata’.

⁴² Para Judith Butler o género não é uma ‘identidade estável’, é uma: “identidade constituída de forma ténue no tempo, instituída num espaço exterior mediante uma *reiteração estilizada de actos*” (Butler 2017: 278, destaque no original).

⁴³ De acordo com a mesma autora: “poder-se-á reconhecer a identidade de género como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitantes que aludem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem ilusão de um eu primário ou interno com género ou parodiam o mecanismo da sua construção” (Butler 2017: 274).

contextos (socioeconómicos, educativos, culturais e ambientais) em que nos movimentamos.⁴⁴ Se a voz é tanto parte e produto do corpo interno como do corpo externo - ou seja, acontece (quase) simultaneamente dentro e fora do corpo -, e se encaramos o corpo como “uma fronteira variável”, como “uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada” (Butler 2017: 275), de que modo a(s) estética(s) da voz impacta(m) a nossa percepção da ‘realidade’? Que papel têm, ou podem ter, na construção de um ‘eu’ subjetivo e sua agência?

Falar da voz de Amália Rodrigues é falar de uma singularidade; no entanto, não há singularidade sem pluralidade vocal. O objetivo deste capítulo é, portanto, o de contextualizar - dentro das limitações impostas pela escassez de fontes que documentem o efêmero fenómeno da voz e, havendo-as, pela subjetividade intrínseca à sua interpretação - o panorama vocal em que a voz ‘individual’ desta artista emergirá. Isto implica falar das vozes do e no género musical em que se especializou e popularizou, mas também do modo como a voz era utilizada institucionalmente, num período em que as ideologia política dominante se organizava em torno de figuras com poder absoluto, em torno de ‘uma só voz’.

A voz do/no fado

Nota introdutória sobre o *fado*

As primeiras alusões ao *fado*, no sentido musical, referem-se a “uma dança cantada de negros desenvolvida no Brasil colonial” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 434), que se disseminou pelos “bairros lisboetas mais pobres (...) associados à atividade portuária” (*idem*) e entre as camadas mais empobrecidas da população, que “acantonada na marginalidade dos seus ofícios de circunstância, familiar de tabernas e prostíbulos” (Pais de Brito 1982: 15-6) o usava como expressão e interpretação da sua condição

⁴⁴ “The voice of each of us, our history of reflection and self-interpretation, is part of our embodied history: this results from the relation between voice and action. It follows that voice is irreducibly plural. Even if the resources on which each voice draws are inherently social, the trajectory of each voice is distinct. Since voice involves the reflexive narrative trajectory of each individual, it cannot be read off at a distance, like purchase data, from the details of that trajectory. For voice is the process of articulating the world from a distinctive embodied position. (...) Yet voice does not involve a claim to a unique interiority, but only a claim that the way we are each exposed to the world is unique” (Couldry 2010: 8).

social.⁴⁵ O fado exprimia, assim, as agruras da vida quotidiana, a pobreza, a violência, o crime, as constantes tensões entre classes sociais, variadas formas de amor, a religiosidade e a morte.

Inserido num contexto marginal e popular de tabernas, bordéis e casas de pasto (que ficarão conhecidas como *retiros*), o circuito performativo do fado, na transição e ao longo das primeiras décadas do século XX, era também frequentado por figuras pertencentes a uma elite aristocrática boémia, normalmente ligada à tauromaquia (como é o caso do Conde de Vimioso, cuja relação com a prostituta e fadista Maria Severa se tornará num dos episódios míticos do fado). Estes indivíduos promoviam o género musical ao introduzi-lo nos salões da nobreza e da burguesia, “esboçando-se uma linha de apropriação social deste por uma aristocracia que progressivamente se separa de formas de sociabilidade em território eminentemente popular” (Pais de Brito 1994: 24), o que irá contribuir para o desenvolvimento de um comércio de partituras de fados, normalmente acompanhados ao piano. Simultaneamente, começaram a publicar-se almanaques com letras de poetas que se dedicavam ao género (o que promoveu a consolidação da estrutura poética da décima) e periódicos especializados; ocorre, ainda, uma progressiva penetração do fado no teatro de revista.

No início do século XX foram publicados dois livros fundamentais para o enquadramento do género musical, dos contextos da sua execução e dos seus intérpretes: *História do Fado* de Pinto de Carvalho (Tinop), em 1903, e, no ano seguinte, *A Triste Canção do Sul, Subsídios para a História do Fado*, de Alberto Pimentel. Ambos seguem uma linha essencialista, estabelecendo uma relação entre as características do género musical e o carácter do ‘povo’ português.⁴⁶

No período de agitação social que antecedeu a Implantação da República (1910) o “crescimento do associativismo político e sindical” inspirou o aparecimento de um fado operário, em que os textos assumiam “uma vertente acrescida de intervenção político-social e mesmo de propaganda revolucionária antimonárquica, anticapitalista e

⁴⁵ Joaquim Pais de Brito refere-se, nesta citação, não apenas à população lisboeta, mas também aos habitantes das cidades portuárias de Buenos Aires e Atenas onde se desenvolveram, aproximadamente na mesma época, o tango e a rebética. As semelhanças entre géneros são também observáveis, segundo o mesmo autor, na “recorrência dos temas” abordados (Pais de Brito 1982: 15).

⁴⁶ Para Pinto de Carvalho nenhuma das canções portuguesas: “retrata[va], melhor do que o fado, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina” e/ou “reproduz[ia] (...) os acentos doloridos da paixão, do ciúme e do pesar saudoso” (Carvalho 1982 [1903]: 38). Já Alberto Pimentel associava o fado ao ‘fatalismo’ do “nosso povo” sem, no entanto, atribuir aos portugueses a exclusividade da crença numa “predestinação que lhes é imposta por um Arbitro supremo” (Pimentel 1989 [1904]: 8).

anticlerical” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 436). A ditadura militar, que se iniciou em maio de 1926, estabeleceu uma nova legislação⁴⁷ que influenciou significativamente o género musical, introduzindo a censura prévia aos textos (excluindo, assim, a possibilidade de improvisação literária que, até então, o caracterizava), exigindo ao fadista o porte de carteira profissional (cuja obtenção dependia de registo criminal limpo) e regulamentando os espaços de execução, que passaram progressivamente a especializar-se.⁴⁸ O resultado foi a consolidação de um género musical autorizado que, obedecendo a rituais performativos cada vez mais codificados, se tornou (quase) obrigatório no teatro de revista⁴⁹ e na opereta.⁵⁰ O fado disseminou-se e mediatizou-se através dos novos meios de comunicação e entretenimento que surgiram nos anos seguintes: na rádio, com emissões de fado ao vivo em emissoras de pequena dimensão e, a partir de 1935, na Emissora Nacional;⁵¹ na edição de discos onde, “em poucos anos”, o fado se constituiu como “um dos principais domínios fonográficos do país” (Losa 2013:134);⁵² e no cinema, onde foi protagonista do primeiro filme sonoro português, *A Severa* (1931), uma biografia romanceada da fadista, a que se segue o primeiro sonoro totalmente realizado em Portugal, *A Canção de Lisboa* (1933), um filme que expõe a divisão social entre os defensores e os detratores do fado, num jogo de metáfora que opõe uma Lisboa antiga,

⁴⁷ Decreto de lei nº 13.564/1927, de 6 de maio de 1927, artigo 103º, p.697.

⁴⁸ De acordo com Pedro Caldeira Cabral, no período entre guerras mundiais ocorreu uma “verdadeira «fadomania»; com o golpe militar de 1926 e a implantação do Estado Novo criou-se: “um ambiente mental favorável ao crescimento de sentimentos nacionalistas e à recuperação do mito do fado como «canção nacional»” (Cabral 1999: 159).

⁴⁹ A revista, ou teatro de revista, é um “género músico-teatral ligeiro” (Nery 2012: 126) de carácter satírico, que surge na segunda metade do século XIX (a primeira revista - *Lisboa em 1850* - foi à cena no Teatro do Ginásio, em 1951), onde textos dramáticos/teatrais são alternados com números de dança, música, entre outros. A inclusão de números de fado parece ser inevitável, uma vez que o género vai ganhando cada vez mais espaço e significância nos contextos sociais populares e burgueses. *Ditoso Fado*, de Manuel Roussado, tem um enorme êxito na capital portuguesa logo em 1869, continuando a representar-se nos anos seguintes, inclusivamente em digressão pelo país. Segue-se *Triste Fado*, em 1872, ainda sem a participação de ‘verdadeiros’ fadistas, sendo os números de fado interpretados pelos atores/cantores do elenco. Progressivamente, ao longo do século XX, a presença do fado torna-se cada vez mais relevante e as produções passam a contratar, como ‘atrações’, as mais importantes intérpretes do género. É o caso de Amália, inicialmente contratada como ‘atração’ para as revistas: *Ora vai tu!*, 1940; *Espera de Touros*, 1941; *Essa é que é essa!*, 1942; depois integrada no elenco de: *Boa Nova*, 1942; *Alerta está!*, 1943; e “por fim como vedeta (*Ó Viva da Costa*, 1944; *Estás na Lua*, 1946; *Se aquilo que a gente sente*, 1947)” (Rebello 1985: 111).

⁵⁰ ‘Opereta’ é um género de teatro musicado, com raízes na ópera bufa italiana e que terá sido introduzida em Portugal em meados do séc. XIX (Rebello 2010: 935).

⁵¹ Também na Emissora Nacional foram radiodifundidas as alocações críticas de Luís Moita, posteriormente publicadas no livro *Fado Canção de Vencidos* (1936). Numa delas lamenta e critica o facto de haver “estações que só passam fados” (Moita 1936: 163), comentário que ilustra a popularidade do género.

⁵² “Os primeiros registos fonográficos do fado surgem cerca de 1890, gravados em rolos de cera para o fonógrafo de Edison” (Cabral 1999: 170).

arreigada às tradições e uma outra, modernizada e cosmopolita.⁵³ Esta tensão entre a defesa e o ataque aguerrido ao fado está patente em dois volumes publicados em 1936 e 37, respetivamente: *Fado, Canção de Vencidos*, do já citado Luís Moita; *Ídolos do Fado*, de A. Victor Machado, no que podemos considerar uma resposta ao título anterior, na defesa do género e dos seus intérpretes (e que se analisa na secção seguinte).

O Estado Novo manteve uma postura ambígua em relação ao fado tentando moldá-lo de modo a servir uma propaganda de matriz popular e nacionalista, promovendo-o ocasionalmente em eventos internacionais (já com a orientação de António Ferro), mas com reservas relativas à sua prática e aos contextos em que era interpretado.⁵⁴ Com o final do conflito mundial e o consequente processo de recuperação económica europeia, o mercado do turismo desenvolveu-se exponencialmente; o fado, que havia há muito deixado: “a sua existência obscura e marginal, evitada ou reprimida”, torna-se “atributo obrigatório da cidade onde nascera” (Pais de Brito 1982:16) e a “casa de fados”, decorada com típicos “motivos «castiços»” para “consumo burguês” (Vieira 2000: 115), passa a ser uma visita turística indispensável.

O conceito de ‘texto’

O conceito de ‘texto’ é aqui utilizado na conceção Barthesiana que o define como um ‘objeto metodológico’, um produto da linguagem falada cuja natureza ‘aberta’, liberta de qualquer relação com o seu autor permite uma rede de apropriações e interpretações infinitas (Barthes 1977). O ‘texto’ torna-se, assim, um fenómeno intertextual, no sentido em que “no espaço de um texto, vários enunciados, tirados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (Kristeva 1978: 37). Ao pensar determinado ‘texto’ como comportando elementos intertextuais, ele torna-se parte transformada e transformadora de uma ideologia histórica e social, materializando-se no que Julia Kristeva denominará de *ideograma*: “o ideograma é essa função intertextual que pode ser «materializada» nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo do seu trajecto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais” (1978: 38). Embora Julia Kristeva

⁵³ Ver capítulo 5, secção ‘Cinema, fado e Estado Novo: breve introdução’.

⁵⁴ António Ferro continuou, até abandonar o SNI/SPN a ‘combater’ discursivamente o fado, abrindo uma exceção com Amália Rodrigues, que descreveu como a intérprete que ‘transcendeu’ o género musical, tornando-o uma canção ‘respeitável’ e com enorme potencial propagandístico (DP, 3/3/1943, p.6, ano I, nº 158), como veremos em detalhe nos capítulos 4 e 5.

aplique esta definição de ‘texto’ ao romance, como género literário, a sua contribuição torna-se relevante para um largo conjunto de disciplinas nas ciências sociais e humanas.

É também importante ressaltar, desde já, que muitos dos ‘textos’ publicados na imprensa portuguesa, relacionados com artistas e espetáculos, tinham um carácter publicitário. Estes ‘textos’ publicitários - cujo objetivo era vender bilhetes através da ‘hipervalorização’ dos espetáculos/artistas - não deixam de ser extremamente relevantes; a sua análise, juntamente com a de outros artigos de carácter opinativo ou crítico, mostram-nos como a linguagem ao redor da voz era *comunicada* mediaticamente, as suas transformações e o que era valorizado por produtores de modo a corresponder às expectativas do público. Abro parêntesis para referir que o termo ‘comunicação’ deve ser aqui entendido como um: “processo social interativo e intersubjetivo de construção do real a partir da produção e interpretação de mensagens” (Feld 1984: 2). Partindo desta perspetiva, o que é comunicado não representa nem o ‘objeto’ nem a ‘ação’, mas sim os modos como um determinado ator/sujeito intersecta, relaciona e interpreta múltiplos objetos, ações e comportamentos num espaço e tempo relativos.

A análise de ‘textos’ de e sobre música e dos modos como os mesmos são comunicados permite-nos, de acordo com este enquadramento, aceder a um conjunto amplo de pressupostos culturais, artísticos e políticos e às questões estéticas, éticas, económicas, de classe, de género, entre outras, que os intersectam, ou seja, permitem-nos aceder à *ideologia dominante* da sociedade em que foram produzidos e que, inevitavelmente, influenciaram.

Representações da figura e da voz do/a fadista na literatura

É inevitável recuar até ao início do sec. XX (altura em que são publicados os já citados livros *História do Fado* e *A Triste Canção do Sul*) para melhor compreendermos a dinâmica e a evolução dos textos em circulação sobre os/as fadistas e suas vozes até ao momento em que Amália Rodrigues se profissionalizou (1939).

De acordo com Pinto de Carvalho, o fadista resulta da proliferação do fado: figura armada de navalha, do tipo ‘rufia’, com ‘destino traçado pelo fatalismo e pela tragédia’, que vivia na obscuridade e explorava mulheres lucrando com a venda do seu corpo. Era um “produto heteromorfo de todos os vícios (...) a perfeição ideal do ignóbil” (Carvalho 1982

[1903]: 49) e cantava “com uma entonação febril e húmida de soluços, olhos quebrados e a inamovível ponta de cigarro soldada ao lábio inferior” (*idem*: 50).

Já Alberto Pimentel, no ano seguinte, defendia que era da “nomenclatura da classe [fadista] que derivou o nome da canção, em vez de ser da canção que proviesse o nome á classe”; definiu-o como “a pessoa que cumpre um mau destino; seja homem ou mulher, prostituta ou rufião” (Pimentel 1989 [1904]: 43). Pimentel faz uma pequena incursão bibliográfica sobre o que se havia dito, literariamente, acerca desta figura. Cita Ramalho Ortigão, no livro *As Farpas*, onde este afirma que o fadista vivia “dos expedientes da exploração do seu próximo”, sustentando-se “de ordinário por uma mulher publica, que elle espanca systematicamente (*idem*: 47) tendo, como instrumentos de trabalho, uma guitarra e um “Santo Christo”, gíria para “grande navalha de ponta e tríplice calço na mola” (*idem*: 48). Para Ortigão, a voz do fadista era “soluçada, quebrada na larynge, acompanhada da expressão physionomica de uma sentimentalidade de enxovia, pelintra e miserável” (*idem*: 49-50). Ainda sobre a voz do fadista, Pimentel cita os escritores Julio Castilho e Camilo Castelo Branco. O primeiro caracterizou-a como “avinhada e rouquenha” (*idem*: 55), enquanto Camilo sugeria que “o bom cantador do Fado requebra a voz com «sentimentalidade canalha» e com «intermissão de uns *oras* e de uns *ais* mui langorosos, o *zing* fadista de cervejarias e botequins de lacaios»” (*idem*: 60).⁵⁵

Pinto de Carvalho faz uma descrição e reflexão mais extensa sobre este assunto, sugerindo que: “a voz para cantar o fado é uma voz inclassificável, *sui generis*, com modulações e inflexões não sujeitas ao jugo tirânico dos métodos de canto, uma vez que não se subordina aos ditames catedráticos dos professores do Conservatório” (Carvalho 1982 [1903]: 97). A voz ideal para o fado seria, portanto, uma voz não estudada, impossível de classificar porque estava dependente da condição social, das “vielas onde flutua o perfume letárgico da tragédia”, onde “os fadistas derramam o vinagre das suas vozes” (*idem*: 83).⁵⁶ Estabelecia, também, um paralelismo entre a música dita erudita e a voz da Severa, “a meio-soprano dos conservatórios do vício” (*idem*: 62); esta, “na atmosfera pesada de calor, opaca de fumo (...) cantava com subtil virtuosismo, com voz lenta e mole

⁵⁵ As citações de Camilo são retiradas do livro *Eusébio Macário*. Pimentel refere, ainda, que no 1º volume de Lisboa Antiga, Julio Castilho sugere que o fadista: “come umas palavras e estropia outras, ao prantear a morte da Severa, n’um tom silvestre de acre melancolia indescritivel” (Pimentel 1989 [1904]: 55-6).

⁵⁶ Pinto de Carvalho afirma que os intérpretes operáticos “poderiam fazer fiasco cantando o fado” (Carvalho 1982 [1903]: 83) e, entre outros paralelismos que tenta estabelecer com o género operático, sugere: “o fado parece vir dar uma voz às tristezas, aos sonhos e aos amores daquele tempo, como Verdi prestou uma voz às tristezas, aos sonhos e aos amores de uma geração, nas dores do *Rigoletto*, nas lamentações do *Trovador* e nos soluços da *Traviata*” (*idem*: 278-9).

como uma carícia extenuada” (*idem*: 78).⁵⁷ Neste comentário é implícito o prazer físico entre corpos, através de uma metáfora que substitui a voz por uma ‘carícia extenuada’, utilizando adjetivos que representam duas dimensões sensoriais diferentes: de tempo (‘voz lenta’) e tátil (‘voz mole’). Este exemplo é revelador de como a descrição da voz é essencialmente sinestésica (Feld *et al* 2004: 324) e de como o contexto interpretativo e/ou a biografia do/a cantor/a determina e/ou influencia o que se diz ou pode dizer sobre uma determinada voz (recordo que Severa era fadista e prostituta).

Pinto de Carvalho descreve e adjectiva as vozes dos fadistas que evoca neste volume recorrendo a um conjunto de referências espaciais, visuais, plásticas, físicas/fisiológicas, emocionais: Sousa do Casação (acompanhador do Conde de Vimioso, “sargento de sapadores”), “tinha uma voz maviosa” (Carvalho 1982 [1903]: 78); o Bâgre (‘notável cantador antigo’) “tinha voz roufenha” (*idem*: 172); “Pedro Banana, cantador alfamista de linda voz” (*idem*); Ribeirinho “tinha uma voz agradabilíssima de melísono como um tenorino (...) adequada ao canto do fado. Ora se molhava de lágrimas, ora filtrava os gemidos recônditos da saudade, ora soava triste como um dobre de finados, ora se repassava de morbidezas fazendo cócegas na glote” (*idem*: 211); “*Marrequinho da Mouraria*, um zé ninguém”, tinha uma “voz pardacenta como cinza que cai” (*idem*: 213); o famoso Hilário, “estudante coimbrão”, possuía uma “bela voz de barítono” e “tinha a emoção comunicativa, que electrizava um auditório e o fazia palpitar sobre o encanto da sua voz de modulações cariciosas, de uma ternura enamorada” (*idem*: 229). Entre as mulheres fadistas, o autor refere a Custódia, “cantadeira de primeira ordem (...) dotada de boa figura e de bonita voz”, “pura como cristal, vibrante como o vermelho de uma granada e de uma grande facilidade ascendente, [que] escalava, com rara elasticidade, os mais escarpados cumes da gama cromática” (*idem*: 173-4); a Cesária, “digna continuadora das magnas tradições da Severa e da Custódia (...) voz agradabilíssima (...) bem timbrada da deidade de tasca” e uma memória prodigiosa o que lhe permitia ‘armazenar’, “como num fonógrafo, centenas de versos” (*idem*: 196); a ‘preta’ Cartuxa, “mulher endiabrada, excessivamente bulhenta (...) cantava bem” (*idem*: 242); a Cacilda Romero, boa “imitadora”, cuja “voz emocional, vivaz, dominadora, cheia de elegâncias sentimentais, seduz[ia] como um sorriso de pérolas engastado numa boca de rubis (...)

⁵⁷ Segundo este autor, Severa “cantava e batia o fado na taberna da Rosária” (Carvalho 1982 [1903]: 78), era do ‘tipo’: “agradável, insinuante, uma rapariga alta, bonita, clara, graciosa, bem feita e bem posta, com olhos peninsulares que eram dois abismos negros” (*idem*: 67)

uma voz talvez um pouco volumosa, o que não obsta que seja meiga como as bandífluas carícias das harpas eólicas” (*idem*: 244).⁵⁸

Se, na viragem do século, não havia qualquer pudor em falar na “voz rouca do fadista avinhado ou aguardentado que cantava o fanelírio e as proezas da navalha” (Sousa e Costa S/D [2016]: 126), assim como da índole ‘rufia’ e da ‘má vida’ dos homens e mulheres fadistas, trinta anos depois as transformações políticas e sociais provocam uma mudança substancial neste discurso (como veremos mais adiante no livro *Ídolos do Fado*); no entanto, os detratores do fado, tentaram preservar a associação do fado com a marginalidade e à ‘má vida’. É isso que fará Luís Moita, nas já referidas palestras proferidas na Emissora Nacional, compiladas em livro. Nelas discorre sobre grande parte dos assuntos relacionados com o género musical, da sua suposta origem ao estilo interpretativo, mas sem referir, detalhadamente, a voz (o que parece algo estranho tendo em conta que falamos de uma canção). Cita, a esse respeito, o escritor José Gomes Ferreira que numa das suas crónicas narra um episódio em que mostrou um fado a um amigo ‘estrangeiro’: “quando a voz daquela Maria qualquer se ergueu, ameaçadora e lamecha, a esganiçar a canção, empalideci” – “compreendi a miséria do fado” (Moita 1936: 186-7). A voz ‘esganiçada’ de uma ‘Maria qualquer’ generaliza uma característica vocal, deste período, em que a linha melódica parece ser demasiado aguda para a tessitura do/a cantor/a em causa. É Moita quem ilustra este constrangimento, citando o compositor francês Émile Vuillermoz: “a cantora pede às cordas vocais um esforço doloroso. Congestiona-as, tortura-as, puxa por elas, como se quisesse partir um grito rouco de agonia” (*idem*: 195).⁵⁹

Se é possível que a escolha das tonalidades esteja relacionada com as posições mais apropriadas e mais fáceis para a guitarra, tendo a voz que se adaptar aos constrangimentos técnicos do instrumento e à competência do acompanhador, devemos considerar outros fatores que justifiquem este grau de agressividade física. A investigadora Cátia Tuna

⁵⁸ O autor refere, ainda, “as modulações pueris das vozes das mundanas mais salientes por suas graças vitoriosas na cantoria do fado: a Rosa dos Camarões, a Beatriz, a Maria *Loira*, a Maria Pia, a *Borboleta*”, para depois revelar: “mas, a falar a verdade, reconhecemos que já não há uma cantadora como a Custódia ou a Cesária, uma cantadora que leve o *sursum corda* ao sentimento, uma dessas cantadoras que os ídólatras do fado seguiam quase religiosamente” (Carvalho 1982 [1903]: 242).

⁵⁹ “La chanteuse demande à ses cordes vocales un effort douloureux. Elle les congestionne, elle les torture, elle les tend comme si elle voulait les briser dans son cri rauque d’agonie” (Emile Vuillermoz – «Le fado portugais», *Candide*: grand hebdomadaire parisien et littéraire, 20 juin 1935, année 12, n.º 588, p. 19, in Tuna 2020: 601).

realizou um extenso levantamento sobre estes aspetos da voz do fado e raras e inovadoras reflexões sobre o assunto.⁶⁰ No seu entendimento:

“Do emprego dos verbos «torturar», «esganiçar», «estrangular», entre outros, ressalta a imagética de uma auto-agressão física metonimizada na garganta ou de um masoquismo sintetizado nos órgãos fonatórios legível como compensação de uma não-excelência física-vocal ou numa gramática de mortificação” (Tuna 2020: 602).

Se é verdade que há um ‘martírio’ fonatório em que “corpo e voz são um todo, unidos na intencionalidade de veicular o sentimento, de atingir um *climax* emocional e afetar o publico” (*idem*: 608), temos de considerar, também, que a linguagem explicitamente caricatural, utilizada pelos detratores, cumpria o objetivo de manter a associação da voz cantada e das suas ‘deficiências’ de ordem técnica com a imagem do fadista do séc. XIX, muito especificamente com as debilidades desses corpos marcados pela noite, pela má vida e pela doença.⁶¹

Há exemplos de publicações que tentam reverter este tipo de associação, construindo novas imagens sobre os fadistas e as suas vozes. O poeta do fado, Júlio Guimarães, numa pequena publicação, sem data, refere: a “voz cristalina de Adelina Fernandes” e a “voz maravilhosa de Menano” (Guimarães s/i: 16); a “voz santa de Júlia Mendes”, que “Por na vida ter sofrido/ Tinha o fado na garganta / Transformado num gemido!” (*idem*: 17); a “voz encantada” de Júlio Proença (*idem*: 27); repare-se, ainda, que neste texto se refere uma “roufenha voz”, mas esta pertence a “um cantador jocoso, que deturpa do Fado o tom harmonioso!” (*idem*: 30). Guimarães usa, também, a voz num duplo sentido, como metáfora para a representação um grupo de pessoas: “O Fado representa o nosso sentimento, / A queixa mais sentida... A voz do desgraçado!” (*idem*: 31), ou seja, não está necessariamente a referir-se ao fenómeno acústico da voz de ‘um

⁶⁰ Outros exemplos, recolhidos pela investigadora, em que se revela este padrão de agressividade física, através da voz: “«o ‘fado’ que em Lisboa se garganteia - ou, dizendo melhor, se guturaliza e se estrangula»”, citação de Júlio Dantas; “«os variadíssimos “fadeiros” e “fadeiras” - que se esganiçam derrancadamente, estragando as vozes que Deus lhes deu à força de cantar mal [...]»”, de Mário de Sampaio Ribeiro; “«Minha garganta, coitada, / Tem a voz enrouquecida... / Passa os dias torturada,/ Já não canta para a vida!»”, letra do fado *A minha voz!*, de Diniz Pereira Cavaco (Tuna 2020: 601).

⁶¹ Embora concorde com a ideia de que a voz “para além de resultar do corpo, é-o e veicula-o” (Tuna 2020: 608) também me parece importante ressaltar que as tecnologias de gravação e difusão, que se disseminam logo no início do séc. XX, problematizam esta relação: a voz passa progressivamente a ser um fenómeno aural, excisado do corpo que a produz, deixando à imaginação do ouvinte uma interposta corporalidade do fenómeno acústico.

desgraçado’, mas a sugerir que o fado permite a expressão do que os ‘desgraçados’ tinham a dizer, numa perspetiva social e política.

Um outro exemplo é o livro *Ídolos do Fado*, no qual o autor, A. Vitor Machado, “procura responder directamente” (Nery, no Prefácio, *in* Machado, 2016 [1937]) às críticas de Luís Moita. Esta publicação é uma compilação de notas biográficas e exemplos do repertório de cerca de 90 fadistas em atividade. Todos estes intérpretes eram trabalhadores/operários ‘honestos’, nenhum vivia da ‘exploração’ de mulheres ou do roubo de terceiros e, nenhuma das fadistas retratadas parece dedicar-se à prostituição. Em praticamente todas estas biografias se referem: a boa índole dos fadistas; o seu ‘amor’ genuíno’ pelo fado; as participações em eventos de beneficência e em programas nas rádios Luso, Graça e Peninsular. Há, para além de frequentes referências à ‘boa dicção’ (pelo menos 11) - referida como determinante para a ‘correcta’ interpretação do fado -, algumas descrições das vozes dos/as fadistas que são muito semelhantes às que podemos encontrar na imprensa especializada nas décadas de 30 e 40 (ver secção seguinte): “a voz acariciante como a luz do sol de Maio”, de Maria Vitória; as “vozes de oiro” dos ‘continuadores’ de Hilário (Machado 2016 [1937]: 22), a “linda voz” de António Menano (*idem*: 55); a “linda voz, acariciante como o doce murmúrio das ondas” de Berta Cardoso (*idem*: 75); a “linda voz, que nos recorda a da saudosa Maria Vitória” de Ercília Costa (*idem*: 84); a “excelente voz” de Filipe Pinto (*idem*: 94), Joaquim Campos (*idem*: 114) e de Leonor Duarte (*idem*: 130); a “voz bem timbrada” de Fortunato Coimbra (*idem*: 97); a “voz melodiosa” de Hermínia Silva (*idem*: 109) e de José Porfírio (*idem*: 120); a “voz bastante volumosa” de Manuel Cascais (*idem*: 148); a “voz privilegiada” de Maria Alice (*idem*: 160); a “voz cristalina e suave como um harpejo (...) privilegiada” de Maria do Carmo (*idem*: 166); a “voz forte mas bem timbrada” de Maria do Carmo Tôrres (*idem*: 171); a “voz harmoniosa e bem timbrada” de Maria Virgínia (*idem*: 179); a “voz maviosa” de Rosa Maria (*idem*: 196); a “agradabilíssima voz que nos lembra um doce gorjeio” de Zulmira Miranda (*idem*: 205); a “voz, bastante harmoniosa” de Carmen Santos (*idem*: 224), entre outras referências que gravitam em torno destas descrições.

Este tipo de adjetivação demonstra uma profunda transformação nos discursos em torno da interpretação do fado, no primeiro terço do séc. XX: as vozes ‘roucas’ e ‘avinhadas’ das prostitutas e dos proxenetas tinham-se transformado, genericamente, em vozes ‘melodiosas’, ‘suaves’ e ‘acariciantes’; os fadistas que antes ‘comiam’ palavras

passaram, então, a ‘saber cantar’ e ‘saber dizer’ com ‘boa’ ou ‘excelente dicção’, como Machado por diversas vezes refere.

Representações da voz na imprensa do fado

Não se pretende, com a presente secção, um levantamento exaustivo e dos textos que, nos periódicos do fado, se referiam à voz (empreitada que seria desproporcional tendo em conta o *objeto* em análise na presente tese, em relação ao qual esse trabalho foi efetivamente realizado). Interessa, antes, enquadrar as mais importantes publicações dedicadas ao fado que circularam em Portugal, nas décadas de 30 e 40, e oferecer uma visão abrangente do que nelas foi escrito sobre a voz do e no fado e sobre a voz dos/as fadistas.

Importa, também, refletir sobre o papel que estas ‘representações’ na imprensa podem ter na formulação e/ou transformação de ideias ou de imagens sobre a voz, e na homogeneização e naturalização de chavões discursivos ao seu redor. Voltarei a este ponto em breve, mas antes de prosseguir nesse sentido esclareço que o termo ‘representação’ (também já utilizado na secção anterior, relativamente à literatura sobre o fado, e que encontra neste parágrafo semelhante enquadramento) deve ser entendido de acordo com a Teoria da Representação de Stuart Hall (2003 [1997]), que influenciará, indelevelmente, os estudos sobre os *media* subsequentes. Em termos gerais, ‘representação’ é processo pelo qual produzimos significados através da linguagem; esses significados ocorrem por via das relações linguísticas que estabelecemos entre coisas, conceitos e sinais. As ‘coisas’, em si, não ‘significam’: é através da sua ‘representação’ que eventos e acontecimentos adquirem significado uma vez que a representação é *constitutiva* do evento ou da ‘coisa’ representada.⁶² O controlo sobre a imprensa representa, neste contexto, um enorme poder. Nas décadas em análise, o Estado Novo tinha arquitetado um eficiente mecanismo de censura prévia, que visava todas as publicações da imprensa escrita conseguindo, assim, uma homogeneização do discurso e

⁶² Stuart Hall formulou três abordagens que nos permitem compreender o processo de ‘representação’: “the reflective approach” (Hall 2003 [1997]: 24) - onde se entende que nas ‘coisas’ representadas há algo de ‘verdadeiro’ ou ‘real’ e que a sua representação reflete/espelha/imita essa mesma ‘realidade’; “the intentional approach” (*idem*: 25) - quando se considera que é o autor da mensagem quem impõe o ‘verdadeiro’ e único significado das ‘coisas’ representadas através da linguagem; “the constructivist or constructionist approach” (*idem*: 25-6) - quando se considera que o significado é construído socialmente na e através da linguagem, ou seja, as ‘coisas’ não têm um significado fixo ou ‘real’, o significado é construído através de sistemas de representação de conceitos e sinais.

da opinião.⁶³ Tendo em conta que as representações sobre o timbre ou as qualidades de determinada voz recorrem, maioritariamente, à adjetivação e à metáfora, o que encontramos nas publicações periódicas portuguesas, sejam elas generalistas ou especializadas são, grosso modo, repetições/variações dos mesmos recursos linguísticos. Os textos mediáticos sobre a voz das/os fadistas, sejam eles de natureza publicitária, crítica, opinativa e literária, parecem alimentar-se reciprocamente, circulando numa rede circunscrita de ideias e conceitos. Posto isto, quando se nota uma mudança no tipo de discurso, ela é refletida em várias publicações e, havendo mudança, esta não se refere necessariamente ao fenómeno acústico da voz (as vozes são, durante uma boa parte da vida dos indivíduos, estáveis), mas aos contextos sociais, políticos e geopolíticos em que esta se insere e se manifesta. Um exemplo deste fenómeno, que se tornará evidente ao longo da segunda parte da presente tese, são os discursos associados à voz de Amália Rodrigues e de outros/as fadistas, alinhados com um sentimento *geral* de nostalgia dos tempos áureos da virtuosa pátria portuguesa, mote propagandístico do Estado Novo na década de 1930 e na transição para a década de 1940 (ver capítulo 3).⁶⁴

Se uma voz for repetidamente representada como ‘nostálgica’, por exemplo, o/a leitor/a depois de exposto a essa representação poderá: concordar em absoluto com ela; negociar a premissa dada com as suas próprias ideias ou crenças e assim integrá-la na sua subjetividade; opor-se-lhe, parcialmente ou em absoluto.⁶⁵ Independentemente do modo como é recebida, haverá sempre um processo de integração da representação - neste caso da palavra/conceito ‘nostalgia’ - nas redes de significado da voz e vice-versa, ou seja, tendo o/a leitor/a ouvido ou não a voz em causa, criará uma imagem mental sobre essa mesma voz (o ‘evento’, a ‘coisa’ não é, portanto, a voz física, mas a sua representação). Imaginemos, agora, que o/a leitor/a escuta uma determinada voz; o processo mental do ouvinte consiste em mapear e criar imagens desse evento, sendo possível que ideias

⁶³ Homogeneização acentuada se tivermos em conta que a esmagadora maioria das pessoas que escreviam para a imprensa eram homens, certamente com um nível de escolaridade superior à média da população que, alinhados ou não com o regime, obedeciam a regras discursivas específicas. Note-se, ainda, que neste período a maioria dos ‘jornalistas’ tinham outras ocupações e empregos, ou seja, não se dedicavam exclusivamente à atividade jornalística (Cabrera 2011).

⁶⁴ Note-se, a este propósito, que até “nos olhos bem hespanhois de Carmencita Aubert”, o director do *Canção do Sul*, João Reis, ‘detectava’ a “nostalgia do fado lusitano” (CS, 16/2/1939, p.1, ano XVI, nº 221).

⁶⁵ Nem todas as pessoas vão descodificar/interpretar as representações do mesmo modo porque esse processo depende do contexto social, físico, ambiental, psicológico do espectador/leitor. De acordo com Hall a interpretação das representações pode ocorrer de 3 modos: a ‘dominante’, na qual o público capta a mensagem de acordo com a intenção dos produtores; a ‘negociada’, em que o recetor incorpora a sua perspetiva ou ideia na descodificação da representação; a ‘oposta’ ou em ‘oposição’, na qual rejeita ou contesta o significado pretendido pelos produtores e atribui ao que está a ser representado uma interpretação completamente diferente (Hall 1973).

adquiridas noutros contextos as integrem; se a voz em causa afetar emocionalmente o ouvinte estão reunidas, de acordo com o neurocientista António Damásio, as condições para a criação do “primeiro e indispensável componente da consciência”: a subjetividade.⁶⁶ Conforme será demonstrado, no capítulo final, relevo desde já que as representações da voz na imprensa poderão ser importantes na construção de significados, ideias e sentimentos que os ouvintes entendem como unicamente seus, fruto da *sua* interpretação e da *sua* subjetividade perante o fenómeno acústico.

A existência de uma imprensa dedicada exclusivamente ao fado permite acompanhar a mudança no género musical durante uma boa parte da primeira metade do século XX e revela: “que a constante invocação de um passado histórico nobilitante e legitimador, que hoje enforma o imaginário fadista, acaba a insinuar-se bastante mais pela relativa «invenção» de um passado que se contrapõe ao presente de crítica do que propriamente por uma realidade efectiva” (Guinot *et al*, 1999:11). Muitas destas publicações terminaram precocemente por motivos económicos (ver Guinot *et al*, 1999 e Tuna 2020), sendo as exceções mais longevas e relevantes os quinzenários *Guitarra de Portugal* (GP) e *Canção do Sul* (CS).

O primeiro iniciou-se no dia 15 de julho de 1922 e teve, como figura impulsionadora, o poeta Linhares Barbosa que procurou dissociar o fado dos ambientes marginais e imorais com os quais estava conotado.⁶⁷ O GP foi um importante meio para a “recuperação da memória histórica ou a defesa dos direitos autorais dos músicos e poetas fadistas e [n]a luta contra a censura” (Guinot *et al*, 1999: 24); servia, também, como meio para comunicar aos músicos e fadistas a legislação que ia sendo aprovada pelo regime relativa às artes performativas.⁶⁸ Menos de um ano depois, a 1 de abril de 1923, publicou-se a primeira edição do CS, que tinha como diretor o poeta Venceslau de Oliveira e como editor João Reis. O periódico teve uma existência ‘turbulenta’: variadas interrupções, ‘guerrilhas’, acusações de plágio, pseudónimos e, inclusivamente, notícias falsas (como

⁶⁶ De acordo com o autor: “a subjetividade é um processo, não é uma coisa, e esse processo depende de dois ingredientes essenciais: a criação de uma *perspetiva* para as imagens na mente, e o acompanhamento das imagens por *sentimentos*” (Damásio 2017: 209).

⁶⁷ Linhares Barbosa abandonará a direção do periódico a 28 de dezembro de 1939, finalizando-se aí a primeira série do jornal; segunda será dirigida por Mário Ribeiro tendo, como editor e redator, João da Mata. Em 1947 passa a denominar-se *Ecoss de Portugal*, um periódico ‘generalista’ e ‘popular’.

⁶⁸ O GP publicou, por exemplo, e como veremos mais adiante, um guia que auxiliava os fadistas a solicitarem a carteira profissional, procedimento burocraticamente complexo e algo dispendioso, que visava ‘selecionar’, exigindo cadastro criminal, os intérpretes do fado (GP, 10/11/1938, p.6, ano XVII, nº 352).

a da publicação de uma fotografia da Severa, a que o GP respondeu, dias depois, com: “Um conto do vigário ou esperteza saloia?!”).⁶⁹

Como exemplo ilustrativo do tipo de discurso que circulava em torno do fado, nestas duas publicações, vejamos alguns textos sobre uma das figuras mais destacadas no meio fadista no ano em que Amália se profissionaliza: Ercília Costa.⁷⁰ No auge da sua popularidade podia ler-se, no GP, que era possuidora de uma “voz encantadora e apaixonada”, “dulcíssima”, “como fiozinho de água cantante” (GP, 10/6/1939, p.2, ano XVII, nº 364) que sabia, ‘melhor do que ninguém’, “expressar o sentimento e a alma luzitana”. Ercília era “nostalgia que alameia os corações dos colonos portugueses” e fora “entusiástica e delirantemente” aplaudida pelo “povo”; era ela a “rainha do fado” (GP, 25/10/1939, p.2, ano XVIII, nº367). Já no CS, Ercília era a voz “mais portuguesa e triste de Portugal”, uma “voz maguada” (CS, 16/1/1939, p.8, ano XVI, nº 218 e 219); a voz “que nasceu no mar”, a “melhor voz fadista” da “verdadeira saudade portuguesa”: “se a saudade fosse uma mulher - certamente seria Ercília” (CS, 16/2/1939, p.9, ano XVI, nº 221).

Nestes exemplos observamos como as representações da voz e da figura de Ercília seguem uma linha semelhante ao que já apresentei na secção anterior, relativa aos exemplos literários; refletem, também: “os padrões da imprensa popular da época, nomeadamente a mais ligada ao movimento associativo operário: adjectivação copiosa e rebuscada, prolixidade literária na narrativa e, sobretudo (como é natural), uma larga utilização da poesia” (Guinot *et al*, 1999: 11).

Importa salientar que os discursos construídos em torno da voz de Amália Rodrigues (e que serão analisados pormenorizadamente nos próximos capítulos), estão em ‘conformidade’ com os demais discursos mediáticos sobre o fado e as suas vozes. No início do seu percurso artístico, Amália era a “voz do mar”, tal como a de Ercília,⁷¹ era uma voz ‘saúdosa’ e ‘nostálgica’ como a de Modesto Maia,⁷² ‘castiça’ como Hermínia Silva,⁷³ era a “voz do povo” e a “voz da raça” tal como a de Júlio Proença.⁷⁴ No entanto,

⁶⁹ CS, 1/9/1939, p.1, ano XVII, nº 234; GP, 10/9/1939, p.1, ano XIII, nº 366.

⁷⁰ Ercília Costa (1902-1985) foi uma das mais conhecidas intérpretes do fado das décadas de 1920 e 1930. Representou, por diversas vezes, Portugal no estrangeiro a convite do S.P.N., nomeadamente em Espanha, França e EUA. Participou nos filmes *Amor de Mãe* (1932) e *Madrageira* (1951) e foi autora e compositora de alguns fados como o *Fado da mocidade* e *O filho ceguinho*, também conhecido como o «Menor da Ercília» (Silva *in* Castelo-Branco 2010: 354-346).

⁷¹ “Ercília Costa Voz do Mar, Voz do Fado” (CS, 16/2/1939, p.9, ano XVI, nº 221).

⁷² “[Modesto Maia] Na voz meiga e quente trazia toda a gama nostálgica das águas marítimas” (GP, 10/1/1939, p.1, ano XVII, nº 356).

⁷³ “Hermínia a cantadeira castiça” (GP, 10/4/1939, p.1, ano XVII, nº 362).

⁷⁴ Descrição da voz de Júlio Proença, na capa do CS (16/4/1939, p.1, ano XVII, nº 225).

a partir de meados de 1943, e à medida que se vai revelando e consolidando a presença de Amália no panorama do fado e da revista, esta será alvo de comentários específicos acerca da sua voz e figura, especialmente acerca do seu estilo interpretativo descrito, por vezes, como ‘diferente’ e ‘inovador’ (assinalo estas diferenças discursivas no decorrer dos capítulos que constituem a Parte II).

Uma última nota relativa à imprensa diária generalista, de onde foram extraídos a maioria dos ‘textos’ que sustentam e fundamentam a construção desta tese. Não há, também nestes periódicos, substanciais diferenças discursivas entre aquilo que já foi referido acerca do fado e das suas vozes (até porque grande parte do que era aí publicado, como a publicidade e alguma crítica, era escrita por agentes situados no mesmo circuito). O que se nota é, em algumas situações, uma certa discrepância no entusiasmo com que referem a voz e figura amalianas. Isto é particularmente observável entre as publicações do *Diário de Lisboa* (DL), periódico “na linha republicana e democrática” (Cabrera 2011: 154), o “vespertino dos intelectuais” (*idem*:176), e o *Diário Popular* (DP), “mais de direita e próximo de regime” (*idem*: 154) que, desde o primeiro número, se afirmava como um jornal ‘popular’, do ‘povo’. Sinaliso e analiso, ao longo da tese, as diferenças entre ambos.

Sobre a voz ‘muito rouca’ e a *Arte de Dizer* (1903)⁷⁵

O fado e a prostituição são, ao longo do século XIX, duas ‘faces’ inseparáveis do que José Machado Pais apelida de ‘Lisboa Boémia’ (Pais 2016); neste período, grande parte (senão mesmo a totalidade) das fadistas eram prostitutas e, os fadistas, proxenetas e marginais.⁷⁶ Algumas das características vocais das prostitutas de Lisboa foram descritas, em 1841, no primeiro estudo realizado em Portugal sobre estas mulheres. Nele podemos ler, entre outras considerações generalistas sobre a personalidade, os hábitos cotidianos, a religiosidade e os locais de trabalho:

⁷⁵ Referência ao livro *Arte de dizer: curso de dicção*, de José António Moniz (1903).

⁷⁶ Notem-se, a este respeito, as definições apresentadas por José Machado Pais, citando *A Gíria Portuguesa*, de Alberto Bessa (1901): fadinho era a «canção e dança especial e predilecta de meretrizes, vadios, estroinas e boémios» e, enquanto o fado tanto podia significar «prostituição na mulher» como «vadiagem do homem», fadista era a «mulher que se [entregava] à prostituição [ou o] homem brigão, vadio, desordeiro» (Pais 2016: 56).

“hum facto inegável, que muitas prostitutas apresentam hua voz muito grossa, e muito rouca; que se assemelha á do mais grosseiro homem (...) esta alteração da voz he mais frequente, e quase que exclusiva da mais baixa ordem das prostitutas” (Cruz 1841: 75).

Como vimos, nas secções anteriores, à medida que entramos no século XX as descrições das vozes dos e, muitos especialmente, das fadistas, deixam de referir o que Machado Pais descreve como: “toada rouquenha das gargantas estragadas pelo álcool e pela sífilis” (Pais 2016: 61), passando a ser frequentes adjetivos como: ‘acariciante’, ‘melodiosa’, ‘suave’. As gravações de mulheres fadistas, das décadas de 1920 e 30, revelam as já referidas tonalidades que parecem desadequadas para as vozes em causa, resultando numa sonoridade ‘esganiçada’ (adjetivo que, como referi, é bastante utilizado pelos críticos do fado). Uma exceção, que confirma esta tendência, é a contralto Maria Emília Ferreira, que utiliza uma colocação predominantemente na zona do peito (ou ‘registo de voz falada’) e que tem uma voz grave, mas sem indícios de ‘rouquidão’.⁷⁷ Embora estas diferenças vocais possam ter acontecido devido a fatores impossíveis de verificar e quantificar - como a melhoria das condições de vida, habitação, higiene, etc -, poderá haver uma relação, de ordem estética, entre estes fenómenos: de modo a romper os laços com um passado moralmente duvidoso ou abjeto tentou excisar-se, da voz do fado, a ‘rouquidão’, a voz ‘grossa’ - leia-se grave - semelhante à dos ‘mais grosseiros’ homens; as fadistas passaram, assim, a usar o registo agudo, mesmo que este não fosse o mais indicado para o seu aparato vocal.

Outro aspeto transversal a estas gravações é a correta e, por vezes, exagerada articulação silábica (que permite a compreensão das palavras e, por consequência, dos poemas). Este assunto é também recorrente nos textos aqui apresentados sobre as vozes do fado, em que se verifica uma notória preocupação com a dicção, com o saber dizer. Isto poderá ter acontecido porque a articulação e entoação linguísticas contribuem para enquadrar a voz (e a pessoa que a emite) num determinado contexto sociocultural. Um diferencial fonético, em relação a uma matriz ou norma linguística, constitui o que apelidamos de ‘sotaque’ e, esta norma, não é, senão: “an accent which has been declared a non-accent” (Dolar 2006:20). Os sotaques são política e socialmente instituídos e estão profundamente relacionados com noções de classe, naturalidade e educação. Para

⁷⁷ É também característica do seu estilo interpretativo um contorno vocal ‘arrastado’, que expande temporalmente algumas sílabas. Gravações disponíveis em: <https://arquivosonoro.museudofado.pt/interprete/156/maria-emilia-ferreira>
Último acesso: 25/12/2024, 17.30.

Bourdieu, quando falamos de ‘sotaque’ falamos de e um ‘sinal correlativo’ das “propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem” (Bourdieu 2011: 114, destaque no original); reprimir esta forma de expressão - que se constitui como traço identitário - é reprimir o ‘grupo’.⁷⁸

Ao analisarmos o que era dito sobre as vozes do fado, na primeira metade do séc. XX, notei que quem escrevia positivamente sobre os fadistas ressaltava a sua ‘boa dicção’ (como referi a propósito do livro *Ídolos do Fado* (1937), onde encontrei mais de uma dezena destas referências e outras, em relação ao ‘saber dizer’). Note-se que o termo ‘dicção’ era, neste período, mais abrangente do que hoje. Elucida-nos, a este propósito, o livro *Arte Dizer: curso de dicção* (1903), onde se elencavam todas as dimensões da voz falada e cantada, incluindo os princípios fisiológicos do seu funcionamento. Nele se considerava que: “a *boa dicção* que é uma das bellas-artistas, está sujeita às leis da esthetica. *Esthetica* é a sciencia que dirige o sentimento do *bello*” (Moniz 1903:10), e dela faziam parte todas as dimensões da fala (‘articulação’, ‘pronunciação’, ‘respiração’, ‘colocação da voz’, ‘gesto’, ‘fisionomia’, entre outras).

A dicção era considerada um ‘dom natural’ - embora o autor fizesse a ressalva de que ainda não se conheciam cientificamente as “razoes physiologicas, para que o dizer de um individuo seja certo” (*idem*: 18) -, tal como ter um ‘bom ouvido’. Um ‘bom ouvido’ era essencial para corrigir e/ou melhorar a dicção, tornando-a mais “certa e precisa” (*idem*):

“O ouvido lhe fará comprehender [ao discípulo] que os hábitos sociaes, o logar, a situação, modificam sensivelmente o modo de dizer dos indivíduos: um padre, um medico, um enfermeiro, fallarão habitualmente n’uma entoação mais baixa, do que um pescador, um cocheiro, um vendilhão das ruas, costumados a fallar ao ar livre” (Moniz 1903:10).

Percebemos por esta afirmação que havia uma enorme consciência cultural e social sobre a oralidade e que a dicção, ou “o saber dizer” (*idem*: 11), funcionava como elemento de diferenciação social e, conseqüentemente, de possível estigmatização, como sugerido por Bourdieu. O trabalho sobre a oralidade e os frequentes comentários acerca da ‘boa dicção’ dos fadistas parecem ser, neste contexto, modos de diferenciação positiva, que pretendem

⁷⁸ Explica-se deste modo como, em determinadas situações, o sotaque é utilizado como bandeira identitária e emancipatória: a ‘vergonha’ é progressivamente substituída por um ‘orgulho fonético’, em que o reconhecimento da diferença passa a constituir-se como parte de uma ideologia fonética.

libertar os/as intérpretes da imediata associação com estereótipos sobre a sua origem, classe e condição social.

A ‘voz institucional’

As vozes são moldadas por um conjunto de forças que imanam das mais diversas estruturas sociais: da família, às instituições políticas, educativas, administrativas, entre outras. Não encontrei, por isso, um documento que estabeleça um conjunto de regras/diretrizes para a correta utilização da voz falada ou cantada, mas isso não quer dizer que - tal como acontece com outras características tidas como inatas/pessoais -, a voz não seja condicionada, por um tipo de poder, este invisível, descentralizado, onnipresente, que se dissemina numa rede multidirecional e que:

“(...) se produz a cada instante, em todos os pontos, ou antes em todas as relações de um ponto com outro. O poder está em toda a parte; não que englobe tudo, mas porque vem de toda a parte. E «o» poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, não passa do efeito de conjunto, que se desenha a partir de todas estas mobilidades, do encadeamento que se apoia em cada uma delas e procura, em troca, fixá-las (...) o poder não é uma instituição e não é uma estrutura” (Foucault 1994 [1976]: 96).

Controlar os discursos, as ‘narrativas dominantes’ é, para Michel Foucault, o ‘verdadeiro’ poder, no sentido em que controlar o modo como falamos das coisas é controlar as coisas em si.⁷⁹ Verificamos o efeito ‘auto-reprodutor’ do poder no modo como o exercemos uns sobre os outros, explícita ou implicitamente, através da imposição de normas culturais, encorajando/desencorajando e/ou reforçando positivamente/criticando determinadas ações ou comportamentos.

O exercício de poder sobre a disciplina da voz é observável em vários aspetos da política estado novista: a primeira, e mais óbvia, é a censura da voz opinativa (e aqui devemos entender voz como metáfora para a agência, para a opinião), coercivamente implementada com a censura prévia na imprensa e em qualquer manifestação artística (música, teatro, rádio, cinema). Mais subtil é a manipulação da voz no sentido estético e

⁷⁹ No seu último livro *História da Sexualidade* (que não chegou a terminar), Foucault detém-se sobre o que apelidará da “era de um biopoder”, que situa ainda no século XVIII, e que se ‘desenvolve em 2 direções’: Do lado da disciplina, são instituições como o exército ou a escola; são reflexões sobre a tática, sobre a aprendizagem, sobre a educação, sobre a ordem das sociedades; (...) Do lado das regulações de população, é a demografia, é a estimativa da relação entre recursos e habitantes, é a redução a quadros das riquezas e da sua circulação, das vidas e da sua duração provável (Foucault 1994 [1976]: 142).

linguístico. Embora haja indícios que demonstram a existência de um ideal vocal, no período em causa, a sua manifestação é maioritariamente implícita, e pode depreender-se pela escolha - e consequente valorização - de determinadas vozes em detrimento de outras; ou seja, o facto do fenómeno da voz ser tão difuso e pulverizado, e tão dependente de contextos sociais, políticos e ambientais, faz com que seja difícil encontrar a origem (ou origens) de determinadas preconcepções acerca do que a voz *é* e/ou de como *deve* ser.

Os exemplos aqui apresentados não pretendem insinuar a existência de uma qualquer teoria de fundo sobre a voz; são, antes, indícios de que a estética vocal, para além de importante - dada a sua predominância mediática -, era um assunto debatido tanto nos meios do fado como institucionalmente. As evidências recolhidas e aqui apresentadas apontam mais no sentido de uma depuração da oralidade, do modo como as palavras eram ditas, e menos no sentido interpretativo/estilístico; no entanto estas dimensões são indissociáveis, uma vez que o dizer da palavra interfere e molda o(s) contorno(s) da voz e, consequentemente, a estética vocal. A necessidade de disciplinar e seleccionar as vozes tornar-se-á evidente com a criação, em 1947, do Centro de Preparação de Artistas da Rádio (CPAR) da Emissora Nacional. A missão do CPAR era trabalhar as vozes das próximas vedetas da canção portuguesa e, embora a informação sobre o assunto seja escassa, a escolha de um cantor lírico para o dirigir sugere, de antemão, uma clara orientação, uma ideia de como essas vozes deveriam ser e o que deveriam representar. Antes de regressar a estes assuntos, detenho-me sobre a importância da voz nos regimes ditatoriais e sobre as especificidades do caso português, partindo da análise da voz do seu ditador.

A voz de Oliveira Salazar

“Salazar - Se fosse possível, nunca faria um discurso. Em 1909, no colégio da Via-sacra, em Viseu, notava já: ‘a natureza não me deu dotes de orador’.

Garnier - (...) já me disseram quanto lhe custa aparecer em público e o povo queixa-se de o ouvir pouco, de mal o conhecer.

Salazar - Eu sei que a opinião pública necessita de ser alimentada e que, não lhe oferecendo o que ela espera sempre tradução presença, palavras entusiasmos, promessas - certamente me arrisco. Continuo, porém, a declarar que não se pode ao mesmo tempo encantar e governar a multidão” (Garnier 2002 [1952], p.35).

No filme *O Grande Ditador* (1940), Charlie Chaplin criou Adenoid Hynkel, líder absoluto da Tomainia, figura que: “parodia e perverte genialmente a gestualidade hitleriana” (Rancière 2014: 298). Num discurso para uma enorme massa popular (que aparecerá depois, eufórica e entusiástica, fazendo a saudação nazi), Hynkel vocifera um conjunto de sons inspirados na língua alemã, algumas palavras reais com uma pronúncia exagerada, quase caricatural, e alguns ruídos fisiológicos (a tosse que imediatamente incorpora no discurso; o roncar de um porco, que produz assim que fala dos ‘juden’). Juntamente com a voz do ditador ouvimos, amiúde, uma outra em *off*, que traduz o texto de Hynkel para inglês, com pronúncia britânica, numa serenidade em tudo contrastante com o tom colérico do líder.⁸⁰ A sua narração termina com a frase: “in conclusion ...for the rest of the world he [Hynkel] has nothing but peace in his heart” (depois de num momento de grande ira em que compreendemos claramente as palavras ‘juden’, ‘Finland’ e ‘Russia’).

O que Chaplin está a afirmar, com particular engenho, é que o conteúdo semântico da mensagem é secundário; o que mobiliza a audiência é o modo como ela é transmitida. Assim, Hynkel usa a intensidade, o drama, a coreografia da voz e do gesto, de modo a emular a personagem que Hitler construiu, ao que tudo indica, pormenorizadamente (Welch 2006).⁸¹ O facto de não serem autorizadas gravações da ‘voz natural’ do líder nazi, ou seja, da sua voz sem a encenação discursiva (que, ao invés, se pretendia amplamente difundida), confirma a importância que a propaganda alemã atribuía à vocalidade e ao seu poder mobilizador.⁸²

O fascínio por figuras autoritárias e pelo poder absoluto de um chefe seduzia personalidades portuguesas que farão parte do regime, casos de António Ferro e dos integralistas Pedro Teotónio Pereira e Marcelo Caetano. Este último, convicto monárquico, para quem a ditadura deveria ser transitória, mostrava-se particularmente

⁸⁰ De acordo com esta voz em *off*, do ‘tradutor pessoal’ de Hynkel, que vai acompanhando a cena do discurso, Hynkel ‘suprimira a liberdade de expressão’ e era a ‘única voz a ser ouvida’: “Free speech was suppressed and only the voice of Hynkel was heard”.

⁸¹ A ‘máquina’ de propaganda nazi tentava apagar todos os traços da construção da *persona* de Hitler e qualquer ‘prova’ que revelasse a sua ‘humanidade’, ao proibir reproduções de fotografias ‘informais’ e mantendo secreta a relação com Eva Braun, por exemplo. O livro de David Welch, *Hitler Profile of a Dictator*, reflecte sobre a relevância da imagem e da propaganda na ascensão e manutenção do poder de Adolf Hitler abordando, também, as suas capacidades oratórias.

⁸² A única gravação conhecida da voz de Hitler, sem ser num discurso, foi gravada sem autorização por um engenheiro de som, em 1942, numa conversa entre este e o ministro da defesa da Finlândia, Carl Gustaf Emil Mannerheim. Este documento é a única gravação até agora conhecida da sua voz ‘natural’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WE6mnPmztoQ>
Último acesso: 8/4/2025, 8.41h.

entusiasmado com o ‘enérgico’ e ‘viril’ Mussolini. De acordo com Caetano, a Itália: “varridos os bacharéis, os políticos, os retóricos, todos os elementos infeciosos que envenenavam a nação”, revelava-se “um Estado forte, um povo unido, consciente e decidido” que, “no Concerto das Nações”, fazia ouvir “a sua voz clara e enérgica, exprimindo uma vontade viril” (*in* Martinho 2016: 118). Nesta declaração, a alusão à voz ‘clara’, ‘viril’ e ‘enérgica’ da Itália confunde-se com a descrição da voz discursiva de Mussolini, com o seu ímpeto transformador, que Caetano admirava. Também António Ferro demonstrava fascínio líder italiano, como podemos verificar no artigo que lhe dedicou: ‘O Ditador e a Multidão’. Neste, Ferro sugeria que um ditador deve: “martelar constantemente as suas ideias (...) dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão: que o ditador fale ao povo e que o povo lhe fale” (Ferro 2003: 223).

Oliveira Salazar mostrava-se avesso ao que descreveu como “teatrais efeitos” das estratégias propagandísticas de outros países, desconfiando “dos exaltados nacionalismos que os dominam” (Salazar 1935: 258-9). Referia-se, precisamente, à obrigatoriedade de mobilizar emotivamente as ‘massas’, aos discursos ‘excessivos’ e eloquentes dos líderes de regimes ‘abertamente’ fascistas, via da qual se demarcou desde sempre: a mensagem a transmitir ao país deveria ser racional e sóbria, à sua imagem.⁸³ As entrevistas concedidas a António Ferro, essenciais para a construção da mitologia salazarista, distanciam-no do carácter dos outros ditadores ‘modernos’, esboçando-lhe um: “perfil severo, de dirigente católico, até há pouco próximo do episcopado, com tiques de lente coimbrão, de conservador elitista avesso à rua e às massas em geral”, de carácter “frio e reservado”, ‘celibatário’, ‘distanciado do mundo’ de “rosto fechado” e de “postura tímida e algo provinciana” (Rosas 2012: 161).⁸⁴

⁸³ O fascismo de e em Salazar continua a ser assunto de debate. Como sugere Joaquim Vieira: “Embora o Estado Novo não configure todas as características dos fascismos europeus dos anos 20 e 30, nem o seu chefe (até por razões de personalidade) se preste a encenações para fanatizar multidões, típicas de tais regimes, há um período em que Salazar estimula e assume a associação com esses modelos, sobretudo o italiano, através do recurso a idênticas práticas rituais (milícia, militarização da Juventude, desfiles marciais, saudação romana, etc). Essa identificação desaparece mais por força do isolamento e da destruição desses regimes com a II Guerra Mundial do que por vontade própria do Estado Novo” (Vieira 2001: 13).

⁸⁴ Em Novembro de 1932, Salazar foi entrevistado por António Ferro, o jornalista mais internacional da época que trabalhava, então, para o *Diário de Notícias*. Ferro era, para além de repórter, um artista e intelectual que não negava o gosto pelos fascismos e as suas ‘máquinas’ de propaganda, a sua estética e eloquência. Já tinha entrevistado Mussolini, Primo de Rivera, Kemal Ataturk, entre muitas outras figuras de relevo mundial. As primeiras 5 entrevistas a Salazar seriam publicadas no ano seguinte e prefaciadas pelo próprio entrevistado. O livro foi reiteradamente reeditado, sempre com novidades propagandísticas, e utilizado como instrumento de propaganda também internacionalmente, tendo sido publicado em espanhol, francês e inglês.

A imagem de um carácter introspetivo, recatado, o trabalho em clausura para que o país fosse corretamente dirigido justificariam, assim, os discursos: “(...) frios e secos, pobres de imagens, metáforas e símbolos; descritivos e racionais” (Gil 1995: 11).⁸⁵ Salazar fundamenta o tom da sua retórica na “intuição profunda” (*idem*: 12) do ‘povo’ português que, maioritariamente iletrado, teria uma capacidade inata para compreender a racionalidade, a lógica e a clareza das suas mensagens, ainda que desprovidas de ‘efeitos oratórios emocionais’; lia, seguindo escrupulosamente um guião, onde as palavras eram escolhidas pela sua eficiência semântica e não pela sua força ‘dramática’ e/ou emocional, retirando à leitura os ‘excessos’ da voz, a sua capacidade de despoletar emoções (que, no seu entender, serviriam apenas para ofuscar ou secundarizar as mensagens que pretendia veicular). Em suma, a retórica salazarista exigia uma escuta atenta, objetiva, silenciosa e privava o ouvinte da *voz em excesso*, das flutuações e das propriedades da prosódia que *excedem* a palavra.

Embora a rejeição dos teatrais impulsos retóricos das propagandas nacionalistas se encontrem bem justificadas à luz da razão, com a qual Oliveira Salazar queria governar, também é bem visível e audível que o ditador português não possuía nenhuma das características performativas que permitiram a Hitler e Mussolini controlar, entusiasmar e mobilizar as grandes massas (algo que o próprio irá admitir, como veremos adiante). Mesmo que trabalhasse o gesto, o movimento, a cadência da retórica, faltava-lhe, desde logo, uma figura central neste jogo das ditaduras: um aparelho fonador capaz de exaltar multidões, uma voz potente, poderosa e viril. Quando Salazar tentava ganhar em volume sonoro a sua voz passava para um registo vocal mais agudo, que Joaquim Vieira apelidará de “voz de falsete” (Vieira 2001: 92) e Mário Soares de “desagradável” (Soares 2017: 71). Tornava-se, com efeito, uma voz irregular, quebradiça, sem a sustentação/potência

⁸⁵ José Gil profere esta afirmação tendo como base a sua análise dos discursos proferidos por Salazar entre 1928 até ao início da década de 1940.

sonora expectável para o corpo de um homem adulto.⁸⁶ Estas características são mais óbvias nos discursos proferidos ao ar livre, como podemos observar no realizado em Guimarães, a propósito das comemorações do ‘8º centenário da nacionalidade’ (4/6/1940).⁸⁷

Na sua voz há, ainda, uma intensificação de ressonâncias na zona da máscara, o que resulta numa qualidade nasal utilizada, por vezes, para amplificar o som (ver *twang*, no final da presente tese), a que Salazar acrescenta uma acentuação, dicção e entoação semelhante à da oratória dos rituais católicos, aspetos que revelam a sua educação seminarista e que podemos observar e escutar em boa parte dos seus discursos realizados aos microfones da Emissora Nacional e na Assembleia Nacional.

Salazar era, assim, a voz da leitura epistolar, da razão, do decreto. Se há, nisto, uma conveniência política e cultural, sugiro que não descartemos o facto de haver um constrangimento de ordem fisiológica. O próprio Salazar estava bem ciente das suas limitações discursivas e performativas, como são prova as palavras com que prefaciou o primeiro tomo dos seus discursos e os comentários redigidos por António Ferro. Começamos pelas entrevistas, já aqui referidas, concedidas a este interlocutor. Profundo admirador dos ditadores do seu tempo, Ferro confrontou Salazar com “as ideias que cantam” na fascista Itália, onde Mussolini “consegue manter, sem quebras nem fraquezas” uma “exaltação e entusiasmo” por via do seu “contato com a multidão” (Ferro 1933: 83). Referindo-se às “relações necessárias entre a ditadura e o povo”, que via como “problema palpitante” (*idem*: 90), Ferro refere “um certo mal-estar, uma certa inquietação, uma tendência para o descontentamento” de “um povo nostálgico, que precisa de música, de alegria, da simpatia humana do poder, para sacudir o seu pessimismo, a sua tristeza nata” (*idem*: 83):

⁸⁶ Não querendo afirmar Salazar sofria de puberfonia, noto que a sua voz se assemelha, por vezes, à de um adolescente em fase púbere, momento de maturação corporal que resulta numa profunda alteração da voz, tanto em homens como em mulheres. Durante a puberdade acontecem “rápidas mudanças na laringe humana” que implicam, nos homens, “uma queda de aproximadamente uma oitava (ou seja, cerca de 100 Hz)” na “frequência fundamental” da voz (Gonçalves de Sousa 2017: 10). Quando esta mudança não ocorre organicamente, ou seja, quando os homens continuam a usar a sua voz aguda para além da puberdade, ocorre um fenómeno clinicamente denominado de puberfonia ou falsete de mudança: “que se define pela persistência da voz aguda no rapaz após a puberdade na presença de uma laringe estruturalmente normal (*idem*: 3) (...) Em termos clínicos, vozes mais agudas ou mudanças nos registos de voz são os principais sintomas que persistem além da puberdade. A voz dos pacientes pode ser fraca, fina, espumosa, rouca, efeminada e imatura. Os outros sintomas são quebras no tom, ressonância inadequada e respiração superficial” (*idem*: 11). De acordo com este autor, a puberfonia, quando não devidamente tratada, pode evoluir para um problema de voz crónico e pode afectar o desenvolvimento psicossocial do indivíduo.

⁸⁷ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/comemoracoes-do-8o-centenario-da-nacionalidade/>
Último acesso: 5/5/2024, 7.55h.

António Ferro - Há quem atribua ao seu isolamento a frieza da situação, a falta de calor humano... Trata-se duma, característica do seu temperamento ou duma defesa política?

Oliveira Salazar - As duas hipóteses são verdadeiras - responde-me o dr. Salazar, com o sorriso condescendente de quem está disposto a suportar as perguntas mais indiscretas -. Trata-se, efectivamente, duma defesa, mas duma defesa que nada me custou, que se ajusta perfeitamente ao meu feitio” (Ferro 1933: 83).

Ferro não questiona diretamente Salazar sobre a sua capacidade performativa no confronto com as multidões e, muito menos, sobre a sua voz; optou por focar-se no que seria a sua personalidade, mas a sugerida “falta de calor humano”, a transmissão de alguma “simpatia humana do poder”, parecem implicar não apenas o carácter do orador ou o conteúdo dos discursos, mas também o modo como essa comunicação era feita.

Salazar, que havia traçado uma linha clara entre a moralidade da política com que pretendia dirigir a nação e a ditadura fascista [italiana] que, segundo ele, seguia: “para um estado novo que não conhecia limitações de ordem jurídica ou moral” (*idem*: 74), assumiu que o seu “isolamento” - que se refletia no seu silêncio - era uma “defesa política”, que se ajustava “perfeitamente” ao seu “feitio”.⁸⁸ Ou seja, se por um lado estas questões são sempre colocadas numa esfera política, é também verdade que os comentários de Salazar - no que concerne a inquirições relacionadas com a sua figura mediática, a sua oralidade e a expressão de afetos ou de emoções -, se tornam ambíguos, confundindo características pessoais com as determinações políticas e morais que a sua função exigia.

Um outro exemplo desta ambivalência é um texto de Salazar, no prefácio dos seus ‘Discursos’ (1935):⁸⁹

“Obrigado a falar, sem os dotes naturais dos oradores, sem essa magnífica consciência da superioridade própria sobre a multidão que dá o sangue frio, o à-vontade, a clareza dos raciocínios e a facilidade de expressão do pensamento, não me atreveria em coisas de responsabilidade política a deixar à memória dos jornalistas colaboração no que devesse ser dito” (Salazar 1935: XXVIII).

⁸⁸ “Sou dos chefes de governo que menos falam” (Salazar 1943: V).

⁸⁹ Salazar afirmou que, ao invés de ‘Discursos’, o livro se deveria intitular “*Pedaços de Prosa que foram ditos*” (Salazar 1935: VII), uma vez que embora tivessem sido proferidos perante “auditórios mais ou menos numerosos (...) não lhes haveria de dar qualidades que não possuem” (*idem*).

O ditador afirmava que não tinha os “dotes naturais dos oradores”, que era “obrigado” a falar; no entanto, a sua falta de ‘à vontade’, a falta de ‘superioridade’ ou de arrogância necessária para exhibir a lógica do seu raciocínio ‘sobre a multidão’ não se prendia com o seu próprio ‘feito’, mas com o perigo de deixar aos jornalistas parte da interpretação da sua retórica. A racionalidade deste argumento justapõe-se a um outro que decorre das contingências do acaso ou do destino, uma vez que um ‘natural orador’ parece ser, à luz da época, e pelo que nos é dado a perceber pelos média, uma característica inata, uma atribuição divina.⁹⁰ Oliveira Salazar escolhe, por isso, como método para o seu ‘trabalho como orador’, “depois de ter experimentado tudo (...) o processo mais económico - penso, escrevo e leio” (*idem*).

Poder-se-á dizer que a voz de Salazar é a antítese das vozes másculas, viscerais e impetuosas de Mussolini e Hitler. Segundo Mladen Dolar (2006) estes dois ditadores subvertem a tradição legal e jurídica das sociedades democráticas, onde a imutabilidade do texto escrito substituí a efemeridade da voz que, noutros regimes, se constituía como lei. Numa democracia a voz é utilizada como complemento à letra, à lei constitutiva, dando-lhe validação humana; a lei existe como palavra escrita, imutável, embora a sua aplicação dependa de um ato vocal acústico, de uma *viva-voz* que, ao proferi-la, a materializa. A divisão entre estas duas funções dá-nos a garantia ou uma: “impression of a peaceful coexistence, a complementary, as if the letter would find in the use of the voice the missing half it has been seeking” (Dolar 2006: 113). A voz autoritária - que surge como substituta da escrita -, desequilibra esta lógica, invalidando o poder da letra, da lei, da constituição. A grande teatralização, o espectáculo fascista que Salazar evitava tem, como objeto central, a voz: “the ideal medium of producing such events in establishing a direct link between the ruler and the masses” (Dolar 2006: 117-8). Reside aqui a grande diferença entre Salazar e as vozes autoritárias que Dolar descreve como ‘substitutas’ da lei e, consequentemente, ‘antipolíticas na sua natureza’: não era objetivo de Salazar usar a sua voz para criar um Estado feito à sua imagem; seriam, antes, as “limitações de ordem moral” (Salazar *in* Ferro 1933: 74) impostas por esse mesmo estado ‘reformador’, herdado da ditadura militar e expressas na constituição, de 1933, a dirigirem a sua acção.

⁹⁰ Há exemplos de livros, do início do séc. XX, como o já citado *Arte de dizer: curso de dicção* (1903) e *A arte de se fazer ouvir – a dicção e o gesto (para uso de advogados, conferentes e pregadores)* (1913), de Harmand-Dammien, com inúmeros exercícios para que os indivíduos melhorem a sua oralidade, embora não deixem de referir, paradoxalmente, que a ‘arte’ da oratória é profundamente inata.

Em Portugal imperaria a voz *da razão* suportada pela tradição religiosa e metafísica que colocava, na consciência humana, a voz silenciosa e incorruptível capaz de distinguir, como conceitos inatos, absolutos e universais, o bem e o mal.

Ainda sobre a voz de Salazar e do relevo que o tom, o timbre, a prosódia tinham na construção de uma imagem, não posso deixar de evocar um livro que, embora publicado no início da década de 50, se constitui como o melhor - senão o único - retrato do que seria o ditador numa suposta intimidade. *Férias com Salazar*, de Christine Garnier, é muito mais do que uma narrativa construída por uma intelectual francesa, que não disfarçava ser “uma mulher apaixonada” pelos modos, pelas ideias e pelos valores do ditador (Rosas *in* Garnier 2002 [1952], p.21).⁹¹ É através das descrições da voz de Salazar que Garnier (e outras figuras por ela entrevistadas) nos revelam quem é este homem na sua intimidade (intimidade que Salazar sempre manteve secreta de modo a transmitir a imagem de um homem dedicado, em exclusivo, à pátria). É a própria autora quem nos informa do seu objetivo:

“como eu gostaria de descrever as tonalidades da sua voz! Mas não sou capaz. É como um canto, baixo e doce, mas, no entanto, demora-se por vezes em notas de aço que gelam. Não se parece com qualquer outra e eu evoco a lâmina de um punhal, brincando numa bainha de seda” (Garnier 2002 [1952], p.135).

As descrições da voz de Salazar vão sugerindo ideias sobre uma *persona* ponderada, educada, atenciosa, até meiga, mas também assertiva, exigente, devota e fiel ao serviço e à causa pública:

“a sua voz é o mesmo tempo cantante e baixa, atravessada por inflexões de surpreendente doçura. Fala devagar. Sente-se que procura sempre a palavra exata; que pretende transmitir escrupulosamente o seu pensamento até no que ele possa ter de velado”; “(...) pronuncia com voz onde há um pouco de malícia” (*idem*: 28); “Não suporto a desordem - insinua em voz branda” (*idem*: 64); “Tudo é difícil - responde Salazar, em melancólico eco, a cabeça apoiada

⁹¹ Salazar teve um papel de ‘coautoria’ secreta no manuscrito. De acordo com Fernando Rosas, o ditador: “passa a escrito as suas respostas”, escreve-lhe um “texto guia” sobre as relações entre o Estado e a Igreja, “revê novamente os textos e as traduções para francês que ele próprio assegura através do SNI” (Rosas *in* Garnier 2002 [1952], p.11). O grau de ‘falsificação’ da narrativa revela o modo como Salazar manipulava tudo o que se dizia sobre ele e sobre o seu regime e, até as aparentes críticas de Garnier e os seus comentários em relação ao papel da mulher terão sido meticulosamente orquestrados.

ainda nas costas da cadeira” (*idem*: 94); “Na voz de Salazar, normalmente tão calma, há uma vibração apaixonada” (*idem*: 100); “(...) pareceu-me que me chegava a voz de Salazar (...) aquela voz austera que se elevou no dia seguinte ao da revolução (*idem*: 122); “A sua voz tornou-se de repente a de um professor severo e faz-me voltar aos tempos da escola que me deixaram a lembrança de um pesadelo” (*idem*: 107); “A voz tornou-se protocolar e respondeu (*idem*: 139); “Acrescenta em voz baixa” (*idem*: 147); “A sua voz tornou-se patética, na agonia da luz” (*idem*: 171).

É através da voz que Garnier revela a complexidade emocional de Salazar, um homem aprisionado pelo desígnio sacrificial de governar, com a maior das exigências, um país. A amiga do ditador, Arminda Lacerda de Cértima, confirmou isto mesmo, ‘cochichando’ a Garnier:

“O doutor Salazar em público é muito diferente, não é verdade, do Dr. Salazar em sua casa? Compreende agora porque é que o povo lhe atribui a fama de homem duro e frio? Hoje não falará mas já o tenho ouvido fazer discursos. Sabe como a sua voz é quente e amável quando se dirige a um só interlocutor? Pois bem, logo que fala para a multidão, a sua voz vela-se e não passa da ribalta, como se diz no teatro. Tudo o que ele enuncia é nítido, lógico, medido, mas não faz a menor concessão aos gostos do seu auditório. Não se deixa levar pelos fluidos magnéticos que se libertam de uma multidão atenta” (*idem*: 78).

As características e limitações vocais de Salazar podem ter passado como um pormenor no modo como exerceu o poder, mesmo numa época em que a voz tinha uma importância vital na transmissão de mensagens (sendo a rádio o mais importante veículo mediático) e na mobilização das massas em torno de determinada ideologia.

Adiantando-me ao assunto com que terminarei a presente tese coloco, desde já, à luz destas formulações, a seguinte questão: como interpretar - tendo em conta que a *voz da nação* permanecia maioritariamente muda, racional e refém de um aparelho fonador incapaz de corresponder às exigências propagandísticas preconizadas pelos ditadores de voz viril - a ascensão meteórica da voz e da figura de Amália Rodrigues?

A censura da ‘voz’ na imprensa

O instrumento mais óbvio e frequentemente utilizado pelo Estado Novo para obter uma uniformização da opinião discursiva e, conseqüentemente, do pensamento foi a

censura da imprensa escrita, o mais importante meio de comunicação na década de 1940.⁹² A atividade deste sistema repressivo era de tal modo explícita que Marcelo Caetano, logo no final de 1943, escreve a Salazar considerando ser inadiável e imprescindível:

“Obter uma colaboração séria da imprensa, e dar-lhe maior liberdade para publicar críticas a serviços públicos ou aos seus agentes, ou queixas contra prepotências de autoridades. A imprensa está desacreditada no público: para através dela se fazer ouvir o *bem* é preciso que possa apontar o *mal*” (Antunes 1993: 121, destaque no original).

Note-se como o próprio Caetano se refere à imprensa como uma ‘voz’, uma voz com potencialidade para fazer o ‘povo’ ouvir ‘o bem’ e, entenda-se ‘o bem’, como o projeto ideológico do estado novo e as suas realizações do ponto de vista da ordem, das obras públicas, da defesa do povo português em tempos de guerra.⁹³ Para Caetano a censura à imprensa era, acima de tudo, demasiado visível, demasiado exposta e, para que a sua voz fosse convincente, haveria o estado de lhe dar algum espaço para que outras vozes, ainda que mais dissonantes, se pudessem ouvir. A gestão dos serviços de censura estava sobre a alçada do S.P.N.,⁹⁴ cujo diretor era António Ferro, figura por quem Marcelo Caetano não parecia ter particular simpatia e cuja gestão do aparelho de propaganda criticou, por vezes. No entanto, é Salazar, no discurso proferido aquando da criação do secretariado quem explicitamente decreta como o mesmo deveria gerir e controlar a informação a ‘revelar’ ao ‘público’, preocupando-se e ocupando-se de:

“contrapor ao facto singular a universalidade dos factos, ao caso pessoal e local o caso nacional, de corrigir a ideia que cada um involuntariamente forme das realidades nacionais, filosofando à soleira da porta, com o que todos devem conhecer os mesmos factos no conjunto da vida da nação” (Salazar 1935: 260).⁹⁵

⁹² Embora Portugal tivesse índices elevadíssimos de analfabetismo “a imprensa (...) continuou a ser o *media* mais consumido, com tiragens expressivas” (Melo 2014: 183).

⁹³ Marcelo Caetano nunca deixou de “criticar duramente” o regime, preferencialmente em correspondência privada com Salazar (Martinho 2016: 191).

⁹⁴ O S.P.N. tinha como principal objetivo: “organizar e centralizar a propaganda interna e externa” de modo a “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação” (Decreto de lei nº23:054 de 25 de Setembro de 1933. Diário de Governo I Série – Número 218).

⁹⁵ Discurso proferido no dia 26 de Outubro de 1933, na sede do S.P.N.

O discurso deveria, portanto, e a ‘bem da nação’, ser sempre o mesmo, numa “batalha contra o erro, a mentira, a calúnia ou a simples ignorância” (*idem*: 264).⁹⁶ Para que serviria uma maior liberdade para ‘filosofias individuais’ quando o país estava dotado “de um instrumento *de governo*” (*idem*: 258) cuja tarefa era fazer ouvir o que deveria ser ouvido?

A função homogeneizante do SPN/SNI fica bem expressa nas “41 mil notícias” distribuídas pela imprensa, entre 1930 e 1957 (Melo 2014: 183). Não é, portanto, de estranhar que a imprensa escrita portuguesa, na década de 40, seja pautada pela coerência e uniformidade discursiva, num “clima de anestesia e de obediência generalizadas” (Gil 2004: 24), como numa “«disneylandia» qualquer, sem escândalos, sem suicídios, nem verdadeiros problemas” (Lourenço 1992: 28).

Mecanismos para uma homogeneização da estética vocal do fado

Constrangimento dos espaços performativos

Um dos modos mais eficazes para manipular e transformar uma prática expressiva, ainda que indiretamente, é alterar os lugares ou espaços em que esta acontece. Como veremos, mais adiante, a já referida legislação de 1927, onde se regulamentavam os espaços performativos, trouxe profundas alterações aos locais onde o fado era apresentado e aos seus contextos de execução. Transformar estes lugares é mudar o modo como a voz se pode exprimir, é condicionar quem pode ou não ser ouvido e, como a voz é um fenómeno que resulta, em grande medida, da interação entre os corpos e o ambiente modifica-se, também, a sua estética (Couldry 2010).⁹⁷ O mesmo decreto exigia que fadistas (e artistas no geral), possuissem carteira profissional e que os textos a executar fossem previamente autorizados pela censura. Isto constrangia a improvisação (ou seja, moldava indelevelmente o que se podia dizer), mas terá tido impacte no modo como se podia dizer/cantar. A alteração dos espaços performativos do fado, que respondiam, após a publicação do decreto, a padrões de salubridade e respeitabilidade que se demarcavam

⁹⁶ Os documentos e correspondências oficiais, no período em análise, terminavam com a frase ‘A bem da nação’.

⁹⁷ Nick Couldry faz uma observação semelhante relativa às sociedades neoliberais: “As neoliberal rationality becomes institutionalized culture, it shapes the organization of space. Some types of space become prioritized, others fall out of use and so stop being imagined; because voice is embodied, this matters hugely for the effectiveness of voice, since neoliberalism literally changes where we can and cannot speak and be heard” (Couldry 2010: 12).

das antigas tabernas e bordéis onde o fado era interpretado, poderão ter tido uma enorme influência na estética vocal do género musical.

As fadistas escolhidas pelo regime

Tendo em conta as reservas do regime para com o fado, não é surpreendente que a fadista escolhida para o representar, na Emissora Nacional, tenha sido Maria Teresa de Noronha. Há, entre Noronha e outras fadistas suas contemporâneas (como Ercília Costa, Maria Alice, Adelina Fernandes, Ermelinda Vitória, Madalena de Melo, Maria do Carmo, entre outras) diferenças muito significativas.⁹⁸ Embora cada uma destas artistas tenha as suas especificidades, nestas últimas, e grosso modo, predominavam: uso de tonalidades que requerem registos vocais agudos que, em determinadas intérpretes/situações, parecem desadequados para a tessitura das vozes em causa, revelando esforço; uma nasalidade característica das vozes da rua e dos pregões (colocadas na zona da máscara, o que amplifica determinadas frequências, aumentando a sua projeção); o uso frequente de portamentos descendentes e trémulos, técnicas que indexam/emulam o choro.⁹⁹ Estas características, juntamente com letras trágicas e fatalistas, reforçam a condição social e cultural dos/as fadistas e a incorporação de uma existência sofrida, a vivência de um fado. Já Maria Teresa de Noronha, para além de pertencer a uma família aristocrática - o que de certo modo resguardava a emissora de “quaisquer suspeitas de menor respeitabilidade pública” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 439) -, possuía um estilo vocal e interpretativo caracterizado por:

“uma dicção perfeita, uma expressividade contida mas intensa e uma forma de «estilar» virtuosística, sobretudo nas fórmulas ornamentais que improvisava no registo agudo, em pianíssimo, em torno de suspensões sobre notas-chave da melodia, sobretudo nas passagens pré-cadenciais” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 914).

Podemos dizer que o domínio vocal de Noronha, especialmente no registo agudo, resulta numa voz mais próxima da colocação vocal do canto lírico que, juntamente com a

⁹⁸ Este assunto é desenvolvido em profundidade no capítulo dedicado à análise vocal no fado ‘Perseguição’.

⁹⁹ “Multiple popular song forms and voiced lament genres around the world utilize vocal “icons of crying” which can have the effect of drawing the listener into the emotional world of the song or the lament through an emotional – kinesthetic empathy (...) variations of descending vocal slides (*portamento*, *glissando*) or a tremulous or wavering voice sometimes employing a wide vibrato (...) (Gray 2023: 43-4).

ausência de imperfeições linguísticas, indexam um estatuto social mais elevado, uma voz mais limpa, mais sofisticada e estudada, consequentemente arredada da crueza e da sujidade dos contextos performativos tradicionais do fado. Esta voz ‘bem colocada’, articulando corretamente o português seria um exemplo institucionalmente aceitável ou até recomendável para a interpretação do fado.

Também Ercília Costa foi contratada pelo S.P.N. para representar o país no estrangeiro: “apresentou-se em Espanha (onde gravou alguns discos em Madrid para a Odeon), França (Comédie des Champs Elysées, 1937) e EUA (onde representou Portugal na Feira Internacional de Nova Iorque, 1939)” (Silva, *in* Castelo-Branco 2010: 346).

A sua voz pode caracterizar-se pela utilização de um registo agudo e uma colocação de cabeça que, como já referi, é mais característica do canto lírico e, coincidentemente ou não, a fadista terá frequentado o conservatório (*idem*), facto que poderá ter sido determinante na sua colocação vocal e, consequentemente, no seu timbre e estilo.

É, no entanto, muito diferente representar o país no estrangeiro, dando a conhecer aos outros o ‘nosso pitoresco’ (como referiu por diversas vezes António Ferro), e cantar na EN, para uma plateia nacional abrangente que se pretendia doutrinar; de qualquer modo, a escolha destas intérpretes como representantes de um género que o regime desprezava, elucida-nos sobre o ideal vocal/performativo que melhor serviria a propaganda do regime, que melhor se adequava ao que este pretendia projetar, dentro e fora do país.

Este processo de: “certificação ou, se se prefere, de consagração pelo qual os produtores são instruídos, aos seus próprios olhos e aos olhos de todos os consumidores legítimos” (Bourdieu 2011: 291) permite afirmar quem tem, ou não, validade artística, que voz é, ou não, institucionalmente aceitável.¹⁰⁰ Esta certificação emana de um poder centralizado que é, depois, pulverizado na sociedade por agentes e produtores legitimados.

Ensinar a voz na imprensa e no cinema

Como referi, os modos de inscrição estética resultam de processos contínuos e recíprocos, em que os agentes implicados na formulação do gosto disseminam, com base

¹⁰⁰ Embora Bourdieu se refira à pintura e ao modo como o Estado, através da Academia: “impõe o princípio de visão e de divisão legítimo em matéria de representação figurada do mundo” (Bourdieu 2011: 290), parece-me que os mesmos mecanismos de ‘imposição’ e ‘reconhecimento’ podem ser extrapolados para a esfera da cultura ou arte ‘popular’. No caso do fado, enquanto prática expressiva, é clara uma posição reguladora do regime, necessária para que o próprio afirme e reafirme o seu ‘valor simbólico’ na construção de regras hierarquicamente disseminadas.

na sua autoridade e na sua esfera de poder, ideais artísticos e juízos de valor relativos a determinadas práticas expressivas. Um dos modos de exercer esse poder é através da imprensa escrita. Nela encontramos, com relativa frequência, críticas severas ao fado e à falta de qualidade interpretativa dos/as fadistas. Veja-se, por exemplo, como o poeta António Botto,¹⁰¹ um defensor do fado, descreve a atuação de uma anónima ‘cantadeira’:

“Amorteceram as luzes e ela subiu ao estrado. Na sala o silencio é quase total. (...) Há tanta asneira nesses versos de sete sílabas coxas que o público delira emocionado. E quando ela acaba de grunhir, as palmas rebentam violentas, sonoras (...) a cantadeira sorri, vencedora e dominante. (...) ela toma uma atitude de deusa mal traduzida em calão. Espeta o seio. Encolhe a bôca. Passa a mão pelos cabelos, e os instrumentos arrancam” (DP, 4/10/42, p.2, ano I, nº 13).

O autor revela-nos a sua visão e gosto pessoal que, no entanto, parece alinhar-se com as críticas dominantes ao género musical (como as que já referi, retiradas do livro *Fado, Canção de Vencidos*). Para Botto a fadista não canta, ‘grunhe’, mas o público ‘delira’ com esta representação do ‘grotesco’ revelando-nos, desde logo, um desfasamento entre o que para o crítico seria valorizável na interpretação desta canção popular e o gosto da audiência. A este propósito o poeta havia feito, na primeira edição do DP, um ‘inventário’ das ‘necessidades’ do fado, colocando a tónica na voz dos/as intérpretes:

“Afastá-lo [o fado] dos que o metem em versalhadas de pé côxo com idéias de serradura, isso é que era necessário. E seleccionar as gargantas das cantadeiras e cantadores; raspar-lhes a desafinação, o pigarro, e ajustar o tom e as palavras no compasso do equilíbrio, da harmonia, e da beleza” (DP, 22/09/42, p.2, ano I, nº 1).

Esta reivindicação de Botto, de seleccionar intérpretes e de ajustar o ‘tom e as palavras’, no fundo, de ‘ensinar’ uma fadista a cantar, é precisamente o que acontece numa cena emblemática do filme *O Costa do Castelo*, rodado no ano seguinte, no apogeu da popularidade das comédias portuguesas (pelo que terá chegado a uma audiência ampla e heterogénea). A cena em causa, uma ‘lição de guitarra e de fado’ é protagonizada por

¹⁰¹ António Botto (Abrantes, 1987 - Rio de Janeiro, 1959). Viveu em Alfama, bairro que motivaria muita da sua criação literária. O poeta Fernando Pessoa, que conheceu numa livraria onde trabalhou ainda muito novo, teve um papel importante na divulgação da sua obra. Alguma da sua poesia, hoje considerada homoerótica, causou polémica, principalmente a publicação do livro *Canções* (1921). Publicou ainda *Baionetas da Morte* (1936) e colaborou com diversas revistas literárias como a *Águia* e a *Presença*. Partiu para o Brasil em 1947, país onde viria a falecer, miseravelmente.

Simplicio Costa, personagem desempenhada por António Silva, e a ‘cantadeira’ Rosa Maria, protagonizada pela popular artista Hermínia Silva. A sátira é construída em torno da oralidade da fadista, incapaz de pronunciar corretamente determinadas palavras, uma vez que reproduz os sons da fala que ouve diariamente:

“Rosa Maria - ó-despois de ser cantadeira largo o ofício.

Simplicio Costa - não se diz ‘ó-despois’, é depois (...) como queres tu cantar o fado em público a dizer asneiras? [canta imitando com uma voz ‘nasal’] ‘quando chiguei à janela, ó-despois do almazéin’...

Rosa Maria - também que enjagero! Eu não canto com essa voz de charroco!

Simplicio Costa - não é a voz, é a letra! Vamos à lição: mão na cintura, cabeça levantada, sorriso nos lábios!”

(excerto da ‘lição de fado e guitarra’, do filme *O Costa do Castelo*)

Este sotaque indexa classe social, origem, e/ou o contexto em que a fadista se movimenta, a sua escolaridade (ou falta dela).¹⁰² Quando, na cena seguinte, Rosa Maria começa a cantar, surge uma nova personagem: um gato. Na primeira palavra mal pronunciada (‘sentimento’) o gato mia e, na frase ‘triturar as águas do mari’ não só mia como se lança contra uma mesa, atirando ao chão um despertador que, interrompendo o tempo musical, começa toca incessantemente, resultando numa metáfora que, neste contexto, me parece facilmente perceptível: já era tempo dos fadistas corrigirem asneiras linguísticas e, consequentemente, contribuírem para a dignificação do fado. Quando finalmente se apresenta em público, já trabalhada a sua oralidade, Rosa Maria é socialmente *recompensada* pela mudança sendo aplaudida pelo público e pelos seus pares, tendo um enorme sucesso.¹⁰³

Se, em *O Costa do Castelo*, a ‘lição’ parecia ser uma questão de sotaque, da correta articulação da língua - uma vez que o problema “não é a voz” (de Hermínia, entenda-se), “é a letra” -, repare-se como poucos anos depois, no filme *Fado, História de uma cantadeira* (1947), onde também há uma ‘lição de fado’ entre Ana Maria (Amália Rodrigues) e o seu namorado/guitarrista (Júlio, interpretado por Virgílio Teixeira), o

¹⁰² Entendamos *classes* como: “conjuntos de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes” (Bourdieu 2011: 138).

¹⁰³ Quando, no filme, o ‘apresentador’ da noite de fados chama a estreante fadista refere que antes cantara a “Princezinha do fado encantado”, o primeiro epíteto de Amália Rodrigues na cervejaria Luso, o que demonstra a sua popularidade, já em 1942/43, aquando da rodagem do filme.

trabalho é estritamente musical e não linguístico (Amália trará ao fado uma excelente pronúncia e a correta articulação da língua portuguesa, aspeto que será difundido na imprensa, como demonstrarei nos próximos capítulos).¹⁰⁴

Um outro exemplo cinematográfico que nos confirma a existência de um ideal vocal, ainda que aí se mostre bastante eclético, é o filme *A Menina da Rádio*, de 1944. Nele há três vozes em evidência: de Fernando Curado Ribeiro e Teresa Casal, consolidadas estrelas da ‘Rádio Lisboa’, e da iniciante Maria Eugénia (Geninha), que cantava em contexto doméstico/familiar e que sonhava cantar aos microfones do que seria a futura ‘Rádio Estrela’ (projecto que o pai, representado por António Silva, ambicionava realizar). O que ouvimos de homogéneo nestas três vozes é uma colocação parcialmente lírica, em que os cantores tentam (aparentemente) secundarizar o registo de peito, subindo a posição do palato, e colocando a voz num registo de cabeça conferindo-lhe, assim, semelhanças com uma sonoridade mais erudita. O objetivo estético deste estilo talvez fosse o de conferir à interpretação de uma canção ligeira um carácter aparentemente mais trabalhado e simultaneamente mais leve, situando-o numa intersecção entre a voz estudada e a voz natural (ou aparentemente espontânea). O resultado é uma sonoridade que, em alguns casos, parece demasiado estilizada, ou sem autenticidade, no sentido em que algumas vozes parecem não estar ajustadas a este tipo de colocação: veja-se o caso de Geninha, que parece vocalmente desconfortável ao interpretar a canção ‘Sonho de Amor’ (voltarei a este assunto na secção ‘Cinema, Fado e Estado Novo: breve introdução’, no quinto capítulo).

Será no contexto da rádio Emissora Nacional que se evidencia, mais claramente, uma idealização do que a voz deveria ser e de como deveria ser usada, tanto a voz falada como a cantada. Logo em 1936, o seu director, Henrique Galvão, emitia uma nota de serviço em que eram “estabelecidas regras mais rígidas para a leitura dos noticiários, podendo os locutores sofrer punições caso utilizassem inflexões de voz indesejáveis” (Ribeiro 2003: 166).¹⁰⁵ Cerca de 10 anos depois, a Emissora criava o já referido Centro de Preparação de Artistas da Rádio (CPAR), uma ‘escola’ para cantoras e cantores. Embora a sua fundação date de 7 de Setembro de 1947 sabemos que, já antes, a seleção das vozes a serem escutadas na EN seguia uma orientação estética com contornos bem definidos, algo que pode ser ilustrado pelo já referido filme *A Menina da Rádio*. De

¹⁰⁴ O filme *Fado, História de uma Cantadeira* (1947) será analisado no capítulo 5.

¹⁰⁵ Nota de serviço nº100, 5 de maio de 1936 (Ribeiro 2003: 166).

acordo com o etnomusicólogo Pedro Moreira, que se dedicou ao estudo da Emissora Nacional na sua tese de doutoramento, no CPAR: “os cantores aprendiam técnicas vocais”, como “respiração” e “afinação”, postura perante o microfone, movimentos corporais e um repertório base” (Moreira 2012: 243) que haveriam, depois, de ser transpostas para os “géneros e estilo musicais integrados no âmbito da «música ligeira»” (*idem*: 247). Sugiro que a escolha de Mário Mota Pereira, um cantor lírico, para a direção desta escola, é um dos inícios reveladores do tipo de afiliação vocal que a tutela/direção institucional e artística da EN pretendia ou desejava predominante, tanto na rádio como no restante panorama musical português, e que as escolhas de Ercília Costa, Maria Teresa de Noronha e, mais tarde, de Amália Rodrigues como representantes institucionais do fado confirmam esta tendência, dada a sua afiliação vocal mais alinhada com a sonoridade das vozes ‘líricas’.

Reflexões Finais

Tendo em conta que a voz é um fenómeno coletivo, construído em comunidade, conhecer o contexto vocal em que Amália Rodrigues se movimentou e em que a sua voz se moldou é fundamental para melhor compreendermos a sua singularidade e os motivos da sua rápida ascensão mediática. É, assim, necessário compreender o que seria expectável da voz, dentro da estética do fado, género em que Amália se afilia, mas ter, também, uma visão cultural abrangente sobre o fenómeno. O enquadramento vocal, ou a análise das principais ideias em circulação acerca da voz, assim como a sua materialização física - o que podemos designar como ideologia -, é essencial para uma análise holística da voz amaliana.

Ao recuarmos cerca de 100 anos, numa altura em que a rádio era o meio de comunicação por excelência e se, por momentos, pensarmos no impacte mobilizador dos discursos de ditadores como Hitler e Mussolini - e falo tanto do impacto da coreografia vocal como da mensagem em si - penso que é possível, pelo menos, reconhecermos a força emotiva, disruptiva e impulsionadora da voz. Em Portugal, como vimos, a voz ditatorial situava-se nos antípodas destas vozes másculas e viris: Salazar assumiu desde cedo não ‘ter vocação’ para a oratória e para ‘encenações propagandísticas’, refugiando-se na racionalidade da escrita para se arredar da ribalta e das expectativas que as massas populares poderiam ter em relação à sua *performance* discursiva (note-se que uma voz

sem potência mobilizadora poderia, inclusivamente, indexar fragilidade ou fraqueza).¹⁰⁶ Vivia-se, assim, uma ditadura silenciosa, em que o regime comunicava parcamente com os cidadãos, mantendo a política na esfera do inacessível, enquanto os mecanismos de censura provocavam a pretendida homogeneização da opinião, sem lugar para a expressão de vozes individuais e suas subjetividades.¹⁰⁷ Já o fenómeno da homogeneização da voz, na sua vertente estética, é mais difícil de observar e descrever, uma vez que não há linhas orientadoras objectivas que emanem de um poder centralizado; no entanto, podemos encontrar, em diversos textos culturais - retirados da imprensa escrita, do cinema, da rádio -, indícios que contextualizam o que seria uma voz desejável ou uma voz ideal.

Em relação ao fado há, no início do século XX, uma aparente tentativa de transformar a vocalidade das fadistas, de modo a desassociar o género das descrições das vozes ‘roucas’, ‘graves’ e ‘avinhadas’, características de prostitutas e marginais; sente-se, também, uma urgência na correção da oralidade, do sotaque, índice para origem e classe social. Ainda assim, o regime mantinha reservas e uma certa distância em relação ao género usando-o, pontualmente, em alguns eventos propagandísticos internacionais. Como veremos, ao longo dos próximos capítulos, Amália Rodrigues tinha, no início do seu percurso artístico, uma voz extremamente elástica, com um registo agudo claro e limpo, sem esforço: uma voz ‘saudável’. A sua dicção era irrepreensível. Estas qualidades vocais da fadista terão certamente motivado o consenso entre indivíduos pertencentes a classes sociais distintas e, até, entre a elite intelectual da década de 40, como veremos nos próximos capítulos. Amália cantava fado, mas um fado que “saído da sua bôca” não era “canalha nem baixo, nem melopeia torpe de viela”, era antes uma canção ‘dignificada’ e ‘espiritualizada’ (DP, 25/9/1942, p.2, ano I, nº 4).

¹⁰⁶ Repare-se como, no já citado livro *Arte de Dizer: curso de dicção*, se afirmava que não havia “nada mais desagradável do que uma voz gritada ou esganiçada” (Moniz 1903: 41), e que: “Embora muito comovido o recitador, se a sua voz fôr aguda ou esganiçada, o auditório ficará frio; arriscar-se-há a provocar o riso” (*idem*: 45).

¹⁰⁷ Salvo na ocasião das eleições antecipadas, de 1945, em que Salazar se viu forçado a anunciar maiores liberdades para as oposições e a imprensa, um: “momento raro, durante o Estado novo, em que foi possível sentir, pela imprensa legal, o confronto de ideias do debate político” (Trindade 2006: 108).

Parte II | A voz discursiva: representações da voz e da figura de Amália Rodrigues na Imprensa (1939-1949)

Capítulo 3 – A voz da Nostalgia (1939-1943)

Introdução

“Amália Rodrigues veio a seguir. Quando Armandinho e Santos Moreira, seus notabilíssimos acompanhadores, se sentaram nas suas cadeiras, frente ao público, fez-se um silêncio impressionante. Amália, toda de negro, o chale sedoso cobrindo-lhe os ombros franzinos, ergueu-se, e uma tempestade de aplausos reboou na sala que em poucos segundos se encheu. Nas outras dependências do Casino, a vida teve um como colapso. Amália Rodrigues ia cantar. Não existia mais nada. A Amália Rodrigues cantou quatro fados, o último por imposição absoluta do publico, encantado, verdadeiramente acorrentado á magia da sua arte. Durante momentos, evocada pela sua voz onde há sonho e nevoa, nostalgia e uma feminilidade impressionantemente portuguesa, o rosto erguido, a cabeça um pouco deitada para trás, um sorriso bailando-lhe nos olhos profundos. Amália foi aquela extraordinária artista que sempre nos subjuga, perante a qual instintivamente se pensa – Amália é o Fado. Nunca ninguém o cantou, nunca mais ninguém o cantará como ela” (DP, 7/11/1943, p.4, ano II, nº 404).

É assim descrita a atuação de Amália Rodrigues numa festa beneficente organizada pelo jornal *Diário Popular*, realizada no Casino do Estoril e frequentada pelas mais influentes personalidades da política e da cultura portuguesas. Pelo tom definitivo com que se encerra esta reportagem percebemos que a artista era considerada, pelo menos para o autor, o expoente máximo do passado e do futuro do fado (“Nunca ninguém o cantou, nunca mais ninguém o cantará como ela”). Se, hoje, nada disto nos parecerá extraordinário, uma vez que Amália Rodrigues é uma figura incontornável na música portuguesa, frequentemente referida como metonímia do fado, à data da publicação desta notícia a cantora tinha apenas 23 anos. Somava no currículo uma carreira recente e regular em casas de fado (iniciada profissionalmente em 1939),¹⁰⁸ alguns espetáculos fora da capital portuguesa, cinco participações em teatro de revista,¹⁰⁹ uma internacionalização a convite da embaixada portuguesa em Madrid e do Secretariado de Propaganda Nacional

¹⁰⁸ Amália ter-se-á estreado profissionalmente no Teatro Sá da Bandeira, no Porto (*Jornal de Notícias*, 22/07/1939, p.9, ano 51º, nº 199), inserida na ‘embaixada do fado’ (grupos de fadistas que saíam em digressões, normalmente organizadas por empresários de ‘casas’ de fado) do Retiro da Severa.

¹⁰⁹ *Ora vai tu!*, 1940, Teatro Maria Vitória; *Espera de Toiros*, 1941, Teatro Variedades ; *Essa é que é essa*, 1942, Teatro Maria Vitória; *Boa Nova*, 1942, Teatro Variedades; *Alerta está!*, 1943, Teatro Apolo.

(S.P.N.), alguns espetáculos esporádicos a convite desse mesmo organismo do estado e, provavelmente, muitas apresentações informais em festas, eventos beneficentes e serões em casas particulares referenciados amiúde em algumas notas de imprensa. Não obstante o ainda breve percurso artístico, Amália surge destacada dos proeminentes e ‘populares artistas’ que participaram neste evento como: “A maior de todas” (DP, 7/11/1943, p.4, ano II, nº 404).¹¹⁰

Este texto, ao qual regressarei no final desta tese, é um exemplo ilustrativo de como a voz é permeável a qualquer tipo de descrição/adjetivação e de como a sua *construção* decorre e resulta do contexto social, cultural e político em que está situada e do conjunto de atores que a manuseiam, a debatem e, sobre ela, exprimem, materializam e reificam redes complexas de ideias e significados, como já debatido no capítulo introdutório. A voz de Amália Rodrigues é, aqui, relacionada metaforicamente com um conjunto de referentes que parecem evocar o mito sebastianista: “sonho”, “névoa” e “nostalgia”; já o poder, a “magia da sua arte”, temporalmente inatingível e irrepetível (“nunca ninguém o cantou [o fado], nunca mais ninguém o cantará como ela”) sugere uma ponte, um elo de ligação entre o passado e o futuro da voz (materializada na “feminilidade impressionantemente portuguesa”), uma clara metáfora entre o passado e o futuro da ‘virtude’ lusa, pilar fundamental na propaganda nacionalista do regime. O que levou o autor a escolher estas palavras e não outras? Seriam as vozes, no início da década de 1940, frequentemente descritas como sendo constituídas por ‘sonho’, névoa’ ou ‘nostalgia’? Poderão estas imagens/emoções ser despoletadas ou evocadas, sinestesticamente, por alguma característica vocal? Nas próximas secções são analisados os discursos que, através da imprensa periódica, referiam a voz, figura e estilo interpretativo de Amália Rodrigues entre 1939 e meados de 1943, altura em que se verifica uma mudança progressiva nesses mesmos discursos mediáticos (e que será analisada no capítulo seguinte).

Contextualização política e cultural (1939-1943)

No dia três de setembro de 1939 a França e Grã-Bretanha declaram guerra à Alemanha após a invasão, dois dias antes e sem aviso prévio, da Polónia. De modo a salvaguardar a sobrevivência do seu regime autoritário, sem hostilizar a democrática e

¹¹⁰ Participaram também, neste evento, a atriz Milú, o duo de bailado Francis e Ruth, o trio musical das irmãs Meireles e a artista de rádio Maria da Graça.

histórica aliada Grã-Bretanha, nem os países do eixo, com quem se mantinham interesses comerciais e afinidades políticas totalitaristas, Oliveira Salazar declarou a neutralidade portuguesa perante o conflito em nota oficiosa publicada na imprensa no dia dois de setembro.¹¹¹ Ao longo da guerra o regime conseguiu manter este posicionamento, muito por conta da posição geográfica privilegiada, como ponto de acesso ao Atlântico, das bases militares no arquipélago dos Açores.

Dada a excecionalidade e gravidade da situação o regime solicitou a “colaboração da Nação (...) na resolução das maiores dificuldades” e a aceitação dos “sacrifícios que se tornarem necessários”; a todos se impunha: “viver a sua vida, mas agora com mais calma, trabalho sério, a maior disciplina e união” para que não ficasse “prejudicada a obra de renascimento a que metemos ombros”.¹¹²

A perseguição aos judeus começou ainda antes de Adolf Hitler assumir o poder, em 1933, e intensificou-se após o congresso de Nuremberga (1935), onde os nazis aprovaram as leis de Cidadania e do Sangue Alemão. Entre Portugal e o país beligerante existia, desde 1926, um acordo “que dispensava vistos e passaportes de cidadãos dos dois países” e que lhes permitia “trabalhar por conta própria, bem como obter a autorização de residência por um ano prorrogável” (Pimentel, 2013: 249).¹¹³ Judeus alemães, polacos, austríacos (especialmente depois da anexação da Áustria ao Terceiro Reich, em 1938) e italianos (depois da publicação da lei antissemítica, no mesmo ano, em Itália) eram expropriados dos seus bens e impedidos de trabalhar e de subsistir nos respetivos países, sendo assim forçados a fugir para outros estados europeus que, por sua vez, lhes

¹¹¹ “Felizmente os deveres da nossa aliança com a Inglaterra, que não queremos eximir-nos a confirmar em momento tão grave, não nos obriga a abandonar nesta emergência a situação de neutralidade” (DL, 2/9/1939, p.5, ano 19º, nº 6028).

¹¹² Ainda que fossem exigidos sacrifícios à população a guerra permitiu, numa primeira fase, algum desenvolvimento económico, uma vez que Portugal aumentou exponencialmente as suas exportações para a Alemanha, nomeadamente de “conservas de peixe e estanho” que o país beligerante pagava com armas (“sardinhas por material de guerra”), depois de um acordo secretamente assinado em maio de 1941 (Pimentel, Ninhos 2013: 362-3). Após a invasão da União Soviética, em junho de 1941, era o volfrâmio que mais interessava aos alemães, visto que o abastecimento que anteriormente era feito pela China tinha cessado com o ataque aos comunistas. O elevado preço da matéria-prima promoveu o seu contrabando e fez com que o país beligerante fizesse chegar a Portugal cada vez mais armamento de modo a equilibrar a balança comercial (apenas em março de 1944, e depois de exigência formal por parte dos aliados, cessou a venda de volfrâmio aos alemães).

¹¹³ Estas condições sofreram alterações consecutivas, especialmente a partir de 1935 e, no ano seguinte, com o desenrolar da guerra civil espanhola, impedia-se a entrada de “espanhóis «vermelhos» e russos” a que se seguiu um período de expulsões e prisões (Pimentel, Ninhos 2013: 300).

restringiam o acesso.¹¹⁴ A burocracia e os entraves colocados à entrada de cidadãos estrangeiros era complexa e exigente, mas Portugal representava, para muitos milhares de pessoas em fuga, a única saída possível de uma Europa em convulsão.

A “nova «vedeta» do Fado Fadista” - estreia no Retiro da Severa (1939)¹¹⁵

Poucos meses antes do início do conflito mundial, e de acordo com a publicidade diária publicada no jornal *Diário de Lisboa* (DL) da responsabilidade do emblemático espaço dedicado ao fado, o Retiro da Severa, a estreia profissional de Amália Rodrigues na capital portuguesa ocorreu no dia 27 de Julho de 1939. Nessa primeira atuação a artista integrava um grupo de fadistas (designado por ‘embaixada’) que havia regressado de uma digressão ao norte de Portugal onde se tinha apresentado com “grande sucesso”.¹¹⁶ Ou seja, e de acordo com esta nota de imprensa, a estreia de Amália Rodrigues não foi em Lisboa, mas no norte do país. Isto mesmo é confirmado no *Jornal de Notícias* (JN), periódico de grande circulação no Porto que, no dia 21 de julho, anunciava que os “melhores cantadores e cantatrizes privativos do «Retiro da Severa»” se apresentariam, no Teatro Sá da Bandeira.¹¹⁷ Na crítica a este espetáculo dá-se especial relevo à ocupação da sala: “repleta” na “galeria”, “razoavelmente composta” na “plateia”, mas com camarotes vagos, distribuição que reflete a estratificação social do público (cujo poder de compra, ao que tudo indica, permitia a aquisição de bilhetes para os lugares

¹¹⁴ Em Portugal era permitida a entrada de possuidores de passaporte carimbado com a letra «J» (medida imposta para demarcar, claramente, os ‘turistas’ dos judeus) nos casos em que estes tivessem familiares no país e comprovada capacidade de subsistir, ou no caso de demonstrarem que iriam prosseguir viagem. Nesta última situação era requerida a “certificação da companhia de navegação que embarcariam no prazo de 30 dias” (Pimentel, Ninhos 2013: 303). Havia ainda outras exceções baseadas no mérito e currículo, mas aplicáveis a uma minoria.

¹¹⁵ Publicidade ao Retiro da Severa (DL, 13/8/1939, p.2, ano 19º, nº 6008).

¹¹⁶ “NOITE DA MODA – Grandiosa festa de recepção à embaixada do Fado deste Retiro que tão grande sucesso obteve no Porto – Braga - Guimarães e Aveiro. Exibição de todos os artistas tal qual se apresentaram no norte. Maria Emilia Pereira, Natalia dos Anjos, Adelina Ramos, Natividade Pereira, Amália Rodrigues, Alberto Costa, Alfredo Marceneiro, Julio Proença, Julio Duarte, José Porfírio, Xavier Pinto, Armandinho, Jaime Santos, Santos Moreira e Alberto Correia (...) Entrada por pessoa 2\$50 consumo obrigatório 2\$50” (DL, 27/07/1939, p.2, ano 19º, nº 5991).

¹¹⁷ “Há um grande entusiasmo pela 1ª exibição que esta noite se realiza no Sá da Bandeira, da nova embaixada do Fado, constituída pelos melhores cantadores e cantatrizes privativos do «Retiro da Severa». Fazem parte do elenco: Alberto Costa, Julio Proença, Alfredo Duarte (Marceneiro) e José Porfírio, Júlio Duarte (estreias no Porto) e Maria Emilia Ferreira, Adelina Ramos, Amelia Rodrigues, Natividade (estreias no Porto) e Natalia dos Anjos. Pela primeira vez se fará ouvir no Porto o exímio guitarrista Armandinho, com o seu grupo de tocadores. A segunda exibição é amanhã, á noite, despedindo-se a embaixada do Fado no domingo, em duas audições, ás 4 e 30 e ás 9 e 45” (JN, 21/07/1939, ano 51º, nº 198).

economicamente mais acessíveis).¹¹⁸ O jornalista teceu elogios a todos/as os/as fadistas e destacou as estreias, no Porto, de duas ‘cantadeiras’:

“Natividade Pereira e Amelia Rodrigues (...) conquistaram os espectadores. A primeira (...) possui uma voz melodiosa, tocada de um doce sentimentalismo. A segunda, graciosa e franzina, dispõe de uma voz de ouro, nuançada de dolências e de vibrações harmoniosas. O seu triunfo foi decisivo” (JN, 22/7/1939, p.9, ano 51º, nº 199).

Note-se como na publicidade e na crítica ao espetáculo o nome de ‘Amália’ é redigido como ‘Amelia’, lapso que só será retificado no dia 23, data da última apresentação no Porto. No dia seguinte a embaixada apresentou-se no Teatro Martins Sarmiento em Guimarães,¹¹⁹ no dia 25 no Teatro Circo em Braga¹²⁰ e, na 4ª feira 26 de julho, no Teatro Aveirense (Aveiro) onde, contrariamente ao anunciado na publicidade do Retiro da Severa, a embaixada (ou o fado) obteve duras críticas, declarando-se um “fracasso total para os embaixadores” (*Povo de Aveiro*, 6/8/1939, p.2, ano LVII, nº 594).¹²¹

Como já referi, e com base nestes dados, a estreia oficial de Amália Rodrigues como ‘fadista privativa’ do Retiro da Severa não teve lugar na capital portuguesa, mas no

¹¹⁸ A crítica iniciou-se com uma pequena reflexão sobre o fado, onde o autor (anónimo) se absteve de tecer comentários “a favor ou contra” o género musical por considerar que nesse debate nada de “inédito” haveria acrescentar. Ainda assim, e “a despeito da tese que o repudia, assacando-lhe uma origem suspeita”, o autor sublinhava “que o povo, e mesmo as classes cultas (...) delira quando ouve uma melopeia nostálgica, entoada por uma garganta fresca de mulher ou sublinhada intencionalmente pela voz agradável dum verdadeiro fadista” (JN, 22/07/1939, p.9, ano 51º, nº 199).

¹¹⁹ “Embaixada do Fado - Realiza-se na próxima segunda-feira, como noutra lugar se anuncia, no Teatro Martins Sarmiento um espectáculo com a embaixada do fado de artistas privativos do Retiro da Severa, de Lisboa, com o popular trovador de fados, Alfredo Marceneiro, e pelo distinto guitarrista, Armandinho” (*Notícias de Guimarães*, 23/7/1939, p.3, ano 8º, nº 389).

¹²⁰ “Numa esplendida reconstituição do «Retiro da Severa» apresenta-se amanhã no Teatro Circo, uma nova embaixada do fado (...) Assim e pela primeira vez, vamos ter o prazer de ouvir o celebre e popular trovador Alfredo Marceneiro e outros cantadores e cantatrizes de nome já feito, como Alberto Costa, Julio Proença, Xavier Pinto (o rouxinol do norte), Julio Duarte, Maria Emilia Ferreira, Adelina Ramos, Amalia Rodrigues, Natividade Pereira e Natalia dos Anjos, um grupo selecionado entre os melhores cultivadores da canção nacional. Também pela primeira vez iremos ouvir nesta cidade o exímio guitarrista Armandinho, acompanhado por um magnifico grupo de violas e guitarras. Recital extraordinário de fados e guitarradas, que durante treze dias esgotou as lotações do Teatro Sá da Bandeira do Porto, estamos certos deve chamar ao Teatro Circo numerosos espectadores e tanto mais que os preços, mais baratos 50 [símbolo incompreensível, possivelmente designando ‘centavos’] do que no Porto, são por isso deveras convidativos” (*Correio do Minho* 24/7/1939, p.2, ano XII, nº 3998).

¹²¹ “Aveiro foi visitada há poucos dias por uma embaixada sem embaixadores. Foi um núcleo de fadistas que veio até nós, convencidíssimos que até aqui vagueava a sede do fado. Enganaram-se redondamente os diplomatas da canção nacional, ou melhor ainda, da canção dos vencidos, como disse certo jornalista. Os cavalheiros, julgando que aqui andamos todos de calças à bôca de sino, presumiram certos resultados financeiros, mas os cálculos falharam por completo. Os preços para o recital, foram equiparados aos da ópera, e daí um fracasso total para os embaixadores, a quem não informaram que o Teatro Aveirense tem sido ultimamente um cemitério da arte e dos artistas. Além disso, a música e o canto teem ambiente próprio” (*Povo de Aveiro*, 6/8/1939, p.2, ano LVII, nº 594).

Teatro Sá da Bandeira (Porto). No entanto, há algumas evidências que sugerem que a fadista se terá apresentado informalmente no Retiro antes da partida para o norte do país: a primeira são as declarações da própria Amália Rodrigues ao seu biógrafo, em que refere que pouco tempo depois de se ter estreado foi “viajar com o elenco do Retiro” (Pavão dos Santos, 1987: 45);¹²² em segundo lugar, na publicidade ao Retiro da Severa era habitual a estreia de um/a fadista ser anunciada, algo que estranhamente não se verifica com Amália Rodrigues;¹²³ por último, e numa nota mais pessoal, parece-me algo prematuro integrar uma jovem fadista numa ‘embaixada’ sem que esta tivesse qualquer prática performativa na ‘casa’ que representava. Posto isto, é possível que Amália Rodrigues tenha atuado no Retiro da Severa antes da sua apresentação no Porto, mas em contextos não publicitados ou informais. Isto poderá ter acontecido enquanto a fadista aguardava pela regularização da sua situação profissional na Inspeção-Geral dos Teatros,¹²⁴ assunto que é genericamente afluído na primeira nota de imprensa relativa à “festa artística” do gerente Alfredo Méca, no dia 8 de junho:

“Todos os artistas a apresentar nesta Grande noite, ASSINAM os seus compromissos dando os mesmos entrada na Inspeção dos Espectáculos a fim de evitar surpresas desagradáveis. Mais afirma que todos os Artistas oportunamente a anunciar só poderão faltar em caso de doença grave” (DL, 14/06/1939, p.2, ano 19º, nº 5948, destaque no original).

Esta iniciativa será adiada e só irá realizar-se no dia 15 de julho, continuando o nome de Amália Rodrigues a não constar no programa. Se tivermos em conta que a ‘embaixada’ partiria três dias depois para a cidade do Porto é muito provável que a fadista já estivesse contratada e que, por algum motivo, eventualmente burocrático ou contratual, não

¹²² “Quando me estreei, fui logo viajar com o elenco do Retiro” (Pavão dos Santos, 1987: 45). Embora em alguns momentos Amália Rodrigues pareça confundir algumas datas/eventos (o que é compressível dado o intervalo temporal entre os acontecimentos e a sua narração, nos anos 80, é possível que a descrição da sua estreia e das condições em que esta ocorreu sejam precisas, dada a sua importância biográfica.

¹²³ O anúncio da estreia de novos/as fadistas era comum nas publicidades dos vários ‘salões’ dedicados ao fado na capital portuguesa. Em agosto de 1939, o Retiro da Severa anunciava: “Fado Ligeiro com Margarida Pereira, Deolinda de Sousa (estreia)” (DL 8/8/1939, p.2, ano 19º, nº 6003); no mês seguinte, era anunciada a estreia de Emilia de Araujo (DL, 12/10/1949, p.2, ano 19º, nº 6067) assim como a sua segunda atuação: “2ª exibição da nova cantadeira de Fados Emilia de Araujo” (DL, 15/10/1949, p.2, ano 19º, nº 6070); em outubro publicitava-se a “Estreia da nova cantadeira de fados **MARIA AUGUSTA**” (DL, 29/10/1939, p.2, ano 19º, nº 6084, destaque no original).

¹²⁴ Dependente do Ministério da Instrução Pública.

pudesse ser publicamente anunciada.¹²⁵ As “surpresas desagradáveis” que a nota publicitária supracitada refere são, muito provavelmente, muitas e outras complicações legais determinadas pela legislação que regulava os lugares de animação noturna e a atividade dos fadistas. De modo a controlar os espaços que se dedicavam ao fado e os seus intervenientes diretos, a Inspeção-Geral exigia que todos/as os/as fadistas possuísem ‘carteira profissional’, documento oficial que vinculava profissionalmente os artistas permitindo-lhes atuar publicamente e cujo processo de obtenção era complexo e dispendioso.¹²⁶ Parece-me possível, tendo em conta estes acontecimentos, que a estreia de Amália Rodrigues como fadista contratada pelo Retiro da Severa não tenha sido anunciada por motivos relacionados com a regularização da sua situação profissional. Tudo indica que foi neste estabelecimento que Amália utilizou pela primeira vez o nome ‘Rodrigues’, uma vez que a mesma havia atuado, a 14 de junho, no Palatino Cinema como ‘Amália Rebordão’;¹²⁷ ‘Rebordão’ foi, também, o nome com que Amália se apresentou, ainda em agosto de 1938, no periódico *Guitarra de Portugal*,¹²⁸ onde encontramos a primeira nota de imprensa relativa à fadista.¹²⁹

Amália Rodrigues cantará no Retiro da Severa até ao final desse ano. No mês de Agosto apresentou-se, de acordo com a publicidade, dez vezes, sendo-lhe atribuído um primeiro

¹²⁵ O adiamento ter-se-á devido “aos inúmeros pedidos” de clientes que, por motivos de sobreposição com a Festa do Colete Encarnado e de uma outra na Estufa Fria, não se podiam deslocar ao ‘Retiro’ (DL, 7/7/1939, p.3, ano 19º, nº 5971).

¹²⁶ Era exigido o “certificado de registo criminal e policial” do artista, “para efeito de entrega na Inspeção Geral dos Espectáculos”, a ser requerido ao Diretor do Arquivo Geral do Registo Criminal e Policial por minuta, em papel selado e com assinatura reconhecida por notário, bem como o pagamento das custas de emissão dos documentos (25 escudos). Estas informações constam no periódico dedicado ao fado *Guitarra de Portugal* que, de modo a auxiliar os requerentes na arduosa tarefa de pedir a carteira profissional, publicou um artigo onde explicava pormenorizadamente estes procedimentos aos seus leitores e fadistas (GP, 10/11/1938, p.3).

¹²⁷ Informação gentilmente concedida pelo investigador Frederico Santiago, comprovada por cartaz alusivo.

¹²⁸ “No ultimo Domingo deram-nos o agradável prazer da sua visita as duas interessantes cantadeiras (discípulas) Marana dos Santos e Amália Rebordão, a primeira da Estrela, a segunda de Alcântara, que eram acompanhadas pelo velho fadista alcantarense Joaquim José de Lima, poeta e cantador, e ainda pelos tocadores Francisco Cruz, Alexandre Bravo e José Nunes, artistas privativos da «verbena» da C.P. Ambas as cantadeiras tiveram a gentileza de se fazerem ouvir em diversos fados cujas letras eram pertença de José de Lima, Manuel Maria da Silva, Martins Teixeira, etc.... Ambas agradaram: Marana pela expressão que sabe já emprestar a tudo o que canta e Amália, pelo fiozinho muito meigo da sua voz. Noutro local publicamos duas letras que ouvimos. Às duas insinuantes e futuras artistas, os nossos agradecimentos até quando nos fôr dado vir de novo falar nos seus nomes, mas então como «vedetas» que, já prometem ser, da *Canção Nacional*” (GP, 10/08/1938, p.6, ano XVII, Nº 346.)

¹²⁹ A escolha do nome Amália Rodrigues, nome que teria de constar na referida ‘carteira profissional’ deve, portanto, ter acontecido a seguir à atuação no Palatino Cinema (14 de junho) e dias antes da estreia no Porto (21 de Julho de 1939), altura em que já seria portadora da carteira profissional. No ano seguinte o periódico *Canção do Sul* referirá que Amália Rodrigues: “tem cartão desde julho de 1939” (CS, 1/3/1940, p.3, ano XVII, nº 246) o que de certo modo confirma, cronologicamente, esta sucessão de acontecimentos.

destaque, no dia 6: “**Amalia Rodrigues**, uma revelação no verdadeiro Fado Fadista”.¹³⁰ No dia 9 e 13 desse mês são publicadas duas notas semelhantes: “Amanha Noite da Moda com **Alfredo Marceneiro** e **Amalia Rodrigues** (...) a revelação da actualidade no verdadeiro Fado Fadista”;¹³¹ “Amalia Rodrigues a nova «vedeta» do Fado Fadista”.¹³² No mês de outubro volta a surgir destacada como intérprete do ‘fado fadista’, nos dias 13 e 19, juntamente com Maria do Carmo Torres e Adelina Ramos.¹³³ Na publicidade do Retiro da Severa, muito especialmente no primeiro mês da atividade regular de Amália Rodrigues (agosto), o seu nome é constantemente associado ao ‘Fado Fadista’. Havia outros/as intérpretes a quem esta designação era aplicada, mas note-se o ênfase que lhe é atribuído enquanto “revelação” ou “nova «vedeta»” aspeto, esse sim, pouco comum.

O que significaria, então, a expressão ‘Fado Fadista’? O pleonasmo sugere uma ideia de ‘autenticidade’ histórica, como sendo aquele que preservava as características estilísticas do que seria frequentemente referido como ‘fado antigo’ ou ‘fado rigoroso’.¹³⁴ Este tipo de categorização é aparentemente produzida, definida e sustentada pelos próprios retiros do fado, muito provavelmente na tentativa de atrair públicos distintos para diferentes categorias dentro do género musical ou de restringir o tipo de oferta que pretendiam vincular ao estabelecimento. Note-se, por exemplo, como o Retiro da Severa dividiu em duas partes distintas um mesmo evento a que chamou “NOITE DA SAUDADE”: numa primeira parte com “Fado Ligeiro” e, na segunda, com “Fado Rigoroso” onde “os melhores cultivadores da Canção Nacional” poderiam “reviver” o “Fado Antigo a Gloria do passado” (DL, 8/8/1939, p.2, ano 19º, nº 6003).¹³⁵ ‘Fado Fadista’ deu origem a diversos fados com esse título, dos quais chegaram até nós, as versões de Avelino Baptista, Maria Silva (Mariazinha) e Reinaldo Varela (versões que

¹³⁰ DL, 6/8/1939, p.3, ano 19º, nº 6001, destaque no original.

¹³¹ DL, 9/8/1939, p.3, ano 19º, nº 6004, destaque no original.

¹³² DL, 13/8/1939, p.2, ano 19º, nº 6008.

¹³³ “**MARIA DO CARMO TORRES E AMALIA RODRIGUES** no verdadeiro fado fadista” (DL, 13/8/1939, p.3, ano 19º, nº 6082, destaque no original); “**Adelina Ramos e Amalia Rodrigues** no autentico fado fadista” (DL, 29/10/39, p.2, ano 19º, nº 6084, destaque no original).

¹³⁴ É difícil compreender o significado e a abrangência dos diferentes ‘tipos’ de fado sugeridos pelos retiros na imprensa. No início do século XX, Pinto de Carvalho definia como “Fado Rigoroso”: “o que não admite variações” (Carvalho: 1982 [1903]: 39), sendo que esta descrição parece referir-se apenas à música instrumental tocada pela guitarra. Já as referências ao ‘fado antigo’ são frequentes, neste seu volume dedicado ao género musical e parecem referir-se a letras ‘antigas’.

¹³⁵ Nessa mesma publicidade são especificados os fados considerados “Antigos” ou “Rigorosos”: “Mouraria, Corrido, Menor, Dois tons, Alexandrino, Idanha, Vianinha, Black, Raul Pinto, Bico, Rosa, Evora, Pedro Rodrigues, Liró, Hilario, José da Josela, Penin, Puxavante, Cesária, Algarve, Lopes, Carlos da Maia, Francklin, Eperança, Victoria, Seixal, Bacalhau, Torres do Mondego, etc, etc. (...) Entrada 2\$50” (DL, 8/8/1939, p.2, ano 19º, nº 6003).

abordam assuntos muito distintos).¹³⁶ É possível que Amália Rodrigues também interpretasse uma versão do «Fado Fadista». No entanto, o facto desse título ser aplicado a um grupo de intérpretes indica que era, antes de mais, uma designação genérica de um tipo de repertório e/ou de características interpretativas específicas.¹³⁷

Em setembro Amália cantará pelo menos oito vezes, no Retiro da Severa, sem qualquer realce publicitário, situação que se inverterá, no final do mês de Outubro, nomeadamente nos dias 21, 24, 27, e 29. Neste mês, e até ao final do ano, fará cerca de uma dúzia de atuações mensais.¹³⁸ Em novembro participará, ainda, na “festa” de homenagem à fadista Berta Cardoso, no dia 9. A última atuação da fadista neste estabelecimento aconteceu no dia 31 de Dezembro, no ‘Grande Réveillon de Fim de Ano’.¹³⁹

A “Cantadeira castiça” - Solar da Alegria, Café Mondego e Verbena de S. Catarina (1940)¹⁴⁰

Em 1940, Amália Rodrigues é contratada pelo empresário José Miguel dos Santos que reinaugurara o Solar da Alegria no dia 21 de Outubro de 1939: “com as melhores cantadeiras e cantadores, entre os quais o popular cantador ALFREDO DUARTE (Marceneiro) e MARIA CARMEN”, acompanhados pelos guitarristas Fernando Freitas, Raul Nery (que sairia, logo em seguida, para o Retiro da Severa) e pelos violistas Pais da Silva e Armando Machado.¹⁴¹ José Miguel já havia contratado, em dezembro, Natividade Pereira (artista que se estreou no Porto juntamente com Amália Rodrigues) e que cantava habitualmente no Retiro da Severa e na Verbena de Santa Catarina (o que indica que não teria contrato de exclusividade com nenhum estabelecimento).¹⁴² No dia 6 de janeiro a publicidade dedicada ao Solar da Alegria, também no DL, anunciava: “estreia neste Solar

¹³⁶ Disponíveis em <https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=fado+fadista>
Último acesso: 12/12/2022, 7.34h.

¹³⁷ Note-se como no programa de uma “Noite da Saudade”, promovida pelo Retiro da Severa, Amália surge isolada como intérprete do «Fado Fadista», o que poderia indicar que se tratava de uma composição específica. No entanto, o tipo de pontuação utilizada nos restantes casos sugere o contrário (por exemplo, no caso do “Fado «Idanha»”, apenas o nome do fado está entre aspas, o que não acontece com «Fado Velho», interpretado por vários ‘cantadores’ (DL 12/08/1939, p.3, ano 19º, nº 6007).

¹³⁸ É também neste mês de outubro, no dia 27, que se estreia no ‘Retiro’ “o exímio guitarrista Raul Nery” que, com Santos Moreira e Armandinho, constituem o trio de acompanhadores residentes (DL 27/10/1939, p.3, ano 19º, nº 6082).

¹³⁹ DL, 31/12/39, p.2, ano 19º, nº 6145.

¹⁴⁰ CS, 1/3/1940, p.1, ano XVII, nº 246.

¹⁴¹ DL, 21/10/1939, p.2, ano 19º, nº 6076, destaque no original. O empresário José Miguel dos Santos viria a tornar-se uma das figuras mais importantes nos primeiros anos do percurso artístico de Amália Rodrigues (ver secção ‘O empresário José Miguel’, no capítulo ‘A voz cosmopolita’).

¹⁴² Natividade Pereira estreou-se, como privativa do Solar da Alegria, no dia 16 de dezembro de 1939.

a artista privativa do empresário José Miguel, **Amália Rodrigues**, genuína fadista”.¹⁴³ Até ao dia 24 de Junho de 1940 Amália Rodrigues atuará 12 a 16 vezes por mês nos estabelecimentos Solar da Alegria, Café Mondego e, a partir do dia 26 de maio do mesmo ano, na Verbena de Santa Catarina (inaugurada três dias antes), todos geridos por José Miguel. Os destaques publicitários eram, normalmente, atribuídos às fadistas mais populares e já ‘consagradas’ (como Berta Cardoso e Maria Carmen), mas progressivamente Amália Rodrigues passa a partilhar desse protagonismo. A sua foto é publicada pela primeira vez no dia 11 de janeiro a ilustrar uma nota publicitária, no DL, que divulgava a visita da “notável cientista Eva Curie acompanhada pelos senhores Ministro de França e Raymond Warnier, professor da universidade de Paris” ao “Solar da Alegria para poderem apreciar bem o folclore português”.¹⁴⁴ Esta nota ilustra o particular momento cultural que se vivia em Lisboa: para além dos refugiados de guerra, que chegavam um pouco de toda a Europa, a Exposição do Mundo Português trazia à capital portuguesa um elevado número de personalidades ligadas à diplomacia, à ciência e à cultura. As casas de fado capitalizavam as visitas de figuras destacadas ou consideradas importantes (mesmo que desconhecidas do grande público) como modo de afirmarem a sua qualidade e de assim se distinguirem da concorrência. Cerca de dois meses depois da estreia no Solar da Alegria, Amália será a figura de capa no periódico *Canção do Sul*, que lhe dedica um artigo intitulado “Amália Rodrigues Cantadeira castiça”, assinado pelo repórter e editor João Reis:

“Onde-quer-que se encontre Amália Rodrigues, cantando, logo uma multidão de apreciadores de bom fado a vai escutar, cativada por aquela vozinha sã, essencialmente castiça e tocada milagrosamente do saudosismo antigo, que, a despeito das canções modernas, ainda é a graça que enche os corações e completa as almas, hoje em dia a viverem quási que totalmente esvaziadas do bom sentimento fadista. O público, embora juiz do seu gosto, senão do seu apuro artístico, é também o advogado omnisciente que defende ou ataca os seus artistas, é êle, que classificou Amália Rodrigues, como um novo rouxinol (o rouxinol da Beira Baixa) não se enganou. Sim, não se enganou! Não há possíveis enganos quando o coração fala. Os olhos tantas vezes iludem! Mas a sístole e diástole são as sinetas que dão o rebate autentico. Pois, meus senhores, quantas vezes será preciso dizer que o coração é a bitola do fado? Amália Rodrigues canta o fado antigo, só o fado antigo. Exprime-o com aquela ternura entusiástica que

¹⁴³ DL, 6/1/1940, p.3, ano 19º, nº 6150, destaque no original.

¹⁴⁴ DL, 11/01/40, p.2, ano 19º, nº 6155.

bole nos nervos, os mais insensíveis. A seu lado até a guitarra, de acordes nervosos, já de si, é tomada de outros nervos, mais vibráteis. Depois a cadência da sua voz, de ritmo fiel, inabalável, é de uma perfeição quási absoluta (passe o rigor da apreciação). Perfeições na espécie humana não existem. Mas com 19 anos, (tantas são as primaveras de Amália Rodrigues) – algo de definitivo já poderemos decifrar. Ela, quando contrariou os seus pais, para seguir a profissão de fadista, não tomou melhor o prognóstico – embora a si se relacionasse – do que nós, simples espectador – jornalista. Assim, firmes na prática de que dispomos, estamos autorizados a afirmar que Amália Rodrigues – é uma nóvel mas já grande cantadeira. Nóvel porque tem cartão desde Julho de 1939 – grande cantadeira porque as suas qualidades artísticas são de modo a merecer êste adjectivo. Quem nos haveria de dizer que aquela rapariga que tomou parte no concurso da Primavera: (exclusivamente nos ensaios) – alcançaria com tanto fulgor e rapidez um lugar de destaque entre as modernas fadistas! Só nos explicaria o valor de que ela fôra nimbada pelo Destino! Só esse misterioso Destino nos esmiuçaria das razões das voltas que o mundo dá... E talvez esse Deus cego nos desse conta da nossa paixão pelo fado. Talvez êsse enigma dissesse que a palma da ventura era outorgada pela sua mão àqueles que não a contrariam. E talvez essa esfinge mitológica concluísse com razões de sobra que a aura de Amália Rodrigues é fruto da sua confiança no Destino... Talvez... Amália Rodrigues tinha de ser artista, não o contrariou e ... venceu!...” (João Reis *in* CS, 1/3/1940, p.1 e 3, ano XVII, nº 246).

Esta primeira reportagem dedicada a Amália Rodrigues parece confirmar e até mesmo consolidar a figura da artista como uma ‘revelação’ fadista, capaz de ‘cativar’ um grupo considerável ‘de apreciadores de bom fado’. Elogios à parte, que são regra neste tipo de publicações e nos artigos que João Reis dedicava, quinzenalmente, aos mais diversos intérpretes do fado, há vários aspetos que merecem ser analisados com detalhe. São aqui revelados alguns factos que, de certo modo, confirmam declarações muito posteriores de Amália Rodrigues e que são importantes para melhor compreendermos o início do seu percurso artístico: o facto da fadista ter contrariado os seus pais de modo a seguir a profissão de fadista, aspeto que revelará ao seu biógrafo anos mais tarde e em algumas entrevistas;¹⁴⁵ a participação (apenas) nos ensaios do concurso da Primavera, e cuja

¹⁴⁵ “(...) fui ao Retiro da Severa (...) tinha ido às escondidas da minha mãe, da família toda, porque mesmo pelintras que éramos, o cantar fado era muito feio, ser artista era horrível (...) os meus tios deixaram de falar aos meus pais porque me deixaram ir cantar” [documentário de Miguel Pimenta e Nuno Galopim *Eu, Amália, memórias pelo arquivo RTP*, 2020]; “Ficaram à minha espera [no Retiro da Severa, depois da primeira audição], mas eu nunca mais apareci. Apesar daquela pelintrice toda, a minha família não queria que eu fosse. Cantar o fado era a perdição! Como nunca mais apareci, começaram a mandar recados, a escrever postais, a marcar a data dos ensaios. Eu tinha vontade de ir, porque gostava de cantar, mas já nem pensava nisso (...) Houve pessoas da família da minha avó que deixaram de falar aos meus pais por eu ir cantar o fado” (Pavão dos Santos 1987: 43 e 45).

história parecerá ser, de certo modo, romanceada em declarações posteriores; e, finalmente, ter o ‘cartão de artista’, leia-se carteira profissional, desde o mês de julho de 1939. Para além destes dados, o autor enfatiza o papel do público que frequentava este estabelecimento na ‘escolha’ e na ‘caracterização’ dos ‘seus’ artistas. Amália Rodrigues era seguida por um numeroso grupo ‘apreciadores de bom fado’, que a legitimava como ‘novo rouxinol’ acrescentando-lhe ao título um atributo geográfico, a ‘Beira Baixa’.¹⁴⁶ Esta associação, com as características estilísticas do canto da região beirã, será frequentemente referida ao longo de todo o percurso da fadista quando o seu estilo de ornamentação vocal é descrito ou referido. Um terceiro ponto que interessa aqui referir é o ‘misterioso destino’ que caracteriza todas as narrativas em torno do fado: Amália ‘tinha de ser artista’ e, o facto e ter ‘confiança’ no destino, fez com que rapidamente chegasse a ‘um lugar de destaque’. O ‘destino’, como força propulsora capaz de criar ‘estrelas’, sucessos ou insucessos, será um dos discursos mais recorrentes sobre Amália Rodrigues, discurso esse que a própria irá também veicular e reiterar: até à sua morte, em 1999, a fadista continuará publicamente a atribuir ao destino a responsabilidade pelo seu excecional percurso artístico.

Por fim, João Reis caracteriza a voz da fadista como ‘sã’, adjetivo que pode ser lido com um duplo sentido: fisiologicamente pode sugerir uma voz jovem e saudável, provavelmente no sentido da sua elasticidade, tessitura e/ou clareza tímbricas, características que são audíveis nas primeiras gravações conhecidas (e que serão analisadas na terceira parte desta tese); numa leitura mais social ou sociológica, sugere a voz de uma mulher livre dos vícios dos fadistas de ‘voz rouca’ e ‘avinhada’, que invocam imediatamente a insalubridade e a doença física e moral associada, ainda, ao género musical. A ‘cadência’ da sua voz, ‘de ritmo fiel’, que se aproxima da perfeição, pode indicar a articulação exata das palavras e das frases e, consequentemente, a inteligibilidade do texto. Por outro lado, esta voz jovem surge associada ao passado por via da sua ‘castidade’ e do ‘milagre’ que a teria ‘tocado’, conferindo-lhe as propriedades ‘míticas’ de um ‘saudosismo antigo’ e ‘do bom sentimento fadista’. O facto de Amália só cantar o ‘fado antigo’ reitera, ainda mais, esta sua ligação ao fado e às fadistas do passado, cujas vozes são por vezes referidas como ‘autênticas’.

Este tipo de caracterização e de adjetivação é utilizado, também, com outras fadistas, como poderemos verificar a partir das semelhanças discursivas com o artigo

¹⁴⁶ O fadista Xavier Pinto era por vezes referenciado como “Rouxinol do Norte” (*Diário do Minho* 22/7/1939, p.2, ano XXI, nº 6008) ou “rouxinol do Minho” (DL 27/8/1942, p.2, ano 22º, nº 7099).

‘Natividade Pereira Noiva do Mar e do Fado’, fadista que tem um início de percurso similar ao de Amália Rodrigues:

“[Natividade Pereira] Não é capaz de cantar fora das normas do fado lento, do fado antigo.

Nessa altura vive alheada do mundo, e de voz suave e linda, rosto altivo mãos nas ancas, chaile traçado e olhos na sua cantiga, desfia a nostalgia da sua inconfundível personalidade fadista bairrista. Por isso na Bica, na sua Bica, todos se lhe descobrem (CS, 1/9/1940, p.3, ano XVIII, nº 257, autor não identificado).¹⁴⁷

Ter uma voz que de algum modo revele uma personalidade ‘saudosa’, ‘nostálgica’ perfila - de acordo com os textos publicados na imprensa especializada - um/a fadista ‘autêntico/a’, aquele/a que interpreta, ‘corretamente’, o ‘fado antigo’. Ter uma voz ‘essencialmente castiça’ como a que Amália Rodrigues tinha, de acordo com João Reis, pode estar diretamente relacionado com algum tipo de característica vocal e interpretativa que indexava nostalgia ou saudosismo e com um repertório constituído exclusivamente (ou maioritariamente) pelo ‘fado antigo’ (pode, também, meramente sugerir limitações linguísticas ou falta de vocabulário que servisse para descrever, a um público vasto, estas vozes).¹⁴⁸

É difícil, a esta distância temporal, compreender o que se entendia por fado castiço e, consequentemente, o que se entenderia por ‘cantadeira castiça’. De acordo com Rui Vieira Nery: “os grandes fados considerados «castiços» ou «rigorosos»” são “melodias consagradas” para as quais se criam “letras novas”, como é o caso o *Mouraria*, o *Corrido* ou o *Menor*” e que “são vistos, no seu conjunto, como o núcleo duro do repertório”, uma vez que “é neles que o intérprete prova «se é ou não fadista», veredicto indispensável para a sua aceitação no meio e inteiramente independente de quaisquer outros méritos do foro tímbrico, técnico ou artístico” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 447-8). Joaquim Vieira descreveu o fado ‘castiço’ como: “o boémio original constituído por uma mera sucessão de quadras (a maioria de dez quadras ou décimas)” (Vieira 2000: 116). Já Amália Rodrigues - na conversa com o escritor e poeta Manuel da Fonseca e o empresário João

¹⁴⁷ Natividade Pereira participou e venceu, em 1938, o aqui referido ‘Concurso da Primavera’, estreou-se no Porto no mesmo dia que Amália, integrando também a ‘embaixada’ do ‘Retiro’, casa onde atuava desde 1938, e começou a atuar no Solar da Alegria poucos dias antes de Amália, no dia 16 de dezembro de 1939 (DL, 16/12/1939, p.3, ano 19º, nº 6131).

¹⁴⁸ Como referi, na introdução sobre a voz na imprensa do fado, Hermínia Silva também era considerada, pelo mesmo periódico, uma ‘cantadeira castiça’, assim como “Maria Eduarda Cantadeira Castiça” (CS 16/5/1941, p.1, ano XIX, nº 274).

Belchior Viegas - não define ‘fado castiço’ como um tipo específico do repertório.¹⁴⁹ Na sua opinião esta denominação teria a sua origem na palavra ‘casta’ que, por sua vez, queria dizer ‘raça’. ‘Raça’, neste contexto, não representa um desígnio político essencialista ou nacionalista, nem um coletivo ou um ‘povo’; seria ou significaria, antes de tudo, uma afirmação pessoal, singular, que se traduziria numa ‘autenticidade’ interpretativa. Ou seja, o ‘fado castiço’ não tinha a ver com uma tradição, história e/ou escola interpretativa, nem com a definição bem fundamentada que nos é apresentada por Vieira Nery; era, antes de tudo, uma afirmação pessoal, uma ‘personalidade’.¹⁵⁰

Ainda no ano de 1940, Amália Rodrigues será anunciada como atração na revista *Ora Vai Tu*, em cena no Teatro Maria Vitória. Tendo em conta que havia um regime de exclusividade entre artistas e empresários é muito provável que tenha interrompido o contrato com o empresário José Miguel para participar nesta produção e só voltará a cantar num dos seus estabelecimentos (o Solar da Alegria) já terminada a revista e em dia único (19 de Julho), sem qualquer destaque publicitário. Este regresso poderá ter servido para acertar o número de espetáculos contratualizados com José Miguel no mês de Junho, uma vez que a fadista estava a cumprir pelo menos doze atuações mensais e, nesse mês, tinha realizado apenas onze.

A partir de 15 de Agosto, e após uma pausa de aproximadamente três semanas (provavelmente o tempo que dedicou à lua de mel, depois do casamento com Francisco Cruz que, tudo indica, terá acontecido no dia 30 de Junho), Amália Rodrigues reapareceu

¹⁴⁹ Também o fadista Gabino Ferreira não associa o fado castiço a um tipo de repertório sugerindo, inclusivamente, que o “fado castiço é uma coisa que parece que não tem definição, é uma coisa que a gente sente, que sai cá de dentro e não tem explicação nenhuma” (Baptista-Bastos 1999: 204).

¹⁵⁰ “Belchior Viegas – Quando lhe vêm com coisas do género: «O fado castiço é que é». É uma coisa que a deixa fora de si. / Manuel da Fonseca – E a mim também! Porquê o fado castiço? O fado castiço está ultrapassadíssimo. / Belchior Viegas – E o que é o fado castiço? / Amália – O que é, realmente, o fado castiço? / Belchior Viegas – Fado castiço é um fado que é bem cantado. / Manuel da Fonseca – O que é o clássico? / Amália – Casta, a palavra casta, o que quer dizer? / Belchior Viegas – É raça. / Amália – É raça, não é? / Manuel da Fonseca – Pois. / Amália – E raça, desde quando é que tem regra? / Manuel da Fonseca – Tem. / Amália – Eu acho que não tem. / A raça é a autenticidade. / Manuel da Fonseca – E a autenticidade não tem uma compreensão. É uma afirmação e carácter. / Belchior Viegas – Uma afirmação e carácter. / Amália – Mas oh Belchior, se uma pessoa começa por não se afirmar a si própria, onde é que está a casta, onde é que está a raça? / Belchior Viegas – Pois é isso mesmo, estamos perfeitamente de acordo. / Amália – É isso que eu digo. Uma pessoa que começa a cantar um fado porque era assim que se cantava e não sei quê, não se afirma a si própria. / Manuel da Fonseca – Nada. / Belchior Viegas – Não tem personalidade. / Amália – Falta-lhe, portanto, raça” (Fonseca 2020: 216-7).

no Retiro da Severa.¹⁵¹ Anunciada como “castiça cantadeira” (DL, 15/08/1940, p.3, ano 20º, nº 6370) cantou, aí, até ao encerramento desse estabelecimento, no dia 1 de Setembro de 1940 e sempre destacada dos/as outros/as artistas.¹⁵²

Até ao final deste ano, Amália Rodrigues ficou sem casa habitual, mas continuou a cantar em festas e eventos esporádicos, tanto quanto foi possível apurar: no Casino da Figueira da Foz, dias 14 e 15 de setembro;¹⁵³ no dia 21, no Casino da Ericeira;¹⁵⁴ e, com grande destaque publicitário, na Verbena do Ginjal organizada pelos Bombeiros Voluntários de Cacilhas, a 22 de Setembro.¹⁵⁵ Depois de uma pausa de aproximadamente 2 meses nos salões do fado e nas revistas, Amália Rodrigues voltou a cantar no Solar da Alegria no dia 19 de Dezembro. O destaque publicitário que lhe foi dado (com foto e legenda) parece indicar o regresso da fadista aos estabelecimentos do empresário José Miguel; foi, no entanto, atuação única e Amália Rodrigues será contratada, em regime de exclusividade, para a Cervejaria Luso,¹⁵⁶ inaugurada no dia 18 de Janeiro de 1941.¹⁵⁷

¹⁵¹ Há duas notas de imprensa que referem o casamento de Amália Rodrigues com Francisco Cruz. Uma no DL: “Realiza-se no próximo domingo [dia 30/06/1940] o casamento da cantadeira Amália Rodrigues com o guitarrista Francisco Cruz” (DL, 28/6/1940, p.2, ano 20º, nº 6321); e uma outra, discordante, no CS: “Nos primeiros dias de Julho realizou-se o casamento da cantadeira Amália Rodrigues com o guitarrista Francisco Cruz. Aos noivos desejamos muitas felicidades” (CS, 1/8/1940, p.6, ano XVIII, nº 255). Tendo em conta que Amália Rodrigues referirá ao seu biógrafo, Vítor Pavão dos Santos, que se casou em dia de ‘matinée’ da revista *Ora vai tu!*, é provável que o casamento tenha de facto ocorrido no dia 30 de Junho, conforme noticiado no DL. A outra hipótese, do casamento se ter realizado no dia da última matinée da revista em causa (7 de julho), parece ser impossível: como já referi, em nenhuma publicidade a partir do dia 4 de julho o nome de Amália é publicitado e, como a própria irá confidenciar a Manuel da Fonseca, ela terá abandonado o elenco da revista por ter ‘ficado rouca’ (Fonseca 2020: 109). Por esse motivo a última matinée em que participou foi no dia 30 de junho.

¹⁵² O nome de Amália surgirá destacado das demais cantadeiras, na publicidade do Retiro da Severa publicada no DL, nos dias 15, 18, 22, 26, 29 e 31 de agosto de 1940.

¹⁵³ Segundo contrato gentilmente partilhado por Frederico Santiago e que o próprio publicará, em tempo oportuno.

¹⁵⁴ “No casino da Ericeira realiza-se hoje um espetáculo extraordinário em que tomam parte a cantora lírica Conchita Bas, o actor António Rosa, a cantadeira Amalia Rodrigues e os bailarinos Trio Erastro. Esta organização fará depois outros espectáculos” (DL, 21/9/1940, p.2, ano 20º, nº 6407).

¹⁵⁵ DL, 22/9/1940, p.3, ano 20º, nº 6408.

¹⁵⁶ A ‘exclusividade’ da artista com a Cervejaria Luso é notória nas publicidades a outros espetáculos em que a artista era convidada a apresentar-se, como por exemplo na festa de um dos redatores do CS: “É definitivamente no dia 9 de Junho que se realiza no Clube Estefânia, Rua D. Estefânia, 34, a grande festa de homenagem ao nosso camarada de redacção Manuel de Matos. (...) Entre outros artistas contam-se os nomes de Berta Cardoso e Amália Rodrigues, cedidas expressamente pelo nosso bom amigo José Lopes Ferreira, digníssimo proprietário da cervejaria Luso” (CS, 1/6/1941, p.3, ano XIX, nº 275).

¹⁵⁷ “É amanhã inaugurada, na travessa da Queimada, 8-A, a Cervejaria Luso, da qual é proprietário o sr. Jose Lopes Ferreira, que se destina principalmente á canção nacional, onde se exhibirão os melhores nomes do fado. (...) sob a gerência do cantador Filipe Pinto, é de prever que a noite inaugural, de amanhã seja um verdadeiro acontecimento” (DL, 17/1/1941, p.3, ano 20º, nº 6521).

A “genial intérprete do fado antigo” - Cervejaria Luso (1941)¹⁵⁸

A Cervejaria Luso era uma das mais reputadas casas de fado da capital portuguesa, de acordo com o fadista contemporâneo de Amália, Gabino Ferreira, era “a catedral” onde o fado era “ouvido religiosamente” (Baptista-Bastos 1999: 202).¹⁵⁹ A esplanada do Luso foi inaugurada no dia 24 de Junho de 1941, no local do antigo espaço exterior do Retiro da Severa, na rua António Maria Cardoso, 1.¹⁶⁰ Era apanágio do estabelecimento a higiene dos espaços e a ‘seleção’ do público que o frequentava: “Tudo quanto melhor na sociedade vai ao Luso, ouvir os melhores artistas, todos privativos desta empresa. O Luso, pela sua ordem, montagem e higiene é, sem favor, a sala de visitas, das mais distintas famílias”.¹⁶¹ Esta preocupação com a “«respeitabilidade»” torna-se evidente a partir da década de 1930, sendo transversal à maioria das casas de fado e terá, como consequência, a adoção de: “normas selectivas de admissão de clientela” como, por exemplo, a “exigência do uso de fato e gravata pelos frequentadores” e, até, a “proibição de entrada a clientes do sexo feminino sem um acompanhante masculino” (Nery *in* Castelo-Branco 2010: 444-5); outro fator condicionante era o valor cobrado pela entrada e o consumo mínimo exigido. Não me foi possível apurar esse montante, aquando da estreia de Amália Rodrigues, mas na segunda atuação a publicidade ao estabelecimento referia que, nas “Noites da Moda”, as entradas custavam “2\$50 e o consumo mínimo \$50”, ou seja, um mínimo de 3 escudos.¹⁶² É possível que este valor tenha sido alterado nas ‘noites da moda’ seguintes; no entanto, esta informação contradiz as afirmações de Amália que, na sua biografia, referiu que quando atuava no Solar da Alegria eram cobrados “sete e quinhentos”, ou seja, sete escudos e cinquenta centavos, e que esse valor seria ainda mais

¹⁵⁸ DL, 13/2/1941, p.3, ano 20º, nº 6547.

¹⁵⁹ Gabino Ferreira nasceu no Porto, em 1922, e estreou-se na esplanada do Retiro da Severa em 1942, foi contratado para o Luso e, em seguida, pelo empresário José Miguel. Dir-se-á da sua voz, anos mais tarde, que era “suave e nostálgica” (GP, 1/9/1945, p.2, ano XXIV (2ª série), nº 6).

¹⁶⁰ Amália Rodrigues cantou na inauguração e ‘despediu-se’ no dia 4 de agosto, a fim de tirar dois meses de férias em Alfeizerão; regressará no dia 21 de agosto e, no dia 4 de setembro, é noticiado: “HOJE, a pedido dos seus inúmeros admiradores, vem de Alfeizerão, onde está a repousar por dois meses, a princesinha do fado encantado AMÁLIA RODRIGUES” (DL, 4/9/1941, p.3, ano 21º, nº 6748). No dia seguinte, Amália cantará na festa de homenagem a Deonilde Gouveia, que se realizou no mesmo local (DL, 5/9/1941, p.2, ano 21º, nº 6749).

¹⁶¹ DL, 27/2/1941, p.2, ano 20º, nº 6560. Mais exemplos desta ‘distinção’: “no Luso (...) encontra selecção, arte, ordem e higiene e comodidades” (DL, 23/1/1941, p.2, ano 20º, nº 6527); “Na linda e aristocrática Esplanada do Luso passa V. Ex.ª, hoje, uma noite de arte inesquecível” (DL, 4/9/1941, p.3, ano 21º, nº 6748).

¹⁶² DL, 30/1/1941, p.2, ano 20º, nº 6534.

elevado na Cervejaria Luso.¹⁶³ A informação disponibilizada nos jornais revela-nos, ao invés, que o preço das entradas e dos consumos, nos estabelecimentos de José Miguel em que Amália Rodrigues cantava, variavam em função do número de artistas, da popularidade dos mesmos e da qualidade dos espaços performativos, mas dentro de valores muito inferiores aos referidos, posteriormente, pela fadista: no Solar da Alegria o preço da entrada oscilava entre o 1\$ e o 1\$50, fixando-se o valor do consumo mínimo entre os \$50 e os 1\$50 (raramente, neste salão, a entrada era gratuita e, nessa circunstância o consumo fixava-se no máximo); no Café Mondego a entrada era ‘franca’, sendo normalmente o consumo 1\$30; não foi possível apurar os valores praticados na Verbena de Santa Catarina,¹⁶⁴ mas deveriam ser semelhantes aos do Solar da Alegria. Em suma, tanto o Luso, o Retiro da Severa e o Solar da Alegria praticavam valores de acesso e de consumo semelhantes, não havendo notícias de alterações dos preços nas noites em que Amália Rodrigues atuava.

Entre a sua estreia, no dia 23 de janeiro, e a sua despedida, no dia 17 de outubro desse ano de 1941, Amália Rodrigues foi a fadista em maior destaque na publicidade que a Cervejaria Luso publicava regularmente na imprensa: a gerência artística, “a cargo do distinto cantador Filipe Pinto”,¹⁶⁵ anunciava a “primeira noite da MODA” com “Amalia Rodrigues consagrada do público, nos seus fados castiços” (DL, 23/1/1941, p.2, ano 20º, nº 6527); em fevereiro Amália era já a “genial interprete do fado antigo” (DL, 13/2/1941, p.3, ano 20º, nº 6547), que “encanta nos seus fados *estilizados*, no *sentimento*” (DL, 27/2/1941, p.2, ano 20º, nº 6560, destaque no original); e, em março, atribui-se-lhe pela

¹⁶³ “Quando eu cantava no Solar da Alegria, havia um senhor, chamado José de Melo, que ia sempre ouvir-me. Um dia chegou ao pé de mim e perguntou-me quanto é que eu ganhava. Percebeu que eu era uma parvinha e que nem dava que os bilhetes nos dias normais eram a vinte e cinco tostões e, nos dias em que eu cantava, subiam para sete e quinhentos e a casa estava sempre cheia” (Pavão dos Santos 1987: 47).

¹⁶⁴ Com exceção do dia 11 de Junho de 1940, noite excecional de ‘variedades, fados e baile’, onde a entrada para os homens custava 1\$50 e, para as ‘senhoras’ \$50 (DL 11/6/1940, p.2, ano 20º, nº 6304).

¹⁶⁵ Filipe Pinto (1905-1968). Nasceu em Lisboa, começou a cantar com apenas 15 anos e estreou-se como profissional no retiro Ferro de Engomar. “Fez parte do grupo artístico Canção Nacional, integrou uma embaixada de Fado, composta por nomes como Armandinho e Martinho d’ Assunção, que se deslocou ao Brasil, Argentina e Uruguai. Cantou na Emissora Nacional, no Rádio Clube Português, Radio Peninsular, Rádio Luso” (Guinot *et al* 1999: 314). Foi gerente do Solar da Alegria e no Café Luso. Filipe Pinto conhecia Amália Rodrigues desde a sua estreia no Retiro da Severa, em 1939, onde então trabalhava.

primeira vez o epíteto de “Princesinha do fado encantado” (DL, 13/3/1941, p.2, ano 20º, nº 6574) que a acompanhará ao longo da sua temporada na C. Luso.¹⁶⁶

Amália Rodrigues cantava apenas uma vez por semana (às quintas-feiras, entre janeiro e julho, e às sextas-feiras, entre setembro e outubro), o que irá produzir uma enorme expectativa, alavancada pela imprensa, em torno das suas atuações. Numa dessas noites, um dos ouvintes presente na C. Luso era o editor e crítico João Reis que voltará a dedicar-lhe a capa no *Canção do Sul* com uma reportagem intitulada “Amália Rodrigues, A voz da natureza, a voz do mar”:

“Que fluido maravilhoso nos fustigou a alma, quando mais uma vez ouvimos, agora mesmo, a dulcíssima voz de Amália Rodrigues. (...) Se já a ouviu, leitor amigo tem de concordar connosco! Ouvir Amália Rodrigues é escutar o fado em tudo quanto êle tem de mais real: sentimento, riqueza expressiva e sensibilidade. A voz de Amália Rodrigues é nostálgica como uma ausência, é vibrante como uma lágrima e é saudosa, muito saudosa... Não há adjetivos que a coloquem acima do seu valôr. Mais uma vez a homenageamos, hoje, conscientes de que a alma do fado está pairando no coração desta fadista (...) O fluído mágico da sua voz fustigou-nos a alma e deixou-a, a vibrar, mas legou-nos um éco de agradável música (...)” (João Reis *in* CS, 16/3/1941, p.3, ano XVIII, nº 270).

João Reis volta a enfatizar o ‘saudosismo’ e a ‘nostalgia’ da e na voz amaliana. Ouvi-la era ser confrontado com a ‘realidade’ do fado, ou seja, “sentimento, riqueza expressiva e sensibilidade” (*idem*). Já aqui referi que o discurso de João Reis era frequentemente elogioso, mas Amália começa, neste artigo, a ser retratada como um ‘caso à parte’ dentro dos discursos elogiosos do fado, não só pela adjetivação (que dificilmente poderá ser superlativada), como pela imagem de que a ‘alma’ do fado pairava ‘no coração’ da artista. A associação da voz e da figura amalianas com o fado do passado é também reforçada numa nota publicada no *Diário de Lisboa*, poucos dias depois desta reportagem no periódico *Canção do Sul*; nela, o autor (ou autores) do texto afirma(m) que quando Amália Rodrigues canta: “paira no ambiente a recordação daquelas grandes cantadeiras,

¹⁶⁶ Filipe Pinto, em declarações à RTP (1967) dá nota desta crescente adjetivação publicitária: “(...) mais tarde eu fui inaugurar o Luso na travessa da Queimada, em 1941, e levei Amália Rodrigues para fazer as noites de Amália (...) Amália Rodrigues passou a ser uma cantadeira de elite, não tínhamos adjetivos para lhe aplicar, e então começámos por lhe chamar a princesinha do fado encantado, passado pouco tempo, a cantadeira, ou seja, a alma do fado e, por último, a expressão máxima do fado” (Filipe Pinto *in* “Amália” [documentário] RTP, exibido em 1967-10-16. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/amalia/> Último acesso: 4/2/2021, 19.42h).

que evoca com a sua voz melancólica, e dentro dos fados da melhor tradição, e também os mais clássicos” (DL, 21/03/1941, p.3, ano 20º, nº 6582). Mais uma vez um sinónimo de saudade e nostalgia é utilizado para descrever a voz amaliana, aqui valorizada como sendo capaz de ‘evocar’ o passado ao fazer o público recordar as ‘grandes cantadeiras’. Nota semelhante será publicada, nesse mesmo jornal, em junho:

“Entre o avultado número de cultivadores da canção nacional existe um grupo de novos artistas que ultimamente se têm distinguido, atraindo a atenção da frequência dos salões de fado. Nêsse grupo marcha á frente Amália Rodrigues, uma autentica revelação, consagrada pela critica e pelo numeroso publico que ás quintas-feiras enche totalmente o salão Luso para a ouvir cantar. A sua voz encantadora, inesquecível, sem igual, lembra-nos nomes dos maiores artistas do fado” (DL, 27/6/1941, p.3, ano 20º, nº 6679).

A voz “sem igual” de Amália Rodrigues é, também, a voz que “lembra os maiores artistas do fado”, ou seja, as fadistas míticas frequentemente invocadas como referências interpretativas do fado genuíno e autêntico. As associações da voz e da figura de Amália Rodrigues a este passado, ao dito ‘fado fadista’, ‘antigo’, ‘castiço’, foram as mais reiteradas e enfatizadas no início do seu percurso artístico; é de referir que, simultaneamente, era também valorizada a sua originalidade e criatividade interpretativa, como podemos observar na pequeníssima, mas elucidativa nota publicada, ainda, em 1941:

“O caso de Amália Rodrigues é simples: - a jovem cantadeira sente o fado; não segue escolas nem imita estilos. Mede a canção pela bitola do seu temperamento e dá-lhe a sua alma extenuante de simplicidade e carinho feminil. Quanto a nós é êste, positivamente, o caso especialíssimo de Amália Rodrigues” (CS, 1/6/1941, p.3, ano XIX, nº 275).

Se, por um lado, Amália se afiliava junto do fado com mais tradição, por outro não seguia “escolas” nem “imitava estilos” (*idem*), ou seja, as suas interpretações deveriam ser diferentes de tudo aquilo que era comum ouvir-se no fado. Publicações desta natureza irão ocorrer com mais frequência a partir do ano de 1943, assunto que será desenvolvido no próximo capítulo.

Um outro aspeto enfatizado na imprensa era a erudição e a seleção da audiência que ia escutar Amália Rodrigues. João Reis, na reportagem já citada, caracterizou o público presente, na noite em que visitou o Luso, como a: “fina flôr das artes, ciências, letras, de

todos, enfim, que gostam do fado castiço e da familiaridade fadista” (CS, 16/3/1941, p.3, ano XVIII, nº 270). Ainda nesse mês, uma nota publicada no DL, dava conta de que:

“Um publico selecto, mas numeroso, enche todas as semanas um salão (...) sucedem-se as ovações, obrigando Amalia Rodrigues a cantar mais duma dezena de vezes, que foi o que aconteceu ainda ontem, ante um auditório de nacionais e estrangeiros, entre estes um erudito critico do «cante flamenco», o escritor e conferencista espanhol D. José Maria de Cossio” (DL, 21/3/1941, p.3, ano 20º, nº 6582).

Mas talvez a mais o exemplo mais revelador deste entusiasmo, entre as elites, seja uma sátira, publicada no quinzenário *Mundo Gráfico* (da autoria de Marçal Saldanha). Na sua “Crónica Alegre”, intitulada “A sessão de fado”, o narrador revela ter sido ‘arrastado’, pelo amigo ‘Xafredo’, até “um dêsses cafês onde se canta o fado” para ouvir “a «santa do fado», a «princezinha do fado encantado» e outras cantadeiras congêneres”. Contrariado, o autor lá se dirigiu ao dito café (certamente, o Café Luso) onde, por ser “noite da moda [...] a clientela era rigorosamente escolhida a dedo” e, ao longo da noite, foi ficando “cada vez mais selecta”; quando “subiu ao estrado a «Princesinha do fado encantado»”, de “todos os cantos do café os aplausos brotaram com estrépito” (MG, 30/5/1941 p.2, ano I, nº 16).

Não será descabido afirmar, posto isto, que o sucesso de Amália Rodrigues e sua crescente popularidade, entre o público seletivo da C. Luso, terão sido decisivos na sua contratação para o teatro de revista, o que a afastará, por longa temporada, dos retiros do fado.

A “alma do fado” - as primeiras revistas (1940-1942) ¹⁶⁷

As participações de Amália Rodrigues em espetáculos de Teatro de Revista iniciaram-se logo no ano de 1940, como ‘atração’ fadista na revista *Ora Vai Tu!*, em cena no teatro Maria Vitória.¹⁶⁸ Estreou-se no dia 25 de junho e, embora a revista tenha saído de cena no dia 8 de julho, o seu nome só é referido na publicidade do evento até ao dia 4. Não há referências na imprensa sobre os motivos que levaram a este afastamento precoce,

¹⁶⁷ “(...) a cantadeira Amalia Rodrigues cognominada «A alma do fado»” (C.S. in DN, 3/11/1941, p.2, ano 77º, nº 27.204).

¹⁶⁸ Original de Aníbal Nazaré e Nelson de Barros, com música de Raul Portela, Raul Ferrão e Fernando Carvalho, direção musical de Frederico Valério, produção de António Macedo e direção artística de Piero. Amália sucederá às ‘atrações’ Hermínia Silva e Ercília Costa.

mas Amália referirá, anos mais tarde, que abandonou o espetáculo por ter enrouquecido.¹⁶⁹

A publicidade às revistas era publicada em praticamente todos os periódicos da capital portuguesa e não poupava elogios aos artistas do elenco. As ‘atrações’ que os completavam iam sendo acrescentadas e anunciadas à medida que as produções perdiam público e tinham, como objetivo, prolongar a temporada do espetáculo por mais alguns dias. A produção dirigida pelo empresário António de Macedo descrevia Amália como: “grande revelação da canção nacional” (DN, 25/06/1940, p.3, ano 76º, nº 26.726); “indiscutível vedeta do fado, de voz doce, expressiva e sentimental” (Séc., 25/06/1940, p.4, ano 60º, nº 20.929); “extraordinária cantadeira”, “voz de ouro do fado” e “grande acontecimento fadista de 1940” (DN, 30/06/1940, p.3, ano 76º, nº 26.721). Embora saibamos que estes adjetivos são produto de uma estratégia publicitária não deixam, por isso, de nos dar pistas sobre o tipo de discurso que circularia em torno da fadista e das suas atuações logo em 1940, cerca de um ano depois e se ter estreado no Retiro da Severa. No ano seguinte, a “genial cantadeira” (DL, 20/2/1941, p.3, ano 20º, nº 6554) deixará o Luso para integrar o elenco da revista Espera de Toiros, com música dos maestros Raul Portela, Raul Ferrão e Fernando Carvalho (os ‘Três Aficionados’) que esteve em cena entre os dias 1 de novembro e 14 de dezembro de 1941. A despedida da C. Luso era anunciada como temporária:

“(…) hoje em noite da Moda canta a queridíssima Amalia Rodrigues, princesinha do fado encantado (...) V. Exª não deixe de ir apreciar AMALIA RODRIGUES, visto que temporariamente não terá a oportunidade de a ouvir, em ambiente próprio, como é o lindo retiro do Luso, e ainda porque durante 30 dias, não actua em local apropriado ao fado” (DL, 17/10/1941, p.2, ano 21º, nº 6790).

Por motivação pessoal, artística ou económica, o lugar não “apropriado ao fado” haveria de ocupar Amália Rodrigues por mais do que “30 dias”, e ela só voltará a atuar no Luso três anos depois, no dia 21 de setembro de 1944.

A produção desta revista, também do empresário António de Macedo anunciava, poucos dias depois da despedida no Luso, que iria “trazer ao tablado e rodeada do aparato próprio

¹⁶⁹ “Manuel da Fonseca – Qual foi o primeiro teatro em que participou? / Amália – Foi o Maria Vitória. Fui como atração. Ainda estava a cantar o Fado no Solar da Alegria, e, muito tempo depois (seis ou sete meses), fui como atração. Mas enrouqueci e tive que me vir embora” (Fonseca 2020: 109). Haverá outros momentos em que Amália terá problemas de saúde relacionados com o seu aparelho vocal e que raramente são aflorados na sua biografia ou em entrevistas.

a cantadeira Amália Rodrigues” (Séc., 20/10/1941, p.6, ano 61º, nº 21.403). Reforçava-se a afiliação ‘castiça’ e, simultaneamente, enfatizava-se a sua ‘diferença’ em relação a outras intérpretes do fado: “cantadeira incomparável, ídolo do publico, que imprime como nenhuma outra, feição castiça ao fado” (Séc., 19/10/1941, p.6, ano 61º, nº 21.402); “cantadeira sem rival” (DN, 29/10/1941, p.4, ano 77º, nº 26.199); “cantadeira sem igual” (Séc., 28/10/1941, p.6, ano 61º, nº 21.411). Se, para João Reis, a ‘alma do fado pairava sobre o coração de Amália Rodrigues’, na publicidade à revista *Espera de Toiros* era ela a personificação dessa mesma “alma do fado” (DN, 28/10/1941, p.4, ano 77º, nº 26.198).¹⁷⁰ O ‘cognome’ ter-se-á fixado e deu azo a um comentário irónico e mordaz na crítica à revista, publicada no *Diário de Notícias*: “(...) a cantadeira Amalia Rodrigues cognominada «A alma do fado», com muito fado e pouca alma” (C.S. in DN, 3/11/1941, p.2, ano 77º, nº 27.204).

Já o crítico do jornal *O Século* fez referência à reação do público às ‘atracções’ - que considerou um tanto ‘exagerada’ - e ao facto de Amália, “a mais cotada das actuais cantadeiras de fado”, estar “deslocada do seu ambiente próprio, o do «Retiro»” (C.A. in Séc., 2/11/1941, p.5, ano 61º, nº 21.416).¹⁷¹ Esta nova referência ao facto de Amália estar ‘deslocada’ poderá refletir um certo preconceito em relação à performance do fado fora dos retiros ou, simplesmente, querer evidenciar que a acústica e a volumetria de um amplo teatro não se coadunava com o ambiente de intimidade necessário para a interpretação deste género musical. Atendendo áquilo que são as características vocais e interpretativas de Amália Rodrigues, em 1945 (por falta de exemplos fonográficos anteriores), um teatro poderá não ser, de facto, o local mais indicado para a escutar: grosso modo, essas gravações revelam-nos uma colocação vocal mais na região da voz falada e, portanto, com menos volume e dinâmica do que uma voz colocada na região do nariz e da máscara, muito característica de outras vozes do fado suas contemporâneas (assunto debatido em profundidade na terceira parte da presente tese, dedicada análise vocal). Também as frequentes variações dinâmicas com que coloria as suas interpretações, com recurso a *pianos* e *pianíssimos* resultariam, eventualmente, impercetíveis num espaço de grandes dimensões. Aliás, a crítica publicada no DL, dedicada a esta mesma revista, referia que

¹⁷⁰ CS, 16/3/1941, p.3, ano XVIII, nº 270.

¹⁷¹ “(...) o elenco feminino, embora mais fraco, valoriza-se, a margem propriamente da revista, com duas autenticas atracções: Amalia Rodrigues, a mais cotada das actuais cantadeiras de fado, e Rosita Duran, cigantina castiza (...) Tanto a primeira, embora deslocada do seu ambiente próprio, o do «Retiro» fadista, como a segunda (...) obtiveram um êxito que mais aumentou dentro da atmosfera um tanto reservada com que o publico acolheu toda a representação, atitude que por nos pareceu pecar exagerada” (C.A. in Séc., 2/11/1941, p.5, ano 61º, nº 21.416).

“Amália Rodrigues (...) que pela primeira vez ouvimos cantar o fado”, o fez “com certo estilo e uma voz pequena mas agradável” (DL, 2/11/1941, p.3, ano 21º, nº 6828). Esta descrição da ‘voz pequena’ parece referir-se, metaforicamente, à falta de volume acústico. Independentemente de Amália ter ou não conseguido ‘impressionar’, nesta revista, o cognome de ‘alma do fado’ começou a ser-lhe atribuído com frequência ao longo do ano seguinte, principalmente na publicidade da revista *Essa é que é essa!*. Promovida e organizada pelo empresário Mário Pires,¹⁷² com um elenco onde constavam nomes emblemáticos da revista e do teatro anunciava-se, ainda antes da estreia, Amália Rodrigues destacada do elenco como a “Alma da Canção Nacional” (DN, 13/1/1942, p.3, ano 78º, nº 27.272) ou “Amalia Rodrigues a alma do fado” (DN, 14/1/1942, p.2, ano 78º, nº 27.273).¹⁷³ Amália cantou aqui os primeiros fados compostos por Frederico Valério, “especialmente escritos para a sua voz melodiosa”: o “«Fado da Cruz» e «Maria da Saudade»” (DN, 13/1/1942, p.2, ano 78º, nº 27.272).

Na crítica publicada pelo jornal *O Século* (o mesmo autor (‘C.A.’) que afirmara que Amália tinha “muito fado e pouca alma”, na revista *Espera de Toiros*) referia que a peça se apresentava “abertamente como um bom espetáculo de «music-hall», recorrendo largamente números e artistas estrangeiros”, tendo “atrações nacionais de grande categoria, tais como Amália Rodrigues que mais uma vez justificou os seus créditos da maior cantadeira de fados da actualidade” (C.A. in *Séc.*, 19/1/1942, p.6, ano 62º, nº 21.491). A crítica do DN referia (apenas) “Amália Rodrigues no sentimentalismo do fado” (DN, 19/1/1942, ano 78º, nº 27.278) e o DL não lhe dedica, estranhamente, qualquer comentário, embora refira alguma ‘atrações’ e até o “grupo de girls”; é como se Amália não tivesse atuado na sessão em que o crítico esteve presente (DL 19/1/1942, p.7, ano 21º, nº 6882). A revista teve uma curta temporada no Teatro Maria Vitória: apenas um mês separou a data da estreia da última apresentação (entre os dias 17 de janeiro e 17 de fevereiro 1942).

¹⁷² “A companhia organizada pelo empresário Mário Pires, que vai representar a revista «Essa é que é essa!», no Maria Vitória, no próximo dia 16, é constituída pelos seguintes artistas Laura Alves, Mariamélia, Luíza Durão, Filomena Casado, Maria Fernanda, Suécia Gonçalves, Idalina de Oliveira, Hisa de Verin (bailarina), Amalia Rodrigues, Manuel Santos Carvalho, Maria Ema, Augusto Costa (Costinha), Ricardo Santos Carvalho, Alberto Ghira, Alberto Ribeiro e vinte coristas-bailarinas” (DL, 31/12/1941, p.9, ano 21º, nº 6864).

¹⁷³ Outros exemplos publicitários da revista *Essa é que é essa*: “a famosa cantadeira Amália Rodrigues a alma do fado” (DN, 17/1/1942, p.2, ano 78º, nº 27.276); “Amália Rodrigues, a alma do fado (...)” (DN, 18/1/1942, p.2, ano 78º, nº 27.277); “(...) lindíssimos e sentimentais fados por Amalia Rodrigues, a alma da canção nacional” (DN, 7/2/1942, p.3, ano 78º, nº 27.296).

A “alma do fado” terá ‘confessado’, a um jornalista do DN, que o teatro a ‘seduzia’ porque se ‘sentia melhor o público’ e que, assim, se podia cantar “com mais vontade, com mais emoção” (DN, 18/1/1942, p.2, ano 78º, nº 27.277).¹⁷⁴ Amália acabará por “solicitar a autorização para poder exercer a profissão” (DL, 6/4/1942, p.6, ano 22º, nº 6957) e, na véspera da muito adiada estreia da revista *Boa Nova*, foi anunciado que lhe havia sido “passado o cartão de artista dramática” (DL, 8/4/1942, p.3, ano 22º, nº 6959). Aos “artistas teatrais, do género dramático, lírico ou de variedades” era exigida “licença e carteira profissional” a ser emitida “pela Inspeção Geral dos Teatros”.¹⁷⁵ A burocracia exigia, ao requerente, prova de que teria representado ‘como discípulo’ “durante uma época completa em teatros do género dramático ou musicado”,¹⁷⁶ havendo também a possibilidade de se conceder a dita carteira aos “artistas de variedades que hajam exercido a sua profissão por mais de duas épocas”.¹⁷⁷ Terá sido ao abrigo deste artigo que Amália Rodrigues conseguiu a sua licença como atriz e não será coincidência o facto da nota de imprensa, que lhe atribuía o ‘cartão de artista dramática’, ter sido publicada na véspera da estreia efetiva de *Essa é que é essa!*, que vinha sendo anunciada para o ‘sábado de Aleluia’ (29 de Março).¹⁷⁸ Com fados-canção da autoria Frederico Valério, sobre letras de Fernando Avila e Amadeu do Vale, o elenco contava com os artistas mais populares do teatro de revista: Hermínia Silva, Costinha, Erico Braga, Manuel Santos de Carvalho, Luiza Durão, Ema de Oliveira.

A crítica à estreia, publicada pelo DL, dedicava três linhas à (agora) atriz, dando ênfase à sua prestação musical e ao facto de ter cantado “deliciosamente, até em inglês e em espanhol”.¹⁷⁹ Já numa fase mais avançada da exibição de *Boa Nova* é Amália

¹⁷⁴ “Amália Rodrigues, confessa que o teatro a seduz e acrescenta: - Canto com mais vontade, com mais emoção. No palco sente-se melhor o público. Que quere?! A ribalta tem um poder magnético sobre mim” (DN, 18/1/1942, p.2, ano 78º, nº 27.277).

¹⁷⁵ Decreto de lei nº 13.564/1927, de 6 de maio de 1927, artigo 103º, p.697. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/13564-1927-467443>
Último acesso: 24/9/2024, 10.32h.

¹⁷⁶ Era também necessária, para a obtenção destes documentos: “exame médico”, “certidão de idade e certificado de aprovação no exame de admissão a qualquer estabelecimento de ensino oficial, equivalente, pelo menos, à 4ª classe do ensino primário geral” (*idem*).

¹⁷⁷ *Idem*, artigo 107º, 1º.

¹⁷⁸ “Começaram esta semana os ensaios da revista «Boa Nova», a subir à cena no Teatro Variedades no sábado de Aleluia” (DL, 10/3/1942, p.3, ano 21º, nº 6930); “Começaram no Variedades os ensaios de marcação dirigidos pelo realizador Piero, da revista «Boa Nova», original da parçaria organizado por Fernando Avila, com música do maestro Frederico Valério” (DL, 13/03/1942, p. 3, ano 21º, nº 6933); “Continua marcada para sábado de aleluia a estreia da revista Boa Nova que está a ser ensaiada pelo actor Manuel Santos Carvalho” (DL, 28/3/1942, p.3, ano 21º, nº 6948).

¹⁷⁹ “E deixamos para o fim Amalia Rodrigues, tal como vem no programa, o que não quere dizer que a «alma do fado» não continue sendo na revista a princesinha, como também lhe chamaram, cantando deliciosamente, até em inglês e em espanhol, ainda que assustada nas noites de estreia” (R.P. in DL 10/4/1942, p.3, ano 22º, nº 6961).

Rodrigues quem ganha todo o protagonismo publicitário. No final do mês de maio, no DL, começam a ser publicados anúncios com a foto da artista exaltando o: “EXITO ABSOLUTO da popular e querida artista AMALIA RODRIGUES no seu repertório de FADOS Á GUITARRA”.¹⁸⁰ Estes “fados á guitarra” são anunciados pela primeira vez no dia 28 de maio na: “homenagem aos autores da revista BOA NOVA” e onde: “Por especial deferência a distinta actriz AMALIA RODRIGUES volta a cantar só esta noite FADOS Á GUITARRA”.¹⁸¹ Embora se fizessem, por vezes, referências a Hermínia Silva, a grande aposta da produção da revista eram, no final de maio, os fados “à guitarra” por Amália Rodrigues. Este facto pode ser indicativo de que o público gostava ou preferia ouvir Amália, a fadista, com o acompanhamento ‘característico’ do fado e não a ‘atriz’, interpretando outros fados ou ‘canções’ com orquestra. Os fados ‘à guitarra’, a remodelação da revista a partir do dia 6 de junho e os novos números escritos para Amália (onde se inclui o *Fado de Queluz*),¹⁸² mantiveram a revista em cena durante quase três meses na capital Portuguesa (de 9 de abril a 28 de junho de 1942), com 2 sessões diárias e uma matinée aos Domingos (por vezes dedicada ao público infantil, como no dia 31 de maio).¹⁸³

Boa Nova foi ainda apresentada no Salão Recreio do Povo em Setúbal, nos dias 22 e 23 de junho.¹⁸⁴ Na publicidade patente no jornal local *Setubalense*, Amália Rodrigues era a “«Princezinha do Fado»” (*Setubalense*, 20/6/1942, p.3, ano XXVI, nº 7458) e, embora ‘muito aplaudida’, tendo “delici[ado] o público com a sua vozinha de oiro” (*Setubalense*, 23/6/1942, , p.2, ano XXVI, nº 7460) foi Hermínia Silva, “A Grande Vedeta Popular”, a figura mais destacada por ser “sempre em todas as revistas (...) a melhor tradutora da alma do povo, nos palcos do teatro popular” (*idem*). No mês seguinte *Boa Nova* foi apresentada no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, regressando a Lisboa para se apresentar no Coliseu,

¹⁸⁰ DL, 31/5/1942, p.3, ano 22º, nº 7011, destaque no original.

¹⁸¹ DL, 28/5/1942, p.9, ano 22º, nº 7008, destaque no original.

¹⁸² “A revista fantasia «Boa Nova, segue hoje completamente remodelada com quadros e números novos, nos quais tomam parte os artistas (...) Amália Rodrigues cantará também o novo fado «Recordação de Queluz». A-pesar de totalmente remodelada a Boa Nova mantém todos os seus quadros, rabulas e números que garantiram o seu grandioso êxito da première” (DL, 6/6/1942, p.3, ano 22º, nº 7017).

¹⁸³ “Amanhã matinée dedicada às crianças” (DL, 30/5/1942, p.2, ano 22º, nº 7010).

¹⁸⁴ “Na quarta-feira a companhia do Variedades, que foi a Setúbal dar duas recitas, reaparece em Lisboa, trabalhando mais uma semana a preços populares com a revista Boa Nova” (DL, 23/6/1942, p.2, ano 22º, nº 7034).

nos dias 18 e 19 de Julho.¹⁸⁵ Terá havido ainda “mais uma representação do arranjo da revista «Boa Nova», sendo a orquestra dirigida pelo maestro Frederico Valério”, no espaço da Voz do Operário, no dia 2 de Agosto (DL, 1/8/1942, p.3, ano 22º, nº 7073) e no “palco do Carcavelinhos”, no dia seguinte, “tomando parte a grande artista Hermínia Silva num dueto com Costinha” (DL, 3/8/1942, p.3, ano 22º, nº 7074). Não foi possível apurar se Amália Rodrigues terá participado nestas duas últimas apresentações.

A fadista, parte das “indispensáveis caras bonitas da revista”, que ia “adquirindo um certo á-vontade em cena e conquistando novos admiradores” (DL, 7/6/1942, p.3, ano 22º, nº 7018), começou a ser designada como atriz e, provavelmente, por obrigação contratual de exclusividade, não atuava publicamente noutros locais como ‘cantadeira’. No entanto, foi também noticiado que Amália trabalhava, em junho, num “novo repertório de fados” a ser apresentado “na sua primeira festa artística no dia 30 no Variedades” (DL, 27/6/1942, p.3, ano 22º, nº 7038). Terminada a longa temporada da revista *Boa Nova*, Amália Rodrigues a “insinuante e enternecedora atriz”, apresentou-se na ‘Verbena Lisgás’, despedindo-se assim: “das verbenas e explanadas de Lisboa, onde não voltará a cantar este ano” (DL, 8/8/1942, p.2, ano 22º, nº 7080).¹⁸⁶ Descrita como: “voz que prende, palavra que encanta, alma que não mente ao povo” (*idem*), a fadista afastou-se por um período considerável, o que poderá estar relacionado com a sempre adiada e mediaticamente comentada opereta *Rosa Cantadeira* que, segundo nota no DL estaria a ser “adaptada ao feitio da novel atriz Amalia Rodrigues, para um futuro negocio” (DL, 19/6/1942, p.3, ano 22º, nº 7030). Depois do espetáculo na Verbena Lisgás, e já de férias no Fundão, a fadista terá declinado “vários convites por já estar contratada para o próximo inverno” (DL, 16/8/1942, p.3, ano 22º, nº 7088), temporada em que se estrearia em a *Rosa*

¹⁸⁵ “A revista «Boa Nova» reaparece hoje no Coliseu Em fados á guitarra far-se-á ouvir a distinta artista Amália Rodrigues, a voz de oiro da canção nacional. «Boa Nova» representa-se em duas sessões, às 21 e 23 horas e a preços popularíssimos” (DL, 18/7/1942, p.3, ano 22º, nº 7059); “É realmente uma «Boa Nova» para o publico esta de poder ver a aplaudida revista no Coliseu, a preços populares e à fresca (...) «Boa Nova» ressurgue modificada, no sentido de a melhorar e adaptar ás possibilidades do Coliseu (...) no seu elemento popular Herminia Silva e Amália Rodrigues, e também Maria Luzia (...) o publico gostou francamente da mudança da revista para casa mais ampla, mais barata e mais fresca, e mais gostaria, quanto a nós, se o «compadre» não interviesse com dispensável contra-canto nos fados e canções de Hermínia e de Amália. – R.” (DL, 19/7/1942, p.3, ano 22º, nº 7060).

¹⁸⁶ “AMALIA RODRIGUES a maior de todas, despede-se hoje das verbenas e explanadas de Lisboa, onde não voltará a cantar este ano, na grandiosa Verbena Lisgás com Amalia Rodrigues que actua por especial deferência neste admirável espectáculo. Tomam parte Natividade Pereira, Julio Proença e Manuel Calixto. Baile pela orquestra Casanova nos intervalos. O espectáculo começa ás 22 horas” (DL, 8/8/1942, p.2, ano 22º, nº 7080).

Cantadeira.¹⁸⁷ No entanto, e por motivos nunca claramente expostos na imprensa, esta opereta só se estreará em 1944.¹⁸⁸ Amália Rodrigues, a “alma que não mente ao povo” (DL, 7/8/1942, p.2, ano 22º, nº 7079), abandonará momentaneamente os teatros e será de novo contratada pelo empresário José Miguel, que desempenhará um papel muito relevante no futuro da artista.

A nostalgia como ‘emoção histórica’

Ao longo deste capítulo referi várias publicações que, na imprensa, relacionam a voz e a figura de Amália Rodrigues aos conceitos de saudade e nostalgia. Esta é uma tendência generalizada nos periódicos do final dos anos 30 e no início dos anos 40, aplicável aos mais variados assuntos e discursos, mas com especial ênfase nas narrativas associadas ao fado, género musical que assenta grande parte do seu imaginário poético e interpretativo nos sentimentos e emoções relacionadas com a dor da perda ou do afastamento de uma pessoa, situação, tempo ou lugar. Embora seja, agora, difícil compreender o significado e a abrangência semântica da palavra nostalgia, o seu uso estava frequentemente associado à palavra saudade, havendo situações em que era utilizada como sinónimo. A análise aos significados atribuídos a estas duas palavras revelam diferenças que se vão esbatendo ao longo do século XX. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, do escritor e filólogo Cândido de Figueiredo, a ‘nostalgia’ é definida como: “*s.f.* Abatimento ou tristeza profunda, resultante de saudades da pátria” (Figueiredo 1996 [1899]: 1794); já a ‘saudade’ é uma: “1. *s.f.* Lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de as tornar a possuir ou ver presentes” 2. *s.f.* Pesar pela ausência de alguém que nos é querido 3. *s.f.* Nostalgia (...) (*idem*: 2287). De acordo com este dicionário a nostalgia poderia ser utilizada como sinónimo da palavra saudade, mas referia-se muito especificamente à ‘saudade da pátria’, ou seja, à saudade provocada pelo afastamento de um lugar. Numa reflexão mais tardia, e já com uma visão mais abrangente do século XX português, Pinharanda Gomes define a palavra saudade como:

¹⁸⁷ “Encontra-se a descansar no Fundão a actriz Amalia Rodrigues, que declinou vários convites, por já estar contratada para o próximo inverno” (DL, 16/8/42, p.3, ano 22º, nº 7088).

¹⁸⁸ O adiamento sucessivo da opereta deu azo a comentários jocosos com é exemplo o a rubrica ‘A volta dos Teatros’: “Perdeu-se: o tempo de escrever a «rosa cantadeira». Dao-se alvissaras a quem encontrar teatro e companhia para representar essa opereta” (DP, 4/10/1942, p.2, ano 22º, nº 7137).

“(…) memória do tempo que passa (...) a saudade é um advento do que está por vir ao seu anseio. Ela potencia o acto. É nostalgia enquanto sentimento do passado longínquo, mas é a esperança de longínquo futuro. Futurante e futurista e, todavia, passivizante e passadista - ela formula-se como o presente em acto entre o que passa e o que vem.” (Gomes 1987: 210).

Se, na definição de Figueiredo, percebemos que nostalgia é definida em função de um ‘lugar’, a pátria, em Gomes a sua relação com a saudade acontece por via de uma temporalidade expandida e ‘otimista’ entre passado e futuro: nostalgia é um ‘sentimento’ esperançoso que une e relaciona esses dois pontos temporais. Bem mais abrangente é a definição que, na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, expande o âmbito de nostalgia a pessoas e coisas atentando, inclusivamente, uma análise psicológica dos estados de humor “saudosos ou nostálgicos”:

“**NOSTALGIA**, s. f. Estado de abatimento provocado por tristeza profunda, causada por afastamento dos lugares das pessoas, das coisas amadas e o incessante desejo de as tornar a ver (...) Grande desejo de tornar a visitar um país ou de rever qualquer objecto que nos agradou: ter a *nostalgia* da África. (Do gr. *nostos*, regresso, *algos*, dor, e suf. *ia*).

PSIQ. Sentimento e estados de humor «saudosos» ou nostálgicos, podem-se observar em várias situações psicopatológicas, em especial na depressão bem psico-reactiva. Não se descreveu ainda a forma patológica de *nostalgia*, embora se possam considerar como tal certos estados disfóricos com «*tedium vitae*», aborrecimento, uma saudade vaga, com fundo de ansiedade (...)” (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XVIII, pp. 925-6).

Esta última definição encontra-se em linha com a evolução diacrónica da palavra desde a sua primeira utilização, atribuída ao médico suíço Johannes Hofer. Em “*Dissertatio Medico de nostalgia*” (Basel, 1688), Hofer propõe este neologismo médico para descrever uma enfermidade ou um ‘humor triste’ de quem ansiava regressar a casa.¹⁸⁹

Etimologicamente, a palavra deriva do grego *nostós* que significa ‘regresso a casa’ e *algós*, que significa dor. A nostalgia era considerada uma doença incapacitante, cujos primeiros sintomas incluíam uma indiferença perante a vida, confusão entre passado e

¹⁸⁹ “Nostalgia (...) refers in Hofer’s case to a disease common among Swiss mercenaries at the time. At the beginning of the eighteenth century, soldiers’ homesickness, beginning with the Swiss cases, was viewed as an issue of military discipline. Later, in 1793, it began to be seen as a massive health problem within the military. At the end of the nineteenth century, nostalgia was considered an excuse associated with the refusal to fight or defend the homeland (...) In the twentieth century, nostalgic symptoms have been present in medical discourse during the 1914–1918 war (in letters written by soldiers), among students in Paris, as well as in workers from North Africa who were far away from home” (Niemeyer in Garrido and Davidson 2019: 7-9).

futuro, sonho e realidade.¹⁹⁰ Para Hofer esta doença demonstrava o patriotismo exacerbado dos pacientes, enfermos pelo ‘amor’ e pelo afastamento/saudades da pátria. Vários surtos de nostalgia foram relatados na Europa a partir do século XVII e, depois, no mundo.¹⁹¹ No século XVIII médicos franceses consideravam a nostalgia “potencialmente fatal” e “contagiosa” (Roth 1991: 7 in Garrido Davidson 2019: 29) e a doença passou a ser considerada incurável uma vez que o regresso a casa nem sempre tratava os sintomas. A utilização da palavra intensificou-se nas artes literárias ao longo do século XIX e dissemina-se no discurso ‘quotidiano’ havendo, no entanto, uma alteração do seu significado com a revolução industrial. Embora continuando associada a um *lugar*, a nostalgia acompanha um novo conceito de *tempo*: nas sociedades marcadas pela industrialização emerge a nostalgia de um passado em que o *tempo* não era assim tão importante, uma ânsia ou um desejo pelas tradições particulares, locais e ou nacionais em oposição ao discurso globalizante que acompanhava o desenvolvimento ou progresso industrial. A ideia de progresso, segundo Svetlana Boym, passa a constituir-se como narrativa global e, tal como vimos no exemplo de Figueiredo e Gomes, o conceito de nostalgia incorporará, também, a ‘dolorosa’ espera do regresso ou reencontro não só com um *espaço*, mas com um *tempo*.

Será com o movimento Romântico que a nostalgia se consolidará como ‘emoção histórica’, como expressão do sentimento patriótico e ferramenta essencial na construção das nações. Em resposta ao Iluminismo e ao seu racionalismo universalizante celebra-se a particularidade do sentimento nacional: “Longing for home became a central trope of romantic nationalism” (Boym 2001: 56); poetas e intelectuais encontraram palavras específicas na sua língua materna que revelam precisamente a ânsia do regresso a casa, a dor de estar apartado da pátria.

A saudade, palavra que como já referi integrava, na sua definição, a nostalgia, é: “one of the most important rhetorical tools to assert Portuguese national identity” (Leal 2000: 269). João Leal, no seu influente ensaio ‘The making of saudade’, mapeia as primeiras referências à palavra até ao séc. XV e, a partir daí, utilizações pulverizadas na literatura e na poesia. É nos já referidos movimentos nacionalistas, que proliferaram na Europa nos séculos XIX e XX, e com a sua premência em ‘encontrar’ traços identitários

¹⁹⁰ “(...) nostalgia was akin to paranoia, only instead of a persecution mania, the nostalgic was possessed by a mania of longing” (Boym 2001: 41).

¹⁹¹ A ‘conotação’ da doença variava de país para país. Por exemplo, nos Estados Unidos, o médico Theodore Calhoun considerava-a uma doença vergonhosa: “not conditioned entirely by individuals health, but also by their strength of character and social background” (Boym 2001: 47).

comuns a todos os indivíduos da nação, que se dá uma intensificação literária do uso da palavra (que será, também, um dos temas mais recorrentes do ideário fadista).¹⁹² É através da poesia que se inicia um movimento estético que, no início do século XX em Portugal, se constitui e afirma como saudosismo.¹⁹³ O seu maior impulsionador foi o escritor e filósofo Teixeira de Pascoaes que, no influente livro *Arte de Ser Português*, idealizava: “uma República (ou qualquer outra forma de governo) que frutifique em pleno século XX e mergulhe as raízes até ao fundo heroico do passado, de forma que ela seja o íntimo e secular sentir da Raça, organizado em leis modernas” (Pascoaes 1999, [1920]: 43).¹⁹⁴ Pascoaes define, assim, na saudade do passado: “o nosso sonho nacional de Renascença, o alto destino imposto a Portugal pela tradição e pela herança” (*idem*: 119). Esta filosofia saudosista que, na sua essência é, também, uma nostalgia da ‘pátria original’, irá influenciar e moldar não só o pensamento literário e cultural como o político, e será utilizada como ferramenta retórica ao serviço do desígnio restaurador estado novista.

A nostalgia nos discursos e ações oficiais do Estado Novo

O Estado Novo português - como aliás grande parte dos regimes autoritários que caracterizam politicamente a primeira metade do século XX europeu, utilizou a nostalgia como instrumento de inculcação ideológica de cunho nacionalista. O antropólogo Michael Herzfeld sugere o conceito de ‘nostalgia estrutural’ para explicar a narrativa que evoca, constantemente, um ‘tempo antes do tempo’: “in which the balanced perfection of social relations has not yet suffered the decay that affects everything human (...)” (Herzfeld [1997] 2016: 131). Os regimes de matriz nacionalista pretendiam ‘reabilitar’ (ou fazer renascer) este ‘tempo’ e, conseqüentemente, as ‘qualidades’ e ‘virtudes’ que dele emanariam. A nostalgia é, assim, utilizada como um elemento aglutinador em torno de um sentimento coletivo de pertença identitária, imaginada e essencialista, que legitima

¹⁹² Fica bem expressa, no livro dedicado ao fado, *Triste Canção do Sul* a singularidade e o ‘orgulho’ da e na palavra ‘saudade’: “que exprime melhor do que qualquer outro vocábulo das línguas estranhas o doer da ausência” e a “consolação única das almas inconsoláveis por efeito de uma separação dolorosa” (Pimentel 1989 [1904]: 30).

¹⁹³ “Saudosismo can be portrayed as a literary and artistic movement of reaction against ‘cosmopolitanism’. Its main objectives were to restore the Portuguese cultural and general life to its lost splendour, replacing foreign influences – held to be responsible for the decline of the country since the Age of Discoveries – with a cult of ‘Portuguese things’, reflecting the true ‘Portuguese soul’ (Leal 2000: 273).

¹⁹⁴ Pascoaes determinava que a “lei suprema da vida é a lei do sacrifício” e que o “português, ser individual e humano, deve sacrificar a sua vida à pátria portuguesa” e que o “estado de alma, chamado heroico” era constituído pela tríade “morrer pela Pátria, amar e trabalhar” (Pascoaes 1999, [1920]: 28).

a intervenção do estado: “as an act of restoring a formerly perfect social order” (*idem*: 28).

É esta nostalgia da grandiosidade e da virtude incorruptível do passado que encontramos no caso português: o regime nacionalista existia no, e como, presente histórico para restaurar ou regenerar a pátria a partir dos valores e realizações de um passado estático e idealizado. A ideia de ressurgimento da pátria original, da história heroica e expansionista portuguesa e da sua projeção e reabilitação num futuro idilicamente grandioso, possibilitou e alimentou uma forte coesão social, principalmente nos finais dos anos trinta e início da década de 40. A produção artística será fundamental na circulação e naturalização destas ideias. O S.P.N./S.N.I. traçou claramente as linhas orientadoras da arte e da estética portuguesas impondo, de modo mais ou menos dissimulado, por via da censura ou da asfixia financeira, a sua influência sobre todas as manifestações artísticas, das artes plásticas às performativas. Tendo como um dos principais objetivos “conceber e festejar a identidade nacional” (Ramos do Ó 1999: 167), o secretariado foi “capaz de exibir total apropriação do património espiritual da nação” (*idem*), tanto nas grandes exposições internacionais como nas nacionais, realizadas ao longo das décadas de 1920 e 1930.¹⁹⁵ O tema principal destes eventos - o período áureo dos ‘descobrimentos’ e a construção do vasto império colonial português -, impunha contornos específicos aos trabalhos encomendados aos artistas para o efeito. Não interessava tanto a validade historicista das representações, mas antes a sua reconfiguração e representação mítica, sem perder o que seria uma estética ‘tradicional’ da arte portuguesa. O exemplo mais explícito desta orientação política foi a Exposição do Mundo Português, definida pelo seu comissário-geral: “como uma «síntese da civilização portuguesa e da sua projeção universal»” (Arruda 1995: 464) que, em plena guerra

¹⁹⁵ Internacionalmente em: Sevilha (1929), Paris (1931, 1937), Nápoles (1934), Trípoli (1935), Genebra (1935), Nova Iorque e São Francisco (1939); em Portugal nas: ‘Exposição Industrial Portuguesa’ (Lisboa, 1932), ‘I Exposição Colonial Portuguesa’ (Porto, 1934), ‘Exposição do Ano X da Revolução Nacional’ (Lisboa, 1936), ‘Exposição Histórica da Ocupação no Seculo XIX’ (Lisboa 1937), ‘Exposição do Mundo Português’ (Lisboa, 1940).

mundial, concentrava a atenção do país nos grandes feitos do Portugal imaginado e mítico do passado.¹⁹⁶

A nostalgia foi culturalmente absorvida e naturalizada por via da sua ubiquidade e: “a encenação de imaginário que o Estado Novo procurou concretizar até ao fim dos seus dias possuiu-se sempre dessa ambição de retorno às origens que dizia ou queria ver ainda activas” (Ramos do Ó 1999: 193). Esta retórica estado novista é uma aplicação exemplar do que Svetlana Boym apelidará de “restorative nostalgia”:

“Restorative nostalgia puts emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. (...) This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths (...)” (Boym 2001: 130).

Em resumo, a nostalgia naturaliza-se à medida que se vai entranhando nas práticas, nas ações e nos discursos; torna-se parte da biografia do país, da biografia dos seus filhos e suas filhas patriotas e é mediadora de identidades individuais e coletivas. Como parte constitutiva dos discursos e das ações institucionais (de modos mais ou menos explícitos), a nostalgia torna-se inquestionada e inquestionável na vida quotidiana, nos hábitos, nos modos de ser e de viver.

Amália Rodrigues, a voz onde há “sonho, névoa e nostalgia”

Regresso agora ao texto com que iniciei este capítulo onde se referia que na voz de Amália Rodrigues havia: “sonho e nevoa, nostalgia e uma feminilidade impressionantemente portuguesa” (DP, 7/11/1943, p.4, ano II, nº 404). Tendo em conta que dentro de um texto há sempre uma quantidade infindável de textos, que se cruzam,

¹⁹⁶ A Exposição do Mundo Português, onde se celebrava “a história, o Império e a cultura etnográfica nacional” (Silva 1995: 393), foi inaugurada a 23 de junho de 1940, na zona dos Jerónimos, em Belém, e programada por Augusto de Castro (comissário-geral), Cottinelli Telmo (arquiteto-chefe), e Gustavo de Matos Sequeira. A Exposição do Mundo Português foi a “Apoteose do regime, identificado com a história como figura de eternidade, numa Europa mergulhada na dramaticidade da guerra, esta exposição proclamava a particularidade absoluta do Portugal salazarista e o sucesso da sua política corporativa, capaz ainda de aparentar unanimidade e utilizar a produção artística como instrumento de valorização simbólica”. Foi dividida em: “«três grandes capítulos: a parte histórica, a secção de etnografia metropolitana e a secção colonial»” e “quase todos os arquitectos e pintores modernos (e numerosos académicos também) lá colaboraram” (Arruda 1995: 464). A grandiosidade da construção exigiu e ocupou cinco mil operários e mais de mil modeladores-estucadores.

intercetam e nos permitem aceder às ‘coordenadas’ históricas desse mesmo texto, como nos diz Julia Kristeva (ver secção ‘Nota prévia sobre o conceito de texto’, do capítulo introdutório), também a reportagem citada refletirá, ainda que parcialmente, os contextos, os discursos, as práticas e ideologias do espaço e tempo em que foi produzido. Porque seriam, então, nesse ‘espaço’ e ‘tempo’ estas as palavras escolhidas para descrever a voz de Amália Rodrigues?¹⁹⁷

A palavra *nostalgia*, como acabei de descrever, estava presente na maioria dos discursos e das ações institucionais e artísticas na sociedade portuguesa e, em grande medida nos discursos sobre o fado: “saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente”, como refere Pinto de Carvalho (Carvalho 1982 [1903]: 42). De acordo com este autor, o fado era usado para mitigar as saudades da pátria, para curar essa maleita patriótica, a nostalgia. Neste mesmo volume, o fado não é apenas retratado como a nostalgia de um lugar; ele é, também, nostalgia de um passado e, essa nostalgia, é incorporada e materializada por via do som ou do timbre da guitarra e das vozes das fadistas míticas: “os acordes da guitarra penetram com uma doçura vitoriosa na víscera que move o sangue, são nostálgicos como as inflexões das vozes queridas, que morreram, mas que o fonógrafo reproduz, despertam em nosso mais triste, mais pungente e mais suave de todos os pensamentos - o do passado” (*idem*: 36). Esta nostalgia, este regresso a um passado imaginado é reavivado ritualisticamente na prática expressiva do fado e continua inscrito na prática fadista e nos corpos de músicos e ouvintes. A saudade, palavra que discursivamente se vai impondo em substituição à nostalgia de Pinto de Carvalho¹⁹⁸ é, de acordo com Lila Ellen Gray, o ‘tropo original’ que permite a expressividade fadista (Gray 2007: 108).¹⁹⁹ Depois de uma longa etnografia pelos lugares do fado, a autora sugere que a *performance* do ‘sentimento’, através de ícones visuais e, muito especialmente, através do timbre e do ‘estilo’ vocal, contém “embodied traces of history”

¹⁹⁷ Estes ‘textos’ não só refletem como estruturam e mantêm os contextos sociais, culturais e ideológicos onde são produzidos. Haverá sempre um número infinito de leituras possíveis para este e outros textos e todas elas poderão ser, em primeira análise, especulativas.

¹⁹⁸ A prevalência da palavra saudade sobre a palavra nostalgia estará certamente relacionada com o facto da primeira ser linguisticamente ‘singular’; esta singularidade acontece, no entendimento dos *saudosistas*, porque o sentimento da saudade era exclusivo do povo português. Desde sempre que o discurso em torno do fado se imiscui na retórica de que: “o Fado como a Saudade é exclusivamente português” (GP, 25/10/1939, p.2, ano XVIII, nº 367).

¹⁹⁹ “I theorize saudade as an “originary trope” for feeling which enables expression as fadista. Through reenacted rituals of singing and listening, place, history, and belonging converge in feeling that is made material and sensate in stylized sound. Here I explore instances of sung power and trace the moments and contexts of poesis through place and time” (Gray 2007: 108).

e que o estudo desses ‘momentos’: “might help us to understand the shaping of the contemporary historical imaginary as registered in relation to a sense of place in which place is continuously imagined, transformed and produced” (*idem*: 125).

Já em relação às palavras *sonho* e *névoa* não encontrei mais nenhum exemplo da sua associação à voz e, na minha leitura, a nostalgia é um ponto convergente entre as duas. O sonho evoca um lugar, ou um estado onde desejamos estar ou para onde queremos regressar; a nostalgia, associada ao sonho, imediatamente o coloca num tempo passado ou futuro, ou seja, como uma lembrança saudosa de algo que já tivemos, fomos ou sentimos ou de algo que desejamos voltar a experienciar. Para o autor desta publicação, a voz de Amália Rodrigues parece ter a capacidade de nos transportar para esse lugar ou estado, a capacidade de ‘evocar’ o ‘sonho’. Há, na sua voz uma ‘névoa’, uma opacidade ou obscuridade que, no entanto, nos permite imaginar, distinguir formas ou coisas. Porque haveria uma nostalgia dessa ‘névoa’? A rara utilização da palavra ‘névoa’ para caracterizar uma voz parece querer evocar um tópico constante nos discursos oficiais do regime e um tema muito frequente na literatura e poesia portuguesas: o do mito sebastianista, “uma crença razoável no regresso de D. Sebastião após o desastre de Alcácer Quibir (1578)” (Gomes, 1987: 215).²⁰⁰ A evolução do sebastianismo em torno de ideais messiânicos fez com que se tornasse, para os “pensadores do Nacionalismo e do Integralismo” lusitanos, “o direito de Portugal à sua própria vida” (*idem*). Salazar, figura ‘restauradora’ da economia e da ordem é, para alguns destes pensadores, a (re)encarnação desse mítico redentor e salvador: é, ele, o ‘messias’ por quem tanto se esperara. São vários os exemplos que demonstram a tentativa de veicular e de inculcar no imaginário popular esta comparação; note-se, por exemplo, como Christine Garnier (ainda que em data posterior) relaciona as duas figuras:

“Salazar fica por um instante imóvel sobre os degraus de pedra. A humidade sobe do fundo do parque e o seu perfil destaca-se, nítido, sobre os vapores diáfanos. Lembra assim o rei D. Sebastião, o Desejado, que foi morto pelos mouros e, segundo a lenda, voltará a Portugal num dia de bruma” (Garnier 2002 [1952]: 71).

²⁰⁰ Para Pinharanda Gomes, o Sebastianismo: “gera um movimento e um pensamento que se fixam no quadro do ideário lusitano como uma teoria da esperança e como uma prognose da felicidade política da Nação, de tal modo que o sebastianismo se configura qual forma determinada de messianismo” (Gomes, 1987: 215).

As propagandas de cunho nacionalista colocaram (e colocam) a música ‘ao serviço da nação’, utilizando-a como ‘instrumento’ que, pela sua ‘maleabilidade’, promove e consolida sentimentos patrióticos e de ‘pertença identitária’ (Bohlman 2004: 12).²⁰¹ De acordo com estudos recentes, compilados e analisados no livro *Music, Nostalgia and Memory Historical and Psychological Perspectives* (2019), Sandra Garrido e Jane Davidson concluem que: “music is one of the most powerful triggers of nostalgia” (2019:32). Isto acontece porque a música tem o ‘poder’ de evocar memórias de outros lugares, tempos e situações que têm ou tiveram um impacto emocional significativo na vida dos ouvintes, “whether those memories are of our own past, or of a nebulous and romanticized version of the past outside of our own experience” (*idem*: 43). A relação única do ouvinte com determinado acontecimento acústico, ou seja, a ativação de memórias pessoais - ou “nostalgia pessoal” (*idem*: 32-7) - é, no entanto, inseparável das associações ‘culturalmente adquiridas’ por cada ouvinte em relação a esse mesmo fenómeno acústico - ou “nostalgia histórica” (*idem*: 37-40).²⁰² Por outras palavras, a música tem a capacidade de invocar outros períodos históricos e outros estilos de vida mesmo quando não experienciados na primeira pessoa, transportando os/as ouvintes para espaços e tempos imaginários e para situações emocionais que podem, ou não, ter sido realmente vivenciadas.

A associação da voz de Amália Rodrigues a um passado imaginado, a uma história da nação portuguesa idealizada, à autenticidade vocal e ao verdadeiro ‘fado fadista’ torná-la-ão um símbolo da nostalgia e da saudade portuguesas, um gatilho para emoções e sentimentos relacionados com pertença e identidade nacional.

Reflexões Finais

Entre 27 julho de 1939 e 17 de outubro de 1941, Amália Rodrigues teve uma prática regular e intensa, fazendo cerca de 180 atuações entre o Retiro da Severa (27 julho a 31 de dezembro de 1939, agosto de 1940), o Solar da Alegria (entre 6 janeiro a 19 de

²⁰¹ “Music is malleable in the service of the nation not because it is a product of national and nationalist ideologies, but rather because musics of all forms and genres can articulate the processes that shape the state. Music can narrate national myths and transform them to nationalist histories. Music marks national borders, while at the same time mobilizing those wishing to cross or dismantle borders. Music enhances the sacred qualities of the nation, and it can secularize religion so that it conforms to the state” (Bohlman 2004: 12).

²⁰² “Historical nostalgia is another way that music feeds a desire for the past - albeit a version of the past that may be largely built upon fictitious concepts” (Garrido, Davidson 2019: 43).

julho - dia único 19 dezembro - em 1940), o Café Mondego (entre 13 de janeiro a 22 de maio de 1940), a Verbena de Santa Catarina (entre 26 de maio a 23 de junho de 1940) e a Cervejaria Luso (entre 2 de janeiro e 17 de outubro de 1941). Estreou-se, ainda em 1940 no teatro de revista, como ‘atração’ na peça *Ora vai tu!* à qual se seguiram, em 1941 *Espera de Toiros* e, no ano seguinte, *Essa é que é essa* e *Boa Nova*. Nesta última, Amália estreiar-se-á como atriz e, a revista, depois de uma longa temporada em Lisboa realizar-se-á, também, no Porto e em Setúbal.²⁰³

Esta prática musical regular ter-lhe-á permitido experimentar, trabalhar e refinar as suas interpretações em constante confronto com o público e com as suas reações; simultaneamente, Amália escutava e contactava (quase) diariamente com inúmeros fadistas e músicos, o que certamente lhe possibilitou um conhecimento profundo e um posicionamento crítico em relação a diferentes vozes, repertórios e estilos interpretativos. A intimidade dos retiros ter-lhe-á servido como uma escola e como um laboratório onde poderia testar a resposta do público e de outros agentes do fado (fadistas, músicos, jornalistas, aficionados, entre outros) às suas interpretações. A análise da publicidade de cada um destes estabelecimentos revela-nos aspetos importantes sobre o modo como os responsáveis por estes locais categorizavam os tipos de fado, os seus intérpretes e, consequentemente, o que os frequentadores desses mesmos estabelecimentos queriam ver e ouvir. No Retiro da Severa, Amália Rodrigues era apresentada como sendo “uma revelação no verdadeiro Fado Fadista” e esta associação, com um fado autêntico, de feição ‘castiça’, continuará a verificar-se na publicidade do Solar da Alegria e na emblemática Cervejaria Luso.²⁰⁴ Aqui, a ‘genial intérprete do fado antigo’ atuava apenas uma vez por semana e transformou-se, rapidamente, num verdadeiro fenómeno cuja popularidade parecia extravasar, em muito, os circuitos mais convencionais do fado. Sucediavam-se reportagens e comentários na imprensa diária e especializada que poderão ter tido um papel importante na consolidação das associações da figura e da voz amalianas a uma interpretação fadista pertencente a um passado mítico e idealizado e a ideias e emoções relacionadas com saudade e nostalgia.

Amália surgia assim como um ponto convergente, onde o virtuosismo do passado era projetado no futuro do género musical. Estas associações foram sendo assimiladas, naturalizadas e reificadas a partir dos média passando, assim, a estar indexicalmente

²⁰³ São ainda referidas, na imprensa, algumas atuações em festas informais/particulares e haverá muitas outras que, por não terem sido noticiadas, não podem aqui ser mencionadas.

²⁰⁴ DL, 6/8/1939, p.3, ano 19º, nº 6001.

relacionadas. A já debatida descrição da voz amaliana como fenómeno acústico onde havia ‘sonho e névoa, nostalgia’, por exemplo, pode ser interpretada como uma lembrança constante e saudosista do que fomos (aqui subtilmente afluída pela névoa, evocativa do mito sebastianista) e da projecção simbólica do que haveremos de ser, de um Portugal novamente triunfante representado pelo sonho.

Este e os outros artigos apresentados ilustram como ideias e preconceções acerca da voz são construídas por uma diversidade de vozes, refletindo períodos históricos, hegemonias discursivas, ideologias e convenções culturais, sociais, estéticas e políticas, como referi nos capítulos introdutórios.

No capítulo seguinte continuo a análise das representações da voz e da figura amalianas na imprensa, dando especial ênfase à primeira internacionalização da fadista, em Madrid, a convite do regime. Tudo indica que este acontecimento teve uma importância vital na consolidação da sua figura como a mais importante fadista do seu tempo e na construção de uma narrativa institucional mais positiva em torno do fado.

Capítulo 4 – A voz Cosmopolita (final de 1942 - meados de 1945)

Introdução - contexto político e cultural (1942-1945)

“[Amália] - Atravessei uma época que era muito feia no mundo, mas aqui em Lisboa era muito bonita porque veio para cá toda a gente que havia no mundo exilada, portanto havia uma vida noturna muito intensa em Lisboa. E eu fiz parte dessa vida porque começava a minha carreira, tudo a fazer-me a corte, tudo atrás de mim a dizer que eu era bonita, eu estava toda contente, aquilo era a descoberta da voz, a descoberta da pessoa, toda contente por aí a dançar e, graças a Deus, cantei sempre e as pessoas foram sempre ouvir” (*in Eu, Amália, memórias pelo arquivo RTP*, documentário de Miguel Pimenta e Nuno Galopim, 2020).

Numa reportagem intitulada ‘Gente sem lar’, publicada na revista *Mundo Gráfico*, no início de 1941 (publicação favorável às forças aliadas) descrevia-se, tragicamente, a situação dos refugiados enquanto se enaltecia a ‘hospitalidade’ e a ‘amabilidade’ das “autoridades portuguesas” que “a todos acolh[ia]” (palavras atribuídas a “um dos refugiados” *in* MG, 30/1/1941, p.19, ano I, nº 8). De acordo com a mesma publicação teriam passado, por Portugal, desde o início da guerra, “mais de trinta e dois mil refugiados israelitas, vindos da Alemanha, da Bélgica, da Holanda, da França (...) figuras célebres de cientistas milionários e artistas” (*idem*: 20), cujo sustento era providenciado pela Comissão Portuguesa de Assistência aos Judeus Refugiados e pela Comissão de Solidariedade Permanente, que garantia o funcionamento da Cozinha Económica e do Hospital Israelita. Depreende-se, portanto, que estes refugiados não traziam encargos ao país e que, em nenhum momento, comprometiam a sua estabilidade económica. O retrato jornalístico parece ser um exercício propagandístico que, atendendo às preocupações humanitárias dos países aliados, apresentava a entrada de estrangeiros em Portugal como um processo relativamente simples; no entanto, com o desenrolar do conflito mundial, chegar e entrar em Portugal era cada vez mais difícil. Para o efeito eram necessários vistos de saída do país de origem (que, entretanto, poderia ter sido ocupado pelos nazis) e outros que permitiam a passagem pela zona livre francesa (já depois da sua ocupação parcial em 1940) e pela fronteira espanhola. Depois da obtenção destes documentos o governo português exigia, ainda, o visto de entrada emitido pelo país de destino e a apresentação de um bilhete aéreo ou marítimo previamente adquirido. Também o tempo de permanência em Portugal foi consecutivamente reduzido e era proibido, aos estrangeiros, o exercício de qualquer atividade profissional remunerada. Na eventualidade de serem

cumpridas estas imposições burocráticas, a atribuição de autorização de entrada estava dependente da aprovação da PVDE que, a partir do final de dezembro de 1940, fazia um escrutínio rigoroso do historial familiar, político, religioso e económico de cada requerente.²⁰⁵ De acordo com as estatísticas oficiais, nesse ano terão entrado em Portugal 38.000 estrangeiros e saído 36.000 (os números revelados pela PVDE são superiores: 43.540 entradas e 36.579 saídas); já em 1941 e 1942: “o serviço de estrangeiros da PVDE apenas concedeu 7584 vistos de trânsito” (Pimentel, Ninhos 2013: 474). O regime tentou distribuir estes refugiados encaminhando-os para regiões onde havia alojamento turístico disponível, mas a maioria ficou pela área metropolitana de Lisboa onde, em 1940, se registou um número recorde de dormidas em hotéis (20.273 a que se somam milhares de reservas em pensões (*idem*: 493)); os mais abastados instalaram-se nos luxuosos hotéis do Estoril e Monte Estoril.

Intelectuais, artistas, diplomatas, ex-governantes, cientistas passaram por Portugal onde permaneciam até lhes ser possível viajar: traziam consigo novos hábitos, costumes e uma relação diferente com a exposição do corpo, principalmente do corpo ‘feminino’, progressivamente exibido de modo mais despudorado (tendo em conta os limites impostos pela moral e os ‘bons costumes’ portugueses vigentes). As mulheres usavam “penteados «à guerreira», de madeixas repuxadas ao alto da cabeça, sem chapéu”,²⁰⁶ frequentavam as praias com roupas pouco ‘apropriadas’ para a ‘norma’ portuguesa, vestiam saias mais curtas, ocupavam sozinhas mesas de café, fumavam e bebiam em público. O regime rapidamente legislou de modo a reprimir e proibir alguns destes comportamentos: em maio de 1941, por exemplo, regulamentou-se minuciosamente o “uso e venda de fatos de banho” admissíveis nas praias portuguesas, tanto para “homens” como para “senhoras”, de modo a “zelar pela moralidade pública (...) e evitar a corrupção dos bons costumes”, estabelecendo “as normas adequadas à salvaguarda daquele mínimo de condições de decência que as concepções morais e mesmo estéticas dos povos civilizados ainda, felizmente, não dispensam”.²⁰⁷ Para além da exibição pública destes novos modos de estar havia uma outra ameaça à ‘moralidade’: o cinema de Hollywood e a sua crescente popularidade e consumo, especialmente nos meios urbanos, que a

²⁰⁵ A circular nº 29, de 14 de dezembro de 1940, fazia saber que “todos os vistos de trânsito por Portugal” dependiam agora de “consulta prévia à PVDE” (Pimentel, Ninhos 2013: 430).

²⁰⁶ ‘Lisboa Capital da Moda’, *Mundo Gráfico*, 15/10/1949, p.7, ano I, nº 1.

²⁰⁷ Decreto-lei 31:247, de 5 de maio de 1941.

produção cinematográfica nacional com as suas sucessivas comédias à portuguesa - aparentemente desprovidas de intuítos propagandísticos -, não conseguia combater.

Lisboa era o ponto de encontro de múltiplas geografias e culturas. A paisagem sonora das ruas e a animação noturna ter-se-á transformado consideravelmente tendo em conta a multiplicidade de línguas, de vozes e de músicas que agora habitavam o seu universo acústico. Na capital portuguesa vivia-se, durante o conflito bélico, o momento mais cosmopolita da sua história recente: “o mundo [convergia] em Portugal, cuja sociedade deixa[va] por momentos de ser lusitana para se tornar multinacional” (Vieira 2000: 61). Abriram novos locais de diversão que, de modo a corresponder aos gostos de uma clientela heterogénea e exigente, promoviam um tipo de entretenimento eclético que refletia esta mesma amálgama de culturas: na mesma noite poderia haver, num programa de entretenimento, tangos, números instrumentais de música dita erudita ou folclórica, números de dança espanhola, ilusionismo, entre outros. Exemplo desta variedade é a (já citada) descrição humorística de uma noite na Cervejaria Luso, onde entre um ‘tango absolutamente argentino’ e um ‘vira de Coimbra’, Amália terá cantando ‘sambas’ e ‘a «Balalaika»’ [‘At the Balalaika’],²⁰⁸ canção de enorme sucesso interpretada por Nelson Eddy no filme musical americano com o mesmo título (1939).²⁰⁹ A fadista circulava por muitos destes espaços de animação noturna e “cedo se torna numa espécie de rainha da noite” (Vieira 2000: 115).²¹⁰ Tão depressa a fadista cantava para um ex-ministro, diplomata ou aristocrata nacional ou estrangeiro, como para um lisboeta/português cujos rendimentos lhe permitiam aceder a um retiro do fado ou a um espetáculo de revista.

²⁰⁸ “Uma noite destas, estava eu muito aborrecido, encontrei o meu amigo Xafredo que para me distrair quis levar-me a uns dèsses cafês onde se canta o fado. (...) Dispuz-me a ouvir as melopeias mas o primeiro cantador saiu-se com um tango absolutamente argentino (...) a seguir, ia ouvir a pura canção nacional. Afinal, ainda dessa vez não a ouvi porque a ilustre fadista cantou dois sambas. Depois, veio o «az do jocoso» que cantou a «Maria Madalena» e, a seguir, outro cantador afamado mimoseou a assistência com um «vira de Coimbra» (...) o guitarrista e o viola iam fazer variações (...) tocaram a aria dos «Palhaços» entremiada com «Lá em cima está o tiroliroliro» e o «Lá vai Lisboa», e por isso mesmo é que à composição se chamou variação. (...) Finalmente, a segunda parte começou e subiu ao estrado a «Princesinha do fado encantado». De todos os cantos do café os aplausos brotaram com estrêpito e o Xafredo disse-me, ofegante e entusiasmado:

- Prepara-te! Agora é que tu vais ouvir o verdadeiro fado.

Já estava preparado, mas ainda me preparei mais e apurei o ouvido. Entretanto, a selecta assistência serenou e preparou-se também, enquanto a cantadeira ageitava a garganta e a ponta do chaile. O silêncio era absoluto. Todos estavam ansiosos. Então a cantadeira tossiu ligeiramente e com voz maguada disse:

- Vou cantar a «Balalaika»” (‘A sessão de fado’, de Marçal Saldanha in *Mundo Gráfico*, 30/5/1941, p.2, ano I, nº 16).

²⁰⁹ Balalaika é um filme musical norte americano, de 1939, baseado num musical homónimo, dirigido por Reinhold Schunzel, com Nelson Eddy e Ilona Massey nos principais papéis.

²¹⁰ Amália atuava e frequentava, de acordo com algumas publicações, as ‘boîtes’ Nina e Negresco, o restaurante Galgo e o hotel Aviz, alojamento destinado aos mais influentes e abastados visitantes.

No último trimestre de 1942 a fadista continuava a ser associada, na imprensa, ao universo conceptual de nostalgia, conforme debatido no capítulo anterior, sendo especialmente enfatizada a matriz ‘castiça’ da sua voz e a sua relação com o fado mais ‘antigo’ e ‘autêntico’. Nota-se, no entanto, uma mudança discursiva, observável tanto na publicidade relativa aos eventos em que atuou, como nos artigos de opinião/entrevista que lhe foram dedicados. Passam a ser realçados dois aspetos que, até então, não eram comumente referidos na imprensa: 1) comentários ao seu corpo, especialmente à sua boca, e à sua beleza física (tendência que parece acompanhar um tipo de discurso e de iconografia mais despudorada em relação ao corpo ‘feminino’); 2) descrições das reações ‘delirantes’ e ‘apoteóticas’ do publico perante as interpretações da fadista. Um dos responsáveis por este tipo de representações parece ser o empresário José Miguel, com quem Amália Rodrigues assinou um novo contrato de exclusividade, em 1943.²¹¹

Foi também significativo o aparecimento de um novo jornal, o *Diário Popular* (DP), que deu um enorme destaque ao fado, ao teatro de revista, aos artistas e, de um modo muito particular, a Amália Rodrigues. Para além das reportagens que lhe foram dedicadas, a fadista colaborou em festas beneficentes organizadas pelo periódico e frequentadas por personalidades ligadas à política e à cultura, habitualmente realizadas em locais prestigiados e às quais era dado um enorme destaque nesta publicação diária. A ascensão mediática de Amália Rodrigues acentua-se após a sua atuação em Madrid (março de 1943). Esta primeira internacionalização será inclusivamente comentada por António Ferro que, em entrevista ao DP, afirmou que a Amália era um “instrumento de boa propaganda” (DP, 3/03/1943, p.6, ano I, nº 158), tecendo-lhe rasgados elogios e realçando o facto de a fadista ter interpretado, de modo irrepreensível, canções em espanhol. Estas sinergias ou conjunturas concorreram para uma Amália Rodrigues que se descobria permeável, capaz e absorver, transformar e incorporar um sem número de influências numa voz que se movia em liberdade, em aparente oposição à disciplina dos corpos e das vozes progressivamente imposta pelo regime.

²¹¹ Esta relação contratual é evidenciada por notas de imprensa que lhe agradeciam por autorizar a participação da fadista, “privativa do arrojado empresário” (DL, 23/8/1943, p.2, ano 23º, nº 7453), em eventos realizados fora dos seus estabelecimentos comerciais: “Queremos significar ao arrojado empresário José Miguel os nossos melhores agradecimentos pela autorização que deu a Amália Rodrigues para participar nesta festa [no Aviz hotel] bem como a notável orquestra Caravana – elementos preciosos, seus contratados.” (DP, 16/1/1943, p.2, ano I, nº 113).

A voz ‘arrebataadora’ – a construção de uma ‘nova’ imagem mediática da voz e da figura amalianas (1942 - 1943)

O empresário José Miguel

“(…) sob minha inteira responsabilidade, que falarei à cerca duma [fadista] que a mim, José Miguel, me deve aquilo que é, apesar de possuir capacidades natas. Mas fui eu - registre bem - que apreciei e descobri as suas qualidades artísticas....

- Quem é ela?

- A que hoje é a expressão máxima do Fado! Amália Rodrigues!...”

(‘Empresário José Miguel Desassombradas e oportunas afirmações’ in *Ecos de Portugal*, 15/11/47, p.1, 2ª Série, nº 59).

Amália Rodrigues afirmou, ao longo da sua vida, que desenhou o seu percurso artístico sozinha e que tudo o que lhe aconteceu foi acaso do destino (exceção feita com o enigmático empresário ‘Sr. José de Melo’). Os dados recolhidos no meu trabalho de arquivo revelam, no entanto, que nestes primeiros anos há uma figura fundamental neste percurso, embora raramente referida: o empresário José Miguel. Para além de ter contratado Amália para atuar nos múltiplos estabelecimentos geridos pela sua empresa, dando-lhe um destaque sem precedentes no ‘dancing’ Casablanca, o empresário será, em boa parte, responsável pela construção de uma narrativa mediática ‘entusiasta’ e ‘arrebataadora’ ao redor de Amália, da sua voz e das suas atuações.²¹²

Como já referi, Amália estaria contratada para uma nova revista durante a ‘época de inverno’ de 1942, contratação confirmada numa nota de imprensa publicada em setembro desse ano.²¹³ A mesma nota dava conta que o empresário teria contratado a artista para realizar quatro espetáculos, dos quais consegui confirmar três em espaços por si geridos: na Verbena de Santa Catarina (nos dias 16 e 23) e no Pavilhão Português (no dia 19); Amália apresentou-se, ainda, numa festa beneficente realizada no dia 21, mas aqui sem

²¹² O Casablanca era um espaço dedicado a espetáculos de variedades. Inaugurado por José Miguel, no dia 19 de dezembro de 1942, no “local do antigo «Alhambra» do Parque Mayer”, com o nome inicial de ‘Salão-Teatro Casanova’ (DP, 3/12/1942, ano I, nº 71).

²¹³ “O empresário José Miguel contratou para quatro espectáculos a artista Amália Rodrigues, que ainda esta época fará parte duma grande companhia de revistas” (DL, 12/9/1942, p.3, ano 22º, nº 7115).

aparente mediação do empresário.²¹⁴ Após a atuação na Verbena de Santa Catarina é publicado, no DL, um artigo publicitário (que pode facilmente ser lido como uma reportagem) dedicado à fadista, onde se realçava a reação ‘delirante’ do público à sua atuação:

“Amalia Rodrigues, voz de oiro do Fado, a mais castiça e brilhante das artistas da Canção Nacional, alcançou anteontem, na Verbena de Santa Catarina, um êxito sem precedentes. Viu-se que, embora o teatro a prendesse durante alguns meses, para afirmação das suas excepcionais qualidades artísticas, o povo se lhe conservou fiel. Os aplausos delirantes com que as suas canções foram sublinhadas definiram a admiração que Amalia Rodrigues tem na grande massa popular. Amanhã, Amalia Rodrigues, que é artista privativa do arrojado empresário José Miguel, vai cantar no Pavilhao Portugues. A noticia vai, com certeza, encher de jubilo os muitos milhares de admiradores que a cantora nº 1 do fado conta em Lisboa, como no resto do país. A sua voz melodiosa e quente mais uma vez arrebatará o publico” (DL, 18/9/1942, p.3, ano 22º, nº 7121).

Amália Rodrigues continuava a ser descrita como artista “castiça”, como a “voz de oiro do Fado”; no entanto, o autor da reportagem acrescentou alguns aspetos que encontro, pela primeira vez neste tipo de nota de imprensa: o primeiro são as referências ao público, à “grande massa popular”, ao “povo”, aos “muitos milhares de admiradores” que Amália Rodrigues já tinha, não apenas em Lisboa, mas por todo o país; depois, a ‘delirante’ e ‘arrebataadora’ reação desse mesmo público à “voz melodiosa e quente” de Amália Rodrigues, tipo de discurso e de adjetivação frequentemente utilizado por José Miguel nas entrevistas por si concedidas e nas notas publicitárias produzidas pela sua empresa. Autoproclamado o “mais arrojado, empreendedor e dinâmico dos empresários portugueses, homem que é um exemplo de tenacidade” (DL, 18/12/1942, p.2, ano 22º, nº 7210), revelando por vezes algum sentido de humor: “sou o melhor empresário do mundo. Eu e mais meia dúzia...” (GP, 10/2/1939, ano XVII, nº 358), José Miguel movimentava-se entre vários negócios e a facilidade com que abria e fechava espaços comerciais (algo

²¹⁴ Numa “festa a favor da Casa de Pescadores da Costa da Caparica, sob o patrocínio do sr. Ministro da Marinha e do comandante Henrique Tenreiro,” realizada nessa localidade e “cujo programa foi organizado pelo actor Erico Braga” (DL, 18/09/1942, p.3, ano 22, nº 7121).

que Amália também irá referir)²¹⁵ deu azo a comentários jocosos e ‘rábulas’ humorísticas na imprensa.²¹⁶

A ascendência e o controlo que o empresário exercia, sobre a atividade artística da fadista, torna-se evidente num episódio ocorrido em janeiro de 1943. Em vários jornais foi publicitada uma ceia de homenagem a Amália Rodrigues no restaurante Negresco onde esta tinha atuado, meses antes, numa festa de homenagem à atriz francesa Danielle Darrieux (ver páginas 120-1). No jornal *O Século*, do dia 13 de Janeiro, numa nota publicitária (com a foto da artista) podia ler-se:

“Um grupo de pessoas da nossa primeira sociedade promove hoje, no «Negresco», uma ceia em honra de Amália Rodrigues, a mais famosa intérprete do fado, cantora de voz melodiosa e de rica sensibilidade artística superior a quantas mulheres, neste país, têm cantado fados castiços e canções sentimentais. Amália Rodrigues, que soube conquistar a simpatia e a admiração de um público distinto e que tem cantado em salões da nobreza, vai ter hoje, no «Negresco», a consagração que há muito merecia como primorosa intérprete das canções modernas e dos fados castiços como o «menor» e o «mouraria». O Bar-Restaurante «Negresco», considerado com inteira justiça, o ponto de reunião da melhor sociedade de Lisboa, era o local indicado para uma festa de consagração da actriz cantadeira que enobreceu o fado com as suas melodiosas canções, de inspirada musicalidade e de poesia admirável. Ali lhe demonstrarão, os seus mais distintos admiradores, o aprêço elevado e a simpatia e reconhecimento que lhe devem, também por ter participado inúmeras vezes em festivais de caridade” (Séc., 13/1/1943, p.3, ano 63º, nº 21.843).

Este evento, embora promovido por um estabelecimento comercial (que certamente esperava beneficiar com a presença da artista) é publicitado como sendo uma homenagem, organizada por um grupo alargado de admiradores. A necessidade de clarificar a origem e o intuito economicamente desinteressado da iniciativa parece motivar a publicação de uma outra nota de imprensa, no dia anterior à realização do evento: “Angelo Pereira, proprietário do restaurante Negresco, declara que a ceia que ali se realiza em homenagem a Amalia Rodrigues é da iniciativa particular duma comissão de pessoas da nossa melhor sociedade” (DL, 12/3/1943, p.5, ano 22º, nº 7290). O que

²¹⁵ “O José Miguel era um homem muito especial. Era feio, baixinho, gorducho, mas toda a gente simpatizava com ele. Tinha uma destas artes para negociar! Arranjava dinheiro para abrir as casas todas, depois pedia dinheiro para as fechar, primeiro eram casas de fado, depois reabriam como cabarets com espanholas” (Pavão dos Santos, 1987: 47).

²¹⁶ “Seja com sócio ou sem sócio / Eu cá estou no meu papel / Bolas p’ra tanto negócio / Miguel, Miguel e Miguel. Ó Miguel larga o «Mondego» / Vai p’ra o «Solar da Alegria». Miguel arranja negócios, Mas de mais categoria. (...) (F.S. in DP, 15/12/1942, ano I, nº 83).

torna esta situação um tanto insólita é a publicação, na última página desse mesmo jornal, de um anúncio escrito por José Miguel que, na primeira pessoa, sublinhava que Amália era contratada da ‘sua empresa’ fazendo ainda notar que, mesmo num evento de homenagem, a artista não se faria “ouvir nos seus fados” (DL, 12/1/1943, p.8, ano 22º, nº7233).²¹⁷

Do ponto de vista legal a artista estaria impossibilitada de atuar noutros espaços sem autorização do empresário, mas em nenhum momento o Negresco publicitou o evento desse modo. A interpretar algum fado, Amália fá-lo-ia num contexto improvisado e reservado a estes ‘admiradores’. A homenagem acabou por ser adiada: “atendendo aos numerosos pedidos (...) a fim de que nela possam tomar parte muitos admiradores que hoje o não podiam fazer” (DP, 13/1/1943, p.8, ano I, nº 163). Este acontecimento terá gerado controvérsia suficiente para, nos dias seguintes, ser invocado na coluna humorística ‘A volta dos teatros’, numa paródia dedicada a Amália (ver página 122-3). O seu autor, (F.S.), dá a entender que esta não teria comparecido à ceia do Negresco e que teria ido para o Porto de modo a “não assistir à ceia no «Casablanca»” (DP, 28/1/1943, p.2, ano I, nº 178), mais uma em sua homenagem, também organizada por “um grupo de admiradores”, segundo nota publicitária publicada no DL, poucos dias depois deste episódio no Negresco.²¹⁸

Um outro exemplo ilustrativo da postura/comportamento de José Miguel e da sua relação com Amália Rodrigues é uma entrevista publicada na revista *Vida Mundial Ilustrada* (2/12/1943, p.13, ano III, nº 133). O jornalista contextualiza espacialmente a sua narrativa no camarim do Casablanca onde, entre atuações, saudadas ‘entusiasticamente’ pelo público, a fadista é surpreendida com a presença do jornalista:

“Diante de um publico entusiasta Amalia Rodrigues, a voz de oiro da nossa canção, recomeçava, pela quarta vez, os versos tristes daquele fado dolente. Por tôda a sala do Casablanca, em silêncio profundo. Soavam ainda no ar as últimas palmas quando o repórter entrou no camarim. Amalia Rodrigues entretinha conversa com José Miguel, o seu empresário. Ao saber que era alguém dos jornais, Amália fica muito seria, muito comprometida, como

²¹⁷ Esta nota foi colocada no mesmo dia da publicação do Negresco, ou seja, José Miguel teve conhecimento antecipado da iniciativa e, como o DL “saía por volta das 5 da tarde” (Cabrera 2011: 177), terá tido tempo de marcar a sua posição nesse mesmo número.

²¹⁸ “Um grupo de admiradores de Amália Rodrigues leva a efeito hoje, no “Casablanca” uma ceia em sua homenagem” (DL, 16/1/1943, p.11, ano 22º, nº 7237).

menina tímida, diante de rabugeira de mestre. Depois, aos poucos e poucos, o seu sorriso vai aparecendo. Em Amália até os olhos sorriem.

- Sempre é verdade que vai entrar num filme?

A pergunta surpreende Amália Rodrigues.

- Quem lhe contou isso?

- O pai Natal...

- Então éle que lhe dê a resposta – e Amália solta uma pequena gargalhada, muito alegre, muito saltitante.

- Mas sempre é verdade? – insiste o repórter.

E ela num murmúrio:

- É...

O José Miguel apoia:

- Naturalmente que é. Começaremos em breve.

O repórter quer saber pormenores, mas Amália está desassossegada. De vez em quando batem à porta. São admiradores, «grooms» com flores, com cartões de visita...

José Miguel faz uma careta:

- Quem me dera a mim ser a Amália!

- Quem é o produtor do filme? – pergunta o repórter:

- Sou eu!

A resposta foi dada pelo José Miguel, bem entendido.

E qual é o género? Desta vez fala a Amália:

- Género «Carmen, a de Triana» ... mas português, como não podia deixar de ser.

E o José Miguel:

- Com fados, touradas e tudo mais. Ela interpretará o primeiro papel.

Amália sorri, modesta. O repórter inquiri:

- De quem é o argumento?

- Penso no Leopoldo Nunes.

- E o realizador?

- Leitão de Barros.

- Como nasceu a ideia do filme?

- Escute – diz Amália, brincando com as pontas do chaile. – Eu fui ver a «Carmen, a de Triana» com o José Miguel e...

- ... e eu perguntei-lhe: - interrompe José Miguel. – E se a gente fizesse um filme destes? – Ela disse sim e pronto!

- Com quem irá contracenar?

Amália sorri.

- Talvez com o Oliveira Martins.

- Ela é que escolhe – diz José Miguel – se fosse eu preferia o Vilar.
- Não! – exclama Amália, fazendo baixinho de amuo – prefiro o Oliveira Martins!
- Já fez cinema? – pergunta o repórter.
- Não. Mas gostaria de ter entrado no «Amor de Perdição», no papel de «Mariana».

Batem à porta:

- É a sua vez de entrar em cena...

E Amália dá um salto na cadeira, ajeita o chaile e desaparece porta fora. Nos olhos do repórter fica apenas a recordação do seu sorriso bonito...”

(“Amalia Rodrigues vai ser a estrela de um filme musical?...”, REPORTER UM *in Vida Mundial Ilustrada*, 2/12/1943, p.13, ano III, nº133, destaque no original).

Nesta entrevista o jornalista descreve José Miguel como o empresário ‘arrojado’, líder, sempre inovador e inventivo, engraçado, de resposta pronta para todas as perguntas do repórter e que interrompe, frequentemente, a artista. Já Amália é retratada como a ‘menina tímida’, de ‘sorriso bonito’, muito ‘séria’ e ‘comprometida’, que ‘amua’ quando contrariada. Embora jovem, seria a fadista tão facilmente enquadrável nesta imagem da ‘menina’ de ‘gargalhada saltitante’? A resposta pronta e algo irónica com que sugere ao repórter que pergunte ao ‘pai Natal’ se vai ou não entrar num filme destoa, pelo sarcasmo e ironia, da imagem que o Repórter Um constrói ao longo da narrativa. Há outros exemplos de entrevistas e reportagens que revelam uma Amália Rodrigues bastante diferente da que aqui é representada. A própria irá referir, poucos anos mais tarde, que não gostava de falar com jornalistas porque as suas palavras eram deturpadas. Neste caso, parece que o jornalista descreveu (ou criou) a situação, enfatizando estereótipos comportamentais expectáveis da ‘menina artista’, ‘volátil’ e ‘caprichosa’, e do empresário ‘maduro’ e ‘protetor’, ‘inventivo’ e ‘arrojado’, construindo e naturalizando a imagem do que seria uma relação normativa (dentro de um contexto social e cultural machista).²¹⁹

Como já referi, no capítulo anterior, Amália atuava nas casas de fado geridas por José Miguel e interrompeu este vínculo em janeiro de 1941, após a contratação pela Cervejaria Luso (onde se estreou no dia 23). Após regresso, e até ao final do ano de 1942, atuou como ‘privativa’ nos espaços geridos por José Miguel cerca de 20 vezes, distribuídas

²¹⁹ Este tipo de relação é observável em inúmeros filmes, como em *Fado, História de uma Cantadeira*, onde os empresários com quem a jovem fadista Ana Maria (representada por Amália) se relacionava a manipulavam, tirando partido da sua aparente ingenuidade, para obterem dividendos económicos com a exploração das suas capacidades artísticas.

entre o Pavilhão Português, o Café Latino e o Retiro dos Marialvas, tornando-se a mais destacada atração do ‘dancing Casablanca’ atuando, aqui, até no dia de Natal e na passagem de ano.²²⁰ Foi também a “primeira figura do grupo de variedades que José Miguel” organizou para apresentar, em “teatros do Alentejo e Algarve” a revista «Boa Nova» (DP, 20/10/1942, p.2, ano I, nº 28), entre os dias 20 e 25 de outubro.²²¹ Ao longo do ano de 1943, Amália Rodrigues continuará a atuar nos espaços geridos pelo empresário, tendo interrompido a sua atividade por motivos de doença entre o final de Julho e o início de novembro.²²² Em 1944 e 1945 mantém uma atividade irregular no Casablanca, sempre com destaque publicitário, mas sem ter, aparentemente, vínculo contratual de exclusividade com José Miguel (em múltiplos eventos em que terá participado o nome do empresário nunca é mencionado).

Embora Amália Rodrigues não ‘deva a ninguém o que é’, como terá afirmado José Miguel, parece-me justíssimo realçar a importância do empresário no início do percurso artístico da fadista.

O jornal *Diário Popular*

Regresso a setembro de 1942. Um outro fator que parece ter potenciado e acelerado a mediatização da figura de Amália Rodrigues é o aparecimento do jornal *Diário Popular* (DP). Este periódico, que se afirmava como “essencialmente popular” (António Tinoco *in* DP, 22/9/1942, p.3, ano I, nº 1) irá dedicar, desde o primeiro número, algum do seu espaço editorial ao fado, ao teatro e à revista, à opinião e ‘crítica’ artística. Logo na primeira edição foi publicado um artigo da autoria do escritor e poeta António Botto, já referido, onde se criticava “a má literatura”, a poesia ‘banal e ‘comezinha’ empregue no fado e se afirmava a necessidade de selecionar os intérpretes (crítica dirigida, provavelmente, aos promotores e empresários do fado):

²²⁰ Amália terá atuado no: Pavilhão Português (10, 11, 15 de outubro); Café Latino (13 de outubro; 3, 10, 15, 17, 24 de novembro, 1, 8, de dezembro); Retiro dos Marialvas (17 (inauguração), e 29 de outubro, 5, 12, 19, 26 de novembro, 3, 10, 17 de dezembro); Casablanca (19, 22, 25, 29, 31 de dezembro).

²²¹ “Que Amália Rodrigues será a primeira figura do grupo de variedades que José Miguel vai apresentar nalguns teatros do Alentejo e Algarve.” – “que desse agrupamento também fazem parte as bailarinas Black Daisy e Juanita Império e a orquestra Caravana” (DP, 20/10/1942, p.2, ano I, nº 28); “Parte para a província a «tournée» «Boa Nova» a revista «Boa Nova» tendo como principais figuras as artistas Amália Rodrigues, Ema de Oliveira, Maria Ema e Manuel Santos Carvalho. Ao actor Estevão Amarante foi dirigido convite para tomar parte nesta digressão, tendo o ilustre artista declinado este contrato” (DP, 30/10/1942, p.2, ano I, nº 38).

²²² “Amália Rodrigues vai para casa de saúde” (DP, 29/7/1943, p.1, ano I, nº 304).

“O fado faz parte do organismo lusíada particular ou colectivo (...) O fado, por mais voltas que lhe dêem, é um lamento do amor, uma nota de saudade no fundo musical de um povo de mareantes e contemplativos (...) o fado nunca faz mal. (...) Afastá-lo dos que o metem em versalhadas de pé côxo com idéias de serradura, isso é que era necessário. E seleccionar as gargantas das cantadeiras e cantadores; raspar-lhes a desafinação, o pigarro, e ajustar o tom e as palavras no compasso do equilíbrio, da harmonia, e da beleza. (...) rasguem e queimem essas cantiguinhas tôlas que êle acompanha contrafeito. Debrucem-se os poetas, na chaga social dos factos que entristecem a existência da hora actual tão profunda na tragédia e tão alta no anseio! (Façam versos sem banalidades...) Não estraguem, não asfixiem, através dessa má literatura, esse motivo sempre lindo que anda nos ecos do mar em permanente soluço. Tenham pena do coitado!” (‘O Fado’, de António Botto *in* DP, 22/9/42, p.2, ano 1, nº 1).

Na aparente tentativa de aproximar o fado de uma escrita mais ‘erudita’, António Botto organizou, no dia 12 de outubro de 1924, a Festa do Fado no Teatro São Luís (Lisboa). Neste evento conseguiu reunir artistas ligados ao Grémio Artístico Amigos do Fado (mais alinhado ao periódico *Guitarra de Portugal* e ao poeta Linhares Barbosa, que defendia a interpretação do fado em “teatros e salões” (Guinot *et all* 1999: 68) e ao Grupo Propagadores do Fado, que defendiam que o fado devia permanecer nos espaços ‘típicos’ onde teria ‘surgido’ (tabernas e coletividades).²²³ O evento, pela sua heterogeneidade artística: “constituiu das primeiras aproximações entre intelectuais e artistas da área modernista e o Fado, processo que viria a ter bastantes outras expressões, incluindo a acção de António Ferro no SPN/SNI e na Emissora Nacional, nos anos 30” (*idem*).

No artigo supracitado, Botto não nos apresenta exceções ao que parece ser um padrão em torno da interpretação vocal do fado, fazendo uma quase caricatura das ‘gargantas’ (vozes) ‘desafinadas e ‘pigarreantes’ (com rouquidão e/ou catarro) e, tudo sugere, da incorreta acentuação, dicção e expressão dos textos e das palavras (“ajustar o tom e as palavras no compasso do equilíbrio, da harmonia, e da beleza”).

Três dias após a publicação deste artigo, numa reportagem/entrevista que parece responder às críticas de Botto, o DP destaca Amália Rodrigues, apresentando-a como uma exceção, como uma voz e uma presença capaz de dignificar e de transformar, profundamente, o género musical:

²²³ O *Guitarra de Portugal* dá enorme destaque ao evento, dedicando-lhe a primeira página da edição de 26 de outubro de 1924 (ano III, nº 51).

“Lisboa, certa noite, ouviu cantar Amália Rodrigues. – e nunca mais quis deixar de ouvi-la! Ela tem o sortilégio da sua voz estranha, que faz sonhar e faz sofrer, que arrebatava e entontece. Saído da sua bôca o fado não é canalha nem baixo, nem melopeia torpe de viela: espiritualiza-se, dignifica-se, e quasi adquire a categoria dum estupefaciente que não estivesse à margem da lei....

Amália Rodrigues conseguiu fazer do fado qualquer coisa de diferente de uma canção de vencidos ou de inúteis: na palpitação ardente das notas que ela canta há vida, dinamismo, sonho, poesia - tudo, enfim, o que falta a quasi sempre aquilo a que é vulgar chamar-se fado....

É por isso que só com certa relutância lhe chamamos fadista: para nós, ela é uma mulher que canta o fado – e canta-o como ninguém! (...) Recebeu-nos com um à-vontade encantador, desvanecida com a idéia de haver um jornal diário que se tinha ocupado do fado. E assim, vista de perto, falada, soma-se ao prestígio da artista o prestígio da mulher – tipo perfeito de beleza meridional, morena e regular, impecável” (Excerto de ‘AMÁLIA RODRIGUES A MAIS LINDA VOZ DO FADO vai ser a ‘estrêla’ dum filme português dirigido por um realizador estrangeiro’ in DP, 25/9/1942, p.2, ano I, nº 4).

Como contraponto ao artigo de Botto, o ‘coitado fado’, ‘asfixiado’, ‘estragado’, encontrava na voz e na figura de Amália Rodrigues um novo ‘sentido’, “diferente de uma canção de vencidos ou de inúteis” (*idem*). ‘Saído da sua bôca’, aquilo a que ‘vulgarmente’ se chamava fado, transformava-se numa outra canção, mais digna, mais espiritual e Amália não era, apenas, mais ‘uma’ fadista, mas uma figura singular que contribuía decisivamente para a ‘elevação’ do género musical.

No mês seguinte à publicação desta entrevista, Amália Rodrigues participou na “festa portuguesa em honra de Danielle Darrieux” (*O Século Ilustrado*, 24/10/1942, p.29, ano V, nº 251), que decorreu no dia 17 de outubro, num dos espaços mais cosmopolitas da capital portuguesa, o já aqui referido restaurante/bar Negresco. Embora as reportagens sobre o evento não revelem nomes, a festa terá certamente contado com convidados pertencentes não só ao meio artístico, mas também ao político, uma vez que Darrieux se fazia acompanhar pelo seu marido, o diplomata dominicano Porfirio Rubirosa. Vestidos com “trajos garridos”, em ambiente decorado de modo a dar à atriz francesa uma “impressão rápida” da “vida castiça” portuguesa, os artistas Francis e Ruth Walden

dançaram “bailados populares”, enquanto Amália Rodrigues lhe revelava “o nosso velho Fado Mouraria” (*idem*).²²⁴

Embora a ‘estrela’ francesa tenha cantado, “com a sua vozita de cristal” a canção ‘Dans mon coeur’ (*idem*), o destaque é atribuído não à ‘ilustre’ convidada, mas à “rainha da festa”, Amália Rodrigues.²²⁵

“Amália Rodrigues cantou o fado – como só ela o sabe cantar -, espiritualizado, cheio de emoção e de sentimento. Foi uma apoteose, um delírio de ovações. E por largos momentos a nossa morena e linda cantadeira foi realmente a rainha da festa. (...) Altas horas da madrugada, num turbilhão de alegria, o «Negresco» vivia ainda a sua maior noite – que se deveu à presença de Danielle e à voz de Amália” (DP, 18/10/1942, p.1, ano I, nº 26).

Nesta reportagem, assim como nas notas publicitárias já apresentadas, cujo autor parece ser José Miguel, o repórter relata a reação ‘delirante’ e ‘apoteótica’ do público à interpretação da fadista, valorizando a sua singularidade interpretativa e, tal como na entrevista anterior, publicada no mesmo jornal, a sua beleza física. Neste período é também notória uma crescente popularidade de Amália entre as classes economicamente ‘privilegiadas’ e, até, no meio de uma elite cultural e intelectual da sociedade lisboeta: colaborou numa “matiné popular (...) dedicada às nossas leitoras [do jornal DP]” (DP, 3/12/1942, p.1, ano I, nº 71) e, em dezembro, “a admirável interprete da canção nacional aceitou o convite que lhe foi dirigido para colaborar” na “tarde de arte e elegância que, no sábado [dia 12/12/1942], uma comissão de senhoras” organizou e realizou no luxuoso hotel Aviz (DP, 9/12/1942, p.6, ano I, nº 77). Esta crescente popularidade contribuía, certamente, para que Amália fosse “disputada por várias empresas, de género musicado” tendo, no entanto, “declin[ado] todos os convites” que lhe foram endereçados por ‘já estar

²²⁴ Francis, nome artístico de Francisco Florêncio Graça, foi um bailarino, coreógrafo e ensaiador e uma figura “indissociável da explosão e modernização da revista em Portugal na década de 20”, tendo-se tornando, em 1940, diretor artístico dos Bailados Portugueses Verde Gaio (Roubaud *in* Castelo-Branco 2010: 518-9). Ruth Walden foi uma bailarina alemã, radicada em Portugal, também ela contratada pelos Verde Gaio e parceira habitual de Francis.

²²⁵ Do filme *Retour à l'aube* (1938), realizado por Henri Decoin.

contratada' (DL, 30/1/1943, p.13, ano 22, nº 7251).²²⁶ No final de janeiro, o DP anunciava que “entre a cantadeira Amália Rodrigues e os escritores Alberto Barbosa, Armando Vale e Manuel Santos Carvalho” se tinha realizado “uma demorada reunião” (DP, 27/1/1943, p.2, ano I, nº124), enquanto o DL, desse mesmo dia, avançava que “para um teatro popular” havia sido feito “um vantajoso contrato de 2 meses à atriz Amália Rodrigues” (DL, 27/1/1943, p.3, ano I, nº124). Os elevados *cachets* que Amália Rodrigues exigia estão na origem de duas ‘rábulas’ publicadas no segmento ‘A volta dos teatros’, do DP:

“ - Mais um filetezinho Amália?... (...)

- Amália quer que lhe deite vinho? (...)

- Amália quer que lhe limpe a bôca?

- Cuidado não sujem a princezinha Amália.

- Não têm um garfo de prata para a princesa Amália?

- Não se arranja um guardanapo de sêda para a princesa Amália?

Esta cena passava-se num restaurante conhecido e os seus protagonistas, como os leitores já devem ter percebido. Eram a princesinha Amália Rodrigues e os três mosqueteiros Athos Barbosa, Aramis do Vale e Porthos Santos Carvalho. Só faltava o D’Artagnan Valério. Não fôra o acaso que ali os reunira. Oh! não! Ela, que não comparecera á ceia do «Negresco», que fôra para o Pôrto para não assistir à ceia do «Casablanca», acedera logo ao convite para este agápe pacato num restaurante modesto (...) Lá longe, no Estoril, El-Rei Macedo, ainda combalido da doença, dormia, tranquilamente alheio a esta conjura. Mas a guarda secreta do Cardeal Richelieu Loureiro já dera conhecimento a seu amo, da manobra que se estava realizando.

- Para a princesinha Amália – disse Athos erguendo o copo.

- Pela primeira actriz portuguesa – gritou Aramis do Vale.

- Pela primeira artista do Mundo – bradou Porthos Santos Carvalho.

- E se nós cantássemos ao desafio? – lembrou Aramis do Vale, recordando-se dos seus velhos tempos de cultivador da canção.

- Vá feito – concordaram os outros.

Veio uma guitarra. O som plangente do fado pôs calafrios na espinha da princesinha encantada e Athos Barbosa, na sua voz dôce como açúcar pilé, começou:

²²⁶ “Amália Rodrigues rejeitou um contrato de seis meses numa companhia em organização, por já estar comprometida na «tournée» «Boa Nova», que vai ser dirigida pelo actor Manuel Santos Carvalho” (DL, 3/11/1942, p.3, ano 22º, nº 7166); “Que à actriz Amália Rodrigues foi oferecido um vantajoso contrato para ingressar como primeira figura numa companhia de revistas, oferta que a mesma actriz não aceitou para respeitar os seus compromissos” (DP, 17/11/1942, p.2, ano I, nº 56); “Amália Rodrigues, que tem sido disputada por várias empresas, de género musicado, declinou todos os convites” (DL, 30/1/1943, p.13, ano 22º, nº 7251).

Eu sempre fui teu amigo, / De ouvir-te até me consolo, / E contei sempre contigo, / P'rá revista do Apolo.

Aramis do Vale pôs os olhos em alvo, há agora, a sua vez: A quadra não demorou:

A revista será minha / E mais do Santos Carvalho / Já vês tu Amaliazinha / Que vais ter um bom trabalho.

Agora era Porthos Santos Carvalho que atacou a [incompreensível] voz forte e teatral:

E se o negócio correr / Cá duma certa maneira / Serás tu quem vais fazer / A tal «Rosa Cantadeira».

Ao ouvir falar na «Rosa Cantadeira», a princesa Amália estremeceu. Sentiu tonturas na cabeça e um nó a apertar-lhe a garganta ... de onde o fado costumava brotar como água ...

A guitarra continuava a gemer baixinho. Os três mosqueteiros insistiram para ela dar a resposta às cantigas, mas nessa noite, a princezinha encantada do Fado, não foi naquele fadinho da «Rosa Cantadeira» (F.S. in DP, 28/1/1943, p.2 e 8, ano I, nº 125).

Nesta paródia, os ‘três mosqueteiros’ são os três escritores Alberto Barbosa (Athos Barbosa), Armando Vale (Aramis do Vale) e Manuel Santos Carvalho (Porthos Santos Carvalho); faltava o compositor Frederico Valério (D’Artagnan Valério) e o empresário António Macedo, ‘El-Rei Macedo’, que havia contratado Amália para as últimas revistas e que se encontrava doente tendo, no entanto, sido informado da reunião pelo ‘Cardeal Richelieu Loureiro’, leia-se o empresário José Loureiro, seu colaborador. O objetivo da dita reunião era, ao que tudo indica, convencer Amália Rodrigues - tratando-a com as maiores serventias e elogios - a desempenhar a tão falada e sempre adiada opereta *A Rosa Cantadeira*. Ainda assim, a fadista terá declinado o convite (a dita opereta só irá realizar-se em abril de 1944, com esta e Hermínia Silva nos papéis principais). Poucos dias mais tarde, e no mesmo espaço humorístico, o assunto justificava nova peça, em verso, intitulada ‘A caninha verde (Do folclore teatral)’:

“I
Ó minha caninha verde
Ó minha verde caninha
Já deram mais um almoço
À princesa Amaliazinha.
Ó-i-ô-ai
Ó minha caninha verde
Ó-i-ô-ai
Tempo è que ali não se perde

II
Depois de ter sossegado
O casal Vasco-Mirita
Barbosa lá foi afoito

P'ra o almoço á princesita.
Ó-i-ô-ai
Ó minha caninha verde
Ó-i-ô-ai
O Barbosa não se perde

III

A dirigir a manobra
(Leitor faça um esforço e engula)
Estava o maior revisteiro), (oh!!)
Como êle a si se intitula.
Ó-i-ô-ai
Ó minha caninha verde
Ó-i-ô-ai
O Amadeu não se perde

IV

Quando a Amália cantou
Ficaram loucos e tontos,
Foi como quem conta um conto
Um conto não... nove contos.
Ó-i-ô-ai
Ó minha caninha verde
Ó-i-ô-ai
A pequena não se perde

V

Depois de tantas comidas
Chegaram á conclusão
Que a princesa é de alimento,
E vão estudar a questão .
Ó-i-ô-ai
Ó minha caninha verde-mar
Ó-i-ô-ai
Nove quilos... custa a dar”
(F.S. *in* DP, 3/2/1943, p.2, ano I, nº 130).

O casal Mirita Casimiro e Vasco Santana encontrava-se a preparar a revista *Alerta Está!*, original de Amadeu do Vale, José Galhardo e Alberto Barbosa. Este último era, nesta situação, também empresário, e terá sido com ele que Amália Rodrigues negociou as condições da sua contratação.²²⁷ Podemos depreender, pela rábula, que a artista teria exigido “nove contos” (nove mil escudos) para que tal acontecesse, valor que equivale a cerca de 5.700 euros nos dias de hoje.²²⁸ À época, e como termo de comparação, a tabela que regulava os salários mínimos mensais para os artistas teatrais, e que entrou em vigor no dia 1 de Maio de 1943, no caso do “Grupo B: género de opereta, revista e fantasia”

²²⁷ *Alerta Está!*, da autoria de Alberto Barbosa, José Galhardo, Amadeu do Vale, Vasco Santana e Manuel dos Santos Carvalho, com música de Raúl Ferrão (Pavão dos Santos 2005: 240), estreou no dia 24 de Abril, ficando em cena até ao dia 30 de maio, no teatro Apolo.

²²⁸ Valores fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística, em 2021.

(DP, 14/04/1943, p.4, ano I, nº 199) estabelecia a remuneração ‘base’ de 1.100 escudos mensais para um ator, 1.000 escudos para as atrizes, 2.000 escudos para o ‘ensaaiador’ e 750 escudos para as coristas.²²⁹

A questão da remuneração financeira é de extrema importância, uma vez que estabelece uma reputação quase imediata baseada no valor de mercado, o que se nota, desde logo, nos comentários frequentes na imprensa sobre as quantias astronómicas que as atrizes de Hollywood e outras artistas recebiam. No caso de Umm Kulthum, por exemplo, Virginia Danielson referirá: “she constructed herself through transactions. The capacity to extract compensation constituted a form of power” (Danielson 1997: 195); este ‘poder’ permitia, à cantora, escolher com quem trabalhar, selecionar projetos que mais lhe interessavam e, muito provavelmente ter independência financeira e liberdade criativa.²³⁰ Penso que poderemos afirmar o mesmo acerca de Amália, o que ganha especial relevância se tivermos em conta que, na década de 1940, em Portugal, as mulheres eram sempre remuneradas com salários inferiores aos dos homens, reservando-se-lhes um papel delimitado à esfera doméstica e de subalternidade relativamente às figuras masculinas. Amália Rodrigues parece, de certo modo, questionar esta estrutura social assimétrica fazendo-se pagar muito acima da média de qualquer artista, mesmo quando contratada pelo regime (como veremos no decorrer do presente capítulo). Para além disso, a imagem que fica destas representações na imprensa é que era a própria fadista quem negociava os seus contratos, independentemente de ter ou não empresários que trabalhavam com/para ela. Começa a construir-se, também, a imagem de uma mulher financeira e artisticamente emancipada que, com apenas 22 anos, atravessará a fronteira para se apresentar, a convite do regime político português, na capital espanhola. Este acontecimento será, também, acompanhado pelo jornal DP, trar-lhe-á um enorme destaque mediático.

²²⁹ No “Grupo A - género declamado” os salários eram ligeiramente diferentes: 1300 escudos seria o salário mínimo dos atores; 1.100 escudos, das atrizes; 2.500 escudos, do ensaiador (DP, 14/04/1943, p.4, ano I, nº 199).

²³⁰ “Her money provided her with the power to choose and to modify opportunities as well as to choose her associates and coworkers” (Danielson 1997: 196).

A “grande artista, para além do fado” - legitimação institucional e artística com a primeira internacionalização a convite do regime (Madrid, 1943) ²³¹

Nesta secção analiso os dados relativos à primeira internacionalização de Amália Rodrigues, a sua contextualização política, os eventos em que participou e as condições que levaram à sua contratação. Analisarei, também, as repercussões mediáticas da ida a Madrid, muito especialmente a entrevista concedida por António Ferro ao jornal DP, onde o mesmo afirmou Amália era uma “grande artista”, com potencialidade para se tornar “uma grande vedeta internacional” e, consequentemente, “um instrumento de boa propaganda” (DP, 3/3/1943, p.6, ano I, nº 158). Estas declarações e a participação nos eventos da capital espanhola terão contribuído para destacar a qualidade artística da voz e figura amalianas no circuito das elites políticas e artísticas peninsulares.

A documentação consultada e que aqui será analisada, em detalhe, confirma as declarações de Amália Rodrigues que atribuem ao embaixador Pedro Teotónio Pereira a autoria do convite que lhe foi endereçado para se apresentar em Madrid (Pavão dos Santos, 1987: 57).²³² Embora nos documentos oficiais relativos aquela embaixada, disponíveis na Torre do Tombo, não tenha sido possível encontrar qualquer referência à escolha e à atuação da artista, a autoria do convite é também confirmada numa reportagem publicada pelo jornal *Diário Popular* e,²³³ muito curiosamente, na entrada biográfica dedicada à artista, publicada anos mais tarde, na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*.²³⁴ A imortalização deste facto numa entrada enciclopédica, aspeto que dificilmente seria mencionado numa nota biográfica, evidencia a importância que esta internacionalização terá no percurso da fadista e de como Pedro Teotónio Pereira terá assumido, publicamente, a responsabilidade do convite (ainda que possa não ter tido qualquer responsabilidade pela dita entrada enciclopédica terá, provavelmente, sido informado sobre o conteúdo da mesma).

²³¹ Declarações de António Ferro no DP, 3/3/1943, p.6, ano I, nº 158.

²³² Pedro Teotónio Pereira desempenhou funções como embaixador de Portugal em Espanha entre 1938 e 1945.

²³³ “Amália Rodrigues foi a Madrid (...) O secretariado de propaganda nacional, acedendo ao pedido do dr. Teotónio Pereira, escolheu bem” (DP, 12/03/1943, p.1, ano I, nº 167).

²³⁴ “Em 1940, foi convidada pelo dr. Teotónio Pereira, então embaixador de Portugal em Espanha, a ir cantar fados em Madrid, em festas particulares, com carácter de propaganda nacional” (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XXV: 905).

Pedro Teotónio Pereira (1902-72) foi um dos ideólogos do regime tendo redigido, logo em 1933, o Estatuto do Trabalho Nacional, documento baseado na *Carta del Lavoro* mussoliniana e cuja implementação permitiu a “repressão do sindicalismo autónomo, a proibição de greves, e a resolução de conflitos pelo compromisso e pela negociação” (Antunes 1993: 20). Fortemente influenciado pelos ideais integralistas de António Sardinha, Teotónio Pereira tornou-se: “um dos mais destacados elementos do que se poderá chamar a segunda geração do Integralismo que, ao contrário dos seus chefes, irá seguir Salazar e até entrar na vida política pela sua mão, alcançando os mais altos postos na hierarquia do estado novo” (no prefácio in Pereira 1987: 7).

O presidente do conselho nomeou-o, em Dezembro de 1937, agente especial do governo português no país vizinho e, em 1938, embaixador (cargo que irá ocupar em Madrid até ao final da 2ª Guerra Mundial). Receoso com o resultado da guerra civil espanhola (1936-39), em que uma hipotética vitória dos republicanos constituiria uma ameaça à sobrevivência e estabilidade do regime, Salazar assumiu uma posição favorável à facção nacionalista e falangista de Francisco Franco. Inicia-se, assim, uma cooperação com o exército franquista que permitia a utilização do território português “para o trânsito do apoio alemão a Franco”, o favorecimento na aquisição de armas e munições e, até, a disponibilização de meios de comunicação e de propaganda, como é o caso do Rádio Clube Português, “fundamental no apoio da progressão das colunas nacionalistas da Andaluzia para Madrid” (Redondo, 1996: 30). A vitória franquista foi celebrada com parcimónia e a relação com Espanha gerida de modo cauteloso, uma vez que o ditador português duvidava dos reais objetivos de Franco e do seu posicionamento em relação à política peninsular. Teotónio Pereira será um dos responsáveis pelo Tratado de Amizade e Não Agressão, assinado pouco tempo antes do início do conflito mundial (a 17 de março de 1939), cujo objetivo era garantir que nem Portugal, nem Espanha, prestariam apoio a uma terceira potência invasora.²³⁵ Ainda assim, já durante o conflito, a Espanha franquista assumiu uma posição ‘não beligerante’ e tendencialmente germanófila, enquanto Portugal declarou a neutralidade, conveniente aos aliados e à Grã-Bretanha, a quem

²³⁵ “(...) devemos ver o Tratado de Amizade e Não Agressão numa dupla perspectiva. Por um lado, o governo franquista pretendia defender as suas fronteiras no caso de uma possível intervenção britânica, ao mesmo tempo que iniciava uma substituição de influências em Portugal, impondo uma aproximação a Espanha, face ao tradicional vínculo deste país à Grã-Bretanha. Pretensão que não foi seguida pelo governo salazarista, para o qual o Tratado não significou uma alteração importante, nem nas relações existentes com a Grã-Bretanha, nem modificou as obrigações e direitos resultantes da Aliança luso-britânica. Neste sentido, o Tratado foi uma maneira consistente de evitar a ameaça para a sua própria independência perante uma Espanha instrumentalizada e dirigida pela Alemanha” (Redondo 1996: 41).

interessava “afastar a Espanha franquista das forças do eixo de modo a garantir o acesso ao Mediterrâneo e evitar que as ilhas atlânticas caíssem nas mãos dos alemães” (Ninhos, Pimentel 2013: 353).²³⁶

Depois da fracassada invasão alemã à União Soviética, “quando a Espanha procurava redefinir a sua «não beligerância» perante a hipotética vitória aliada” (Pereira, 1990: 118), o Ministro de Assuntos Exteriores espanhol, o germanófilo Serrano Suner, é substituído pelo Conde de Jordana.²³⁷ Jordana será fundamental na “formação de uma política assente no «Bloco Ibérico» entre os dois países peninsulares” (*idem*) e foi com ele que Pedro Teotónio Pereira assinou, em Madrid, o Acordo comercial entre Portugal e a Espanha, no dia 22 de fevereiro de 1943. O tratado selava: o “mútuo desejo de estreitar as relações económicas entre os seus respetivos países, dentro do espírito de amizade que é hoje a base da política peninsular” sendo concedidas, pelo governo português, licenças “de exportação para as mercadorias originárias de Portugal, ilhas adjacentes e Império Colonial Português”, com um valor total estimado de 235.000.000 de escudos.²³⁸

As atuações de Amália Rodrigues e da comitiva que a acompanhava, em Madrid, antecederam a assinatura deste importante tratado, sendo o Conde de Jordana uma das personalidades para quem a fadista atuou e a quem ‘agradou’, segundo declarações da própria ao DP (12/3/1943, p.1 e p.4, ano I, nº 167). Já os motivos que levaram o embaixador a escolher, para esta ocasião, os fadistas Amália Rodrigues e Júlio Proença, permanecem por esclarecer. Ambos eram contratados por José Miguel e, em 1942, atuavam com frequência no Retiro dos Marialvas e no Casablanca; no entanto, e tendo em conta que entre 1941 e 1942 o embaixador se deslocou poucas vezes a Lisboa (de acordo com a análise da correspondência trocada com Oliveira Salazar), e que a sua vida pública era pautada por um enorme recato e descrição, onde e quando teria o embaixador conhecido estes fadistas? O mais provável é que alguém do círculo relacional e/ou

²³⁶ “Em 12 de Junho de 1940, após a queda da França e a entrada da Itália na guerra, o Governo franquista alterou a sua antiga posição de neutralidade para se declarar «não beligerante», isto é, alinhado (neste caso pelo Eixo) relativamente às potências em guerra, só que (ainda) não participante no conflito” (Pimentel, Ninhos 2013: 19).

²³⁷ Francisco Gómez-Jordana Sousa (1876-1944) foi general na ditadura de primo de Riviera e ministro dos assuntos Exteriores entre 1938 e 1939, regressando ao cargo em Dezembro de 1942. Estabeleceu uma relação de proximidade com Pedro Teotónio Pereira e com Oliveira Salazar, que visitou ainda no final desse ano. A sua influência foi decisiva na aliança que então se consolidou entre os dois países ibéricos.

²³⁸ Diário do governo nº 46 1ª série de 27 de fevereiro de 1943, p.1 e 2. Disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1943/02/04601/01570160.pdf>
Último acesso: 26/1/2024, 9.37h.

político de Teotónio Pereira tivesse sugerido estes fadistas para as “festas particulares, com carácter de propaganda nacional” (assim descritas na já citada entrada, dedicada à fadista, na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira Volume XXV*: 905). Sabemos que Teotónio Pereira era amigo do banqueiro Ricardo Espírito Santo, uma visita regular em Madrid (que, nas cartas entre o embaixador e Salazar, é referido como ‘Ricardinho’ (Castro, 2009: 59).²³⁹ O banqueiro, líder de “um dos maiores grupo económicos familiares portugueses, com interesses na diáspora, nos transportes, no comércio externo e sobretudo na exploração e comércio coloniais” (Pereira 1990: 92), poderá ter tido um papel importante na concretização (e provavelmente na redação) do acordo económico entre os dois países. Para além disto, Espírito Santo era um amante de fado e teve uma relação de grande proximidade com Amália Rodrigues, facto que a própria assumiu na sua biografia rejeitando, no entanto, que tenha tido alguma influência no seu percurso artístico.²⁴⁰ O embaixador poderia, também, ter alguma afinidade com o também integralista António Tinoco que, para além de diretor do jornal DP (periódico que, como já referi, desde as primeiras edições, tecia rasgados elogios a Amália Rodrigues), foi também “Secretário Geral da Caixa Sindical da Previdência do Pessoal da Indústria de Lanifícios”, um cargo “ligado à estrutura corporativa do regime, e que é elucidativo sobre as suas inclinações políticas” (Cabrera 2011: 164).

Independentemente da origem e das motivações para o convite, interessa salientar que estas três personalidades influentes partilhavam alguma admiração por Amália Rodrigues: Pedro Teotónio Pereira no poder político e executivo, cuja relação com a artista parece ser de alguma cordialidade e simpatia, se tivermos em conta o modo como a fadista narra o convite para jantar que o embaixador lhe endereçou em Madrid²⁴¹ e a

²³⁹ “O banqueiro [Ricardo Espírito Santo] esteve com Pedro Teotónio Pereira na capital espanhola a preparar a estadia de D. Duarte Nuno de Bragança (pai e D. Duarte Pio). O herdeiro da coroa portuguesa passou por Madrid em 1942 antes de se deslocar ao Brasil, onde se casou com a princesa de Orleães e Bragança, D. Maria Francisca. O alojamento de D. Duarte Nuno e da sua irmã foi uma das preocupações transmitidas por Pedro Teotónio Pereira a Salazar (...) nesta carta, de 7 de Maio de 1942, o embaixador referiu-se ainda a Ricardo Espírito Santo com um termo que não deixa dúvidas sobre a familiaridade que os unia: «Ricardinho»” (Castro 2009: 59).

²⁴⁰ “Quando o Ricardo Espírito Santo me descobriu, já eu estava como vedeta no Teatro Apolo (...) Não lhe devo nada da minha vida artística. Devo-lhe as primeiras conversas sobre um mundo que eu desconhecia e uma amizade que durou muitos anos” (in Pavão dos Santos, 1987: 85-86). A relação entre banqueiro e a artista é afluída em muitas publicações, mas em nenhuma são apresentados factos que comprovem que o banqueiro teve alguma influência no percurso artístico e profissional da fadista.

²⁴¹ “O Embaixador convidou-me para jantar. Eu agradeci, mas depois disse ao Guilherme Pereira de Carvalho que não podia ir, porque não sabia estar a jantar com um embaixador. Ele soube disto, telefonou-me para o hotel, disse que ali era a autoridade máxima de Portugal e me mandava ir jantar com ele. (...) Quando acabou o jantar, o Embaixador disse-me: ‘A menina não se aflija, pode ir onde quiser, com quem quiser, que está sempre bem.’ E isto caiu-me muito bem” (Pavão dos Santos 1987: 58).

famosa história sobre a sextilha, reescrita pelo mesmo, para o fado ‘Perseguição’, que Amália se negou inicialmente a cantar na embaixada e que seria um dos favoritos do diplomata;²⁴² Ricardo Espírito Santo no poder económico e financeiro; e, na imprensa, António Tinoco, cuja relação com Amália Rodrigues fica subentendida pela participação regular da mesma em iniciativas beneficentes promovidas pelo DP e pelos destaques que lhe foram sendo atribuídos nessa publicação.²⁴³

Após a consulta de documentos oficiais em arquivo foi possível estabelecer um esboço cronológico dos acontecimentos relacionados com a viagem a Madrid. Num ofício dirigido ao Diretor da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), datado de 2 de Fevereiro de 1943, o funcionário Guilherme Pereira de Carvalho solicitava a emissão dos “respectivos passaportes ou passaporte colectivo, visto irem em missão especial”, para os artistas “Amália Rodrigues, Júlio José da Fonseca, Armando Augusto Freire (Armandinho), e Alfredo Moreira”, a fim de participarem numa festa organizada “pelo Senhor Embaixador de Portugal naquela cidade, com a colaboração do Secretariado” (ver Anexo A).²⁴⁴ A data do primeiro espetáculo realizado em Espanha por este grupo de artistas é incerta, mas tudo indica que se tenha realizado no dia 11 de fevereiro uma vez que, numa carta datada do dia seguinte, o embaixador descreve, a Oliveira Salazar, o jantar a “130 pessoas” oferecido a “toda a grande sociedade espanhola”.²⁴⁵ Nesta festa que se prolongou até de madrugada houve “duas boas orquestras” e números de fado: “Os nossos fadistas fizeram dois números de 45 minutos cada um. Agradaram muito (...) à sobremesa ouvirão ¼ de hora de Armandinho (...) com Ferro farei duas funções para a

²⁴² “O Embaixador gostava muito da Perseguição, um fado da Maria Alice, mas eu não gostava e disse-lhe que, pelo menos aquela sextilha: *Como sentinela alerta/ noite e dia sempre esperta / em posição de sentido* não cantava. E ele mudou-a para eu cantar” (Pavão dos Santos 1987: 58). A letra foi substituída por: “Rasguei as cartas sem ler, / Nem nunca quis receber / Joias ou flores que trouxesses! / Não me vendo, nem me dou, / Pois já dei tudo o que sou / Com o amor que não conheces”, versão que Amália fixará nas suas primeiras gravações no Brasil, em 1945, e que será analisada na presente tese.

²⁴³ O nome da fadista surge, por exemplo, na lista de convidados presentes num almoço, oferecido por António Tinoco: “O nosso diretor ofereceu, hoje, no restaurante «Tavares», um almoço aos artistas que colaboraram, na grande «Noite» do Aviz» a favor da «Casa do Vendedor do Jornal». Além de Guilherme Pereira de Carvalho, organizador do programa, e de Erico Braga, assistiram os artistas Adelina Abranches, Mirita Casimiro, Amália Rodrigues, Maria Sidonio, Laura Puchol, Linda Rose, Natalia Viana, Marujita Pereira, Vasco Santana, Alfredo Ruas, Luis Piçarra, Xavier Pinto e Carlos Villaret (DP, 3/2/1943, p.4, ano I, nº 131).

²⁴⁴ Disponível em PT-TT-SNI-GS-31-1 (Ofício número: 9/43 0061 GPC). Ver anexo A.

²⁴⁵ Em janeiro de 1943, o DP noticiava que Amália iria “cantar na embaixada de Portugal”, em Madrid, no “dia 7 de Fevereiro” (DP, 29/1/1943, p.2, ano I, nº 126). A nota é confirmada no *Diário de Lisboa* que, não revelando o local da atuação, adiantava que a sua partida para a capital espanhola aconteceria “em breve” e que a fadista teria sido “contratada para exibir o seu repertório de fados e canções portuguesas” (DL, 3/2/1943, p.6, ano 22º, nº 7254).

classe intelectual e outros sectores que convém convidar” (*in* Carvalho, 2020: 51). Esta atividade será confirmada numa carta datada de 2 de Julho de 1943, onde o embaixador descreveu o “número de almoços, jantares, ceias e outras recepções que ofereci no decurso destes últimos seis meses (...)” e onde referiu que, no dia 11 fevereiro, a embaixada promoveu um “concerto, ceia e baile à primeira Sociedade de Madrid” que contou com a presença de “140 pessoas”.²⁴⁶ Este acontecimento não será noticiado na imprensa, o nome de Amália Rodrigues e de Júlio Proença não são referidos, mas terá sido aqui que os artistas portugueses atuaram pela primeira vez em Madrid.²⁴⁷ Já as “duas funções para a classe intelectual e outros sectores que convém convidar” (*in* Carvalho, 2020: 51), poderão ter sido atuações de Amália no palácio do Duque de Aveyro e em casa de Imperio Argentina, que serão reveladas nas entrevistas concedidas por António Ferro e a Amália Rodrigues ao DP (como demonstro na secção seguinte).

Já amplamente difundida, em jornais nacionais e espanhóis, foi a “Festa de despedida realizada no hotel Ritz de Madrid”, um “cocktail para 205 convidados, entidades oficiais, artistas, jornalistas, diplomatas, etc” (descrição no relatório de contas do S.N.I.), no dia 17 de fevereiro, esta da responsabilidade de António Ferro:²⁴⁸

MADRID. 18. – (...) António Ferro ofereceu ontem, no Ritz, uma recepção a que compareceram cerca de duzentas pessoas entre as mais representativas do mundo oficial. Nesta reunião, que decorreu com excecional brilhantismo, tomaram parte também alguns artistas portugueses de passagem em Madrid. Fez apresentação destes artistas o conhecido e ilustre escritor Wenceslau Fernandez Florez, que pronunciou um interessantíssimo discurso no qual definiu a «saude portuguesa: como um sentimento profundo da alma lusíada. (...) A seguir, Amália Rodrigues, Júlio Proença, Santos Moreira e Armandinho cantaram, tocaram canções portuguesas, que alcançaram extraordinário êxito. Quando Amália Rodrigues, em homenagem a Espanha, cantou deliciosamente algumas canções típicas espanholas num espanhol puríssimo, o entusiasmo redobrou, tendo aqueles artistas sido alvo de uma ovação prolongada. No final da festa que principiou às 15 e se prolongou até cerca das 22 horas e é considerada como uma das mais

²⁴⁶ Disponível em TT/AOS/CO/NE-4F1, FLS 170-3, CX-382.

²⁴⁷ No mesmo documento são ainda referidos, no dia 14 de fevereiro, um “jantar com portugueses” (para 5 pessoas), no dia 15 um “jantar comemorativo do novo Convénio Comercial” (para 15 pessoas), no dia 16 um “serão musical” com “pessoas de sociedade e artistas” (para 22 pessoas) e, no dia 19 um “almoço com artistas portugueses” (para 6 pessoas). É possível que Amália e a comitiva portuguesa tenha estado presente em algum destes eventos. Disponível em TT/AOS/CO/NE-4F1, FLS 170-3, CX-382.

²⁴⁸ Disponível em: PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0114.

brilhantes ultimamente realizadas em Madrid, foram oferecidas artísticas filigranas às senhoras presentes, que muito apreciaram essas tão delicadas lembranças de Portugal. – (E.). (DN, 19/2/1943, p.1, ano 79º, nº 27.666).

Uma notícia em tudo semelhante, também na primeira página, com o título: “O Diretor do S.P.N. ofereceu em Madrid uma festa na qual colaboraram artistas portugueses”, foi publicada no jornal *O Século*, referindo-se que os mesmos artistas foram “calorosamente aplaudidos” (19/2/1943, p.1, ano 63º, nº 21.879). Já na imprensa espanhola, o maior destaque é dado ao fado: “essas canciones tan llenas a la vez, de color, de pasión y de esse sentimiento que tanto há preocupado a ensayistas y poetas de Espanha y Portugal, que se llama saudade” e, muito especialmente, a Amália Rodrigues: “una portuguesa preciosa, una morena tanagra de la saudade, de la dulce melancolia del Portugal de Joan de Deus y de Eca de Queiroz”, possuidora de uma: “voz de oro.”²⁴⁹

Os pagamentos das despesas inerentes à realização destes eventos foram feitos pelo S.P.N., de acordo com o relatório de contas do mês de março, e inseridos na rubrica “Festas promovidas pelo Embaixador de Portugal na Embaixada e pelo Director do S.P.N. no Hotel Ritz em honra de personalidades em destaque nos meios sociais, literários e artísticos de Madrid”.²⁵⁰ Por esta atuação - embora seja possível que tenha havido outras, aqui incluídas -, Amália Rodrigues recebeu a quantia de 6.280\$00 (o equivalente a 4.000 euros nos dias de hoje), o guitarrista Armandinho 2.960\$00, o fadista Júlio Proença 2.400\$00 e Santos Moreira 2.100\$00 (ver Anexo B).²⁵¹ Note-se, em matéria de honorários, que foram pagos 3.000 escudos a Maria Teresa de Noronha pela sua atuação na “2ª viagem a Espanha” também promovida pelo S.P.N., no ano seguinte.²⁵²

Como referi, tendo em conta as paródias publicadas no DP, antes da partida para Espanha, Amália Rodrigues exigia valores elevados para participar nas produções de teatro de revista e, a ter havido negociações com o S.P.N., elas podem ter sido igualmente disputadas. A participação da artista nestes eventos e a remuneração auferida poderá ter contribuído para legitimar a sua qualidade artística e interpretativa reforçando, também,

²⁴⁹ Os recortes sobre o evento, publicados na imprensa espanhola, estão compilados nos dossiers que o S.P.N. mantinha sobre as publicações relacionadas com Portugal no estrangeiro (disponíveis em: TT/SNI-GS/20-20-1/4 caixa 546).

²⁵⁰ Disponível em PT-TT-AOS-D-M-31-13, Fl. 47.

²⁵¹ Valores fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística, em 2021. Disponível em PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0047. Ver Anexo B.

²⁵² Disponível em PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0497. Ver anexo C.

a sua popularidade entre os atores da classe política e da elite intelectual e artística portuguesa, circunstância que será reforçada com as declarações de António Ferro ao DP, analisadas na próxima secção.

As entrevistas de A. Ferro e de Amália, ao DP, sobre as atuações em Madrid

António Ferro, em entrevista ao DP no rescaldo da viagem a Madrid, referiu o que seria o “Plano de Aproximação Espiritual entre Portugal e Espanha”, estratégia política de cooperação com o país vizinho a ser consolidada através da arte e da ‘cultura’:

“É necessário que Portugal e Espanha se amem e se respeitem. Isso, porém, implica o conhecimento daquilo que somos afins e daquilo em que somos diferentes. Ora eu penso que o intercambio das cosas do espírito é o mais valioso para o conhecimento dos povos” (DP, 3/3/1943, p.6, ano I, nº 158).

Para além de um plano para estabelecer relações literárias e de tradução com Espanha, Ferro falou da companhia Verde-Gaio como: “expressão portuguesa do bailado, simples respiração da nossa paisagem, da alma do nosso povo e da sua arte, ingénua talvez mas instintiva e sincera” (*idem*: p.1).²⁵³ A entrevista revela a constante tensão entre o que Ferro considera ser arte na sua elevação mais intelectual (como é o caso da Verde Gaio), e a arte ‘ingénua’, mas ‘sincera’ dos ‘Portugueses’. O fado, que parece não se enquadrar em nenhuma destas categorias foi, no entanto, o género escolhido para representar o país num momento de reconfigurações geopolíticas vitais para a sobrevivência do próprio regime, paradoxo revelado no modo algo comprometido com que o jornalista abordou o assunto, assumindo que, desde o início da conversa, tinha uma “pergunta engatilhada”:

“- Como reagiram os espanhóis perante o Fado?

²⁵³ A companhia de bailado Verde Gaio é uma iniciativa de António Ferro. Formada em 1940, foi a “primeira companhia profissional de dança teatral” portuguesa e teve, como principal ‘inspiração’, os Ballets Russes de Serge Diaghilev e Nijinsky. Com a companhia: “pretendia-se uma síntese da ideologia e estética do Estado Novo, consubstanciada numa preconcebida imagem da história, do folclore e da «psicologia» nacionais. As prestações públicas incluíam, em geral, bailados de carácter histórico-lendário e coreografias de inspiração marcadamente ruralista ou folclórica” (Roubaud *in* Castelo-Branco 2010: 1324-6). De acordo com Vera Marques Alves: “pretendia-se que a companhia de bailados contribuísse para a criação de uma imagética nacional (...) como uma revelação do «folclore nacional» e uma bandeira de afirmação da nação” (Alves *in* Castelo-Branco 2010:1192).

António Ferro sorri. E diz-nos:

- Haverá quem não goste do que vou dizer, quem me acuse, talvez de transigir com uma doença por vezes grave no nosso meio. Muitas pessoas, na verdade, combatem o fado pelo seu fatalismo pelo seu gosto de renúncia. Nesse aspeto eu próprio o combato, sobretudo quando se inferiorizam em letras imbecis, que cheiram a taberna e a vinho... Mas isso não quer dizer que o fado, pelo seu pitoresco, pelo seu ritmo insinuante, não constitua bem enquadrado, um elemento de propaganda no estrangeiro. Em Madrid, Amália Rodrigues, Júlio Proença, Armandinho e Santos Moreira provaram a eficiência dessa propaganda alcançando indiscutível êxito em todos os meios por onde passaram. É preciso não ter excessivos preconceitos quando se quer revelar a estrangeiros o nosso pitoresco, o anedótico, ainda que se trate do simples pormenor da fisionomia de uma cidade ou de um país. É tudo uma questão de dose” (DP, 3/3/1943, p.6, ano I, nº 158).

O ‘pitoresco’ e ‘anedótico’ que, de algum modo, embaraçava A. Ferro (pelo menos publicamente) era, também, um traço distintivo, um rasgo de ‘autenticidade’ e, ‘na dose certa’, constituía um excelente meio de propaganda. Para além do fado ser um postal do ‘pitoresco’ lisboeta, a sua utilização internacional poderia servir uma outra função: a de assegurar, internamente, que o regime, embora contestando o fado pela sua rude associação ao ‘vinho’ e à ‘taberna’, estava disposto a mostrá-lo ao mundo sem ‘excessivos preconceitos’ e, de certo modo, corresponder aos hábitos e ao gosto de uma parte considerável da população lisboeta (e, possivelmente, nacional) que tanto apreciava o género musical. Mas era necessário que essa canção fosse moldada, limpa, de modo a projetar um Portugal simultaneamente autêntico e ‘pitoresco’, ainda que musicalmente ‘ingénuo’, mas com qualidade interpretativa. A postura paradoxal de António Ferro está em linha com os mecanismos de *intimidade cultural* que o antropólogo Michael Herzfeld reconhece como traços característicos dos regimes ditatoriais nacionalistas: “the recognition of those aspects of an officially shared identity that are considered a source of external embarrassment but that nevertheless provide insiders with their assurance of common sociality” (Herzfeld [1997] 2016: 7).²⁵⁴ As reflexões de Herzfeld são consonantes com as observações e ações algo contraditórias de Ferro que combate e promove, simultaneamente, o fado. No passado outros/as fadistas, como Ercília Costa, tinham viajado pelo mundo a convite do regime português; a diferença é que essas viagens não foram comentadas por parte de agentes políticos, nem o fado foi publicamente

²⁵⁴ “Cultural intimacy helps illuminate how states present themselves internationally and how they understand themselves domestically” (Subotic, Zaracol 2013: 1).

valorizado pelo seu potencial ou eficácia propagandística. Ao que tudo indica foi Amália a responsável pelo paradigma na utilização política do fado, como se nota pelos comentários de Ferro ao referir-se à receção positiva, expressa em periódicos espanhóis e portugueses, das atuações da fadista:

“Um povo é sempre para outro povo, acima de tudo, uma canção desconhecida... Aliás um caso como o de Amália Rodrigues não pode oferecer discussões. Amália, para além do fado, é uma grande artista, uma artista natural, direta, duma sensibilidade rara. Poderia vir a ser uma grande vedeta internacional no seu género se não fosse - e talvez seja este um dos seus encantos - demasiado bairrista... A forma como cantou algumas canções espanholas em voga surpreendeu, comoveu os nossos vizinhos. Império Argentina, a casa de quem a levei, ouviu-a com entusiasmo. Ora a revelação duma verdadeira artista nacional, seja ela qual fôr o seu género, é sempre um caso sério, respeitável, e sempre, sempre, um instrumento de boa propaganda” (DP, 3/3/1943, p.6, ano I, nº 158).

António Ferro soube reconhecer, desde logo, as invulgares capacidades vocais e performativas de Amália Rodrigues, mas acima de tudo soube direccionar esse reconhecimento para a esfera pública. Ainda que tenha sido Pedro Teotónio Pereira o autor do convite, é António Ferro quem se vincula à revelação institucional de Amália Rodrigues através do discurso sem o qual: “a acção deixaria de ser acção”, uma vez que “o acto (...) só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer” (Arendt 2001 [1958]: 227). Esta reportagem legitima a fadista e, consequentemente, o próprio fado, para além de lhe atribuir alguns dos atributos e características que farão parte da construção de uma narrativa que vai definir e estruturar o seu percurso profissional: a ‘naturalidade’ e espontaneidade da sua arte (Amália é uma ‘artista natural’), que se associa a uma ideia de ‘predestinação’; a indiscutibilidade do génio de Amália, uma ‘grande artista’ na ótica de Ferro e de Império Argentina (atriz/cantora muito em voga pelo êxito retumbante dos seus filmes, em

Portugal) que demonstrou a sua ‘admiração’ ao declarar que Amália ‘cantava melhor do que ela’ como será, posteriormente, enfaticamente referido na imprensa.²⁵⁵

Uma semana depois da entrevista de António Ferro, o mesmo DP publicou uma entrevista intitulada “AMÁLIA RODRIGUES CANTOU O FADO EM MADRID e mostrou a Imperio Argentina que também sabia «Los Piconeros»” (DP, 12/3/1943, p.1, ano I, nº 167). Na capa figuravam, sorridentes, a fadista portuguesa e a atriz/cantora espanhola. Ao longo do texto são revelados alguns pormenores da ida a Madrid, pontuados com declarações de Amália e, numa secção final, uma nota biográfica intitulada: ‘História de uma rapariga pobre, filha de Lisboa’, onde se enfatizava a sua origem ‘humilde’ e se estabelecia, como condição indispensável para ‘cantar bem o fado’, ser-se sempre pobre.²⁵⁶ O texto começa com uma justificação sobre a escolha do fado para representar o país e com os agradecimentos cordiais de Amália: “ao senhor Embaixador e ao senhor António Ferro tudo o que fizeram”.²⁵⁷ Nas palavras que lhe são atribuídas, Amália demonstrou ter consciência da importância da sua ida a Madrid como representante não apenas ‘de si’, mas de todo um género musical: “Fiz quanto me foi possível para corresponder ao convite – um convite honroso para mim, para os meus companheiros e para o Fado...” (*idem*, p.4). No entanto, o que mais a ‘impressionou’, no decorrer de toda a viagem, foi Império Argentina, artista “simples. Bonita e simpática”,

²⁵⁵ “Imperio Argentina diz-nos que ouviu em Madrid uma portuguesa, Amália Rodrigues, que canta as canções do filme em espanhol [filme ‘Carmen la de Triana’], melhor do que ela – acrescentou. – Sim, melhor do que eu, com perfeita intenção, com excelente acento e com uma linda voz que também apreciei nos sentimentais fados portugueses (DL, 31/7/1943, p.5, ano 23º, nº 7430); “(...) Imperio Argentina, quando Amália Rodrigues esteve há meses em Madrid e perante ela cantou alguns dos números que a grande artista espanhola criara no já celebre filme «Carmen, la de Triana». Não teve dúvidas em afirmar que Amália cantava tão bem ou melhor do que ela. De facto, Amália Rodrigues interpreta não só o Fado, mas canções espanholas com uma vibração que dificilmente poderá ser igualada” (DP, 24/7/1943, p.1, ano 1, nº 299); “[jornalista] (...) mas não se esqueça que nós sabemos o que a Império Argentina disse, publicamente, a respeito da sua interpretação nesses números (GP, 15/6/1945, p.1 e 2, ano XXIV, nº1, II Série).

²⁵⁶ “Ganha muito, mas gasta tudo. O dinheiro não pára na mão dos pobres. Que ela é sempre pobre. Se o não fôsse como poderia cantar bem o fado?” (DP, 12/3/1943, p.4, ano I, nº 167).

²⁵⁷ “Amália Rodrigues foi a Madrid. Que para dar realce a uma festa em que figura o nome de Portugal não há como uma fadista ou um campino de jaleca e vara larga se a festa fôr em *cortijo* andaluz. Mas como tudo se passou em Madrid, pôs-se de parte o Alter e o calção e requesitou-se uma fadista com acompanhamento de guitarra e mais uma viola. O Secretariado de Propaganda Nacional, acedendo ao pedido do dr. Teotónio Pereira, escolheu bem. Escolheu a Amália Rodrigues, para o fado, o Júlio Proença, *idem*, o Armandinho para a guitarra e o Santos Moreira para a viola” (DP, 12/3/1943, p.4, ano I, nº 167).

que escutou da fadista portuguesa, no seu domicílio particular, ‘fados castiços’ e “em bom castelhano, «Los Piconeros»” (*idem*):

“A Imperio Argentina delirou.

- Que lhe disse ela?

Amália cora. E não abre a boca. Insistimos.

- Tenho vergonha. E tem. Mas quem não tem vergonha é um companheiro de mesa que também esteve em Madrid e reproduz a frase da grande artista espanhola:

- Amália tem ainda mais fogo do que eu a cantar «Los Piconeros»...

A nossa mostrou-lhe depois que no «Antonio Vargas Heredia» também não era pêca. E ficaram amigas. Sentaram-se lado a lado e sorriram para o fotografo. A canção peninsular goza agora de uma *entente-cordiale*. O «canto jondo» e o «fado» dão-se as mãos. As gazetas rejubilam e é então que dizem a Amália que se o fado tivesse uma cara seria a sua. Mas ela está cansada. O fado teria olheiras se a copiasse neste momento. E os olhos muito brilhantes e negros. (...)

Atrevemo-nos a propor a Amália Rodrigues a abertura dum curso - «Como se aprende a cantar o fado». Nós, apesar de tudo, inscrevemo-nos, desde já. E o leitor?”

(DP, 12/3/1943, p.4, ano I, nº 167)

Para além deste “*entente-cordiale*” entre canções peninsulares, representativo do entendimento político ibérico que então se vivia, é surpreendente que o autor do texto sugira a ‘abertura de um curso’ para se ensinar a cantar o fado. A ideia é dissonante com o contexto cultural da época, uma vez que a música ‘que se aprendia’ era a música dita erudita, reservada a uma elite, enquanto o fado era tido como uma canção inata, cuja aprendizagem decorria, como a própria reportagem refere, da condição social, do sofrimento e da pobreza. Esta observação do autor reforça as declarações de António Ferro ao legitimar a excelência interpretativa de Amália Rodrigues, atribuindo-lhe características dignas da ‘música que se aprende’, ou seja, da música clássica. Igualmente estranha, aos códigos performativos do fado, pelo luxo e pela sumptuosidade, é a descrição feita da atuação e da figura performativa de Amália:

“Uma opinião do Conde de Jordana

Amália Rodrigues, tôda de negro. Tem os olhos da côr do vestido. Negros, negritos – como os da canção.²⁵⁸ Agora, á nossa frente na mesa onde almoçamos, vai recordando o que foram esses dias. E os olhos brilham mais. E um jeito gracioso na boca quando fala por não poder cantar.

²⁵⁸ Evocação da letra da canção ‘Los Piconeros’: “por tu culpa, culpita yo tengo / negro, negrito mi corazón”.

- Olhe, eram mais de 120 pessoas. Aquilo eram duques, marqueses, embaixadores...

E ela de negro vestida, com um xaile negro – na verdade, um riquíssimo «manton» de sêda, requisitado, militarmente, altas horas da manhã -, um cordão de ouro a dar duas voltas em volta do pescoço, a cantar para aqueles Grandes de Espanha a canção dos pobres de Portugal.

- Parece que gostaram – acrescenta ela, a sorrir.

E não diz que cantou tôda a noite. E que foi assim no «Castelló» como no «Ritz», em casa do Duque de Aveyro, como em «Vila Rosa». Um êxito. Mais, uma epidemia. Coqueluche.

O conde da Jordana foi convidado de honra na festa do Duque der Aveyro. Quando se foi embora disse-lhe:

- É primeira vez que estou duas horas seguidas a ouvir cantar.

(...) Tantas homenagens confundem-na. Isto de trocar o «Casablanca» pelo «Ritz» não é assim coisa de somenos. E ter tais espectadores é de se lhe tirar o chaile...

(DP, 12/3/1943, p.1 e 4, ano1, nº 167).

As referências ao público ‘distinto’, aos lugares ‘sofisticados’ onde Amália Rodrigues atuou, o traje negro, os luxuosos adereços que utilizou e a fotografia ‘cúmplice’ com a ‘estrela’ Império Argentina, evocam um imaginário quase hollywoodesco em que a rapariga ‘que é sempre pobre’ se transforma numa celebridade elegante e glamorosa, por quem os “Grandes de Espanha” (*idem*: p.4) se sentiram atraídos e fascinados (dando-se, inclusive, especial relevo à opinião do Conde da Jordana). De um dia para outro, Amália era uma “coqueluche” que cantava em espanhol, ainda com “mais fogo” (*idem*) do que Imperio Argentina.

A facilidade com que trocara o “«Casablanca» pelo «Ritz» não é”, de facto, “assim coisa de somenos” (*idem*) e, a Amália que aqui é retratada, é uma personagem capaz de assimilar e de se entrosar com pessoas, contextos, lugares, códigos sociais, comportamentais, musicais e performativos diversos. Posto de um outro modo, e no sentido mais abrangente da palavra, era uma Amália Rodrigues verdadeiramente cosmopolita. A fadista não era, ainda, uma cidadã do mundo, mas era definitivamente uma cidadã ibérica e, a sua voz e personalidade, parecem estar em consonância com o ambiente da Lisboa de 1943, lugar de tantas vozes, sons, costumes e culturas.

Amália e Maria Teresa de Noronha nas festas promovidas pelo S.P.N. (1943-1944)

De acordo com os relatórios de contas do S.P.N., nesse mesmo ano de 1943, depois da ida a Madrid, Amália Rodrigues foi contratada pelo Secretariado para pelo

menos mais 3 eventos, todos para personalidades políticas e artísticas ‘influentes’ e sempre com remunerações acima das praticadas com outros artistas. No dia 5 de Abril, num evento referido na imprensa, cantou novamente para “altas individualidades Espanholas” e para os elementos da Orquestra Nacional de Espanha, desta feita no restaurante Galgo, numa “ceia dançante” organizada pelo S.P.N., e a que “assistiram além de António Ferro e a sua esposa a poetisa Fernanda de Castro, António Eça de Queirós e altos funcionários do SPN (...) embaixadores de Espanha, sub-secretário de Estado da Educação Nacional, diretor geral das Belas Artes (...) maestros Ernesto Halfner e Pedro de Freitas Branco (...)” (DP, 6/4/1943, p.4, ano I, nº 191). Mais uma vez é escolhido o ‘pitoresco’ fado para pontuar musicalmente uma festa para personalidades ilustres da ‘alta Cultura’. A apresentação do evento foi realizada pelo ator e humorista Vasco Santana e, para além de Amália, fizeram-se ouvir Ercília Costa e o guitarrista Artur Paredes (entre outros): “a assistência aplaudiu calorosamente” os “números de fados e guitarradas” (*idem*). Não há referências a qualquer pagamento relacionado com esta festa nos relatórios de contas do S.P.N.; no entanto, a análise desses documentos mostra que Amália Rodrigues atuou, também, na “festa oferecida pelo S.P.N. aos dirigentes da Exposição Suíça”, no dia 13 de Novembro de 1943, no restaurante Galgo, onde auferiu 1.500 escudos (cerca de 995 euros) e, ainda, na “Festa em honra de Sua Ex^a o Senhor Embaixador do Brasil realizada no Círculo Eça de Queiroz na noite de 14 de Novembro”, onde “pela sua atuação”, recebeu a quantia de 1.000 escudos (cerca de 637 euros).²⁵⁹

De acordo com os relatórios de contas do S.P.N., Amália foi, em 1943, a fadista mais requisitada pelo regime; não era, no entanto, a única. Em fevereiro do ano seguinte, Maria Teresa de Noronha, também a convite de Pedro Teotónio Pereira atuou em Madrid, em pelo menos dois eventos: um no “banquete oferecido pela embaixada [portuguesa] em honra do conde de Jordana” (DL, 2/2/1944, p.5, ano 23º, nº 7611) e outro num “chá no Palácio de Viana, residência oficial do Ministro das Relações Exteriores” oferecido pela “senhora condessa de Jordana” (DN, 2/2/1944, p.2, ano 80º, nº 28.007). Nesta última ocasião, a nota publicada sugere que a atuação de Maria Teresa de Noronha ocorreu circunstancialmente, por estar “de passagem em Madrid”, e que conseguiu um “enorme

²⁵⁹ Valores fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística, em 2021. Documentos disponíveis em: PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0283 e PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0375. Ver anexo D.

êxito” na interpretação de “algumas canções portuguesas” (*idem*).²⁶⁰ A repercussão desta iniciativa na imprensa foi parca e referida, apenas, no DL e na já referida e curtíssima nota do DN. Como referi, esta intérprete recebeu 3.000 escudos pela sua atuação na ‘2ª viagem a Espanha’, em 1944.²⁶¹ Ainda nesse ano, esta fadista atuou numa festa promovida pelo S.P.N. no Círculo Eça de Queirós, a propósito da festa “em honra dos congressistas estrangeiros” que haviam participado no “1º Congresso Nacional de Ciências Agrárias”, onde auferiu 350 escudos.²⁶² Houve, portanto, uma aparente alternância na contratação das duas fadistas e ambas são escolhidas para representar Portugal no país vizinho e em outros eventos, para estrangeiros, promovidos pelo regime; no entanto, os *cachets* de Amália são sempre muito superiores aos de Noronha e aos de qualquer artista contratado pelo Secretariado.

Estas duas intérpretes parecem despoletar uma mudança na relação entre o Estado Novo e o fado, tendência que virá a confirmar-se nas décadas seguintes, em que o género musical passa a ser progressivamente apresentado como traço distintivo da cultura portuguesa e como um postal sonoro de Lisboa.

“A nossa moderna Severa” – A revista e as operetas de 1944 ²⁶³

Em 1944 Amália continuou a atuar no Casablanca, gerido por José Miguel, até final de março.²⁶⁴ A fadista cumpria cerca de 4 espetáculos por mês, cantando às 23h e às 00.15h (DL, 12/1/1944, p.2, ano 23º, nº 7591) e, o valor da entrada para ver a: “vedeta nacional do fado”, fixara-se nos 7 escudos e 50 centavos (DL, /1/1944, p.3, ano 23º, nº 7583).²⁶⁵ A publicidade a estes eventos revelava uma multidão em “verdadeiro delírio”

²⁶⁰ “(...) a que assistiram a senhora Carmen Franco, o generalíssimo Franco e outras figuras da alta sociedade de Madrid. Entre os convidados figuravam os srs. Embaixador de Portugal e o director do Secretariado de Propaganda do mesmo país, o escritor António Ferro. A sra D. Maria Teresa de Noronha, de nacionalidade portuguesa, que se encontra de passagem em Madrid, foi também convidada para esta festa, onde cantou com enorme êxito e entre entusiásticos e constantes aplausos algumas canções portuguesas – (E)” (DN, 2/2/1944, p.2, ano 80º, nº 28.007).

²⁶¹ Disponível em PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0497. Ver anexo C.

²⁶² Disponível em PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0378. Ver anexo E.

²⁶³ ‘A nossa moderna Severa’ descrição de Amália Rodrigues na Revista Eva (1/10/1944, p.12, ano 18º, nº 873).

²⁶⁴ Amália atuará, no Casablanca, nos dias: 4, 12, 19 e 26 de janeiro; 2, 9, 16 e 24 de fevereiro; 1, 7 (festa beneficente, DL, 7/3/44, p.7, ano 23º, nº 7644), 8, 15, 22, 27 de março. Neste trimestre apresentou-se, ainda, no Negresco (no 21 de janeiro), no Espelho de Água (5 de fevereiro), no Retiro dos Marialvas (17 de fevereiro) e no Teatro Avenida em Coimbra (9 de março).

²⁶⁵ Não foi encontrada mais informação disponível sobre o assunto, pelo que este valor pode ter sido alterado nos meses seguintes.

(DL, 17/3/1944, p.3, ano 23º, nº 7654), ao escutar a singularidade da voz de Amália: “Nunca se cantou, como ela canta, o fado que tornou imortais os nomes da Severa, da Maria Vitória e da Júlia Mendes” (DL, 8/2/1944, p.3, ano 23º, nº 7617); “Voz de ouro, garganta privilegiada, que fez do fado uma canção das mais belas do mundo” (DL, 17/3/1944, p.3, ano 23, nº 7654). Também a notícia de que “a divina interprete da canção nacional se desped[ia] do público de Lisboa” (DP, 19/3/1944, p.2, ano II, nº 532) terá provocado uma corrida desmesurada aos ingressos “da vasta sala” (DL, 26/3/1944, p.3, ano 23º, nº 7663) deixando de fora: “mais de um milhar de pessoas” (*idem*) e obrigando, assim, a realização de um novo espetáculo no Casablanca (no dia 27 de março). Neste último Amália terá apresentado, “por deferência da Empresa do Apolo”, os “números” que iria “interpretar na opereta «A Rosa Cantadeira»” (DP, 26/3/1944, p.2, ano II, nº 539). Este tão aguardado espetáculo estreou no dia 2 de abril²⁶⁶ e, o ensaio para a Censura, terá acontecido no dia 28 de março (a opereta ficará em cena, no teatro Apolo, até ao dia 11 de junho).²⁶⁷

A crítica publicada no DL anunciava “um êxito estrondoso”, adivinhando que o espetáculo estaria em cena durante “6 meses”, muito por conta do “duelo Herminia Silva - Amalia Rodrigues”:

“Herminia, que começou cantadeira, está atriz. Domina a cena, inteiramente á vontade, com graça e experiência, canta ainda com a sua emoção e estilo natural, mas perdeu o volume de voz. Amália, pelo contrário, que é apontada hoje como detentora do cetro de todos os vícios e fulgores do fado, arrebatando o melhor e mais animoso entusiasmo das multidões onde se delira por ela, canta realmente com um fiozinho de voz sentimental em que brilha um som de ternura e emoção - com grandes progressos desde a sua aparição em «Boa Nova» - mas resulta em cena quase insignificante” (DL (3/3/1944, p.3 e p.7, ano 23º, nº 7640).

O jornalista do DP, Luís Forjaz Trigueiros, realçava que a “assistência aplaudiu, bisou e trisou, com delírio” alguns números de fado de Amália, “obrigando-a, já corrido o pano

²⁶⁶ Embora a estreia estivesse anunciada para o dia 31 de março foi publicada uma nota no DN que anunciava: “Por doença da atriz Amália Rodrigues, ficam transferidas para amanhã, sexta-feira 31, as primeiras representações da opereta popular «A ROSA CANTADEIRA», com Hermínia Silva na protagonista” (DN, 30/3/1944, p.4, ano 80º, nº 28.063). No dia seguinte não houve publicidade, sendo a mesma retomada no dia 2, dia da estreia, como nos revelam as críticas publicadas no dia 3.

²⁶⁷ “Amanhã deve realizar-se, no Apolo, o ensaio para a Censura da opereta «A Rosa Cantadeira»” (DL 27/3/1944, p.6, ano 23º, nº 7664).

sob o último acto, a vir á boca de cena cantar extra-programa” (DP, 3/3/1944, p. 2, ano II, nº 516).²⁶⁸

Esta tónica apoteótica, na descrição das ‘multidões em delírio’ com a presença e com as atuações de Amália, é cada vez mais frequente nas publicações da imprensa. Note-se, por exemplo, o relato do último espectáculo da fadista no Casablanca, pelo já aqui citado “REPORTER UM”: “A sua voz quente, bem timbrada, fez levantar o publico, emocionado, arrebatado. Pediam-lhe que biasse, que trizasse cada número. E Amália bizava e trizava. As palmas cada vez eram mais fortes, mais vibrantes, mais entusiásticas...” (VMI, 6/4/1944, p.13, ano III, nº 151).²⁶⁹

Sucediam-se, desde março, os rumores sobre a viagem de Amália ao Brasil. A própria terá confirmado que partiria: “no dia 15 desse mês [abril]” para atuar “no Casino de Copacabana, no Rio de Janeiro”, contratada pelo “empresário português D. Miguel Atalaia” (*idem*:36). No entanto, e talvez por conta do sucesso da opereta, Amália participará logo de imediato numa nova produção do Apolo, desempenhando “um papel de grande responsabilidade”, como “protagonista da opereta «A Senhora da Atalaia”.²⁷⁰ A publicidade realçava a sua voz: “de oiro que chicoteia a sensibilidade”; a sua beleza, “prestígio de mulher bonita, tudo o que há de mais insinuante”; a sua generosidade, como “boa rapariga que dá tudo o que ganha, que sabe com alma e coração socorrer qualquer infelicidade” (DL, 17/6/1944, p.11, ano 24º, nº 7745). Criou-se uma grande expectativa em relação ao desempenho de Amália como atriz e, no dia anterior à estreia, o DN publicou uma entrevista com a “cantadeira” a fim de “esclarecer o público” sobre o papel que esta iria interpretar, mas Amália “evita a conversa”, declarando que “não está habituada a entrevistas” (17/6/1944, p.2, ano 80º, nº 28.141). Acaba, no entanto, por

²⁶⁸ Luís Forjaz Trigueiros (1945-2000) foi um escritor e crítico literário. Colaborador regular da Emissora Nacional logo após a sua inauguração e um dos fundadores do DP e seu diretor entre 1946-1953. Desempenhou várias funções culturais a convite do regime (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Volume 32: 848).

²⁶⁹ Na imprensa surgiam, também, notas de ofertas: “um numeroso grupo de admiradores” presenteou Amália com “uma corbelha de rosas e uma medalha de ouro” (DL, 16/4/1944, p.3, ano 24º, nº 7684).

²⁷⁰ A reposição de *A Senhora da Atalaia* com música de Wenceslau Pinto, Raul Ferrão e Raul Portela estará em cena, no Teatro Apolo, de 17 de junho a 23 de julho. A publicidade ao evento descreve sucintamente o enredo: “uma varina bonita, azougada, sempre pronta a cantar” (personagem de Amália) é ‘atingida’ pela “calúnia” e “ela sofre. Começa então o lindo entrecho que Amália terá de viver com verdade e emoção. E de vez em quando um fado novo, do inspirado maestro Ferrão, será entoado pela cantadeira incomparável” (DN, 15/6/1944, p.2, ano 80º, nº 28.139).

confidenciar ao repórter que está com “medo” e que se ‘atreveu’ a interpretar a opereta porque ‘não cantava mal’, embora tivesse gosto pela representação (*idem*).²⁷¹

Ainda que Amália se mostrasse pouco confiante com a empreitada, a crítica ao espetáculo publicada no DL realçava, positivamente, a “grande naturalidade” da artista que “[nadava] como peixe nas águas amáveis da canção popular e bisando alguns «fados», especialmente o da Madragoa²⁷² em que o público colabora[va] com aprazimento e deleite” (R.P. in DL, 18/6/1944, p.3, ano 24º, nº 7746).²⁷³ No DN a crítica foi igualmente positiva referindo, ainda, que: “se encheu, no final do primeiro acto, o palco de flores” por causa da “agradável, insinuante” Amália Rodrigues (DN, 18/6/1944, p.5, ano 80º, nº 28.142). Mais ‘entusiasta’ é o texto de J. de Faria, publicado no DP, em que o autor assumia ser o “único espectador no Apolo” que cometera “o pecado” de nunca ter visto e “ouvido Amália Rodrigues”.²⁷⁴ Esta crítica é um exemplo de como Amália Rodrigues possuía qualidades interpretativas reconhecidas pelos mais diversos públicos forçando, inclusivamente, este autor (que, ao que tudo indica, repudiava o fado) a admiti-lo como potencial ‘canção nacional’:

“Amália conseguiu, ao que suponho, vencer (...) principalmente pelo seu irradiante poder de sedução pessoal e que contagiou desde o primeiro momento o público. (...) A sua voz de tão agradável timbre mais do que pela quantidade é apreciável pela qualidade, suave, colorida, cristalina, plena de emoção. E tal expressão, despida de artifício põe nela que consegue humanizar os pensamentos mais banais e os versos mais canhestros, as rimas mais vulgares. Na sua boca o fado deixa de ser uma flatulência pelintra para se tornar uma enternecida canção popular. Trata-se ao que suponho de dum caso senão singular, pelo menos raríssimo. E, assim eu nunca *senti* o fado e que de boamente nunca o pude aceitar como uma canção nacional, quasi o admiti cantado por ela. Bem mereceu por isso os entusiásticos aplausos do público e os louvores dos que como eu dizem a verdade sem reticências, nem compadrio. Por isso, na minha

²⁷¹ “- não canto mal, vamos lá... talvez por isso eu me tivesse atrevido a interpretar a Senhora da Atalaia. A «Esperança» - é o nome da figura principal - é uma Varina, uma pequena da Madragoa, vinte anos felizes, que canta, que gosta do seu namorado. Sofre, depois, intrigas de gente má... (...) o papel é bonito... Serei capaz de o fazer bem? Se promete não escrever sempre lhe digo que tenho medo. O que vale é que o público há-de compreender a razão que me assiste. (...) pois se abracei a profissão - e gosto tanto de representar! - por que não hei-de procurar com estudo, trabalho e boa vontade aprender a pouco e pouco alguma coisa do muito que preciso de saber?” (DN, 17/6/1944, p.2, ano 80º, nº 28.141).

²⁷² Para além do fado Madragoa, Amália terá ainda interpretado ‘As Carvoeiras’ e o ‘Fado da Varina’ (DN, 15/7/1944, p. 3, ano 80º, nº 28.169).

²⁷³ De acordo com a publicidade publicada no DN (20/6/1944, p.3, ano 80º, nº 28.144), que citava um excerto da crítica do DL, R.P. refere-se ao autor/crítico Rogerio Perez.

²⁷⁴ De acordo com a publicidade publicada no DN, que citava um excerto da crítica do DL, a mesma foi escrita pelo “Dr. Jorge de Faria” (20/6/1944, p.3, ano 80º, nº 28.144).

qualidade de espectador sem *parti-pris*, nem *coteries*, afirmo sinceramente que gostei (...) Desde ontem há pelo menos mais um amalista – sou eu. J. de Faria” (DP, 18/6/1944, p.2, ano II, nº 622).

Ainda não havia terminado *A Senhora da Atalaia* e já se anunciavam os ensaios da revista *Ó Viva da Costa*, também pela empresa do Apolo, em que a: “voz fresca e bem timbrada” de Amália Rodrigues (DN, 24/7/1944, p.2, ano 80º, nº 28.178) interpretava “números do género ligeiro” (DN, 28/7/1944, p.2, ano 80º, nº 28.182). Em nova crítica, o autor Jorge de Faria afirmava que esta representava “fouxamente” considerando, no entanto, que as “deficiências da actriz” eram ocultadas pelo seu “poder de sedução pessoal e [pela] sua voz tão irradiantemente emotiva” (DP, 31/7/1944, p.2, ano II, nº 665). Já no DL, sublinhava-se que Amália tinha um público fiel que a elegera como vedeta, constituído pelos: “os seus incondicionais, os que vão onde ela estiver só para lhe ouvir correr o fio brando de voz magoada” (DL, 31/7/1944, p.10, ano 24º, nº 7789).²⁷⁵

A temporada foi curta, quando comparada com os espetáculos anteriores. Terminou a 15 de agosto, no mesmo dia em que a imprensa noticiava que a fadista partiria para “San Sebastian, onde [iria] descansar” seguindo, na “segunda quinzena de setembro”, para o Brasil (DL, 15/8/1944, p.3, ano 24, nº 7804). Não se chega a perceber se este fim de contrato com a Empresa do Apolo foi motivado pela falta de público na revista ou se pelo cansaço extremo que Amália estaria a sentir. Já meses antes, e depois do adiamento da estreia da opereta *A Rosa Cantadeira*, por problemas de saúde da fadista, tinha sido publicada uma nota que sugeria que a artista iria fazer uma “cura de repouso” depois deste espetáculo (DP, 29/4/1944, p. 2, ano II, nº 573). Se contarmos os 72 dias em cena desta opereta, com duas sessões diárias, às quais se sobrepuseram ensaios de *A Senhora da Atalaia* em cena mais 37 dias, seguidos de 17 dias interpretando *Ó Viva da Costa* (ou seja, aproximadamente 250 espetáculos, sem interrupções), é expectável que o desempenho vocal de Amália acusasse cansaço. Ainda assim, e antes de qualquer descanso, que só terá acontecido em setembro na vizinha Espanha,²⁷⁶ “a vedeta que o público idolatra” apresentou-se no Dancing Sabiá, “único ao ar livre na Feira Popular” (DP, 25/8/1944, p. 2, ano II, nº 690), nos dias 25 e 29 de agosto e, no dia 26, na Esplanada da Voz do Operário, onde a: “filha do povo que é hoje, mercê do seu valor, a maior atração

²⁷⁵ “Sempre foi assim que se fizeram as vedetas: por mais que queiram, ninguém as pode inventar senão o próprio publico – e o publico está com Amália. Portanto...” (DL, 31/7/1944, p.10, ano 24º, nº 7789).

²⁷⁶ “seguiram para Espanha (...) Amália Rodrigues e a sua irmã Celeste Rodrigues” (DL, 2/9/1944, p.3, ano 24º, nº 7822).

portuguesa” partilhou o palco com “o mais fiel e mais castiço intérprete do fado Alfredo Marceneiro” (DL, 26/8/1944, p.2, ano 24º, nº 7815).²⁷⁷

Entre partidas atlânticas anunciadas e sempre adiadas, foram ainda publicitadas atuações na Esplanada do Atlético Clube de Portugal (DL, 28/8/1944, p.3 ano 24º, nº 7817), nos Jardins do Conde Farrobo (DP, 29/8/1944, p.8, ano 24º, nº 7817) e no Luso (DL, 21/8/1944, p.2, ano 24º, nº 7810).

Esta última atuação será motivo para uma longa e detalhada reportagem, na revista *Eva* (uma publicação dedicada a temas ‘femininos’), da autoria da jornalista Maria Antónia, que nos deixa um registo vívido e detalhado do ambiente que se viveu no nº 1 da Travessa da Queimada. Amália estaria ainda a jantar no restaurante Tavares à hora a que estava marcado o espetáculo. A jornalista decide ir ao seu encontro e do guitarrista Fernando Freitas que, então, a acompanhava; é recebida, pela mulher que “deu ao fado uma certa dignidade”, com “muita simplicidade, muita doçura, nenhum cabotismo” (Eva, 1/10/1944, p.12, ano 18º, nº 873). Maria Antónia segue para o Luso onde encontra uma casa “«superlotada»” de “gente boa e gente de bem”.²⁷⁸ Todos aguardavam com ‘expectativa’ a chegada da fadista que, segundo o apresentador se mantinha “igual a si própria, simples, afável, modesta”, embora tivesse conquistado “uma popularidade enorme”; a “voz suave” de Amália foi escutada “em êxtase”, a que se seguiu o “delírio, num alarido de palmas, de gritos de entusiasmos, de admiração e devoção” (*idem*: p.39).

Nesta secção demonstrei como as operetas e o teatro de revista potenciaram a popularidade de Amália Rodrigues que, nestes espetáculos, interpretava fados, canções populares e, com toda a ‘naturalidade’, representava papeis de: “varina em vésperas de beatificação” (DP, 18/6/1944, p.2, ano II, nº 622). Estas personagens e a seu enredo dramático podem ter contribuído para acentuar a imagem da artista de temperamento simpático e afetuoso conferindo-lhe, ainda, uma aura benéfica e altruísta, frequentemente referida na imprensa. Rapidamente, Amália era a figura mais “adorada do público” (DL, 2/7/1944, p.3, ano 24º, nº 7760), o “ídolo das plateias” (DN, 17/7/1944,

²⁷⁷ “Há festa na Mouraria Graça e Alfama!... A gente destes castiços bairros anda em alvoroço. AMALIA RODRIGUES a rapariga do povo que, de degrau em degrau, conseguiu ser hoje, sem dúvida, a nossa primeira atracção nacional, vai, amanhã 26, á esplanada da voz do Operário (á Graça) despedir-se dos seus inúmeros admiradores antes da partida para o Brasil onde vai com a sua voz quente e extraordinária, levar a saudade aos nossos irmãos de além-mar” (DL, 25/8/1944 p.3, ano 24º, nº 7814).

²⁷⁸ Personalidades como a fadista Maria Teresa de Noronha, o conde do Sobral e o conde de Sabrosa, o barão de Horta e o “corpo diplomático, representado pela embaixatriz de Espanha e pelo Embaixador”, o poeta Linhares Barbosa, entre outros (Eva, 1/10/1944, p.12, ano 18º, nº 873).

p.2, ano 80º, nº 28.141). Referir, a este propósito, que o sucesso ‘desmesurado’ de Amália, também entre as classes mais abastadas, assim como a sua participação em eventos destinados a elites artísticas e políticas, vão atribuir-lhe um estatuto de quase intangibilidade e afastamento das suas origens. Este aspeto será de certo modo compensado pelos seus comportamentos e ações beneméritas, referidos na imprensa como ‘prova’ de que a fadista se mantinha fiel às suas raízes: “boa rapariga que dá tudo o que ganha, que sabe com alma e coração socorrer qualquer infelicidade” (DL, 17/6/1944, p.11, ano 24º, nº 7745); “modesta, risonha, boa camarada sem vaidades nem complicações, mãos sempre abertas aos que pedem, coração sempre dôce para os que sofrem” (DP, 4/10/1944, p.2, ano III, nº 730).

A ininterrupta presença em cartaz, ao longo do ano de 1944, assim como os preços dos bilhetes, acessíveis a públicos pertencentes a diferentes estratos socioeconómicos, permitiam a uma considerável massa popular ouvir e ver Amália Rodrigues.²⁷⁹ Tanto quanto nos é dado a perceber pelas fontes primárias analisadas, Amália seria, já neste período, uma figura artística multifacetada, capaz de interpretar diversos géneros musicais e cuja qualidade interpretativa é reconhecida por agentes situados em diferentes grupos socioculturais e económicos. A sua crescente mediatização terá beneficiado, também, a perceção pública do fado como uma ‘canção digna’ e a sua aceitação pelas elites políticas e intelectuais portuguesas como potencial instrumento de propaganda.

As primeiras viagens ao Brasil (1944-1945)

“[Amália Rodrigues] - Eu fui recebida no Rio de Janeiro tal como sou em Lisboa (...) E sucedeu lá o que sucede aqui quando mudo de género: formam-se partidos. Uns querem que eu cante só Fado; outros pedem-me também «Los Picoñeros» e «António Vargas Herédia» para variar e aligeirar um pouco a minha actuação. Sou forçada a atender a ambos os partidos... No fim remato com o «Mouraria» e ficamos todos amigos” (J.M. *in* GP, 15/6/1945, p.3, ano XXIV, nº 1, II Série).

Nesta secção analiso o que foi publicado na imprensa portuguesa sobre as idas e regressos de Amália Rodrigues ao Brasil entre 1944 e 1945. Mais do que compreender como terá sido recebida nesse país, interessa-me analisar a evolução do discurso

²⁷⁹ De acordo com a publicidade publicada na imprensa, em noites de ‘últimas apresentações’ o preço dos bilhetes oscilava entre os 3 escudos (geral) e os 55 escudos (camarotes).

mediático apresentado ao público lisboeta acerca da sua voz e figura, durante este período de nova internacionalização.

Como referi na secção anterior, a primeira partida de Amália para o Brasil será sucessivamente adiada e acontecerá no mês de outubro de 1944, provavelmente no dia 10, segundo a nota publicada no DL.²⁸⁰ Tanto este periódico como o DP deram a notícia de um modo entusiástico e com algum destaque (o que de resto acontecia com outros artistas que, por esta altura, eram frequentemente contratados para atuar no Brasil). A este propósito, o DL reforçava que Amália, a “Bairrista de Alcântara” era: “Favorita de todos os públicos. Do povo, da fidalguia, da burguesia pacata, até da diplomacia, em cujas salas apare[cia] às vezes como uma inspiração”; capaz de “domina[r] os que não são do seu partido e até os que não gostam do fado” a fadista, “canta[va] em espanhol como uma andaluza”, e repetiam-se os comentários elogiosos de Imperio Argentina, proferidos há mais de um ano atrás e já aqui referidos (DL, 22/9/1944, p.5, ano 24º, nº 7842).²⁸¹ O jornalista (anónimo) terminou com uma pergunta que pode ler-se em jeito de afirmação: “Que irá fazer esta rapariga no Brasil? Um alvoroço como em Madrid, na embaixada de Portugal, e em Sevilha, em todas as casas dos grandes?” (*idem*).²⁸² No DP Amália era: “a maior cantora de fados que Portugal jamais ouviu” e “uma poderosa, gentil, valiosíssima embaixatriz” (DP, 4/10/1944, p.2, ano III, nº 730), comentário em que ecoam as palavras e António Ferro que, como já aponte, havia referido que a fadista era um ‘instrumento de boa propaganda’.

Estas reportagens são exemplos dos discursos mediáticos que, por esta altura e nos anos seguintes, alimentaram dois tipos de narrativa: por um lado a figura de Amália e o seu bairrismo, a ligação ao povo e aos seus lugares, ao fado mais autêntico; por outro, uma espécie de maleabilidade interpretativa e comportamental que lhe permitia sair do seu género sem perder ‘qualidade’ artística, o que lhe permitia circular pelas salas e salões das elites políticas. É nestes lugares de ‘confronto’ - entre classes sociais, circuitos performativos, géneros e gostos musicais - que Amália Rodrigues emerge como uma singularidade, como uma figura conciliadora e agregadora de públicos distintos e de diferentes ideias/estereótipos sobre a voz, o fado e os fadistas.

²⁸⁰ “Partiu para o Rio de Janeiro, de avião, a actriz Amália Rodrigues” (DL, 11/10/1944, p.9, ano 24º, nº 7860).

²⁸¹ “(...) canta em espanhol como uma andaluza, obrigando mesmo há meses Imperio Argentina a segredar a um amigo, num rasgo de sinceridade: «em algumas frases nas minhas canções, esta Amália Rodrigues excede-me...»” (DL, 22/9/1944, p.5, ano 24º, nº 7842).

²⁸² Segundo esta nota Amália terá estado e atuado em Sevilha, informação que não consegui verificar e sobre a qual não encontrei mais publicações na imprensa.

Ao longo deste primeiro período de permanência, no Brasil, pouco ou nada foi referido na imprensa portuguesa. Na imprensa brasileira, e pelo que é dado a conhecer pelo trabalho de compilação do investigador Jorge Muchagato, as exibições no Casino de Copacabana foram bem recebidas; no entanto, o eco dessas críticas e comentários chegará pela voz da artista, aquando do seu regresso, a 3 de janeiro de 1945.²⁸³ Os mesmos jornais diários que anunciaram a partida deram a notícia da chegada, sobre a forma de entrevista revelando, o DL, uma Amália sem falsas modéstias, no elencar dos seus êxitos em terras brasileiras:

“[Amália] - Foi um grande êxito, isso foi... Setenta e cinco dias no luxuoso casino de Copacabana frequentado pela melhor sociedade do Rio, que gostou muito dos meus fados. Só em dias extraordinários cantei coisas espanholas, que também agradaram (...) cantei no Radio Clube às terças e sextas. Tenho aqui os jornais do Rio... leia...leia... (...) houve até quem dissesse que eu merecia uma comenda por ter sabido matar saudades aos portugueses sem «caceteiar» os brasileiros (...) [vou voltar] em abril, novamente contratada por seis meses e pela mesma empresa do Copacabana, que me encarregou de organizar, em Portugal, uma companhia de que serei «estrêla» e que financiará para uma «tournée» pelo Brasil e pela Argentina” (DL, 3/1/1945, p.6, ano 24º, nº 7941).

Já no DP, a “embaixatriz da voz da Raça”, o “rouxinol a cantar em terra de sabiá”, para quem se abriram “as portas do Casino de Copacabana (DP, 3/1/1945, p.4, ano III, nº 817) tem um discurso humilde e modesto, referindo que o seu sucesso se justificava por circunstâncias externas às suas interpretações: a sorte e as saudades do público português pelo seu país.²⁸⁴ Nestes dois textos e num terceiro publicado pelo *O Século Ilustrado* (SI), os tópicos da conversa e o alinhamento dos assuntos parece ser o mesmo, o que sugere que a artista terá falado para os jornalistas que a esperavam no aeroporto em simultâneo

²⁸³ Disponíveis na página: <https://amaliarodriguescentenario.wordpress.com/category/1944/>
Último acesso: 25/12/2024, 12.35h.

²⁸⁴ “[Amália] - Tive sorte.... (...) Cantei para eles [os portugueses], duas vezes por semana, no Rádio «Globo» (...) Na última noite, até o chaile me beijaram.... - Uma pausa enternecida: - Não por mim, mas pelo fado. E pela nossa querida terra” (DP, 3/1/1945, p.4, ano III, nº 817).

e não em momentos de entrevista individuais.²⁸⁵ Há, no entanto, discrepâncias no ‘tom’ das peças que interessa relevar: grosso modo, no DL Amália parece algo convencida e orgulhosa dos seus feitos, enquanto no DP atribui o seu sucesso a circunstâncias externas. Sublinhe-se que neste último periódico (que, como já referi, se afirmava desde o primeiro número como ‘essencialmente popular’), a fadista é frequentemente representada como uma artista do povo, muito humilde, muito generosa.

Essa generosidade revelar-se-á evidente, cerca de um mês depois do seu regresso, em mais uma participação beneficente “no elegante «Nina», a favor da «Casa dos Vendedores de Jornais», do «Socorro de Inverno» e dos pobres protegidos pelo nosso jornal [*Diário Popular*]” (DP, 6/2/1945, p. 1, ano III, nº 850). Em declarações que são atribuídas à própria, com honras de primeira página, Amália abordou um outro assunto ainda relacionado com a ida ao Brasil (um quanto inusitado, tendo em conta o contexto em que a atuação iria decorrer) que, ao que tudo indica, suscitou enorme polémica:

“[Amália] - Cantei [no Brasil] os mesmos fados que em Portugal me deram nome e, nem por brincadeira cantei, sambas ou «jotas» em brasileiro ou espanhol, línguas que não conheço nem me atreveria a maltratar. Esta minha atitude não impediu, que ouvidos afinados, ouvissem através do rádio», quando cantava as «Sardinheiras», o «Vargas Heredia» e me tinham ido á mão, em defesa do fado castiço que dizem eu interpretar bem. E Amália Acrescenta: - sei o que valho e com o eu posso. Prefiro ser cantadeira do que uma atrizita de terceira plana. Dizem-me que era capaz de chegar onde muitas têm feito carreira. Mas os que assim falam, devem ser lisonjeiros. É provável que um dia estudando muito, me disponha a ser atriz, mas, por enquanto, nada sei” (DP, 6/2/1945, p. 1, ano III, nº 850).

Faço notar - embora não podendo afirmar uma relação de causa e efeito - que dias antes desta entrevista foi colocada, ao ‘respeitado’ e já aqui citado Luiz de Forjaz Trigueiros, a seguinte questão: “O que pensa das virtudes e defeitos de Amália Rodrigues?”, no semanário *Vida Mundial Ilustrada* (VMI). O crítico, “com a isenção que sempre põe nas suas opiniões a respeito de teatro” e que “tão boa conta tem dado de si”, respondeu:

²⁸⁵ Também *O Século Ilustrado* dará a notícia do regresso, resumindo o que havia sido dito nestes dois periódicos, mas sem a apresentar em formato de entrevista: “cantou cerca de 75 dias no Copacabana (...) em dias extraordinários cantou também canções espanholas, que Amália — disse-o Imperio Argentina — é tão castiça como qualquer artista espanhola.... E cantou ainda na rádio, duas vezes por semana, para levar longe o eco da sua voz de fadista de raça e matar as saudades dos portugueses. Agradou? Sem dúvida. Foi um êxito!” (SI, 13/1/1944, p.23, ano VIII, nº 367).

“[L. F. Trigueiros] - Admiro a «cantadeira» Amália Rodrigues – e só lamento que alguns empresários tenham pensado em fazer [dela] uma «atriz»... Cada um é para o que nasce! «cantadeira» - note que não digo *fadista* – Amália Rodrigues é uma chama em movimento: aprecio-a sobretudo quando a oiço em canções portuguesas, e gosto de certos fados que ela canta. Mas creio que estão a estragá-la, a abastardá-la impondo-lhe tórpes imitações de cançonetistas espanholas, aplaudindo-lhe *Vargas Herédias* e quejandos, ou – o que ainda é pior – pedindo-lhe que cante «marchinhas» ou «Sambas» brasileiros. Deixem-na ser como é – e não a convençam de que pode ser diferente! Mas isto é uma opinião pessoal e, neste caso, como em muitos outros, as opiniões pessoais talvez não valham a pena...”

(Luís Forjaz Trigueiros in VMI, 25/1/1945, p.4, ano IV, nº 193, destaque no original).

As declarações de Amália podem ser vistas como uma resposta a estas afirmações que, ao que tudo indica pelos dados apresentados, eram tópico de discussão nos meios do fado e do teatro popular: as incursões da fadista mais respeitada de Lisboa (e, por consequência, do país) pela representação, pelas canções ligeiras das revistas, pelos ‘sambinhas brasileiros’ e ‘Vargas Herédias’ de Espanha. Os ‘dois partidos’ que se formavam entre os seguidores de Amália em torno deste assunto parecem ser óbvios: por um lado os que defendiam que artista estava a desvirtuar o seu ofício de cantadeira ‘castiça’; por outro, os que achavam que era possível uma coexistência entre estes diferentes géneros e estéticas. Pelo que nos é dado a perceber, através da imprensa, estes ‘seguidores’ pertenciam ao que é habitualmente definido como ‘povo’, mas também às elites diplomática, política e intelectual. Quem neste grupo seria contra a interpretação de outras canções e outros géneros musicais é uma incógnita. Sabe-se, no entanto, que as atuações em Madrid agradaram aos políticos presentes e que um dos críticos desta dispersão interpretativa e artística, com voz na imprensa, era Luíz Forjaz Trigueiros. Esta tensão revela como o fado e a figura de Amália eram percecionadas como parte integrante e definidora de um fenómeno musical mais alargado, que integrava outras influências e estilos interpretativos e que as inovações introduzidas pela fadista eram culturalmente divisivas e totalmente dependentes do posicionamento do ouvinte/agente decodificador das mensagens.²⁸⁶ A questão era de tal modo fraturante que, antes de nova partida para o

²⁸⁶ Como sugere Thomas Turino: “Thinking about cultural phenomena as comprising shared or similar habits among people leads to the realization that there will be no single unified culture for a given society. Since individuals develop habits from their personal experience, it follows that the habits people hold in common are derived from having similar experiences and being in similar social positions and circumstances in relation to the environment” (Turino 2008: 110).

Brasil (a 30 de maio de 1945) e, desta feita, num jornal inteiramente dedicado ao fado, a artista é explicitamente confrontada com o assunto:²⁸⁷

“[J.M., jornalista]- Há um assunto que gostaríamos fosse por V. esclarecido para satisfação dos nossos leitores que, como deve saber, são todos eles seus admiradores...

[Amália] – Respondo a tudo. É só perguntar...

- Aquêlê «caso Vargas Herédia» a que um jornal de Lisboa se referia em moldes de reportagem humorística, tem algum fundo de verdade?

Amália, cada vez mais senhora de si, respondeu à nossa pergunta com uma segurança e uma firmeza tais, que não nos deixou dúvidas sobre a sua inconfundível personalidade.

- Tôda a gente sabe que eu canto essa canção espanhola e, como essa, outras que mais sugestionam a minha sensibilidade, sem contudo tentar com elas fazer carreira. A minha especialidade é o Fado e nunca me desviarei dêsse caminho!

- Não quer dizer que não possa em qualquer circunstância cantar uma ou outra canção de género diferente?

- Claro. É o que acontece com «Vargas Herédia» e «Los Picoñeros», canções que, manda a verdade, nunca foram por mim interpretadas de modos a escandalizar ninguém, reconhecendo, embora, que estou longe de lhes dar a característica própria. Basta a diferença na linguagem...

- Continui, Amália, mas não se esqueça que nós sabemos o que a Império Argentina disse, publicamente, a respeito da sua interpretação nêsses números.

- Evidentemente, houve exagero da grande artista espanhola e eu não sou ingênua ao ponto de acreditar na profundidade de um simples arrebatamento, [...] mais por uma grande simpatia que a artista me votou que por qualquer outro motivo... Todavia e neste ponto é que eu posso fazer fé – trabalhei essas canções dentro das possibilidades máximas dos meus recursos e do meu brio, a fim de as não deturpar, já que executá-las, como na origem, é impossível. E incluí-as no meu repertório conscientemente convencida de que podia com elas não fazer má figura”

(GP, 15/6/1945, p.3, ano XXIV, II Série, nº 1).

A entrevista clarifica a posição de Amália em relação ao assunto e introduz um outro, raramente discutido na imprensa e, menos ainda, nas publicações dedicadas exclusivamente ao fado: o trabalho do cantor/fadista. Amália Rodrigues refere e enfatiza

²⁸⁷ A partida para o Brasil, a 30 de maio, é noticiada no DP de 31/5/1945 (ano III, nº 961) e no GP do dia 15/6/1945 (ano XXIV, II Série, nº1). Amália partiu depois de mais duas homenagens no Casablanca, nos dias 26 e 27, num “espetáculo grandioso que bem poderia denominar-se: ADEUS AMÁLIA! ADEUS PORTUGAL!” (destaque no original, DP 27/5/1945, p.2, ano III, nº 958 ((igual no DL do mesmo dia)). Esta é a primeira vez na imprensa que, implicitamente, Amália e Portugal se confundem discursivamente (ainda que com duplo sentido), tónica que virá a desenvolver-se no final da década de 40, como veremos no próximo capítulo.

o investimento feito nas canções espanholas onde levava ao ‘limite’ as suas ‘possibilidades’ interpretativas, uma vez que sentia uma enorme responsabilidade ao tentar interpretá-las. Este ‘limite’ ter-se-á estendido à correta pronuncia das palavras, aspeto que no seu entender era suficiente para retirar a ‘característica’ própria a essas canções. Independentemente da formação de ‘partidos’ e do desejo expresso pela fadista de ‘variar e aligeirar um pouco’ as suas atuações de modo a agradar a ‘uns e a outros’ é inevitável perguntar: não seria esta diversidade um modo de Amália se realizar enquanto artista, cantando canções que sugestionavam a sua ‘sensibilidade’? De sair, ainda que momentaneamente, de um certo hermetismo do fado e de assim desafiar as suas capacidades interpretativas?

Olhando para o percurso de Amália Rodrigues, agora em retrospectiva, esta é uma das características definidoras da obra que nos deixa: a integração do outro e das músicas dos outros no seu próprio universo performativo. É justo afirmar, tendo em conta a manifestação precoce desta tendência que, já nesta altura, Amália Rodrigues era uma artista (e ao que tudo indica, uma pessoa/cidadã) cosmopolita no sentido mais abrangente da palavra.

O cosmopolitismo na voz e na figura de Amália Rodrigues

Citei neste capítulo um conjunto de dados, por vezes dispersos e fragmentados, sobre a figura e a voz de Amália Rodrigues publicados na imprensa portuguesa entre 1944-1945. Como já referi, estes textos mediáticos, independentemente da sua natureza publicitária, crítica opinativa, revelam-nos sucessivas camadas de dados relevantes quando analisados nos seus contextos culturais e ideológicos. Posto isto - e tendo em conta as profundas modificações vividas em Portugal e muito particularmente em Lisboa, com a chegada massiva de refugiados europeus - são expectáveis diferenças no tipo de linguagem e de discurso utilizado. A mudança mais significativa que observo, pelo exposto nas páginas anteriores, tem a ver com uma ideia de mudança, no sentido em que a figura de Amália passa cada vez mais a ser referida como a intérprete que estava a modificar o género musical, atribuindo-lhe um: “novo sabor, um novo estilo, uma nova sedução” (DN, 12/6/1944, p. 2, ano 80º, nº 28.136), discurso provavelmente mais consonante com o momento cultural que estão se vivia. Esta narrativa de inovação não a desvinculava, no entanto, da ‘feição castiça’, bairrista e ‘autêntica’, muito enfatizada

desde o início da sua profissionalização e, sem a qual, não teria (muito provavelmente) conseguido imprimir tantas e tão vincadas modificações no género musical.

Os textos sobre a fadista revelam-na, subliminarmente, como um ponto convergente entre dualismos exacerbados pela política nacionalista: passado/futuro, tradição/inação, povo/elite, regionalismo/nacionalismo, entre outros. A figura e a voz de Amália são, assim, representadas mediaticamente como estando em permanente transgressão, tanto das convenções performativas do fado como, de um modo mais abrangente, da cultura em que se manifestam. Esta disrupção aponta no sentido de uma abertura a um conjunto de influências, de pontos de contacto e de conflito que ressoam com os princípios que estruturam o conceito de *cosmopolitismo*.

No seu sentido mais abrangente, o cosmopolitismo define atitudes e comportamentos de abertura e de adaptação a múltiplas sociedades, culturas, modos de estar e viver. Cosmopolita é, assim, um indivíduo que se move ou que se projeta/imagina liberto das limitações morais, culturais, políticas e territoriais impostas por um determinado contexto ou estrutura nacional (Delanty, 2012). Embora o cosmopolitismo esteja frequentemente associado a ‘grupos’ ou conjuntos de pessoas pertencentes a uma elite intelectual/política/económica, há várias abordagens ao conceito que realçam o papel do indivíduo, da sua predisposição e ação na criação de movimentos e de tendências que podem ser observadas sob o prisma do cosmopolitismo.

De acordo com a visão cosmopolita de Nigel Rapport, os seres humanos existem para além do que genericamente designamos por ‘cultura’, vista pelo autor como uma prática retórica, e possuem uma realidade ontológica que a cultura e a sua construção não têm. É, assim, o indivíduo (ou as ‘unidades constituintes da humanidade’) quem, através da sua ‘intencionalidade, agência e emancipação’ tem o direito e a capacidade de ‘transformar’ a cultura (Rapport 2012: 103).²⁸⁸ O projeto cosmopolita de Rapport diz respeito a uma estrutura social quase utópica, alicerçada e organizada sobre o ‘indivíduo’ como ‘fim em si mesmo’ e ‘liberto’ de todas as estruturas institucionais, tal como as conhecemos. Amália Rodrigues, embora habitando um contexto em que a singularidade e vontade dos indivíduos deveria ser anulada, a ‘bem da nação’, poderia representar e

²⁸⁸ O termo ‘cultura’ é entendido pelo autor como uma ‘prática retórica estática’. Na ótica cosmopolita de Rapport, a ‘cultura’ deverá ser um ‘lugar de contestação e não de ‘acomodação’, um processo e não um consenso (Rapport 2012: 103).

incorporar este ser humano ‘futurista’.²⁸⁹ Tenho vindo a sugerir que a figura de Amália Rodrigues (que inclui, como já referi na introdução da presente tese, a sua voz) é, em muitos aspetos, uma artista cosmopolita. Mas como podemos avaliá-la à luz desse conceito? Que características e/ou predisposições definem um indivíduo como cosmopolita?

Para os autores Woodward e Skrbis (2012) a ‘identificação de identidades cosmopolitas’ pressupõe que o cosmopolitismo não está reservado a determinados grupos; deve, antes, ser entendido como um ‘conjunto flexível de práticas e perspetivas culturais que são seletivamente mobilizadas dependendo dos contextos’.²⁹⁰ Propõem, assim, a aplicação de modelos de análise social de carácter qualitativo que ao terem em consideração dimensões ‘materiais, espaciais, culturais e performativas’ nos permitam compreender a ‘abertura à diferença cultural’. Assim, a análise e estudo do que poderá definir-se como um indivíduo cosmopolita parte da observação de 3 disposições: 1) a mobilidade nacional e internacional; 2) as competências e conhecimentos culturais simbólicos, estéticos e comportamentais que permitem a movimentação entre diferentes ‘mundos’ e contextos sociais; 3) a valorização de outras formas culturais e a consciente interação com pessoas, objetos e lugares externos à localidade/nação de origem.

Aplicadas à figura de Amália Rodrigues estas ‘disposições’ (e tendo em conta apenas os dados até aqui apresentados) revelam algumas dimensões do seu cosmopolitismo: a fadista começava a mover-se em contextos internacionais (Madrid, em 1943, e Brasil, em 1944 e 45); adaptava o seu comportamento a diferentes espaços e contextos relacionais, conseguindo imiscuir-se entre diferentes grupos sociais e artísticos; integrava outras estéticas musicais nas suas atuações, valorizando, respeitando e trabalhando as diferenças linguísticas e interpretativas de cada género que cantava.

Estes comportamentos podem afiliar-se na descrição de ‘cosmopolitismo accidental’ - uma forma de ‘subjectividade’, um ‘conjunto de práticas e de atitudes’ que os indivíduos podem desenvolver (quase passivamente) quando expostos a diferentes contextos culturais (Kendal *et al*, 2009: 130).²⁹¹ No entanto, e pelo que nos é dado a conhecer pelo

²⁸⁹ Segundo Rapport, a ‘sociedade civilizada’, ou “cosmopolis” permitiria aos seus constituintes: “the space to meet other individual voices freely, freely to enjoy universal human accomplishments of science, poetry and technical practice.” (Rapport 2012: 114).

²⁹⁰ “(...) cosmopolitanism can be theorized as a flexible, available set of cultural practices and outlooks which are selectively mobilized depending on social and cultural contexts” (Woodward, Skrbis 2012: 129).

²⁹¹ “When talking about the accidental dimension of cosmopolitanism one can imagine it as a form of subjectivity and a set of cultural practices and attitudes individuals come to develop passively, perhaps even accidentally via immersion within a globalizing social and cultural field or exposure to cultural difference” (Kendal *et al*, 2009 in Woodward e Skrbis, 2012: 130).

seu discurso e comportamento através dos média, Amália parece procurar ativamente uma expansão dos seus conhecimentos e competências no sentido de integrar outras realidades e hábitos, tanto do ponto de vista pessoal como artístico. A sua voz e o interesse por outros géneros e estilos interpretativos são exemplos deste processo de abertura e de ‘integração’, uma forma de ‘cosmopolitismo estético’ (Regev 2007: 125), reflexivo, deliberado e consciente, como se pode observar não só pelos discursos como pelo seu estilo vocal (ver sexto e sétimo capítulos, dedicados à análise vocal).²⁹²

A ‘emancipação’ cosmopolita de (e em) Amália Rodrigues pode ser encarada como uma ‘competência localizada culturalmente’, uma ‘estratégia’: “that affords individuals the capacity to see, identify, label, use and govern dimensions of social difference in ways which reproduce patterns of cultural power” (Woodward e Skrbis 2012: 130).

Os padrões de poder cultural estado novistas eram diametralmente opostos a esta noção de indivíduo emancipado. As políticas culturais nacionalistas tinham como objetivos forjar uma ‘identidade portuguesa’ alicerçada na fabricação, preservação e naturalização de práticas expressivas locais típicas ou tradicionais - como é o caso dos ranchos folclóricos e, mais tardiamente, do fado (Vieira de Carvalho 2006: 42) - que agiriam como símbolos unificadores da nação; almejava-se a ‘homogeneização’ da “gente comum ou do «povo»” considerado “como *o outro inferior*” (*idem*: 40).

Isto não quer dizer que não encontremos, na sociedade portuguesa, personalidades, fenómenos e atitudes cosmopolitas; é, aliás, indispensável a um estado-nação promover ‘instituições cosmopolitas’ para que seja reconhecido como tal (Turino 2000).²⁹³ António Ferro, cujo cosmopolitismo pode ser desde logo observado nas suas viagens e nas influências que outros estados e figuras ditatoriais tiveram na criação da sua ‘Política do Espírito’ exigia aos: “artistas da «geração do resgate» ou da «geração da ordem» (...) uma «arte viva», uma «arte que correspondesse à época», ou seja, uma «arte do nosso tempo», como em Itália acontecia” (Acciaiuoli 2013: 110), mas fortemente ‘enraizada’ no

²⁹² “(...) aesthetic cosmopolitanism presumes as self-evident the existence of ethnic and national cultures as spaces of exclusive expressive content, as symbolic environments to which certain cultural products and art works inherently ‘belong’. Thus when individuals, as members of one national or ethnic culture, have taste for cultural products or art works that unequivocally ‘belong’ to a nation or ethnicity other than their own, they display aesthetic cosmopolitanism” (Regev 2007: 125).

²⁹³ “(...) new nation-states require cosmopolitan institutions, roles, and emblems (diplomats, finance and foreign ministers, airports, national sports teams and dance companies, flags, anthems) homologous with those of the other members of the global family of nations so as to be recognizably like them. Moreover, nationalism is itself a modernist cosmopolitan idea diffused as a part of this cultural formation” (Turino 2000: 15).

passado, nas ‘tradições’, no ‘pitoresco’ português revelado em todas as suas formas, da arquitetura às práticas performativas.²⁹⁴ Ou seja, a sua política almejava uma comedida abertura a influências externas, o que revela um aparente paradoxo entre nacionalismo e cosmopolitismo, movimentos que vão desenvolver-se em simultâneo e alimentar-se reciprocamente, em especial depois do final da guerra, momento de enormes reconfigurações geopolíticas.²⁹⁵

Quando me refiro à ‘voz cosmopolita’ de Amália Rodrigues sugiro uma forma individualizada de cosmopolitismo, materializado na voz e na figura mediática, cuja performatividade - tanto artística como comportamental e social - permitiu a sua valorização por via da diferenciação cultural e estética.

Reflexões Finais

A viagem e as atuações de Amália Rodrigues, em Madrid, foram marcantes no seu percurso artístico por vários motivos, dos quais destaco: 1) a legitimação institucional da fadista e do próprio fado, uma vez que o convite partiu de duas estruturas do regime, o S.P.N. e a embaixada de Portugal em Madrid; 2) a repercussão mediática, tanto em Portugal como em Espanha, das suas atuações, muito especialmente da festa no hotel Ritz, onde participaram figuras destacadas na cultura e na política ibérica; 3) o reconhecimento público, talvez no seguimento do ponto anterior, por parte de António Ferro, da excecionalidade da fadista, a que se juntou a voz de Império Argentina, que partilhou com jornalistas portugueses a sua admiração pelas qualidades interpretativas de Amália; 4) o avultado *cachet* pago que, para além de ter contribuído para a manutenção da autonomia económica e artística da fadista (permitindo-lhe, por exemplo, fazer opções relativas a que espetáculos aceitar ou não), poderá ter sido fundamental no estabelecimento de limites negociais em futuras contratações.

Amália Rodrigues deveria possuir, nesta fase tão incipiente do seu percurso artístico, capacidades comunicativas extraordinárias que se revelam, também, na interpretação de outros géneros musicais, na pronúncia correta do espanhol e na adequação do seu

²⁹⁴ Note-se que, ainda na década de 20, António Ferro publicou, no DN, uma série de entrevistas/crónicas sobre figuras e movimentos ditatoriais que serão compiladas no livro *Viagem á volta das ditaduras* (1927).

²⁹⁵ “A basic paradox of nationalism is that nation-states are dependent on cosmopolitanism but are simultaneously threatened by it: unless nation-states maintain their unique identity, they will disappear as distinct, and thus operative, units on the international scene” (Turino 2000: 15).

comportamento às circunstâncias sociais em que estava inserida. O seu potencial como “instrumento de boa propaganda” (DP, 3/3/1943, p .6, ano I, nº 158), segundo António Ferro, parece estar associado à sua capacidade de projetar uma imagem do país ‘castiça’, ‘pitoresca’ e simultaneamente sofisticada e cosmopolita, alternando o fado com outros géneros musicais sem perder, no entanto, qualidade interpretativa. Os elogios a Amália, por parte de António Ferro, de Império Argentina, e das importantes figuras diplomáticas que a ouviram cantar, assim como o ênfase dado pela imprensa escrita a estas declarações e aos acontecimentos passados em Madrid, foram definitivos para a legitimação institucional e artística da fadista e motivaram, muito provavelmente, a sua contratação, ainda em 1943, para outros eventos organizados e pagos pelo S.P.N. a que se seguem as digressões pelo Brasil. Estes momentos são pontuados pelo entusiasmo e delírio do público que seguia, apoteoticamente, Amália Rodrigues tornando-a, por esta altura, uma figura de incontestável popularidade, não só entre o povo lisboeta, mas entre as elites políticas e culturais.

Este sucesso sem precedentes terá também servido a projeção do fado e acelerado a sua aceitação como género musical incontornável pela e na política cultural estado novista.

Capítulo 5 – A voz biográfica (1946-1949)

Neste capítulo, para além de continuar a análise da construção da voz e figura amalianas através dos discursos publicados na imprensa escrita, debruçar-me-ei sobre os dois primeiros filmes em que Amália participou e que permitiram, a um grande público, ver e ouvir aquela que vinha sendo apelidada de ‘vedeta número 1 do fado’.²⁹⁶ *Capas Negras e Fado, História de uma Cantadeira* revelaram-se extraordinários êxitos de bilheteira, e serão o motor de um fenómeno de popularidade sem precedentes, que transformará Amália Rodrigues na primeira ‘estrela’ portuguesa.²⁹⁷ Através destas duas películas conseguimos observar como a voz é construída por uma coletividade de vozes, numa ‘prática vocal partilhada’ ao invés de revelar, apenas, uma expressão inata e individual (Eidsheim 2019).²⁹⁸ Este aspecto é particularmente observável no filme *Fado, História de uma Cantadeira*, onde uma boa parte das características vocais e interpretativas da personagem principal, a fadista Ana Maria, desempenhada por Amália, é moldada estilística e esteticamente por diferentes agentes da comunidade em que decorre a ação. O controlo sobre a sua voz - metonímia para uma multiplicidade de vozes - é, por isso, disputado por diversos agentes e intermediários e imbuída de uma miríade de propriedades e qualidades que correspondem a idealizações sobre os mais diversos valores identitários, pessoais e coletivos. Ambos os filmes são, também, um testemunho

²⁹⁶ Amália era, sobretudo, uma figura conhecida na capital portuguesa. Ao que tudo indica, pela consulta da programação, a participação de Amália em programas de rádio, antes de 1946, seria esporádica; coincidentemente (ou não), Amália não cantava nas noites em que os locais onde atuava regularmente tinham transmissão direta para a rádio. Ou seja, uma parte considerável da população portuguesa poderia ainda não ter tido possibilidade de ouvir Amália Rodrigues antes da exibição dos filmes ‘Capas Negras’ e *Fado, História de uma Cantadeira*.

²⁹⁷ Este conceito é aqui entendido de acordo com a formulação de Richard Dyer, na qual as ‘estrelas’ podem ser vistas como fenómenos de produção e de consumo que ocupam um papel vital no retorno económico para as indústrias de entretenimento. Como incorporam redes simbólicas complexas, são ou podem ser importantes na manutenção ou disrupção das ideologias culturais, sociais e políticas em que se movimentam. A construção destas ‘estrelas’ segue a mesma lógica da construção de personagens em histórias; no entanto, ao contrário das personagens que interpretam, as ‘estrelas’ são também pessoas reais: “Because stars have an existence in the world independent of their screen/‘fiction’ appearances, it is possible to believe (with for instance ideas about the close-up revealing the soul, etc.) that as people they are more real than characters in stories. This means that they serve to disguise the fact that they are just as much produced images, constructed personalities as ‘characters’ are. Thus the value embodied by a star is as it were harder to reject as ‘impossible’ or ‘false’, because the star’s existence guarantees the existence of the value s/he embodies” (Dyer 1998 [1979]: 20).

²⁹⁸ “Vocal choices are based on the vocalizer’s position within the collective rather than arising solely as individual expression (...) With the multitude of timbral choices involved in learning how to use the voice, voices tend to be developed based on collective rather than singular preference. The process that determines which select areas of our vocal potential we attend to, and that therefore will be understood as innate, is a social one. What we conceive of as a single voice, then, is a manifestation of a given culture’s understanding of the vocalizer and his or her role within that culture. That is, voice is a manifestation of a shared vocal practice” (Eidsheim 2019: 11).

do poder agregador da voz, poder que se intensifica neste período dada a proliferação da rádio, à qual a população em grande percentagem analfabeta podia aceder, como meio de informação e/ou de entretenimento.

Defendo, aqui, que os processos de ressignificação da voz e da figura amalianas decorrem, numa primeira instância, do seu esvaziamento biográfico e político por via do teatro e do cinema (tornando-a uma quase espectadora da sua experiência da realidade, ainda que de uma realidade ficcionada ou ficcional). Esse esvaziamento permitirá a sua utilização num projeto ideológico mais amplo, onde a voz adquirirá uma função extremamente relevante, como demonstro no final do presente capítulo, a propósito das atuações da fadista em Paris.

Introdução

“Amália Rodrigues, vem diferente. E aí talvez não. Esse foi, de facto, o primeiro abalo visual do jornalista, que lhe viu outro recorte de «baton» nos lábios – agora com uma geometria matematicamente deduzida por qualquer «génio» da maquilhagem de Hollywood” (Séc., 4/2/1946, p.1, ano 66º, nº 22.939).

“Amália Rodrigues veio do Brasil parecida com Katherine Hepburne convidada para ir a Hollywood. Magra, elegante... Mas para quê descrevê-la? Basta dizer o nome” (DP 8/2/1946, p.1, ano IV, nº 1209).

O regresso de Amália Rodrigues do Brasil, no início de fevereiro de 1946, é assunto de primeira página em alguns jornais da capital portuguesa. Fotografada na companhia da irmã, ambas envergando um vistoso casaco de peles, a notícia realçava o seu novo ‘estilo de maquilhagem’, segundo os jornalistas semelhante ao das estrelas glamorosas de Hollywood que, cada vez mais, preenchiem o imaginário da população (pelo menos da população urbana) portuguesa. Amália passara cerca de 8 meses no Brasil e, na Lisboa a que agora regressava, continuavam a escassez de géneros alimentícios, o seu racionamento e especulação (situação que só se reverterá em 1947 quando o ministro da economia, Daniel Barbosa, decide importar, massivamente, géneros alimentares para depois regular os preços de venda).²⁹⁹ A capital portuguesa esvaziara-se

²⁹⁹ De acordo com o DL a partida ocorreu no dia 30 de maio de 1945: “Amália Rodrigues e a sua irmã Celeste Rodrigues seguiram ontem de avião, para o Rio de Janeiro” (DL, 31/5/1945, p.3, ano 25º, nº 8086).

progressivamente de refugiados e o regime era confrontado com novos movimentos grevistas e oposicionistas impulsionados pela vitória dos aliados na guerra; ainda assim o governo resistia, fazendo ligeiras alterações, como a de mudar a designação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (P.V.D.E.) para PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) e do S.P.N. para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (S.N.I), reformulação que acabará por centralizar, ainda mais, serviços que possuíam alguma autonomia.³⁰⁰ Mesmo sem fazer reformas profundas, o Estado Novo continuava a não constituir-se como ameaça às democracias liberais que temiam, essencialmente, a proliferação do comunismo. Neste período de alguma instabilidade, Salazar, que vinha anunciando eleições livres, conseguiu inclusivamente identificar e neutralizar os seus opositores: a comissão central do MUD (Movimento de Unidade Democrática) foi detida em 1946 e o partido declarado ilegal, por decreto, dois anos depois. Nesse ano o ditador vê-se obrigado a entregar a base das Lages aos EUA e, embora recuse a adesão ao primeiro Plano Marshall, não tem alternativa senão integrar o segundo pacote de ajuda; será, no entanto, de modo subliminar e “através da cultura popular” que Portugal fica “exposto à influência americana” (Trindade 2022: 37).³⁰¹ Esta influência é notória nos dois meios de comunicação que mais se desenvolvem na década de 40: a rádio, que duplica o número de postos recetores de TSF (para quase 240.000, em 1950); o cinema, que no mesmo período eleva de 12 para cerca de 20 milhões o número de bilhetes vendidos (Vieira 2000: 214).

Surgem os primeiros grandes ídolos nacionais, por norma cantores que, depois do sucesso na rádio e no teatro de revista, se tornavam estrelas cinematográficas. Amália adquire este mesmo estatuto depois do sucesso do filme *Capas Negras*. A naturalidade e autenticidade que transmitia enquanto representava, característica enfaticamente realçada pelos críticos nas publicações periódicas, permitiu-lhe integrar, intimamente, a subjetividade dos ouvintes e espectadores a partir de uma identificação quase imediata

³⁰⁰ O Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular era dependente da presidência do Conselho. Agregará, de acordo com o Decreto-lei nº 33545 de 23 de fevereiro de 1944: “O Secretariado de Propaganda Nacional, os serviços de turismo, os serviços de imprensa, em que estão integrados os serviços da censura, os serviços das exposições nacionais ou internacionais não atribuídos por providência especial a qualquer outro organismo e os de radiodifusão”. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/33545-1944-272456>

Último acesso: 12/10/2024, 10.40h.

³⁰¹ O investigador Luís Trindade sugere que o facto de não haver semelhanças aparentes entre a sociedade americana (ou às imagens dela projetadas) e a sociedade portuguesa: “permitiam pensar nos Estados Unidos como uma imagem de futuro”, uma “promessa de que aquele seria também o futuro de Portugal” (Trindade 2022: 37).

com as múltiplas facetas que foram sendo reveladas e exploradas pela imprensa escrita (e já elencadas nos anteriores capítulos): o facto de pertencer ao povo, a humildade, a simpatia e a solidariedade, mas também a inovação, a sofisticação, uma quase emancipação pessoal e artística alavancada por via da sua excecionalidade interpretativa. A dicotomia entre a Amália ‘do povo’, ‘castiça’, ‘popular’ e a Amália ‘cosmopolita’ faziam dela a estrela mais consensual entre públicos, sobre a qual convergiam o gosto e a admiração de pessoas pertencentes a diferentes estratos socioculturais e com substanciais diferenças ao nível da literacia.

O período em análise, neste capítulo, foi marcado pela presença constante da sua figura em todos os meios de comunicação e pela construção de uma persona biográfica multidimensional em que se sobrepõem, pelo menos, três imagens mediáticas: uma criada pela indústria cinematográfica, da atriz que se representa a si própria; outra da fadista excecional, cuja qualidade é internacionalmente reconhecida; e uma outra, da mulher ou da pessoa ‘real’, por detrás das duas primeiras. Esta imagem compósita será ainda enformada e indelevelmente moldada pelas biografias das três personagens fadistas que Amália irá representar no curto espaço de dois anos: a mítica Cesária na opereta *Mouraria*, Maria de Lisboa e Ana Maria nos filmes *Capas Negras* e *Fado, História de uma Cantadeira*, respetivamente. A sobreposição destes papéis e imagens biográficas irá imiscuir-se e materializar-se na sua voz. Esta voz tornar-se-á, progressivamente, um signo cada vez mais complexo, começando por significar uma rede de emoções e vivências associadas ao fado, ao temperamento característico da ‘raça’ portuguesa para, no final da década, ser anunciada como correspondente vocal do país, como a ‘voz de Portugal’.

A encarnação da Cesária na opereta *Mouraria* (1946)

Como referi, o regresso de Amália Rodrigues do Brasil foi acompanhado e noticiado por alguns jornais da capital portuguesa. É neste contexto de enorme mediatização da figura da artista e do seu potencial para ser a próxima vedeta ou estrela cinematográfica que surgem as primeiras notas de imprensa sobre a sua participação no

filme *Capas Negras* (analisado na secção seguinte),³⁰² anunciava-se, ainda, o seu regresso como “atração da revista” *Estás na Lua* (DP, 17/4/1946, p.2, ano IV, nº 1276),³⁰³ estreada no dia 18 de maio, e que Amália abandonou precocemente por causa da gravação do referido filme.³⁰⁴ A crítica a esta revista não foi favorável em nenhum dos jornais da capital. Para além de ter demorado “quase três horas e meia a representar” (F.F. in DN, 19/5/1946, p. 6) o crítico do DL acusava-a de ser: “mais uma das que são fabricadas em série, dentro de moldes que se conservam imutáveis” (N.L. in DL, 19/5/1946, p. 2, ano 26º, nº 8432). Embora criada por “autores que já deram as suas provas” (*idem*)³⁰⁵ referia-se, no entanto, que o facto da peça “insistir em motivos que já não se toleram” servia, em grande parte para “conquistar as boas graças de supervisão oficial” e, assim, passar “incólume às forças caudinas da polícia de costumes” (*idem*), comentário que me parece ter escapado à censura (talvez porque o mesmo jornalista comece por afirmar que Portugal era um “oásis de paz” onde se gozavam “direitos inalienáveis e sagrados como este de dizer aquilo que pensamos” (*idem*). Já S. Botelho, no DP, notava que Amália havia sido ‘enquadrada’ “num cenário macabro e camara funerária”, questionando se não haveria, “entre os seus numerosos admiradores”, pelo menos um poeta “à altura dos seus reais méritos?” (DP, 19/5/1946, p. 2, ano IV, nº 1307) e dava como exemplo a “glosa à «Avé Maria»” que classificava como “deploravelmente inferior” (*idem*). Já sobre os 6 fados cantados por Amália, com “números bisados e trizados” (F.F. in DN, 19/5/1946, p. 6, ano 82º, nº 28.828), referia-se o agrado geral do público quando confrontado com a sua figura: “enigmática, voluptuosa e distante (*idem*)” e o facto de, com a sua “garganta

³⁰² “Que no filme de Armando Miranda que tem como título provisório «Capas Negras» e cuja acção se passa em Coimbra com estudantes e tricanas, serão protagonistas os artistas Amália Rodrigues e Alberto Ribeiro” (DP, 3/3/1946, p.11, ano IV, nº 1232); “Acaba de ser vendido para os Estados Unidos do Brasil, o filme «José do Telhado» de Armando Miranda – o mesmo produtor tem também assegurada a venda, para o mesmo país, do seu próximo filme «Capas Negras» que tem como protagonistas Amália Rodrigues e Alberto Ribeiro” (DP, 14/3/1946, p.2, ano IV, nº 1242).

³⁰³ *Estás a Lua*, revista com textos de António Porto, Nelson Barros e Aníbal Nazaré, música de Raul Ferrão, Frederico Valério, Fernando Carvalho e João Nobre; direção artística de Piero e figurinos de Pinto de Campos; como protagonistas principais Laura Alves e Costinha. Amália interpretava: “Ai, Mouraria”, “Fado Menor”, “Bacalhau”, “Mouraria”, “Ronda dos Bairros”. Esteve em cena no Teatro Apolo de 18 de maio a até ao dia 9 de julho (Pavão dos Santos 1987: 289).

³⁰⁴ Amália Rodrigues terá abandonado o espetáculo no dia 25 de junho de modo a iniciar as gravações do filme *Capas Negras* em Coimbra (DP, 24/6/1946, p.2, ano IV, nº 1343). Foi substituída por Ercília Costa, que regressara, dias antes, do Brasil a bordo do Serpa Pinto (DP, 10/6/1946, p.9, ano IV, nº 1339).

³⁰⁵ O crítico referia-se aos autores já citados: António Porto, Aníbal Nazaré e Nelson de Barros.

fresca”, ser ‘misteriosamente’ capaz de ‘irmanar’ “nobres e plebeus, pequenos proprietários e empregados públicos” (N.L. in DL, 19/5/1946, p. 2, ano 26º, nº 8432).³⁰⁶

O espetáculo cénico mais relevante deste período será a reposição da opereta *Mouraria*, originalmente estreada no Teatro Apolo, a 28 de novembro de 1926, com texto de Lino Ferreira, Silva Tavares e Lopo Lauer, e música de Filipe Duarte. A narrativa desenvolve-se em torno de duas personagens: Cezaria (grafia de acordo com o guião), a *engomadeira* e fadista “de alma e coração que sabe transmitir ao fado aquele sentimento e aquela doçura que nos comove e nos embriaga” (Ferreira *et al*, 1927: 12) e José Manuel, um cantor de ópera.³⁰⁷ Os dois cruzam-se brevemente em casa do Conde das Ameias, um aficionado, e José Manuel apaixona-se imediatamente por Cezaria, que sugere “ser a alma do próprio fado” (*idem*: 19); a noiva do cantor, Fernanda, apercebendo-se da situação, acusa Cezaria de lhe ter roubado uma joia (que, entretanto, aparece escondida no seu xaile). Cezaria é levada para a prisão e, embora não seja detida, o seu ‘bom’ nome fica manchado por este episódio. Será José quem esclarece, publicamente, o que se passou. Fernanda, humilhada pelo acontecimento e aparentemente arrependida dos seus actos, pede desculpa a Cezária implorando-lhe que clarifique os seus sentimentos pelo cantor. Esta, vendo em Fernanda uma companheira socialmente mais apropriada para José simula, à sua frente, um romance com um outro homem; ele, não suportando esta traição, afasta-se definitivamente. Em suma, Cezaria perdoa Fernanda pela injustiça de que tinha sido vítima e sacrifica os seus próprios sentimentos amorosos, libertando o seu pretendente. A conduta da fadista dá-lhe, assim, uma dimensão moral virtuosa, terminando-se a peça com referência à ‘santa Cezaria’.

³⁰⁶ “Ela canta e as respirações suspendem-se, os olhos humedecem-se e depois é um mar de aplausos. Há qualquer coisa de misterioso e de atávico neste culto que irmana nobres e plebeus, pequenos proprietários e empregados públicos, a ouvir uma garganta fresca entoar lamentos que às vezes são de cortar o coração” (N.L. in DL, 19/5/1946, p. 2, ano 26º, nº 8432).

³⁰⁷ Cesária era, segundo Tinop, uma: “cantadeira famosíssima (...) digna continuadora das magnas tradições da Severa e da Custódia – a Cesária ou *a mulher de Alcântara*. Esta rapariga trabalhava numa fábrica em Alcântara e amancebrou-se com um fadistão. Tinha uma voz agradabilíssima e muita livraria, isto é, na sua memória conservavam-se armazenados, como num fonógrafo, centenas de versos que depois brotavam dos lábios coralinos em expectorações ininterruptas (Tinop 1903: 244); “Destaca-se ainda na década de 1860 o primeiro nome de uma fadista que não provém do circuito da prostituição, mas de uma profissão operária: a «Cesária», engomadeira de uma fábrica de Alcântara, a quem o guitarrista Ambrósio Fernandes Maia terá dedicado o *Fado da Cesária*, também ele popular durante décadas. A qualidade da sua voz e o seu talento ficarão na memória do género, com um destaque só ultrapassado pelo da própria Severa” (Nery 2012 [2004]: 89).

A nova versão da opereta foi anunciada na imprensa logo em agosto, embora a sua estreia só tenha acontecido no dia 18 de outubro.³⁰⁸ O guião disponível na Torre do Tombo, enviado à censura pela “Empresa Piero Bernardon”, que então explorava o Teatro Apolo, não apresenta grandes alterações ao texto inicial, tendo-se modificado a estrutura da peça (que ficou com “2 actos e 9 quadros”).³⁰⁹ A imprensa dava nota de algumas destas modificações e da inclusão de um novo fado escrito por Frederico Valério: “propositadamente para o seu [de Amália] temperamento artístico” (DP, 2/9/1946, p. 2, ano IV, nº 1413) e de outras “canções novas (...) à altura da categoria da partitura” (DP, 19/10/1946, p. 2, ano V, nº 1459); com efeito, e de acordo com as mesmas publicações, o “grande êxito de «Mouraria» de 1946” foi o fado-canção “«Que Deus me perdoe se é crime ou pecado»” (*idem*) que ficará sobejamente conhecido como “Que Deus me perdoe” (com música de Valério e letra de Silva Tavares).

A propósito da estreia da opereta publicava-se, no DP, um longo artigo em que se narrava a fábula de “*uma menina*” que tinha nascido “*com um rouxinol na garganta, sem que ninguém, nem ela própria, soubesse disso*” (DP, 18/10/1946, p.2, ano V, nº 1458, destaque no original).³¹⁰ Quando a menina estava “alegre ou triste”, o rouxinol “*desatava a cantar. E as pessoas paravam na rua, pasmadas de como ele cantava*”; a menina ‘fez-se’ rapariga, depois ‘mulher’ - algo que “*infelizmente sucede a todas as meninas*”, e o rouxinol lá continuava “*muito escondido*”, mas sempre a cantar quando as emoções, os sentimentos e as vicissitudes da vida assim o exigiam. O “*dom extraordinário*” desta menina-mulher, “*que mais ninguém tinha*”, é então ‘descoberto’ e, se ‘Deus’ o deu não era para ficasse “*muito guardado, só para os amigos*”, logo:

“*a menina – ou melhor: o rouxinol – começou a cantar para que todos ouvissem. Foi isto há sete anos [1939, ano em que Amália se estreou como fadista profissional]. E desde então para cá o rouxinol não mais se calou, não mais a multidão deixou que ele se calasse. Cantou para ricos e pobres, cantou nas casas dos que têm nobreza do sangue e nas dos que têm apenas*

³⁰⁸ “Que a seguir a esta peça se deve fazer no mesmo teatro a reposição da opereta «Mouraria» (...) com Amália Rodrigues na protagonista” (DP, 10/8/1946, p.2, ano IV, nº1390). Os ensaios musicais ter-se-ão incitado no dia 10 de setembro (DP, 11/9/1946, p. 2, ano IV, nº 1422).

³⁰⁹ Disponível em TT PT/TT/SNI-DGE/1/3401. O documento não apresenta qualquer correção visível, por parte dos censores, apenas o seguinte comentário: “É de autorizar, com a reserva de qualquer alteração que o ensaio geral venha a sugerir. 1-10-946.”

³¹⁰ Artigo intitulado: “HISTÓRIA DUMA MENINA QUE NASCEU PARA CANTAR O FADO E DUMA VELHA OPERETA QUE ESTA NOITE RENASCE” (DP, 18/10/1946, p.2, ano V, nº 1458, destaque no original).

nobreza da alma, cantou para reis, cantou para criancinhas doentes. Um dia atravessou o céu, foi num voo cantar para os irmãos que temos do outro lado do grande mar [referência às viagens de Amália ao Brasil] . *E as pessoas sempre, em toda a parte, pasmadas e encantadas, a ouvi-la...*” (DP, 18/10/1946, p.2, ano V, nº 1458, destaque no original).

Esta publicação, para além das óbvias referências biográficas, era acompanhada de uma fotografia e, para que não restassem dúvidas, esclarecia em seguida que “a menina do rouxinol na garganta” era Amália Rodrigues e, que a opereta que nessa noite ‘renascia’, era *Mouraria*. Depois de alguns comentários, em relação à produção, reforçava-se a tónica da ‘estratégia publicitária’, desta feita na voz do figurinista Pinto de Campos: “se a Amália não tivesse nascido, a «Cesária» da Mouraria nunca seria verdadeiramente criada em teatro” (*idem*). É exatamente este ‘acaso’, de ‘haver’ uma fadista capaz de representar a Cesária, que é realçado na crítica ao espetáculo, publicada no jornal *O Século*: a “audácia” desta reposição só era permitida dada a “popularidade de que desfruta[va] Amália Rodrigues” (F.A. *in* Séc., p.8, ano 66º, nº 23.192). De acordo com o crítico: “a interpretação da artista não fez abrir a boca de pasmo”, mas era “pelo menos de aplaudir, pelo que revela[va] de desejo de fazer bem” e permitia-lhe ter “confiança para mais” (*idem*). Esta ‘confiança para mais’ é também referida na crítica do DP, em que o autor antevia que “a sua «Cesária»”, representada “com dignidade, sem resvalar para o reles. Simples, encantadora”, poderia “ser o princípio de novo e brilhante aspecto da sua carreira” (F. Teixeira *in* DP, 18/10/1946, p.2, ano V, nº 1458). Também no DL se reforçava que Amália, “que já sabe maquilhar-se”, não era “só cantadeira: começa a ser actriz”, tendo ‘surpreendido’ e ‘encantado’ “os mais exigentes que duvidaram da possibilidade de ver nela despontar faculdades de verdadeira artista” (M.A. *in* DL, 18/10/1946, p.4, ano 26º, nº 8583). O “ar distante, simultaneamente tímido e nostálgico, de quem anda presa duma saudade ou duma quimera”, com que Amália terá representado a ‘sua Cesária’, de acordo com o DN, confundiam-se com um “traço da personalidade”, um “jeito de aparente constrangimento”, que explicava o “encanto da sua presença” (F.F. *in* DN, 18/10/1946, p.5). Ou seja, os comentários dos críticos atribuíam as características da representação de Amália - do “ar ausente, distante” até à “maneira como canta” (M.A. *in* DL, 18/10/1946, p.4, ano 26º, nº 8583) - a uma expressão da personalidade de Amália, a mulher, não ao trabalho de atriz/fadista na modelagem de uma personagem. A Cesária voltou a existir porque Amália Rodrigues nasceu, como terá dito Pinto de Campos. Nasceu com ‘um dom de Deus’, com ‘um rouxinol na garganta’, nasceu para o fado e é,

aqui, a reincarnação de uma fadista moralmente virtuosa, cuja personagem se distancia de outras mulheres fadistas frequentemente associadas à prostituição.

A sobreposição destas duas personagens - da histórica e ficcionada Cesária, com a persona fadista de Amália -, ainda que cronologicamente ‘afastadas’ cerca de um século, reduzem, simbolicamente, um conjunto de tropos comportamentais de ‘classe’, de profissão e de género no que há de comum entre as duas: a voz. Falo de uma voz de, e em, continuidade histórica, uma voz cuja ancestralidade é trazida até esse presente, fruto de uma imaginação coletiva, materializada numa intérprete: Amália. Essa voz que podia então ser ouvida incorporava e representava a biografia de uma outra mulher incompreendida, vítima de injustiça social e moralmente mais aceitável do que a Severa, que carregava consigo o estigma da prostituição e da marginalidade que o Estado Novo tanto desejava expurgar da sociedade portuguesa.

O cinema, como tentarei demonstrar nas próximas secções, irá reforçar a ‘imagem’ de Amália Rodrigues como mulher fadista ‘virtuosa’, alheia ao estilo de vida frequentemente vinculado ao fado. Irá, também, contribuir para essencializar, na sua voz, um conjunto de características biográficas e identitárias que ficarão, até hoje, associadas ao seu timbre, estilo e estética vocais.

Cinema, fado e Estado Novo: uma breve introdução

O facto de praticamente metade da população portuguesa ser analfabeta, no início dos anos 40, potenciou, ainda mais, o interesse do Estado Novo no cinema como instrumento de propaganda (interesse transversal a todos os regimes ditatoriais). Na tentativa de intensificar a produção cinematográfica foram atribuídos, logo em 1927, incentivos/benefícios fiscais e criada a “lei dos 100 metros”, que obrigava à exibição de uma película portuguesa (a ser mudada todas as semanas) em “todos os espetáculos cinematográficos” (Vieira 2011: 12). António Ferro, “um apaixonado pelo cinema” (Ribeiro 2016: 220) criou o Cinema Ambulante (1935), com o intuito de exhibir por todo o país filmes que exaltavam as realizações, os valores e as premissas nacionalistas do regime e um fundo para subsidiar novas produções, especialmente documentários e outros formatos que se focassem em figuras históricas (do qual se excluía, à partida, as comédias e outros filmes considerados comerciais). A homogeneização das temáticas

e assuntos a trabalhar foi reforçada com os prémios de cinema (que Amália Rodrigues vencerá, por três vezes, na categoria de melhor atriz).³¹¹

Embora António Ferro demonstrasse uma postura crítica perante o cinema de comédia, foi nele que a filmografia portuguesa mais prosperou, alcançando-se o seu apogeu precisamente na década de 1940. Este género recorria a atores/artistas já conhecidos pelo público, vindos do teatro de revista e da rádio e baseava-se nos enredos bairristas, de enganos e mal-entendidos que, assim: “formavam um cinema escapista, no qual os conflitos (...) se dissolviam ao som de marchas populares e se solucionavam no desenlace do casamento dos protagonistas” (Vieira 2011: 23). Neles se transmitia, pacificamente, a estratificação social, o casamento interclassista, a desvalorização da pobreza à luz da felicidade da família convencional e conservadora e do ‘viver habitualmente’, sem ruturas nem sobressaltos. Nesta época são também comuns filmes sobre artistas ou “sobre o estereótipo da «estrela»”, numa aproximação do “nacional-cançonetismo” ao “star system de Hollywood” (Areal, 2011: 130). Ainda que neles encontremos um claro deslumbramento pela vida dessas figuras mediáticas, na maioria destas películas portuguesas as estrelas são envoltas num drama moralizante, cujo desfecho inclui sempre a aplicação de algum tipo de sanção ou de castigo, seja a morte, o abandono ou o sacrifício da felicidade. Nos filmes de temática fadista, ou sobre mulheres fadistas, o destino destas figuras era (inevitavelmente) a: “reinserção na sociedade salazarista como esposas e mães, abdicando do fado” (Vieira 2011: 121).

O fado e as narrativas construídas em torno do género são temas constantes no cinema português desde os seus primórdios. Logo em 1923, o francês Maurice Mariaud realizará o filme *O Fado* e, em 1931, Leitão de Barros, *A Severa*, o primeiro filme sonoro português, a partir da recriação da peça de teatro de Júlio Dantas (publicada em 1901 e depois adaptada a romance, opereta e finalmente a guião cinematográfico). Como ainda não havia material técnico para filmar um sonoro em Portugal, deslocou-se a equipa técnica e artística até França: “onde se filmaram os interiores e se fez a sonorização” (Pina 1986: 72). O filme terá custado a avultada quantia de 1800 contos e acelerou a construção de um estúdio onde, dois anos depois, foi rodado o primeiro filme sonoro totalmente

³¹¹ Na perspetiva cinematográfica de Patrícia Vieira, estes prémios atribuídos a uma fadista foram uma resposta: “à popularidade nacional e internacional do fado, que a propaganda soube utilizar para promover o regime” (Vieira 2011: 16).

realizado em Portugal, *A Canção de Lisboa*, de Cotinelli Telmo, onde o fado é um dos elementos essenciais da narrativa.

Estes dois filmes foram exibidos num período em que se definia aquilo que iria ser a política de propaganda e de censura do Estado Novo. Neles encontramos, por isso, um retrato social, personagens e mensagens que, pouco tempo depois, seriam expurgadas das películas. Isto é especialmente visível em *A Severa*, que se assemelha a um “documentário etnográfico”, reflexo da “realidade brutal da vida no campo”, onde não encontramos “camponeses bem nutridos e felizes” (Barnier 2014: 26); perpassa, antes, uma pobreza abjeta e que não mais será vista no cinema das décadas seguintes. Em *A Canção de Lisboa* o contexto é completamente diferente, mas “as críticas à situação vigente, mesmo entrelinhadas” (Pina 1986: 76), são notórias e facilmente perceptíveis.

O que distancia estes dois filmes, de acordo com Michael Colvin (2010), é a tensão entre ‘modernidade’ e o ‘romantismo tardio’. Num enfatiza-se a nostalgia das vivências do século XIX e assiste-se à recriação de uma sociedade fortemente orientada por um sistema de castas, onde a personagem, Severa, se encontra refém da condição determinada pelo seu nascimento; já em *A Canção de Lisboa* exibe-se uma cidade em transformação e movimento, onde a personagem principal (Vasco, interpretado por Vasco Santana) tem à sua disposição um conjunto de hipóteses possíveis para o seu futuro, entre o bêbado namoradeiro e usurpador, o bem sucedido fadista e o médico respeitado. O filme critica e parodia o fado e os seus intérpretes (de forma muito óbvia quando Vasco, alcoolizado e em pleno retiro, grita: “o fado é o veneno da raça, eu sou contra o fado, morram os fadistas”) e, simultaneamente, parece validá-lo como prática expressiva de enorme importância social. Embora Vasco, já reabilitado da momentânea vida de bêbado e mendigo, abandone o fado para finalmente se tornar médico, é a atividade como fadista profissional que permite essa reabilitação, não só por ser o seu meio de subsistência, mas pela rede de afetos construída em torno da prática expressiva. No final do filme, com o expectável casamento entre o médico e a costureira (representada por Beatriz Costa), a heterogeneidade dos convidados para a boda, assim como a mesa farta, onde não falta champanhe, parecem querer representar uma Lisboa tradicional, da qual o fado faz parte, que se move na direção de uma nova realidade de maior abundância e, até, de algum liberalismo nas práticas sociais e culturais.

Todas as personagens relevantes na narrativa cantam neste filme, por vezes de modo inusitado. Contam-se vários momentos musicais que emulam a tradição revisteira, onde se incluem marchas, fados, a famosa canção ‘Agulha e Dedal’ e até uma cegada (tipo de

canto ao desafio carnavalesco), motivo pelo qual um polícia prende o grupo de ‘cantores’ por não ter a obrigatória licença para a sua ‘atuação’ (que é espontânea, pelo que a ação das autoridades parece absolutamente desproporcionada).³¹² O som colocava novos desafios aos atores que, para além de fotogénicos, teriam de ser fonogénicos. Como dirá humoristicamente o escritor José Gomes Ferreira, os atores que “na maior parte não liam nem um livro” e que permaneciam no “estado de ignorância”, eram obrigados a “decorar papéis; a aprender a tocar piano mais decentemente; a cantar com a voz mais ou menos educada; a dizer, com intenção e clareza, pronunciando corretamente as palavras”; eram, graças ao sonoro, “autênticas pessoas com voz, risos e soluços” (Ferreira 2000: 115).³¹³

A relação com o microfone, o confronto com a escuta da própria voz, a necessidade de uma articulação precisa e bastante perceptível dos textos moldou, certamente, a expressão vocal e linguística dos atores e entranhou-se nos modos de representar ao longo de toda a década de 30 e, pelo menos, nas duas décadas seguintes. Exemplo disso mesmo são as vozes em *A Menina da Rádio* (1944), filme que de certo modo inaugura as narrativas sobre a ascensão pessoal por via artística (onde *Fado*, *História de Uma Cantadeira* se afilia), no qual as vozes são igualmente exageradas, não só na articulação do discurso como nos modos de cantar. Para além de revelar aos espectadores os bastidores da telefonia e das vidas das suas vedetas, este filme parece quase uma montra ou uma compilação de diferentes vozes, aparentemente sem grande relação estilística entre si, mostrando uma certa indefinição sobre aquilo que deveria ou poderia ser considerada uma voz radiofonicamente válida. A vontade de agradar a uma plateia heterogénea poderá estar na origem do momento musical em que o *leitmotiv* ao filme, “Sonho de Amor”, é interpretado por vários cantores em diversos géneros musicais, incluindo uma versão ‘lírica’, quase mozartiana, onde uma soprano desenvolve sobre a melodia um conjunto de exagerados e virtuosísticos ornamentos.

A homogeneização técnica e estilística da diversidade de estilos vocais da e na rádio será, muito provavelmente, um dos motivos que levou à criação do já referido Centro de Preparação de Artistas da Rádio (CPAR), em setembro de 1947, sob a direção do cantor lírico Mário Mota Pereira e com o total apoio de António Ferro. Embora “a

³¹² Luís Moita, ao idealizar o “fim do fado”, antevia o ‘desaparecimento’ das “«cégadas» cujo fundo, tipicamente fadista, imprimia o seu quê de petulante ao recorte burlesco e catita das personagens (...)” (Moita 1936: 152).

³¹³ O mesmo autor, sob o pseudónimo Alberto Fernandes, no artigo intitulado “O Novo Tirano O microfone nº36”, sugere que “esses instrumentos (...) utilíssimos (...) como certos aparelhos ginásticos”, obrigavam as vedetas a reservar “pelo menos uma hora do seu dia, para trabalhar a voz” (Ferreira 2000: 115).

falta de documentação e de interlocutores não nos permit[a] saber ao certo como funcionava” (Moreira 2012: 242), a questão do estilo vocal seria, sem dúvida, uma preocupação, assim como a correta articulação das palavras e os demais aspetos relacionados com a prosódia (sobre a qual António Ferro irá demonstrar desagrado, em relação a alguns atores, como refiro no final do presente capítulo). Esta tentativa de uniformização terá tido alguma consequência no cinema, assunto que importa referir, mas que pela complexidade requer um trabalho substancial que transcende, em muito, o âmbito desta tese.

Nos dois filmes que serão analisados, em seguida, Amália Rodrigues representa vocalmente os papéis que lhe foram confiados com uma naturalidade que será enfatizada por críticos e, até, pelo diretor do S.N.I., como veremos adiante. Essa naturalidade, ou a tentativa de se aproximar dos modos das pessoas comuns, no falar e representar, é quase estranha à paisagem vocal de *Capas Negras*, como tentarei demonstrar na próxima secção.

O filme *Capas Negras* (1947)

“Amália (...) cantando, a imagem viva de Portugal. (...) Só ela, apenas ela, sabe dizer, traduzir, numa voz magoada e doce, numa suavíssima voz, o que lhe vai na alma e o que nos vai na alma. (...) Só ela, apenas ela, a «Maria Lisboa», poderia entusiasmar a Academia, arrebatá-la as «capas negras», encher de lume os olhos moços dos nossos moços estudantes. Amália Rodrigues, de perfil moreno, será a vedeta ideal dum filme em que o sonho anda intimamente ligado ao mais lindo romance de amor que um dia se contou...” (Excerto do folheto sobre o filme *Capas Negras*, Maio 1947, impresso por Costa Carregal Porto).

A história de Cesária, conforme retratada na opereta *Mouraria*, onde se incluem as injustiças de que é alvo, a sua prisão (ainda que momentânea), o conflito com uma mulher de classe económica e social mais elevada, os mal-entendidos, o ‘fado’ de ser uma mulher moralmente íntegra que sofre pelos homens, são elementos indispensáveis nas biografias das míticas mulheres fadistas.

Embora *Capas Negras* não seja um filme sobre uma mulher cantora que ascende socialmente por via do seu ‘talento’ (o lugar do ídolo em ascensão é, aqui, ocupado por Alberto Ribeiro, que representa o Dr. José Duarte, o ‘Rouxinol de Coimbra’), muitos destes elementos existem na narrativa deste primeiro filme em que Amália participou. O

enredo desenvolve-se em torno de José, estudante de direito em Coimbra, e Maria de Lisboa que, perdendo os pais, rumo a esta cidade onde é acolhida pela sua avó e uma tia, com quem vive e trabalha no restaurante da família. Ambos cantam e a música parece funcionar como um elo de ligação entre os dois, numa altura em que os namoros seguiam regras rígidas, social e culturalmente definidas (a primeira cena entre os dois é precisamente uma serenata interpretada por José, a que Maria responde da sua janela). O casal envolve-se romanticamente, mas o estudante, que mostra intenções de contrair matrimónio, é enganado por um colega que insinua que Maria tem um outro namorado; sentindo-se traído, José parte para o Porto onde tenta estabelecer-se como advogado (sem grande sucesso) e onde se destaca mediaticamente como cantor/fadista. Ignorando todas as cartas da ex-namorada, viaja em digressão por Espanha, como solista de uma tuna de estudantes de Coimbra, da qual fazem parte muitos dos seus ex-colegas. Maria, que surpreendentemente teve um filho, concebido com José na noite quente de São João (filho esse que nunca aparece e sobre o qual não temos qualquer indício, até ao final do filme), viaja até ao Porto e abandona a criança, de apenas 3 meses, à porta do pai. É imediatamente presa. No dia do seu julgamento a tuna regressa do país vizinho e José é informado do sucedido por um colega; esclarecem-se rapidamente todos os mal-entendidos e, em bando, os estudantes seguem para o tribunal onde José assume o papel de advogado de defesa. Maria de Lisboa é acusada de “um dos crimes mais graves que uma mulher pode cometer”, um crime que “prova a sua leviandade” (como referirá o advogado de acusação); esta, aceita qualquer castigo por considerar “que não tem defesa nem perdão”. José, num gesto algo surpreendente, assume a paternidade e a responsabilidade pela criança, dizendo que Maria não tinha como a sustentar sozinha e que “nunca foi crime entregar um filho ao pai”. Inquietos e barulhentos, os estudantes são expulsos do tribunal e, já cá fora, tocam e cantam uma serenata. O juiz, também ele antigo estudante em Coimbra (e outrora apaixonado pela avó de Maria de Lisboa, a tricana Joaninha, como percebemos pela cena inicial do filme), comove-se muitíssimo com a música e deixa de ouvir o discurso inflamado do advogado de acusação (cujas vozes se vão esbatendo, enquanto a música se torna mais audível, ‘presente’); Maria de Lisboa é absolvida não por força de lei, mas por um sentimento nostálgico despoletado pela voz e canto dos estudantes.

O filme estreou no cinema Condes, em Lisboa, no dia 16 de maio de 1947 e permaneceu “22 semanas consecutivas em cartaz”, tornando-se “o maior êxito de exibição do cinema português” (Pina 1989: 17). Não obstante o sucesso, a película é alvo

das mais acirradas críticas por parte da academia coimbrã. Embora alguns estudantes de Coimbra tivessem sido consultados no processo de filmagens (cuja colaboração será explicada e criticada publicamente por um outro aluno, dias depois da estreia), podia ler-se, no *Diário de Coimbra* que *Capas Negras* era: “um filme que envergonha[va] ao cinema nacional, os estudantes e a própria cidade” (X.X. in DC, 21/5/1947, p.3, ano VII, nº 5415).³¹⁴ Armando de Miranda, realizador, era acusado de falta de “conhecimento do íntimo da vida dos estudantes” (que ali apareciam retratados como “bonecos de revista lisboeta”) e de ‘falta de conhecimentos técnicos’:

“Sobre as qualidades cinematográficas do filme nem vale a pena falar. O som é péssimo e recomendamos ao realizador, uso de legendas ou a distribuição de um programa com o argumento do filme. A fotografia somente é boa em alguns exteriores, a interpretação desastrada, e as canções mal aproveitadas. Não deve a academia de Coimbra consentir, pelo menos sem o seu protesto, que tal filme continue a exhibir-se e sobretudo que ultrapasse as nossas fronteiras pois ele falseia e amesquinha a verdade” (X.X. in DC, 21/5/1947, p.3, ano VII, nº 5415).

O presidente da Associação Académica, Augusto Amorim Afonso, exigia junto do ministro da educação nacional o cancelamento da exibição do filme, uma vez que este era “atentatório da dignidade da Justiça Portuguesa”, entre outros motivos, por mostrar um juiz corrompido “pela sentimentalidade de um faduncho com laivos de Coimbra e fortes odores de Mouraria” (*Via Latina* (VL), 10/6/1947, p.8 e p.1, respetivamente, ano VII, nº 31). Esta afirmação expõe a importância da voz na narrativa do filme: note-se que nesta cena do tribunal, a ‘lei’, a força da palavra escrita, que está a ser vocalizada pelo advogado de acusação, esbate-se acusticamente, restando apenas a sua ‘encenação’ e ‘coreografia’, uma vez que as vozes dos alunos que cantam a serenata no exterior do tribunal se

³¹⁴ João Belarmino Soares da Mota, então aluno da faculdade de medicina publica, no *Diário de Coimbra*, uma carta em que revelava que António Lopes Ribeiro propusera anteriormente a realização de “um filme sobre a vida da academia”, mas tendo com honestidade “acentuado o condicionalismo a impor ao filme por motivos de ordem comercial” foi rejeitada a ideia, uma vez que a “academia de Coimbra não desejaria ser tratada como objeto de feira”; Armando de Miranda teria ‘atuado com mais diplomacia’, chegando a entendimento com “uns tantos estudantes, talvez desejosos de alcançar uma celebridade fácil” (DC, 22/5/1947, p.3, ano VII, nº 5416). No dia seguinte publica-se, no mesmo periódico, a resposta dos ‘reais’ estudantes da ‘República’ (nome dado, em Coimbra, às residências de estudantes) Rás-Teparta, onde decorre boa parte da ação do filme, e que aí demonstram a sua indignação com o retrato ‘degradante’ (e obviamente falseado) das suas vidas e vivências (DC, 23/5/1947, p.3, , ano VII, nº 5417).

sobrepõem, pelo menos na percepção do juiz, ao seu discurso. Ou seja, há de modo explícito uma ‘vitória’ da voz cantada e das emoções que esta desencadeia sobre a voz da ‘razão’, sobre a voz que complementa a lei por via da sua materialidade acústica.

Também Rui Vieira Miller, na crítica publicada no mesmo jornal, parece ‘afetado’ pelas vozes do filme, acusando Armando Miranda de não saber dirigir atores, uma vez que “Alberto Ribeiro e Amália Rodrigues não deixam de ser fadistas” (*idem*: 8) salientando que o ‘verdadeiro’ aluno da academia “não aplaude delirantemente os fados que se cantam na Mouraria”. Evidencia-se, aqui, a clivagem entre o fado de Coimbra e o fado de Lisboa e a importância da ‘autenticidade’ do primeiro: as características estilísticas expectáveis da e na canção coimbrã eram ‘sagradas’ e não deveriam ser ‘profanadas’ por cantores lisboetas (note-se que Alberto Ribeiro não era sequer cantor de fado). Por este e muitos outros motivos, Miller exigia a destruição efetiva de todas as cópias do filme (*idem*).

Na capital, a crítica mais negativa chegava pelo semanário humorístico *Sempre Fixe*, na rubrica “Arrufadas de Coimbra”, que acusava a película de retratar os estudantes como “borrachões e parasitas” e, as raparigas, como “falhadas que se deixam facilmente seduzir pelo sentimento fadista e pelas promessas falsas de futuros doutores” (*Sempre Fixe*, 29/5/1947: p.6, 22º ano); era, também, veementemente criticado o “infeliz realizador”, autor das “mais perfeitas pecegadas” (*idem*). Para além de um enredo mal construído e da imagem bastante negativa do que seria a vivência dos estudantes na academia coimbrã colocava-se, no centro do debate, o facto do fado de Coimbra, “expressão simbólica do universo académico local”, só poder ser cantado por ‘verdadeiros’ estudantes (Garrido 2001: 298), questão que excluía Amália Rodrigues que cantava, apenas, fados de Lisboa (como Maria dirá no decorrer do filme), pelo que nunca lhe foram direcionadas críticas negativas. Pela imprensa sabemos que a artista gozava de uma grande popularidade entre os estudantes, que vinha sendo construída (pelo menos) desde o ano anterior, aquando do início das filmagens de *Capas Negras*,³¹⁵ como nos dá conta uma reportagem intitulada “Amália Rodrigues raptada em Coimbra por um grupo de admiradores” (*C. Nobre in DP*, 4/7/1946, p.4, ano IV, nº 1353); nela, a “rapariga simpática, simples, airosa e um nadinha romântica...” tinha sido ‘desviada’ para o restaurante típico «Casa da Ponte» por um

³¹⁵ As filmagens com Amália deverão ter acontecido no final de junho de 1946, uma vez que a artista abandonou a revista em que estava a colaborar, no teatro Apolo, no dia 25. A imprensa referirá, nessa ocasião, que partiria de imediato para Coimbra para o início das filmagens de *Capas Negras* (*DP*, 24/6/1946, p.2, ano IV, nº 1343).

grupo de estudantes que exigia, como ‘resgate’, que esta cantasse um “daqueles fados que ninguém canta a não ser a sua voz e o seu coração”. Amália ter-se-á ‘rendido ao destino’ e “cantou os seus fados, cantou á desgarrada, cantigas com juras de amor, para acabar na dolência amorosa da Balada de Coimbra” ‘reconquistado’, assim, “a sua liberdade (...) com os lindos fados e a sua voz estranha” (*idem*).

Em boa verdade, até as críticas negativas ao filme referiam a “estreia auspiciosa” (Séc., 17/5/1947, p.6, ano 67º, nº 23.397) de Amália, que “vendo-se bem, até em primeiros planos e ouvindo-se muitas vezes e bem” (DL, 17/5/1947, p.2, ano 27º, nº 8788), seria uma das “mais prometedoras descobertas” do cinema português (DP, 17/5/1947, p.2 e 7, ano V, nº 1663). Com “uma presença cativante”, ela havia vencido as “condições desfavoráveis” que a realização do filme lhe colocara, uma vez que “nem o papel, nem mesmo a mise-en-scène a ajudaram” (*idem*). Também no DN se apontavam ‘defeitos’ à realização e à fotografia que prejudicavam a imagem cinematográfica de Amália ou aquilo que essa imagem poderia ser.³¹⁶ Crítica igualmente desfavorável (embora adivinhando um êxito de bilheteira) é a de Batista Rosa no periódico *Filmagem*, dedicado ao cinema, onde se julgava a “incompetência” dos “colaboradores técnicos” de Armando Miranda (Filmagem 1/5/1947, p.3, nº 96, 3ª série). Não individualizando críticas, o autor referia como positiva “a sequência cinematográfica que é bastante boa e com a qual a história é muito bem contada”, acusando de “deficiente” tudo o resto: “o argumento, os diálogos, a interpretação e o som” (*idem*).

As deficiências da realização e a produção do filme parecem, portanto, ter comprometido a receção do trabalho dos intervenientes, havendo quem tivesse dúvidas de que a figura de Amália pudesse cumprir os requisitos fotogénicos e fonogénicos para se tornar uma grande estrela de cinema. Independentemente disso, e este é o ponto mais relevante, o público recebeu entusiasticamente o filme e o seu êxito retumbante catapultou a artista para um patamar de popularidade nacional sem precedentes.³¹⁷ Independentemente disto, *Capas Negras* é um filme que levanta muitas dúvidas, no mau sentido: a diegese é inverosímil, o guião refugia-se em caricaturas e estereótipos comportamentais de género e de classe que esvaziam, de profundidade biográfica e comportamental, as personagens;

³¹⁶ “Sob o ponto de vista fotogénico não ficamos com uma impressão definida. Tão depressa nos parece bem, como mal fotografada. E nem sequer falamos do «contra-plange» da cena da carta, porque aí nenhuma artista resistiria...” (F.F. in DN, 17/5/1947, p.5, ano 83º, nº 29.184).

³¹⁷ Uma semana depois da estreia, a publicidade ao filme referia que: “em Lisboa já havia sido visto por 14.800 espectadores, no Porto por 16.900, em Coimbra 3.200, em Santarém por 2.850 espectadores e, no resto do país, por 10.400 espectadores” (DP, 22/5/1947, p.2, ano V, nº 1668).

a narrativa parece ter sido desenhada para justificar a introdução dos mais variados números musicais, dos fados à música de salão com ritmo latino, que faz lembrar ambiências musicais de alguns filmes de Hollywood (como é exemplo a música que acompanha a cena da passagem de modelos da ‘Casa Paris Chapeaux’, onde à custa de uma coleção de chapéus se justifica a aparição de meia dúzia de mulheres em fato de banho, com planos bastante próximos e indiscretos de pernas e nádegas femininas).³¹⁸ Ainda assim, concordo com o autor Michael Colvin quando este afirma que este filme: “signals a didactic shift in mainstream Portuguese cinema that will find its way into the gritty urban realism of the dramas of the 1950s and 1960s”, através da abordagem ‘directa’ de assuntos desconfortáveis ao regime, como “the exploitation of the lower classes by the upper classes, sex before marriage, unwanted pregnancy” (Colvin 2016: 99).

Amália, que afirmou nunca ter visto o filme, parece-me inúmeras vezes desconfortável com o texto e com a coreografia dos seus movimentos, desconforto que se torna ainda mais óbvio quando contracenava com Alberto Ribeiro.³¹⁹ A estranheza é essencialmente vocal: a ‘personagem’³²⁰ de José Duarte é, na sua vocalidade, semelhante a tantas outras que Alberto Ribeiro desempenhará: um estilo de canto com uma colocação pouco natural, muito trabalhada, perto do que se poderá considerar uma colocação lírica, mas também semelhante à utilizada no fado de Coimbra; um registo de fala consonante com uma afiliação declamativa que ouvimos nos atores eruditos da época, ou até mesmo em vozes radiofónicas, ou seja, uma prosódia com contornos melódicos muito pronunciados, a dicção rigorosa de todas as sílabas, uma intonação exagerada, raramente ouvida nos discursos quotidianos. Já Amália parece esforçar-se (demonstrando alguma sensibilidade à dissonância entre as personagens e a sua expressão vocal) por manter uma naturalidade linguística, num tom sem grandes artifícios e exageros, tanto quando fala

³¹⁸ Esta produção pode afiliar-se na lógica da indústria hollywoodiana que “visando a rentabilidade comercial” reduziu os “criadores cinematográficos ao papel de ilustradores de argumentos” que “se fundam na estandardização das intrigas e na identificação com as personagens” (Rancière 2014: 11).

³¹⁹ “(...) nunca vi o filme. Vi algumas cenas do que ia fazendo e não gostava nada. Por isso, quando foi a estreia, não quis ir” (Pavão dos Santos 1987: 81).

³²⁰ Personagem define, neste contexto cinematográfico: “constructed representations of persons” (Dyer 1998: 89). A construção destas representações decorre de um conjunto de elementos que as definem, como o conhecimento prévio, pelo público, da ‘estrela’ que está a representar determinado papel ou personagem. No caso de Maria de Lisboa havia, já, um reconhecimento por parte do grande público da figura e da voz que a iria interpretar e o mesmo pode ser dito sobre Alberto Ribeiro, também ele conhecido ator/cantor cinema e da rádio portuguesas. Esta ‘familiaridade com a história’ e com as ‘personagens’ assegura um interesse quase imediato pelo filme criando um conjunto de preconcepções que, independentemente de serem ou não confirmadas na película, consolidam as ideias da audiência acerca do assunto/personagens retratadas.

como quando canta.³²¹ Como já referi, neste filme as personagens são ‘bonecos’ estereotipados: o estudante folgazão, o burro ou ingénuo, o estudioso, as raparigas apaixonadas e um pouco tontas, os respeitosos doutores de Coimbra, nostálgicos do passado estudantil, entre outros. Estas personagens revelam-se em modos de expressão também eles estereotipados, acentuando características reconhecidas pela maioria dos espectadores e, assim, alimentando convenções e preconceções sociais. Talvez por isso, Maria de Lisboa soe dissonante das restantes personagens e do próprio filme: quando se aproxima da vocalidade dos demais parece algo forçada e quando segue a via da naturalidade, fica desenquadrada (a este respeito, será mais homogéneo o próximo filme, *Fado, História de uma Cantadeira*, como argumento na secção seguinte).

Não posso afirmar que Amália concordaria com a minha leitura nem, tão pouco, que a artista estivesse consciente do contexto vocal do filme (é, aliás, extremamente difícil, a qualquer pessoa e em qualquer tempo histórico, compreender as diferentes camadas ideológicas em que se movimenta e, deliberadamente, escapar-lhes.³²² Note-se, ainda assim, que anos mais tarde Amália terá dito o seguinte sobre Alberto Ribeiro:

“(...) tinha uma voz como nunca ouvi outra num cantor popular (...) Só é pena que quisesse cantar de uma certa maneira. Fazia uma espécie de pianinhos que se encolhia todo. Ele tinha processos e os processos envelhecem, só o que é natural não envelhece. Ouve-se um disco meu antigo e canto como agora, sem processos. Quem passa pelo campo e vê um cardo, já sabe que é um cardo que está ali, é natural. Agora se for um cardo a disfarçar-se, a fazer que não é cardo, já não é natural” (Pavão dos Santos 1987: 81).

Amália no seu jogo de metáfora/adivinha parece estar muito consciente de que as ‘modas’ também existem nas vozes e sugere, com este enunciado, que Alberto Ribeiro seguia um determinado estilo vocal que, por não lhe ser natural haveria de ‘envelhecer’, haveria de ser ‘esquecido’. Independentemente da sua perceção da ideologia vocal ou dramática das e nas películas da época, o certo é que Amália consegue, mesmo nesta primeira produção

³²¹ O autor Tiago Batista refere que esta ‘impressão da naturalidade’ é provocada por “uma gestualidade menos codificada, pelo facto de nem sempre olhar nos olhos os actores com quem contracenava, pela dicção às vezes imperfeita, pelos finais de frase praticamente inaudíveis e pelo «ritmo pausado que recusa dizer as frases a jacto»” (Batista 2009: 29).

³²² Como sugere Slavoj Žižek a ideologia não é uma ‘representação ilusória da realidade’, mas o próprio substrato que a estrutura: “(...) ‘ideological’ is a social reality whose very existence implies the non-knowledge of its participants as to its essence - that is, the social effectivity, the very reproduction of which implies that the individuals ‘do not know what they are doing’. ‘Ideological’ is not the ‘false consciousness’ of a (social) being but this being itself-in so far as it is supported by ‘false consciousness’ (Žižek 2008 [1989]: 15-6, itálico no original).

cinematográfica, manter a sua individualidade interpretativa aproximando-se, em alguns momentos e de modo subtil, do estilo vocal do fado de Coimbra. Isto é perceptível na cena em que, sozinha em casa, a coser, canta para si a canção ‘Feiticeira’, a primeira música do filme então interpretada em jeito de serenata por Alberto Ribeiro (de pé, acompanhando-se à guitarra enquanto Maria de Lisboa o ouve à janela). Como veremos na terceira parte desta tese, dedicada à voz interpretativa, Amália faz um uso cirúrgico de portamentos nas suas interpretações, técnica interpretativa muito frequentemente utilizada no fado de Lisboa e de Coimbra e que Ribeiro utiliza; no entanto, quando interpreta os versos previamente cantados por José Duarte: “Ó meu amor / Minha linda feiticeira / Eu daria a vida inteira / Por um só beijo dos teus”, ela faz dois portamentos no som [i] das palavras ‘linda’ e ‘daria’, gesto musical também utilizado por Alberto Ribeiro, na mesma quadra, mas na palavra ‘vida’. Os dois interpretam a canção de modo muito distinto, mesmo na separação das palavras; no entanto, não deixa de ser interessante esta aproximação de Amália ao restante contexto musical do filme, o que denota um pensamento, mesmo que intuitivo, sobre a estética vocal do mesmo.

Outro aspecto importante, da perspectiva vocal e acústica, são os dois momentos em que a voz de Maria de Lisboa é separada do seu corpo, tornando-se uma entidade autónoma e independente da fonte de produção. A este respeito é pertinente referir o trabalho da historiadora e crítica Kaja Silverman que, no artigo “Dis-Embodying the Female Voice” (relativo ao cinema *mainstream* de Hollywood), analisa o modo como as vozes no cinema são utilizadas numa perspectiva semiológica. Silverman parte da premissa axiomática de que “the female subject is the object rather than the subject of the gaze” (Silverman 1984:131).³²³ Na sua ótica é o homem quem possui autoridade linguística diegética e extra-diegética, ou seja, é-lhe permitido falar por si e pelos outros, enquanto “the female subject” fica excluída de qualquer poder narrativo, sendo confinada “not only to safe places within the story (...) but to the safe place of the story” (*idem*: 132). Este lugar é determinado pela sincronização, pelo alinhamento da voz e da imagem ou: “by insisting that the body be read through the voice, and the voice through the body” (*idem*: 133). Esta sincronia esgota a possibilidade de qualquer um desses elementos, separadamente, poder introduzir disrupção ou heterogeneidade ao filme. De acordo com Silverman, a sincronização é imposta muito mais frequentemente às personagens femininas do que às

³²³ Em linhas gerais, ‘gaze’ ou ‘olhar’ define o modo como os espetadores interpretam representações visuais. O ‘male gaze’ (Mulvey 1999) sugere uma forma sexualizada de ‘olhar’, que empodera homens e objetifica mulheres, olhar transversal no cinema ‘clássico’ de Hollywood.

masculinas. Quando a voz masculina é excisada do corpo e utilizada como “dis-embodied voice-over” (*idem*: 134) confere à personagem ausente transcendência, conhecimento, autoridade e ‘a lei’, ou seja, uma onisciência e poder discursivo. Já a voz feminina raramente surge autónoma do corpo que a emite, uma vez que: “to allow her to be heard without being seen (...) would put her beyond the control of the male gaze, and release her voice from the signifying obligations which that gaze sustains” (*idem*: 135).³²⁴

Neste filme (e no que analisarei em seguida), a voz de Amália aparece desincorporada, autónoma, em duas breves situações (embora nenhuma delas lhe garanta ‘autoridade’ sobre a narrativa e desenvolvimento do filme). A primeira acontece quando Maria escreve uma carta a José (‘Fado da Carta’), e em que imagens do seu rosto são alternadas com as de 2 linhas de comboio que divergem, vistas de cima para baixo, em movimento rápido. A voz de Maria é uma voz interior, de quem *se ouve* a pensar/cantar as palavras de uma carta de despedida; Amália interpreta este fado com o dramatismo vocal que a cena exige, em jeito de lamento, com recurso a longos vibratos e portamentos descendentes com trémulos que, de certo modo, podem sugerir choro. Neste momento, o espectador é convidado a espreitar a sua intimidade mais recôndita, acedendo não à imagem da dor e do sofrimento, mas ao seu som interior, à voz da sua interioridade.

A cena ganha especial simbolismo numa outra situação em que a voz se autonomiza surgindo, neste caso, sem a imagem da sua emissora. Em cima da alta ponte São Luís (Porto), José Duarte, claramente perturbado, ouve internamente a voz de Maria de Lisboa a cantar a mesma canção que, na noite de São João, acompanha o momento em que consomem a sua relação amorosa. José tenta afastar do seu pensamento não a imagem de Maria, mas a sua voz e, por mais que tente ignorá-la, essa presença vocal regressa, atormentando-o. A cena pode ser lida como uma metáfora para as histórias de marinheiros confrontados com o canto das sereias que, na literatura ocidental, perderam progressivamente a capacidade de articular palavras, conseguindo apenas exprimir um canto não semântico: “almost like an animal cry” (Cavarero 2005: 103).³²⁵ O mito destas terríveis criaturas dos mares, como construído na Odisseia de Homero e ‘sedimentado no

³²⁴ Note-se que Silverman escreve sobre filmes que são inteiramente narrados por *voz-off*. Embora não seja este o caso, a pertinência destas suas reflexões torna-as aplicáveis a esta e outras situações.

³²⁵ De acordo com Adriana Cavarero o significado da voz das mulheres foi-se alterando, desde a antiga Grécia, principalmente na transição de uma cultura baseada na oralidade para uma cultura dependente da palavra escrita. Se as sereias, na *Odisseia*, narram a cantar (ou seja, a sua ‘vocalidade não anula o discurso’ (Cavarero 2005: 103)), na tradição romana e até hoje, elas representarão uma voz sem semântica, capaz apenas de produzir sons ‘prazerosos’ que ‘enfeitiçavam’ e/ou ‘seduziam’ os homens, com possíveis consequências letais.

imaginário coletivo’, ao longo de séculos: “makes feminine song into something quite disturbing” (*idem*: 105).³²⁶

Em *Capas Negras*, José não está num barco, mas também ele se encontra ‘suspenso’ numa estrutura que lhe permite chegar de um ponto a outro; a voz que ouve atormenta-o e sedu-lo (uma vez que o advogado ainda deseja Maria de Lisboa). A movimentação errática de José, ao ouvir internamente a voz de Maria, sugere que possa cair voluntária ou involuntariamente, algo que acontecia aos marinheiros que, ao ouvirem o irresistível canto destas criaturas dos mares, se atiravam borda fora.

Embora a voz que José ouve exprima palavras devidamente articuladas, não podemos esquecer que o advogado rejeitou ler todas as cartas que Maria de Lisboa lhe enviou, ou seja, negou ouvir a sua voz na única forma de comunicação que a distância lhe permitia. Já na cena do tribunal, Maria nega responder às acusações de que é alvo. Desta feita é o próprio sistema judicial que, dando-lhe oportunidade de se defender, sabe ter-lhe previamente retirado qualquer hipótese de defesa; afinal, ela tinha cometido o mais *hediondo dos crimes que uma mulher pode cometer*. Mais uma vez é José quem a salva, ou melhor, é José quem *fala por ela*, desculpando-a por via dos seus próprios erros.

O argumento do filme consegue, deste modo, desvocalizar discursivamente a sua principal personagem feminina, interpretada por uma das mais promissoras vozes do fado; uma personagem sem voz narrativa, que existe apenas em função de um homem que não a quer ouvir falar, negando ler as suas palavras escritas, um homem que a salva do seu próprio silêncio e do castigo que o tribunal lhe impõe (e que ele próprio provocou), um homem que tem o sucesso garantido como cantor, ouvindo-se publicamente, enquanto Maria de Lisboa não passa de uma cantadeira doméstica, esfera que ele próprio dominará se, como tudo indica, se casarem e ela se tornar juridicamente sua ‘propriedade’.

Na próxima secção será analisado um outro filme em que a protagonista, também desempenhada por Amália, se revela uma excecional fadista que rapidamente atinge um

³²⁶ O episódio é bem conhecido: Ulisses, o herói do épico, é avisado por Circe sobre o prazeroso, mas perigoso canto das sereias que iria encontrar na sua viagem; irresistivelmente tentado a escutá-lo ordenou aos seus homens que tapassem os ouvidos com cera para que permanecessem surdos (logo imunes) e que o atassem ao navio para que ele não conseguisse lançar-se ao mar. Ou seja, a racionalidade e astúcia do herói permitiram-lhe, assim, usufruir do prazer do canto e escapar ao destino reservado para os que o ouvissem: a morte.

sucesso desmedido. Também esta personagem será expropriada da sua voz, mas de um modo ainda mais subtil do que em *Capas Negras*: se, aqui, percebemos que o acaso do nascimento e da sorte de Maria de Lisboa nunca lhe permitiram imaginar qualquer outra vida que não a que nos é apresentada na película, em *Fado, História de uma Cantadeira*, Ana Maria irá renunciar, com aparente livre-arbítrio, ao que enformava e materializava a sua própria identidade e lhe trouxera distinção social, a voz.

A renúncia da voz: O filme *Fado, História de uma Cantadeira* (1947)

Fado, História de uma Cantadeira (1947) é, a par de *Capas Negras*, o mais importante acontecimento na consolidação da figura de Amália Rodrigues como “vedeta número um” (Filmagem, 9/1/1948: p.8, nº 5, 4ª série) do e no panorama artístico português. A própria referirá, na sua biografia, a popularidade desmesurada que o cinema lhe trouxe.³²⁷ *Fado...*, filme produzido pela Lisboa Filme, empresa proprietária de um laboratório “exemplar para a época” (Ribeiro 1983: 589), teve um orçamento invulgarmente elevado, tendo sido realizado com dinheiro de uma outra produção, entretanto abortada.³²⁸ A crítica foi unânime em classificar de excelente o desempenho de Amália, relevando a sua naturalidade interpretativa, aspeto que António Ferro irá também invocar na: “natural nobreza que há na sua humildade” (Ferro 1950: 89) a propósito da distinção com o prémio de Melhor Actriz de 1947, atribuído pelo S.N.I. O sucesso do filme foi enorme e não será descabido imaginar a sua influência na afirmação do fado como símbolo agregador de sentimentos de pertença a uma comunidade, específicos de um determinado lugar (neste caso, Alfama), mas que podem, facilmente, ser transpostos no sentido da criação de uma identidade nacional unificada em torno de um género musical que, por sua vez, será sintetizado e materializado na voz de Amália (assunto abordado em detalhe no final do presente capítulo). É, também, através deste filme que o público terá acesso a uma imagem biográfica da fadista, que irá manter-se ao longo de toda a sua vida, imagem que se imiscui com a sua voz, contaminando os discursos futuros sobre o seu significado e valor sociocultural. Deste

³²⁷ Amália Rodrigues terá dito ao seu biógrafo que: “Neste tempo das *Capas Negras* e do *Fado*, acho que foi verdadeiramente a descoberta da Amália Rodrigues em Portugal. Andavam cordões de polícia atrás de mim para sustar a multidão” (Pavão dos Santos, 1987: 83-4).

³²⁸ O filme foi produzido com o dinheiro de um subsídio destinado ao filme *Anjos e Demónios*, de António Lopes Ribeiro (Ribeiro 1983: 589), e custou “2500 contos”, “um orçamento elevado em relação à média da produção nacional” (*idem*: 595).

modo, a ‘obra de ficção’, ou seja, “a construção, por meios artísticos, de um «sistema» de ações representadas, de formas agregadas, de signos que correspondem uns aos outros”, tornar-se-á “memória” (Rancière 2014: 257).

Neste filme a voz é tratada, narrativa e acusticamente, como um elemento passível de ser ‘extraído’ do corpo, de ser controlado/apropriado por outros, mas também de ser onnipresente e ubíqua, existindo na memória e num tipo de ‘(in)consciente coletivo’ e que, por isso, se apresenta como matéria imutável, independente das situações/contextos espaciais e físicos em que é ouvida.

Num primeiro nível de análise, a dramaturgia de *Fado...* é, em linhas gerais, um enredo repetido nas histórias do e sobre o fado: uma cantadeira, a quem Deus dá um enorme talento (a sua voz), vê-se na situação imponderável de se tornar uma grande vedeta, emancipando-se artística e economicamente - o que implica sacrificar a sua felicidade ao afastar-se dos que mais ama -, ou de negar o seu talento e continuar um ‘viver habitualmente’, numa comunidade que aceita o seu dom quando este é partilhado entre os demais. O enredo do filme acentua dramaticamente este dilema ao explorar a relação de longa data entre Ana Maria (personagem desempenhada por Amália) e Júlio, construtor e tocador de guitarra portuguesa, rapaz honesto e trabalhador, que tem intenções de a pedir em casamento (embora adiando essa decisão, quando ambos já se haviam envolvido fisicamente, o que de acordo com a moral vigente era extremamente reprovável). Numa narrativa em que as personagens parecem não ter laços familiares de sangue, vivendo sob a proteção de figuras mais velhas que encarnam o papel de progenitores (‘mãe Rosa’, vendedora de fruta no mercado, que albergou Ana Maria e que lhe dá emprego, e ‘pai Damião’, que para além de empregar Júlio na oficina lhe dá conselhos), o vínculo afetivo mais expressivo é maternal: de Ana Maria depende a felicidade de uma criança órfã, Luisinha.³²⁹ A tragédia acontece quando a fadista aceita assinar um contrato de trabalho como cantadeira num espetáculo de teatro contrariando Júlio, a que se segue um acidente em que Luisinha fica paraplégica (ironicamente atropelada por uma pipa de vinho, metáfora para os efeitos nefastos do vício do álcool, tão comumente associado ao fado), morrendo algum tempo depois e sem que Ana Maria consiga despedir-se. O sacrifício de uma criança é um modo muito perturbador de castigar as ações de Ana Maria que, imediatamente, culpa o fado e a sua vaidade pessoal pelos

³²⁹ Ana Maria afirma que Luisinha é tão sua filha “como eu sou filha do bairro”, numa cena que antecede a sua estreia como cantadeira no Retiro dos ‘Unidos de Alfama’.

acontecimentos, negando voltar a cantar. É Júlio quem a convence a assinar o dito contrato no teatro (sugerindo que o dinheiro poderia ser essencial para os tratamentos de Luisinha) depois de ‘pai Damião’, que age como uma espécie de juiz sobre o que é ou não o ‘verdadeiro’ fado, muito crítico da utilização do género fora do ambiente do retiro, ter sugerido que essa seria a melhor opção para todos.

O enredo é depois completado por um jogo de enganos e equívocos numa narrativa que segue horizontal e cronologicamente acontecimentos ficcionados, mas em tudo semelhantes aos que descrevi nos dois últimos capítulos em relação ao percurso de Amália Rodrigues: o contrato para atuar em teatros de revista; o destaque expressivo nos jornais (ênfático e valorizado pelas personagens como símbolo de distinção e de ascensão social); a ida ao Brasil e o regresso triunfante envergando joias e um casaco de peles (imagem semelhante à que havia sido publicada nos periódicos aquando do regresso da segunda ida ao Brasil); a admiração das elites culturais e diplomáticas, a atuação numa importante festa organizada por um embaixador, onde cantará uma canção em espanhol “pelo menos tão bem como canta o fado” (como referirá essa mesma personagem), afirmação em que ressoam as palavras de Império Argentina sobre Amália.

O filme permite-nos, também, compreender como funcionava a construção de um/a artista através dos periódicos e a importância social que ‘sair no jornal’ tinha, como é demonstrado pela cena no mercado, em que o facto de se fazer menção à estreia de Ana Maria no Retiro dos Unidos de Alfama, com fotografia, é celebrado por todos. É também reveladora a cena em que dois críticos, presentes na estreia da cantadeira no teatro conversam por meias palavras, com afirmações e questões retóricas sobre a crítica a publicar, concluindo que não têm alternativa a não ser a de escrever positivamente sobre o espetáculo e sobre a nova cantadeira, uma vez que o empresário responsável pela peça (Sousa Morais) é importante para a sobrevivência dos periódicos que representam por via da publicidade que neles fazia publicar.

As semelhanças entre a biografia pública da fadista e a personagem Ana Maria estendem-se à personagem de Júlio que, tal como o ex-marido de Amália, tinha planos de partir para África e que virá, anos mais tarde, reclamar a sua responsabilidade no desenvolvimento e evolução interpretativa da fadista e na gestão dos seus contratos e

pagamentos até se separarem (o que terá acontecido, de acordo com o seu discurso, em 1945).³³⁰

Todas estas coincidências e a “naturalidade” (*Ecos de Portugal*, 1/3/1948, p.2, nº 66, 2ª série; DP, 17/2/1948, p.2, ano VI, nº 1928) com que a fadista ‘representa’, ou *se representa* - algo que será enfatizado nas críticas e discursos sobre o filme -, funcionam como: “uma janela aberta não apenas sobre a estrela, mas sobre a própria *mulher*” (Batista 2009: 18).³³¹ Para Tiago Batista, autor do livro *Ver Amália*, os seus filmes não são exceção ao ‘star system’ hollywoodiano onde as estrelas, muitas vezes por imposição da indústria cinematográfica, partilhavam publicamente a sua intimidade (ou uma parte da sua vida pessoal), dando aos espectadores um acesso ilusório às suas biografias. Esta estratégia tinha como objetivo “fidelizar os públicos”, interessados no “prazer proporcionado pelo conhecimento das diferenças e das semelhanças entre a vida e a personalidade das estrelas e das personagens que elas interpretavam” (*idem*: 17). Algumas críticas ao filme revelam, de modo direto, esta sobreposição: no DL afirmava-se que a ‘História de uma cantadeira’ era: “a dela [de Amália], com alterações, evidentemente”, uma vez que: “a história e a protagonista correspondem à simpatia que o público sente por Amália Rodrigues que, sem afirmarmos ser uma grande atriz, corresponde também, na representação, à ideia que dela se tem, do seu feitio e temperamento” (DL, 7/2/1948, p.2, ano 27º, nº 9049), enquanto o semanário *Filmagem* concluía que: “A sua atuação na «Ana Maria» (...) é quási a Amália da vida real)” (*Filmagem*, 20/2/1948, p.8, nº 10, 4ª série). Nos restantes periódicos esta sobreposição dir-se-á mais subtil, mas é frequentemente afluída.

Amália negou sempre estas semelhanças, mas ao analisarmos o seu discurso autobiográfico percebemos que muito provavelmente resulta, também, da apropriação de múltiplas histórias/episódios que foram sendo narrados por terceiros e pela própria;

³³⁰ Francisco Cruz, primeiro marido de Amália, quando questionado sobre a veracidade dos acontecimentos e sobre a personagem que supostamente o representa no filme (Júlio), terá respondido: “Sim, tudo aquilo é verdade, com uma exceção: é que Amália não apareceu de sapatinho de verniz e vestido de seda, mas a pé descalço e de chita. O resto é tudo verdade”. Nesta entrevista afirma, perentoriamente, ser o responsável pela estreia profissional da fadista e pela negociação dos *cachets* (entrevista em publicação sem data e sem indicação do periódico, escrita por A. Rosado, gentilmente cedida pelo investigador Frederico Santiago).

³³¹ Vários críticos descreveram a atuação de Amália no filme como ‘natural’: “Amália Rodrigues é simplesmente enorme (...) A graça, a naturalidade e a frescura que tanto aplaudimos em artistas estrangeiros tem também Amália Rodrigues como no-lo demonstrou claramente em algumas cenas, nomeadamente no camarim do teatro e também quando pretende justificar-se em casa e é escorraçada. É preciso ser artista para reagir dessa maneira onde basta apenas uma contração muscular para nos dizer tudo o que vai na alma” (*Ecos de Portugal*, 1/3/1948, p.1-2, nº 66, 2ª série); “Amália ouve-se como artista consumada, representando com naturalidade, movimentando-se a vontade perante a câmara, sem um deslize, sem um momento baixo e cantando admiravelmente” (F.A. in DP, 17/2/1948, p. 2, ano VI, nº 1928).

histórias que confirmam a regra do que era culturalmente expectável para a biografia de um/a fadista.³³² A narrativa autobiográfica mais completa que nos chega, por Pavão dos Santos - com quem Amália falou cerca de 40 anos depois da gravação do filme -, parece ser construída sobre “episódios decisivos (...) com o mesmo ritmo, a mesma dramaturgia e o mesmo clímax de uma sequência cinematográfica” (Batista 2009: 33). Ou seja, esta construção dramatúrgica é resultado da conjugação de múltiplos fatores, entre eles a elaboração de uma biografia que, culturalmente, assenta em pressupostos de horizontalidade e de diacronismo conceptualmente naturalizados nos modos de pensar e agir dos intervenientes, e que resultam na organização discursiva com características idênticas. Interessa, portanto, ressaltar a este respeito que a personagem Ana Maria, a persona Amália e a ‘Amália real’ fundem-se, pelas semelhanças profissionais e biográficas, numa só entidade.³³³ A ‘autenticidade’ da personagem constrói-se: “between the authenticity of his own life, of his own self and its past as known to himself (and as known or assumed at least in part to the audience) and the authenticated life of the character he is playing” (Elizabeth Burns in Dyer 1998: 21).

O ponto que une e que transcende esta trilogia (Amália ‘pessoa real’, a ‘estrela’ e a personagem Ana Maria) é *a voz*, a mesma voz. Não há substanciais diferenças entre a voz que ouvimos neste filme através da atriz cantadeira (que é, como referi, interpretada como ‘Amália real’) - e a voz das primeiras gravações conhecidas efetuadas pela fadista. É precisamente sobre esta voz que o enredo e a tensão do filme se desenvolvem terminando, ao que tudo indica, no regresso de Ana Maria ao retiro de Alfama, abdicando assim da sua carreira de sucesso (ou seja, pela leitura do filme, abdicando da exploração e venda da sua voz como meio de subsistência, riqueza e fama). A voz é, assim, apresentada como um objeto palpável e cuja propriedade é passível de ser possuída. Embora pertencendo a Ana Maria (como reflexo da sua ‘alma’ e existindo através do seu corpo), o enredo do filme está desenhado de modo a expropriá-la da sua voz de dois modos muito explícitos: em primeiro lugar, e num tropo biográfico fadista, é uma

³³² A investigadora Gabriela Cruz sugere que a ‘verdade’ biográfica é um mero jogo e, a resposta de Amália à sua construção, foi e é irrelevante e inconsequente: “Never mind Amália’s own resistance to assertions of biographical fidelity. (...) Maybe by the time she issued her protest in 1987, it no longer mattered. Maybe it never did, for the reality of fado, as António Ferro explained when he presented the award of the Secretariat for National Information (SNI) to Queiroga in 1947, was the reality of song” (Cruz 2013: 188-9).

³³³ Esta sobreposição será provavelmente acentuada pela noção de “life-as-theater”: “the commonplace analogy is of the world itself as a place where people, like actors, play parts, in an action which is felt obscurely to be designed by “social forces” or the natural drives of individual men” (Elizabeth Burns in Dyer 1998, p. 21).

entidade divina quem presenteia a sua mãe (já falecida por motivos não esclarecidos na película) com um aparelho fonador excecional que, por sua vez, é biologicamente herdado por Ana Maria. Daqui concluímos que a voz não é sua, no sentido de ter sido aprendida ou trabalhada, mas uma oferenda divina transmitida por via do ADN; em segundo lugar e, paradoxalmente, é Júlio, o namorado ensaiador, quem trabalha essa mesma dádiva até à exaustão, em sequências de ensaio. Nelas, Ana Maria protesta com a quantidade de repetições e com a tonalidade de uma canção que lhe é desconfortável por ser demasiado aguda enquanto o ‘mestre’, Júlio, exige repetições “porque sim” e a vai ‘moldando’ com uma austeridade e exigência que encontramos com frequência nos discursos relacionados com a aprendizagem da música dita ‘erudita’.³³⁴ Os ensinamentos aparentemente desinteressados são, na realidade, símbolo de uma propriedade apriorista baseada no género, propriedade que Júlio irá reclamar para si quando Ana Maria se torna uma figura conhecidíssima e incontornável na interpretação do fado ao afirmar: “não te fiz aquilo que tu és para meia dúzia de palermas darem cabo de tudo”.³³⁵ Se Ana Maria foge ao controlo e à posse de Júlio, tornando-se emocional e economicamente independente por via da sua voz, Júlio rapidamente a reclama restituindo, assim, um aparente equilíbrio social ao enredo, equilíbrio esse garantido pela permanência do papel do homem como ganha pão da família e da mulher confinada ao recato do lar e ao trabalho doméstico não remunerado.³³⁶

Um terceiro e último ponto que importa referir é que a construção da voz de Ana Maria é coletiva, moldada pelo ambiente em que a personagem se movimenta, em que: “vocal choices are based on the vocalizer’s position within the collective rather than arising solely as individual expression” (Eidsheim 2019:11). Quando Júlio afirma que ela só cantará “aqui, entre nós”, circunscrevendo o seu lugar de performance/escuta ao bairro, subentende-se que a sua voz é também resultado do espaço em que habita e se manifesta;

³³⁴ São muito relevantes do ponto de vista dramaturgico os ensaios de Ana Maria com Júlio que têm, aliás, uma seriedade e uma duração longa e pouco comum nos filmes da época reforçando a ideia do trabalho da e sobre a voz, algo que é surpreendente no meio fadista onde, como já referi, a voz é entendida e percebida como inata.

³³⁵ Francisco Cruz, também guitarrista, sugeriu ao jornalista A. Rosado, na já referida entrevista (p.183), ser responsável pelos ensaios com Amália Rodrigues: “corrigindo-lhe certas imperfeições” (publicação sem data e sem indicação do periódico, gentilmente cedida pelo investigador Frederico Santiago).

³³⁶ Salazar tinha afirmado, logo nas entrevistas concedidas a António Ferro, quando o Estado Novo se formalizava, que o lugar da mulher era: “dentro do lar” e que embora não devesse ser “uma escrava”, deveria ser “o homem a lutar com a vida no exterior, na rua” (Salazar *in* Ferro 1933: 95).

pertence, por isso, à história desse lugar onde as personagens se movimentam e materializam emoções pessoais e coletivas em comunidade. A voz tem, assim, uma existência confinada a um ecossistema familiar/bairrista e sua manifestação fora desse contexto servirá apenas para a desvirtuar.

A musicóloga Gabriela Cruz debruça-se sobre este assunto chamando a atenção para a construção dos significados emocionais da voz/interpretação por via da escuta. Isto é enfatizado pela cena em que Ana Maria se apresenta pela primeira vez a um público heterogêneo, no seu bairro, e em que a realização alterna close-ups de Amália a cantar com imagens das personagens do bairro escutando-a em silêncio e ‘imbuídas’ de emoções aparentemente desencadeadas por aquela voz que, de certo modo, também lhes pertence. Esta sequência de imagens constrói, nas palavras de Cruz, uma ‘pedagogia’ da e para a escuta:

“The point is clear: here everyone is included - the old, the young, men, women, the ambitious, the contented, the curious, the moved, and the angry. Moreover, their attention and gestures deliver a lesson in listening. Each display of voice, each sustained high note, each slight messa di voce elicits a nod, a look, a tear. The scene writes the emotion of fado” (Cruz 2013: 189).

Como referi anteriormente encontram-se, em publicações periódicas, descrições literárias de ‘como reagir’, de ‘como escutar’ determinada voz, mas o efeito provocado pelas imagens que ilustram as cenas em que Ana Maria canta, focando-se a reação e expressão dos ouvintes será, certamente, um meio capaz de moldar e consolidar a natureza dessas experiências e o sentimento expectável da sua vivência. Há como que uma prescrição de como sentir e reagir à música/performance, sem deixar que a subjetividade do ouvinte se manifeste espontaneamente, ou seja, as sequências de escuta e as emoções desencadeadas e reveladas pelo público são um exemplo a interiorizar de *como* ouvir Amália e de *como* ouvir fado. Esta ideia ressoa com o que Becker (2001) designa por ‘*habitus* de escuta’, um conjunto de predisposições incorporadas social e culturalmente e que definem as respostas e os comportamentos dos sujeitos (assunto que é debatido em pormenor na conclusão desta tese).

O regresso de Ana Maria ao retiro dos ‘Unidos’, no final do filme, é uma premissa necessária para garantir o equilíbrio do sistema social vigente, no qual as mulheres deveriam ser sempre submissas aos homens. Para além disso, a profissão de cantadeira e

até mesmo de cantora era, ainda, olhada com alguma desconfiança moral. De acordo com Leonor Areal, *Fado, História de uma Cantadeira*: “inaugura uma linhagem de filmes que discute e dramatiza os dilemas morais associados à má fama das cantoras e aos riscos de perda de inocência atribuídos ao mundo do teatro” (Areal 2011: 137); neles, a figura feminina, ao conseguir insinuar-se nos acontecimentos é inevitavelmente punida, transformando-se na ‘heroína-vítima’ (Tomás 2013: 190). Talvez por isso, o guião reforce a virtuosidade das ações e comportamentos de Ana Maria, no modo como ignora e rejeita, por exemplo, os convites para festas feitos por homens pertencentes às elites da nobreza e da diplomacia que a cortejam. O estereótipo da artista que conseguiu um lugar de destaque no mundo do espetáculo por ter relações íntimas com os empresários é bem ilustrado no filme, através das conversas entre as coristas do teatro que sugerem que Ana Maria tem uma relação com o poderoso e abastado empresário (que acaba por a pedir em casamento tomando, também ele, a ‘atitude’ moralmente aceitável). A inveja revelada por estas personagens corresponde a um estereótipo alimentado por um olhar ‘masculino’ sobre o que se pode considerar um universo psicológico associado ao ‘feminino’. O ‘olhar’ sobre as coristas é o exemplo mais explícito do que Laura Mulvey, na década de 70, descreverá como ‘male gaze’. O termo foi cunhado num texto fundamental para a teoria e crítica do cinema, numa perspetiva feminista: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Nele, Mulvey utiliza as ferramentas analíticas da psicanálise, a partir do pensamento de Freud e, muito especialmente, de Lacan, para fazer análise e crítica cinematográfica, usando-a como “arma política” (Mulvey 1975: 133). O ‘male gaze’, frequente no cinema ‘clássico’ de Hollywood, representa o homem como “the bearer of look” (Mulvey 1999: 836) reduzindo as mulheres a imagens objetificadas que servem para serem vistas e não para serem ouvidas. De acordo com Mulvey, este mecanismo não só determina como se imiscui na conceção dos guiões cinematográficos, uma vez que o aparecimento do corpo de uma mulher, especialmente quando essa mulher está a atuar ou a ‘exibir-se’ (seja, ou não, num palco), provocam uma suspensão na ação e na narrativa. Nesse momento não há alternativa senão a de fixar essa personagem feminina porque ela está a cumprir a sua função: ser olhada. O poder homogeneizante do cinema de Hollywood banalizou este tipo de ‘olhar’ e, embora não o encontremos de modo tão explícito no cinema português (até porque a nudez e a sexualização dos corpos eram, à partida, censurados), a objetificação do corpo feminino existe, de modo subtil e por vezes quase impercetível. Sendo Ana Maria uma cantora é natural que, nas cenas em que esta atua, os olhares de todos recaiam sobre ela; no entanto, esse olhar é um olhar de escuta,

ou seja, os olhos procuram localizar a origem da voz e, mais do que objetificar o corpo, objetificam a voz que dele emana. Em *Fado* podemos encontrar claramente o ‘male gaze’, como Mulvey o teorizou, no primeiro plano em que aparecem as coristas do teatro: saem de cena com roupas justas e em forma de *maillot*, movimento imediatamente acompanhado pelo olhar ‘guloso’ dos homens em cena (os mesmo que convidam Ana Maria para as festas a seguir às récitas); apenas Júlio, também presente, parece escapar à tentação de seguir o grupo com o olhar, mostrando aparente desinteresse (como vimos, em *Capas Negras* há um momento semelhante, narrativamente despropositado, cujo objetivo é claramente a exibição do corpo ‘feminino’).

O equilíbrio social de género é também garantido pelo poder sobre a voz. Capaz de provocar rutura social, a voz de uma mulher, neste caso de Ana Maria, deve existir num contexto devidamente delimitado e supervisionado por homens. O poder ‘masculino’ sobre esta voz é garantido por duas forças narrativas interdependentes e bem presentes no filme: a primeira, como já referi, objetifica a voz de Ana Maria e trata-a como uma propriedade que pertence a duas figuras: Júlio, que a domina emocionalmente e o empresário que a compra; a segunda acontece por via da separação, muito subtil, da voz do corpo que a emite. Há dois momentos em que esta separação acontece de facto: quando a atuação ao vivo de Ana Maria ‘passa’ do teatro para um rádio, então rodeado por Luisinha (já numa cadeira de rodas) e pelos restantes membros da comunidade; a segunda no final do filme, na despedida de Júlio, quando este tenta tocar desajeitadamente guitarra no palco dos ‘Unidos’. Perante a sua incapacidade e a expressão consternada de todos ouvimos, acusmáticamente, a voz de Ana Maria e rapidamente compreendemos que o seu olhar é agora assumido pela câmara que foca os olhos de Júlio; começa, então, um *travelling* lento em direção ao palco por entre o público que, voltando-se para trás, olhando a presença da voz, se vai levantando e arredando à sua passagem. Neste momento a voz de Ana Maria e o ‘olhar’ da câmara sobrepõem-se; é como se a voz tivesse, agora, uma materialidade que lhe permitia ver e ser vista. Facilmente os espectadores compreendem que o ‘olhar’ da camara é o olhar da cantadeira, mas ainda assim o facto da sua presença ser, numa primeira instância, representada pela sua voz e não pela imagem, confere ao evento acústico uma propriedade subjetiva, tanto real como onírica, tanto física como imaterial. Expõe-se, por via da ausência do corpo emissor, a ubiquidade do fenómeno acústico.

A cena interrompe-se com um plano de Ana Maria em cena, retirando o xaile a ‘mãe Rosa’ que coloca antes de subir a palco; sempre a cantar, descansa as mãos nos ombros de Júlio e termina, já no palco, a quadra do fado que serve de *leitmotiv* ao filme: “ninguém foge por mais forte, ao destino que deus dá”. Júlio levanta-se e beija-a (embora só vejamos a aproximação ao beijo), fechando com final feliz o fim da carreira auspiciosa de Ana Maria e colocando o fado no palco ‘certo’ (do retiro) e, em evidência, o espetáculo que verdadeiramente interessava: a relação com Júlio e os laços com a comunidade.

A punição de Ana Maria, como referi na introdução à presente secção, não passa pela solução clássica da morte da personagem, nem pela desgraça ou infelicidade (algo que curiosamente parece acontecer momentaneamente com Júlio), mas pela renúncia da excecionalidade, numa espécie de rendição e glorificação da norma. Atrevo-me a sugerir que o olhar paternalista e moralista do filme e da ideologia que o enforma jamais permitiria uma voz como a de Ana Maria libertar-se dos convencionalismos sociais. E a de Amália? Seria um risco para a política portuguesa permitir-lhe explorar a unicidade e excecionalidade da sua voz sem constrangimentos?

Um último aspeto bastante revelador da ideologia vocal da época tem a ver com o facto de Amália ter ganho o prémio de melhor atriz de cinema pelo seu desempenho em *Fado, História de uma Cantadeira*. No discurso proferido dois anos depois, aquando da entrega dos prémios, António Ferro, já de saída do S.N.I., apontava que o “tom declamatório” era um dos “principais defeitos” a ‘enfermar’ o teatro e o cinema:

“(…) enquanto a dicção das nossas actrizes e actores não for mais natural (o natural no palco nunca poderá ser, evidentemente, igual ao da vida), o nosso teatro e **também o nosso cinema, com as suas falas cantadas**, excessivamente intencionais, muito sublinhadas, muito inflamadas, *muito espertas*, com honrosas exepções, claro está, soará sempre a falso, a teatro enfatuado, espevitado, a *teatro demasiado teatral*. E não há texto subtil que resista a esse enfatuamento, a esse empolado” (Ferro 1950: 101-2, destaque no original).

Aquilo que Ferro identifica como ‘enfermidade’ é semelhante ao que anteriormente frisei em relação à voz de Alberto Ribeiro no filme *Capas Negras*: há uma completa dissonância entre a sua voz ‘declamada’ e ‘excessivamente intencional’ e a ‘naturalidade’

que Amália parece querer imprimir ao seu discurso. Será este o ponto que Ferro irá valorizar e enfatizar:³³⁷

“Encontrem-se para Amália Rodrigues os papeis que convêm à sua grande classe de artista popular, tire-se partido da natural nobreza que há na sua humildade e poderemos contar com uma grande actriz para o cinema português, uma actriz que canta muito bem quando tem de cantar **mas não canta quando fala nem quando representa**” (Ferro 1950: 89, destaque no original).

Quando Ferro fala da questão do ‘cantar a falar’ está a referir-se à prosódia, aquilo que mede a melodia, a intonação, os acentos da fala. Quanto mais codificada, mais regulamentada, mais em estrita relação com a correta dicção da palavra escrita, mais elitista e inacessível a palavra falada se torna.

Tendo em conta que o próprio Ferro, como já referi na introdução da presente tese, queria instituir esse rigor prosódico, essa perfeita articulação da sílaba, esta declaração é surpreendente, não numa perspectiva estética, mas numa perspectiva ideológica. Vejamos: a disciplina das vozes, num determinado sistema, estabelece uma disciplina dos corpos, dos corpos particulares aos ‘corpos coletivos’, institucionais. Deixar a voz falada, num circuito convencionado como o cinema ou o teatro, tornar-se mais natural ou mais em consonância com as conversas do dia a dia entre pessoas comuns é dar-lhe um espaço de subjetividade imensurável: é transpor a ‘realidade da ficção’ para a ‘realidade do real’. A educação das vozes da fala e do canto, que Ferro ambicionava, parece agora uma redundância, um exagero de estilo, esteticamente impossível de suportar. No entanto, o seu contrário é um perigo: pedir que a palavra falada da representação perca a sua rígida coreografia performativa é abri-la às mais infinitas interpretações, tornando-a acessível e passível de apropriação por qualquer um/a. Um paradoxo explicável pela mente visionária de Ferro que antecipava, assim, a inevitabilidade de uma nova estética vocal?

³³⁷ Não estou, com isto, a insinuar que António Ferro falava de Alberto Ribeiro quando proferiu esta afirmação; realço, apenas, que a descrição do diretor do S.N.I. pode facilmente ser aplicada ao estilo vocal desse artista.

“...a voz da velha pátria”³³⁸ - A consagração internacional em Paris (1949)

“Amália Rodrigues conquistou os parisienses. Foi no «cabaret» Carrère que a artista portuguesa cantou pela primeira vez em Paris e a sua estreia constituiu uma brilhante consagração do seu talento. A assistência escolhida, num grande ambiente de elegância, deixou-se seduzir pela voz feiticeira dessa «Rainha do Fado» (...). Foi um êxito, um verdadeiro êxito, o que todo o Paris das primeiras representações lhe proporcionou. Amália Rodrigues, com a sua graça, a sinceridade empolgante da sua voz, pôs diante de nós a alma portuguesa.”

(C. ADAM in DN, 14/04/49, p.1, ano 85º, nº 29869).

“É um êxito Amália? Decerto. Mas é também - e muito - um êxito para Portugal. Mais um”
(DP 16/4/1949, p.5, ano VII, nº 2350).

Em abril de 1949, António Ferro deslocou-se a Paris e Londres, acompanhado por Amália Rodrigues. De acordo com o *Diário da Manhã* (DM), órgão comunicativo do regime, as viagens de Ferro serviam para efeitos de propaganda turística através da exibição de “filmes documentários da vida Portuguesa” (DM, 11/4/1949, p.6) da autoria de António Lopes Ribeiro,³³⁹ onde se incluíam: “um documentário sobre o Centro Regional da Exposição do Mundo Português, outro documentário de atualidades sobre a última viagem do chefe de estado ao Porto, e o filme «Uma Revolução na Paz», admirável panorâmica sobre o passado e o presente de Portugal” (*idem*).³⁴⁰

No entanto, e de acordo com uma carta crítica em tom sarcástico de um antigo diplomata, ‘dispensado’ por Salazar, Dr. Alberto da Veiga Simões,³⁴¹ então residente em Paris, o

³³⁸ Citação retirada do artigo de Robert Kemp para o jornal *La Bataille*, traduzido e publicado pelo DP (11/9/1947, p.3), e que será republicado no célebre semanário *Les Nouvelles Littéraires*, em França, na ocasião das primeiras atuações da fadista na capital francesa.

³³⁹ O realizador, argumentista e jornalista António Lopes Ribeiro ‘assumiu o protagonismo’ “na realização da propaganda cinematográfica do Estado Novo” após a publicação do filme *A Revolução de Maio*. Esse papel será “reforçado com a criação do Jornal Português, produzido pela Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC) de 1938 a 1951” (Piçarra 2006:106) que Lopes Ribeiro dirigia.

³⁴⁰ Também no jornal *O Século* (14/04/1949, p.2, ano 69º, nº 20.073) se podia ler que tinham sido exibidos, em Londres: “(...) documentários da vida portuguesa (...) filmes alusivos ao ressurgimento de Portugal”; notícia semelhante no *Diário de Notícias*: “Um magnífico filme revelou aos franceses entusiásticos a arte portuguesa, o seu folclore, os seus preciosos monumentos e a sua arquitetura antiga (...) da sua evolução e da sua revolução nacional” (DN, 14/04/1949, p.1, ano 85º, nº 29.869).

³⁴¹ Alberto da Veiga Simões (Arganil 1988 - Paris 1954). Diplomata e historiador português afastado da vida política por Oliveira Salazar. Entrou na carreira diplomática em 1911 tendo sido colocado em Londres. Entre 1933 e 1940 “é ministro plenipotenciário em Berlim” (Marques de Almeida 2004: 11), partindo nesse ano para Paris, cidade onde viria a falecer. De acordo com Marques de Almeida: “a sua acção diplomática e o apoio dado aos judeus desagradara profundamente a Salazar, de modo que o decreto de 6 de Setembro de 1946, demitindo-o por abandono de lugar [com justificação na negação de aceitar representar Portugal na China], soa a torpe ajuste de contas” (*idem*).

intuito da visita à capital francesa seria o de: “passar um filme das eleições e pôr a D. Amália (...) a cantar fados” (*in* Madeira 2000:216).³⁴² A afirmação revela que os motivos da viagem, para além de servirem a anunciada ‘propaganda turística’, serviam também como propaganda política, muito ‘necessária’ se tivermos em conta a enorme pressão internacional sobre a legitimidade e ‘transparência’ dos processos eleitorais em Portugal. As eleições presidenciais, realizadas em fevereiro desse mesmo ano, geraram um considerável movimento de apoio ao candidato da oposição, o General Norton de Matos; a retirada da sua candidatura, pouco tempo antes da eleição, expondo o processo como mais uma fraude, requeria do regime prova da sua imparcialidade. De referir, ainda, que na semana anterior a estas viagens de Ferro, Portugal assinara o “Pacto do Atlântico Norte”,³⁴³ um tratado de autodefesa mútua, entre os 12 países que se tornariam os fundadores da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), vulgarmente designada por NATO (North Atlantic Treaty Organization).

É assim possível que, para além do filme aludido na notícia do DM,³⁴⁴ uma ‘ilustração’ da apoteótica da mobilização nacional, em direção ao norte do país, para ‘saudar’ o líder Óscar Carmona, tivessem sido exibidos: *Campanha para a Reeleição do Presidente Carmona* ou *Campanha Eleitoral de 1949*, ambos realizados por Lopes Ribeiro nesse mesmo ano (até porque o anunciado “documentário sobre o Centro Regional da

³⁴² “O sempre distinto Ferro propagandeia. Alugou o cabaret mais caro de Paris, «Chez Carrère», onde cada botelha de champagne custa 10.000 francos, para passar um filme das eleições e pôr a D. Amália (como diz um caso clínico que por aqui consoleia) a cantar fados. No dia seguinte, passa o mesmo filme no Cinema des Champs Elysées. Sábado [dia 9] grande festança na casa de Portugal, com programa idêntico (...) E assim se gastam algumas centenas mais de contos, com grande proveito para a pátria e as batatas, por entre a boa chuchadeira indígena, que come, bebe e alça a perna.” (Alberto da Veiga Simões, carta ao amigo José da Veiga Lima *in* Madeira 2000: 215-6).

³⁴³ Assinado no dia 4 abril de 1949, em Washington. Salazar não tinha alternativa a não ser a de colaborar com as exigências norte americanas: em 1948 cedeu-lhes a base das Lajes e integrou o II Plano Marshall, que visava o contínuo apoio à recuperação europeia no pós-guerra de modo a conter o crescimento de movimentos alinhados com ideais comunistas.

³⁴⁴ Filme que tem como título completo: “Viagem ao Porto do Senhor Marechal Carmona”, realizado “em princípios de 1949” por António Lopes Ribeiro (Matos-Cruz 1983: 94).

Exposição do Mundo Português”, noticiado no mesmo jornal, não consta listado na produção deste realizador).³⁴⁵

Amália Rodrigues ‘complementava’ estas sessões de cinema que ocorreram em Paris, em datas e locais que, a imprensa, por vezes, não revela ou revela contraditoriamente. De acordo com a longa reportagem publicada no DP (16/4/1949, p.1 e 5, ano VII, nº 2350), a fadista terá atuado na “boîte Carrère”, para uma audiência em que figuravam António Ferro, o embaixador e cônsul de Portugal; no dia seguinte, no “Studio des Champs Elísios”, perante uma “sala á cunha”; nesse dia, “já tarde” cantou no ‘Maxims’ perante os “embaixadores do Brasil e de Portugal”, Ferro, “Rita Hayworth e o príncipe Ali Kahan” (ao que tudo indica terá repetido a atuação, uma vez que “altas horas já, mandaram chamar o guitarrista e o viola, - Raul Nery e Santos Moreira (...) Amália canta novamente” (*idem*: 5));³⁴⁶ na noite de sábado, dia 9, na Casa de Portugal (informação que consta, também, na carta de Veiga Simões), numa festa oferecida pelo cônsul em ‘honra’ de Ferro (festa sobre a qual não há qualquer informação na vasta documentação ‘administrativa’ e na ‘correspondência’ consultada, tanto no Arquivo Diplomático como na Torre do Tombo); finalmente, a gravação de um programa de rádio no estúdio da Radiodiffusion Française.³⁴⁷

³⁴⁵ Conjeturando sobre as afirmações de Veiga Simões, o ‘filme das eleições’ poderá ter sido *Campanha Eleitoral de 1949* onde, em jeito documentarista, se faz o apanágio da ordem portuguesa, da obra do regime e da unanimidade em torno dos seus líderes, Salazar e Carmona. Salvaguardava-se, nesse documento cinematográfico, a integridade das eleições garantindo-se que: “durante o período eleitoral” a oposição “pôde fazer a sua campanha”, tendo “celebrado sessões de propaganda em que os oradores puderam criticar livremente os atos do regime”. Afirmava-se, também, que essa mesma oposição estava “ao lado de interesses estrangeiros, ao lado do comunismo internacional” e que num mundo “incerto e inseguro”, Portugal dava mais um “exemplo de serenidade e de consciência dos seus próprios destinos” (“A campanha eleitoral de 1949”, realizada pela SPAC - Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas - Companhia Produtora Portugal, montagem de António Lopes Ribeiro. Disponível em: <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1638&type=Video> Último acesso: 12/12/2023, 22.45h.

³⁴⁶ “Altas horas já, mandaram chamar o guitarrista e o viola, - Raul Nery e Santos Moreira estão acostumados a aparecerem logo – a Amália canta novamente, e conquista todos, desde a capitosa Rita até às empregadas do vestiário que a aplaudem, de parceria com os «maîtres d’hotel» e «grooms» açodados, à sua saída (...)” (DP, 16/4/1949, p.5, ano VII, nº 2350).

³⁴⁷ “(...) os estúdios parisienses da Radiodiffusion Française convidaram-na a gravar um programa que passará na sua «Chaine National» - um quarto de hora de música portuguesa... Tudo, elementos seguros de prestígio para Portugal. E há este milagre extraordinário: conquista bem mais difícil do que a de Rita Hayworth ou de Julien Green, do público de «Carrere» ou da casa de Portugal, Maxims ou do Studio des Champs Elysées [palavra incompreensível] operadores da rádio que, frente às suas máquinas e aos seus discos negros, atentos às agulhinhas que dançam, às lâmpadas coloridas que se acendem e apagam, e que, no final, aplaudem à sua maneira: gravando mais um fado, suplementar e não previsto...” (DP, 16/4/1949, p.5, ano VII, nº 2350).

O DN noticiou que a festa na Casa de Portugal terá sido no dia 9 e que Ferro seguiu, no dia seguinte, para Londres.³⁴⁸ Tal como no DM, ‘ocultava-se’ a atuação na «boîte Carrère», mas a propósito da atuação no “Teatro dos Campos Elísios”, o jornal ‘do regime’ referia que Amália tinha sido “apresentada de novo pelo escritor Robert Kemp” (DM, 11/4/1949, p.6),³⁴⁹ ou seja, fica implícito que teria havido uma atuação prévia e, talvez por pudor, não se tenha referido “o cabaret mais caro de Paris” (na descrição caricatural de Veiga Simões).³⁵⁰ Esta mesma notícia anunciava que “se realizou hoje”, ou seja, no dia 10, uma festa na Casa de Portugal; no entanto, e tendo em conta alguma semelhança entre as notícias do DN e DM, presumo que tenha sido um erro desta publicação e que, a atuação neste local tenha ocorrido, de facto, no dia 9.

No dia 14, no DN, publicou-se uma longa reportagem sobre estes acontecimentos parisienses (sendo que a notícia tem a indicação “Paris, 9”). Nela se confirma que Amália cantou, pela primeira vez em Paris, no “«cabaret» Carrère”, apresentada por Kemp; ou seja, esta atuação deverá ter acontecido no dia 7, seguindo-se o Teatro dos Campos Elísios³⁵¹ e o Maxim’s (dia 8) e, no dia 9, a Casa de Portugal.

Pela imprensa portuguesa sabemos que Amália viajou para Londres no dia 12, onde atuou no hotel Ritz “três horas depois de chegar” (DP, 13/4/1949, p.7, ano VII, nº 2347),³⁵² depois de Ferro ter organizado uma sessão de cinema na “Films House”, desta feita para um grupo de “vários jornalistas ingleses” (DN, 14/4/1949, p.1, ano 85º, nº 29.869), onde se incluíam o jornal *Times* e o *Daily Telegraph* que, de acordo com a imprensa portuguesa, terão tecido elogios aos filmes exibidos (informação que não consegui confirmar em periódicos locais).

³⁴⁸ “Paris, 10 - Decorreu com o maior brilhantismo e animação a festa realizada ontem na Casa Portugal em honra do SNI. A festa foi oferecida pelo Dr. Augusto Potier, cônsul de Portugal em Paris e Presidente do Conselho de administração daquele organismo. Assistiram cerca de 200 pessoas (...) Novamente com grande êxito e muito agrado foram passados filmes e documentários da vida portuguesa, realizado por António Lopes Ribeiro. A cantadeira Amália Rodrigues cantou alguns números do seu repertório” (DN 11/4/1949, p.1, ano 85º, nº 29.866).

³⁴⁹ Jornalista, crítico literário/musical e escritor (Paris 1879 – 1959).

³⁵⁰ “(...) realizou-se com enorme êxito no estúdio do Teatro dos campos Elísios, um espectáculo promovido pelo secretário nacional da informação, de Portugal. Na pequena mas elegante sala, que contém 300 lugares, juntaram-se cerca de 400 pessoas” (DM, 11/4/1949, p.6).

³⁵¹ Local também confirmado na imprensa francesa, no *France Illustration Le Monde Illustré* de 23/6/1949, p.IV, Cinquième Année, nº 193: “Sous les auspices de M. Antonio Ferro, secrétaire d’Etat à la Propagande du Portugal, un public choisi a été convié à entendre Mlle Amalia Rodriguez au Studio des Champs-Élysées”.

³⁵² “Londres, 13 – AR cantou ontem à noite no Ritz, três horas depois de chegar á capital inglesa, numa recepção oferecida por António Ferro (...) Acompanhada por dois guitarristas, Amália interpretou diversas canções do seu país por forma a justificar plenamente a reputação que adquiriu em Portugal e Espanha. – (F.P.)” (DP 13/4/1949, p.7, ano VII, nº 2347).

O que não sabemos pelos jornais portugueses é que Amália, ao que tudo indica, depois desta: “fuga rápida a Londres, retornou Paris” (France-soir, 16/4/1949, p.4, 8^o Année, n^o 1465).³⁵³ De acordo com uma outra publicação, a revista do MLN, Amália terá regressado a Paris para se apresentar para “Le Tout-Paris” duas vezes no Carrère, a primeira delas numa luxuosa passagem de modelos organizada pela Air-France, onde “dez manequins apresentaram a viagem de um parisiense a Argel”.³⁵⁴

Embora a publicação não explicita a data do evento, estas atuações terão acontecido depois da ida a Londres e antes do dia 21, dia em que terá regressado a “Lisboa no «Sud Express»” (DP, 21/4/1949, p.7, ano VII, n^o 2355). Resta também apurar se esta atuação para a Air France foi feita à margem das apresentações ‘oficiais’ organizadas por António Ferro ou se esta parceria fazia parte de um entendimento entre o turismo de Portugal (que o secretário também tutelava) e a companhia aérea, ou até por um outro ‘agente’. Note-se que cerca de 2 meses antes, mais exatamente no dia 18 de fevereiro, o DP, a propósito de uma festa organizada pelo periódico,³⁵⁵ revelava que o jornal francês «Carrefour» apelidava Amália de Edith Piaff portuguesa.³⁵⁶ Isto porque: “Um conhecido jornalista francês, Jean-Jacques Brissac, veio a Lisboa na companhia do célebre diretor de orquestra Fred Adison. Finalidade da viagem do segundo: contratar uma fadista que alcançasse em Paris sucesso

igual ao dos bailados de Carmen Amaya” (DP 18/2/49, p.1, ano VII, n^o 2294), a “bailarina cigana” que, por vida da arte ‘popular’, se tornara “milionária” e cujos “espectáculos no teatro dos campos Elísios” seriam pagos a “cinco milhões por semana” (*O Século Ilustrado*, 8/1/1949, p.15, ano XII, n^o 575).³⁵⁷ Brissac descreverá para o seu periódico: “as primeiras impressões da sua chegada a Lisboa”:

³⁵³ “Amalia Rodrigues, après une courte fugue à Londres, est rentrée à Paris. Celle qui, en huit ans, est devenue l’idole du Portugal, rentre à Lisbonne” (France-soir, 16/4/1949, p.4, 8^o Année, n^o 1465).

³⁵⁴ “Tout-Paris s’est réuni deux fois chez Carrère pour assister à une présentation de robes de voyage et pour entendre la chanteuse portugaise Amalia Rodrigues. C’est Air-France qui avait organisé la première des réunions. (...) Et c’est chez Carrère que dix mannequins ont présenté le voyage d’une Parisienne à Alger: dix ensembles d’une fantaisie charmante. Amalia Rodrigues est venu chercher à Paris une consécration bientôt mondiale. Extraordinaire destinée que celle d’Amalia Rodrigues qui vendait des oranges dans les ruqs de Lisbonne. Elle chantait aussi” (V: magazine illustré du MLN, 24/4/1949, p.8, 6^o Année, n^o 238).

³⁵⁵ No dia 23 de fevereiro, no teatro Politeama, destinada a “angariar fundos” (...) “em prol dos doentes e necessitados” (DP 18/2/1949, p.1, ano VII, n^o 2294).

³⁵⁶ “A Edith Piaf portuguesa - é como o «Carrefour» considera Amália Rodrigues que colabora na festa do Politeama” (DP 18/2/1949, p.4, ano VII, n^o 2294).

³⁵⁷ Para além da publicação do DP há, nos Relatórios de Contas do SNI relativos a fevereiro de 1949, referência a um almoço oferecido a ‘Bressac’ “e a mais convidados”, no “restaurante Machado” (Disponível em: Relações Discriminadas das despesas efectudas do SNI – PT/TTAOS/D-M/035/0003/00001, cx-686, FL14).

“Esperava-nos Érico Braga, diretor de teatro, artista e um dos pilares da amizade luso-francesa. Suplicou anos que fossemos imediatamente a um estúdio de cinema para ver Amália Rodrigues. A artista ia ganhar 50.000 escudos para cantar um único fado no filme «O fado e Amália - eis Lisboa». (...) Amália Rodrigues rosto trágico e belo, que teve nascimento humilde, é bem Edith Piaf portuguesa. Fala-nos em inglês correcto e diz-nos sonhar com Paris. E o seu produtor acrescenta que a glória do fado canta por 10.000 escudos, uma noite por semana, num pequeno e modesto «café» onde, por vezes se encontram, para ouvir, o rei de Itália, o rei da Roménia, o pretendente ao trono de Espanha, o ex-regente da Hungria - que chegou recentemente - e até o Conde de Paris, Henrique de França»” (DP 18/2/1949, p.4, ano VII, nº 2294).

Não foi possível apurar se houve, ou não, envolvimento destas duas figuras na contratação de Amália, mas está patente através desta publicação o interesse internacional pela artista. Não é de descartar, portanto, que a ida da fadista a Paris tenha também sido motivada por convites alheios ao S.N.I.; parece-me, no entanto, mais plausível que o seu êxito no Carrère, assim como os comentários na imprensa francesa que enfatizaram o rápido sucesso da ‘ex-vendedora de laranjas’, que se havia tornado a ‘alma do fado português’ (France-soir, 16/4/1949, p.4, 8º Année, nº 1465),³⁵⁸ tenham motivado as atuações subsequentes.³⁵⁹

Independentemente disso, é importante referir, como já havia acontecido em relação à atuação na embaixada portuguesa em Madrid, que a fadista exigia condições económicas vantajosas para se apresentar.³⁶⁰ A despesa com “Cachets e Abonos para estadia em Paris”, pagos a “Amália Rodrigues e guitarristas”, pelo Secretariado, ascendeu aos

³⁵⁸ “EX-MARCHANT D’ORANGES, AMALIA RODRIGUES DEVIENT L’AME DU FADO PORTUGAIS Amalia Rodrigues, après un courte fugue à Londres, est rentrée à Paris. Celle qui, em huit ans, est devenue l’idole du Portugal, rentre à Lisbonne. Ex-marchande d’oranges, Amalia a fait renaitre la grande chanson populaire de son pays, le « Fado ». De sa voix âpre et douce à la fois, elle chante les amours malheureuses, les péris en mer, la fiancée perdue... Belle, instinctive comme un jeune faune, à 24 ans elle est à la fois la Piaf et l’Argentina des bords du Tage. Nous la reverrons encore une fois dans le film « Fado » qu’elle a tourné à Lisbonne” (France-soir, 16/4/1949, p.4, 8ºANNEE, nº1465).

³⁵⁹ O que de certo modo explicaria uma estranha duplicação de despesas de viagens no relatório do S.N.I. relativa a esta “missão de propaganda”: “Despesas com as viagens do Secretario Nacional, Secretario, Amália Rodrigues e guitarristas, de Lisboa a Paris e volta e de Paris a Londres e volta – 21.012\$40” e, de novo, “Despesas de viagens - 3 passagens de avião de Londres a Paris e marcação de lugares. 2.864\$25”. Não estão aí referidos nomes, mas esta despesa pode ter sido provocada pela necessidade de Amália e guitarristas regressarem a Paris em momento que não estava previamente acordado. Disponível em: PT/TT/AOS/D-M/035/0003/00002, cx. 686, pt.1, fls 188.

³⁶⁰ Mantendo, como já sugeri, que a própria negociava os seus contratos, o que neste caso se torna mais evidente, uma vez que, a haver um ‘produtor’, este tê-la-ia certamente acompanhado e essa despesa estaria contemplada nos relatórios de despesas do S.N.I.

35.837\$80 (que corresponderiam, em abril de 2023, a cerca de 20.000 euros).³⁶¹ A isto acresceram as viagens “de Lisboa a Paris e volta e de Paris a Londres e volta” para 5 pessoas (António Ferro, secretário, Amália e seus guitarristas) no valor de 21.012\$40 e, ainda, 3.017\$50 de “Despesas com Amália Rodrigues e guitarristas - Cachets e abonos para Estadia em Londres”.³⁶²

Regressando à repercussão na imprensa nacional da atuação, propriamente dita, ela terá incluído fados e “diversas canções” (Séc., 14/4/1949, p.2, ano 69º, nº 20.073), ‘sambas brasileiros’ e ‘canções espanholas’, ou seja, um ‘cosmopolitismo interpretativo’ que terá sido muito bem recebido em Paris. De acordo com o DP, a fadista conseguia ‘captar’ a ‘essência’ geográfica e cultural das diferentes canções que interpretava, deixando o público completamente ‘rendido’:

“Não sei porquê, mas o ritmo muda subitamente e um samba brasileiro conta a história de uma rapariga da Baía que fazia crescer água na boca dos rapazes... A sala já está conquistada.... E no desejo de mostrar a gama de talento da intérprete, alguém pede a Amália que cante uma canção espanhola. E é a Andaluzia que perpassa, colorida e vibrante, depois do pitoresco saudoso das ruelas da Mouraria, após o capitoso fruto tropical da mocinha baiana...” (DP, 16/4/1949, p. 5, VII, nº 2350).

Note-se que tanto o DN como o DP reportaram entusiástica e longamente estas atuações, num tom muito semelhante ao que, dois anos antes, o conceituado Robert Kemp utilizara no seu artigo para o jornal *La Bataille* (que o DP traduziu e publicou), que foi republicado no *Les Nouvelles Littéraires* depois destas atuações.³⁶³ Kemp e a esposa viajaram para Portugal a convite do S.N.I., a propósito das Festas do 8º centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, num momento em que a capital aparecia então com imagem renovada, sem mendigos a importunar os turistas (depois de uma ofensiva policial contra os pobres e ‘pés descalços’) e com uma aparente ordem social conseguida com a massiva importação de géneros alimentares essenciais.³⁶⁴ O crítico dedicou uma das suas “várias crónicas

³⁶¹ Valores INE, simulação disponível em: <https://www.ine.pt/ine/ipc/opc.jsp>. Último acesso: 21/11/2023, 12.15h.

³⁶² Disponível em PT/TT/AOS/D-M/035/0003/00002, cx. 686, pt.1, fls 188 – 190.

³⁶³ “Découverte du fado”, por Robert Kemp, será republicado no jornal cultural/literário *Les Nouvelles Littéraires* (14/04/1949, p. 8, nº 1128), com uma nota intitulada “Amália Rodrigues à Paris”, da autoria de Serge. Ver Anexo F.

³⁶⁴ A vigem de Robert Kemp e da sua esposa foram pagas pelo S.N.I., como descrito no “relatório das despesas efectuadas no mês de Junho de 1947”, na rubrica “Despesas com estrangeiros”: 9.215\$00 “Pago

lusitanas” (DP, 11/9/1947, p.1, ano V, nº 1780) ao fado e a Amália Rodrigues, artista que o autor ouviu cantar num restaurante em Lisboa; nela, para além de demonstrar um conhecimento profundo da arte musical dita ‘erudita’, Kemp discorre sobre as ‘canções populares’ europeias onde incluía o fado: “a expressão natural espontânea da sensibilidade portuguesa” (*idem*: 3). O comentário denota um pensamento nacionalista/essencialista sobre a génese destas canções que, mais se reforça, no modo como irá descrever a atuação e a voz da fadista:

«(...) ela inclinou a cabeça para trás entre os dois fiéis guitarristas, segurou com as duas mãos as costas de uma cadeira e cantou. Riu, vibrou intensamente, chorou... Sobre o sentido das suas palavras, nós estrangeiros, construímos, sem dúvida, os mais grotescos contrassensos. Mas, sobre a bela cabeça de Amália, que a emoção coloria, vimos estampar-se, por momentos, as máscaras no desespero do êxtase. Os murmúrios mais leves da canção pareciam-nos confissões e agradecimentos de amor. As notas prolongavam-se sem esforço e quando as supúnhamos esgotadas, desenhavam uma girândola suprema, um último parágrafo sonoro. A voz de Amália não é muito forte mas possui um tempo estranho, um desses timbres que as aulas dos Conservatórios se empenham em destruir, insinuando-se depois no tom do «bel canto» banal, nobremente insignificante, gutural, carnal, mais ligeiro que o de Damia e talvez mais patético. Era a própria voz do país, da linguagem portuguesa que se transforma os «i» e os «l» das outras línguas latinas, em «r», dando-lhes rudezas estranhamente acariciadoras. Amália Rodrigues era, para os nossos amigos portugueses, a encarnação da sua velha pátria, de toda a poesia dos seus lares, dos seus trabalhos e dos seus amores líricos» (...) “sei que não tornarei a assistir segunda vez a semelhante espectáculo e isso recorda-me um sonho antigo em que, sobre a música de Debussy, eu vi, verdadeiramente, desfilar, com os seus véus, as dançarinas do Delfos»”³⁶⁵ (tradução da crónica de Robert Kemp *in* DP, 11/9/1947, p.3, ano V, nº 1780).

A reputação de Amália era, já nesta altura, a de uma verdadeira e intocável vedeta entre o povo e mesmo entre as elites financeiras, culturais e políticas portuguesas; no entanto, se dúvidas houvesse em relação ao seu valor artístico, as palavras proferidas por esta

a Orey, Antunes e C^a, Lda., viagens de Paris a Lisboa e volta” (Disponível em: PT/TT/AOS/D-M/035/0002/00001, cx- 685, pt.1, Fl.131). A este valor somam-se as despesas com o “Hotel Imperio, pela sua hospedagem”, no valor de 10.316\$10, e “despesas de bar e transporte” no valor de 210\$90 (*idem*, Fl.171).

³⁶⁵ ‘Dançarinas do Delfos’ é uma referência à escultura de 3.5 metros datada de 330 a.c. onde três figuras femininas, com véus ondulantes e que revelam o contorno dos seus corpos, parecem dançar.

autoridade intelectual validavam, indubitavelmente, a sua exceção. Amália tinha, na ótica de Kemp, um ‘timbre estranho’ (que poderá ler-se como único, singular), que compara com o de Damia, a precursora da canção realista francesa. Para além disso, era capaz de interpretar os textos, as palavras, como tal profundidade dramática que mesmo os ouvintes que não conheciam a sua língua conseguiam aceder ao seu significado por via da emoção da/na voz.

O crítico francês toma a liberdade de afirmar (de acordo com a tradução do DP) que, para os portugueses, Amália era a encarnação da ‘sua velha pátria’, tentando associar à sua voz um conjunto de características naturais, culturais e até psicológicas da ‘portugalidade’. A tendência de essencializar os mais diversos elementos/características na voz amaliana é bastante evidente na reportagem do DN, que a utiliza para descrever um riquíssimo ‘postal’ turístico português/lisboeta:

“(…) o mar ressoou na voz de Amália Rodrigues com as suas queixas, as suas tragédias, a sua brisa, o fragor das suas tempestades. Por trás da artista para nós, estava Portugal e ela conseguia inspirar-nos, além da viva curiosidade de o ver, um imenso desejo de o conhecer melhor.

(…) A sua voz transportava-nos para fora do recinto, arrastava-nos pelos espaços - e então encontrávamos o mar lusitano, as areias douradas, o Sol, os cais de Lisboa, o Tejo, os veleiros, as vendedeiras de laranjas, o casario multicolor, o céu azul, as estradas floridas...”

(DN, 14/4/1949, p.1 e 2, ano 85º, nº 29.869).

No DP o discurso era semelhante e afirmava-se, sem reservas: Paris “aplaude Amália, aplaude Portugal” (DP, 16/4/1949, p.5, VII, nº 2350).

Em suma, Amália servia como ‘postal’ sonoro de um Portugal idílico, cheio de tradição e de personalidade ‘castiça’: ouvir a sua voz era ouvir o mar, a areia, o sol e o Tejo lisboetas. Mas Amália era muito mais do que isso. O seu eclético repertório e a sua versatilidade interpretativa - que anteriormente apelidei de cosmopolitismo interpretativo e comportamental – podiam ser lidos como símbolos da abertura do país ao exterior, como modos de projectar a integração de diferentes culturas e ‘costumes’, algo a que o regime estava obrigado por via das reconfigurações estruturais nas políticas europeias e mundiais.

Na necessidade de apresentar ou representar Portugal, haveria melhor síntese, ou melhor símbolo do que a abstracção permitida por uma voz que, pela sua complexidade e

excelência interpretativa, era permeável às mais variadas e rebuscadas ideias sobre a nação, a sua identidade e os seus valores?

De voz (auto)biográfica a ‘voz de Portugal’

“Amália deixou de ser assim o fado, ou uma anedota, para ser unicamente um bocadinho da nossa terra, algo de fortemente expressivo para além das palavras, que o estrangeiro não compreende, mas adivinha, numa síntese, na sua força instintiva, de certas reações da nossa alma, que continua a ser profundamente romântica, do encanto das nossas ruas sonâmbulas com pingos de lua e de guitarras” (António Ferro *in* DP, 18/5/1949, p. 9, ano VII, nº 2382).

“Amália (...) domina Portugal e subjuga as grandes capitais europeias com a sua voz maravilhosa, em que palpitam todo o amor e toda a saudade da nossa terra”
(*O Século Ilustrado*, 27/8/1949, p. 31, ano XII, Nº 608).

Ao analisar as narrativas em torno da voz e da figura cantora de jazz Billie Holiday, em circulação desde o início do seu percurso artístico, Nina Sun Eidsheim identificou três padrões discursivos (“patterns”) pelos quais se explicam (ou tentam explicar) a ‘origem’ do seu timbre ‘peculiar’: o primeiro parte da suposição de que as características vocais dependem de uma relação ‘direta’ com a história de vida (o que Eidsheim apelida de “autobiographical voice” (Eidsheim 2019: 156)). Nesta situação os ouvintes projetam, no timbre de Holliday, circunstâncias biográficas mediaticamente enfatizadas (como “abandonment, drug abuse, and romantic turmoil” (*idem*: 156)); um segundo padrão identifica narrativas que relacionam o timbre com um passado, com uma história (e eu acrescentaria com uma afiliação vocal imaginada) que, de certo modo, justificam o mérito artístico como uma ‘projeção do espírito ancestral’, ou “channeling the ancestors” (*idem*); por último, a assunção de que o mérito artístico é uma expressão ‘não mediada’ da ‘essência’ do artista (premissa determinista e essencialista de que dependem as observações anteriores).

Todas estas narrativas contribuem para a criação de um ‘essencialismo vocal’, ou seja, para a projeção de características biográficas, geográficas, emocionais, psicológicas, culturais, entre outras, numa determinada voz e/ou num determinado timbre. Essas aceções são depois naturalizadas e reificadas por um grupo abrangente de agentes sociais, culturais e políticos que partilham a premissa de que a voz e o timbre são categorias

estáveis, essencialistas. Deste modo, quaisquer narrativas construídas em torno de determinada voz serão interpretadas como condições aprioristas, decorrentes da natureza do/a emissor/a e pouco dependentes do contexto em que existem e se manifestam.³⁶⁶

Estes pressupostos fazem da voz uma metáfora para ‘a vida’, atribuem ao acaso ou à intervenção divina as características e as potencialidades vocais de determinado/a intérprete retirando-lhe, em grande medida, o trabalho, esforço e a agência necessários para a construção técnica do seu estilo interpretativo. O/a intérprete é assim percecionado como alguém bafejado pela ‘sorte’ do destino e da predestinação, um/a eleito/a de Deus. Podemos identificar os mesmos padrões discursivos, associados a Holiday, na construção do ícone Amália Rodrigues. Desde o início do seu percurso profissional que a sua voz é representada como sendo inata, apriorista, mas também decorrente das circunstâncias socioeconómicas e geográficas em que nasceu e cresceu; também ela lembrava ou evocava a voz das fadistas míticas, materializando uma vocalidade ancestral imaginada por aficionados e outros agentes do fado, da qual não havia exemplos que pudessem ser escutados. O teatro e o cinema reforçaram esta perspetiva essencialista da voz, criando redes cada vez mais complexas de significado(s) em torno da personagem Amália que, por sua vez, incorporava Amália a atriz, a vedeta, a fadista, a mulher, etc.

Neste período é particularmente evidente como as personagens representadas por Amália significam ou subentendem modos de abdicação e de esvaziamento: no teatro, Amália nasceu para *ser* a Cesária, ou seja, Cesária só pode voltar a existir porque Amália, desprovida de si mesma, incarnava o *seu* infortúnio e a *sua* voz; no cinema era a conformada e muda Maria de Lisboa, de *Capas Negras*, e a desistente Ana Maria, de *Fado, História de uma Cantadeira*, que bafejada pelo sucesso e consequente riqueza e ascensão social, abdicava da sua voz para retomar um viver habitual, onde era mais uma entre tantas outras vendedoras no mercado, submissa ao seu companheiro e às regras e limites impostos pela sua comunidade local.

Se, no caso de uma atriz, este tipo de sobreposição de personagens é habitual e expectável, devemos ter em mente que Amália era uma cantora e que era através da sua voz que encarnava estas outras mulheres, também fadistas; a voz de Amália é sempre a mesma, a

³⁶⁶ “When voice is essentialized, any interpretive story about it — for instance, hearing a vocal timbre as though it summarizes a person’s life story — always already follows a naturalized storyline. That is, the interpretive story is understood as the a priori nature of that voice (and that person) rather than as an interpretation that is dependent on a given context. That is how interpretive categories such as race can remain unexamined for centuries” (Eidsheim 2019: 154).

personagem que representa pode ser diferente, mas a característica que a distingue, a voz, é imutável.

Proponho que a popularidade e o sucesso nacional e internacional de Amália Rodrigues, a sua visível emancipação e até liberdade de movimentação e expressão, ao invés de constituir uma ameaça à ideologia vigente era, antes, um trunfo, um recurso valioso no garante e manutenção da sua estabilidade. Isto acontecia porque, ao nível primeiro da conotação, a imagem dela construída, (que encapsulava todas as dimensões da mulher e da artista), abdicava da sua voz (leia-se, da sua própria identidade e do que lhe permitia distinguir-se socialmente) para garantir, em cada uma das situações, um equilíbrio social, fazendo dela uma extraordinária ferramenta para a propaganda portuguesa, necessária e vital para a união do povo em torno de uma figura icónica, de um símbolo.

António Ferro intuía, certamente, esta necessidade. Intuiria, também, o que sabemos hoje: que a música, ao permitir a ‘profusão de conotações ‘extramusicais’, de ordem ‘visual, sensual, emocional e intelectual’ que são ‘naturalizadas e projetadas no objeto musical, embora sejam tendencialmente experienciadas como imanando ou derivando dele’ (Born 2011: 377), tem a potencialidade de produzir ‘sociabilidades’, ‘comunidades imaginadas’, de gerar e sedimentar coesão social e agregação, de promover e manter a ‘ordem social’ (Denora 2004: 162-3).³⁶⁷ O discurso que Ferro proferiu, em 1949, sobre a “A arte do instinto na voz dos cantores populares e a sua importância na projeção dos povos” é ilustrador de uma mudança de paradigma em torno do fado.³⁶⁸ Ferro vê na cultura popular, no que diferenciava cada uma das nações europeias, uma espécie de antídoto à crescente penetração do estilo de vida norte americano e à homogeneização dos hábitos e dos consumos. Esta conjuntura e o crescente fenómeno do turismo faziam das músicas populares-ligeiras um traço distintivo e, ainda que a contragosto, Ferro não pode ignorar o lugar do fado nesta nova conjuntura:

³⁶⁷ “Indeed, music has its own particular material and semiotic properties. (...) In most human cultures, in the absence of a denotative or literal level of meaning, musical sound engenders a profusion of extra-musical connotations of various kinds – visual, sensual, emotional and intellectual. These connotations are naturalized and projected into the musical sound object, yet they tend to be experienced as deriving from it (Born 2011: 377).

³⁶⁸ O discurso, publicado pelo DP, antecedeu os espetáculos em Portugal dos artistas brasileiros Mara e Waldemar Henrique no Círculo Eça de Queirós, em Lisboa, e no Museu Soares dos Reis, no Porto (DP 18/5/1949, p. 9, ano VII, nº 2382).

“Não há que atacar o fado, que não defendemos particularmente, se bem que «Rodney Gallop» o tenha classificado como a «mais bela canção urbana», mas admirar a artista que o transcendeu e cantou a alma do seu povo, a nostalgia do seu passado, as vagas do seu mar anterior...”
(António Ferro *in* DP 18/5/1949, p. 9, ano VII, nº 2382)

Ainda que escudando-se nas palavras de Gallop para legitimar o valor do fado, note-se como a afirmação mais não é do que um enquadramento, um motivo para falar *dela*, da ‘artista’ que o ‘transcendeu’. Depois de referenciar Carmen Amaya, Pastora Imperio, Damia, Edith Piaf, Sophie Tucker entre outras conhecidas artistas e suas especificidades interpretativas, o diretor do SNI detém-se em Amália:

“Amália, por exemplo, que conquistou recentemente Paris com meia dúzia de canções, não é propriamente o fado, nem a renúncia ou a decadência que a chamada canção nacional pode conter, mas a nossa própria melancolia sem palavras, o desmentido insinuante, penetrante, envolvente, aquela rima fácil, pobre superficial, de uma velha opereta francesa «les portugais sont toujours gais », o próprio sortilégio das noites de Lisboa, o apelo de um país que vive, dorme e sonha embalado pelo mar, ou a saudade do mar” (*idem*).

Ferro tenta separar Amália do contexto particular e circunscrito do ‘anedótico’ género musical, atribuindo-lhe características da ‘alma’ dos portugueses e nela essencializando, poeticamente, traços distintivos da cidade de Lisboa, de Portugal e da ‘raça’ portuguesa. O diretor do Secretariado estava conscientemente a anunciar (como já havia acontecido em relação à atuação em Madrid, mas desta feita sem qualquer reserva) uma vedeta global; tentava excisá-la do fado e, paradoxalmente, essencializar na sua voz os discursos em torno dessa expressão musical vernacular. É ele, seguindo Robert Kemp (e a sua autoridade intelectual) quem coloca um país na sua voz. Trata-se de passar do particular ao universal ou, como sugere Luís Trindade, de utilizar a música popular como: “um campo de negociação da identidade nacional, num contexto marcado, em Portugal, pelo antagonismo entre a pulsão isolacionista e autoritária e a irreprimível internacionalização económica e social” (Trindade 2022: 26).

Parte III | A voz interpretativa

Sobre as primeiras gravações

Na Parte II, a minha análise focou-se, essencialmente, nos discursos mediáticos construídos em torno da voz e da figura de Amália Rodrigues (com exceção das secções dedicadas ao cinema, em que foram afluídos alguns aspetos da interpretação vocal); nesta 3ª parte concentro-me na sua *voz interpretativa*, partindo da análise do primeiro conjunto de gravações realizadas pela artista, no Brasil.

É invulgar, tendo em conta a popularidade quase meteórica de Amália, na primeira metade da década de 1940, que esta não tenha gravado discos em Portugal, facto que a própria justificará, anos mais tarde, por via da postura do empresário José de Melo:

“Foi ele que nunca me deixou gravar, porque o Valentim de Carvalho fartava-se de andar atrás de mim. Eu via as artistas mais conhecidas com um disco e também queria ter, mas ele dizia-me que se as pessoas me tivessem em casa nunca mais me iam ver aos retiros. Por isso é que gravei os primeiros discos em 1945, no Brasil. Porque estava longe e nem pensava que os discos cá aparecessem” (Pavão dos Santos 1987: 53).

Daqui depreendemos que a artista desejava registar fonograficamente a sua voz e que não desperdiçou a oportunidade de o fazer no Brasil, uma vez que estaria suficientemente ‘longe’ para que os discos não chegassem a Portugal, afirmação que revela uma certa ingenuidade (ou, parece-me, uma *pretensa* ingenuidade) tendo em conta o constante fluxo de passageiros e de artistas entre os dois países.

Toda a bibliografia consultada situa, estas primeiras gravações realizadas para a etiqueta Continental, em 1945; refiro, no entanto, que Amália terá afirmado, em entrevista ao semanário *Guitarra de Portugal*, a propósito da primeira viagem ao Brasil (1944): “Deixei parte do meu repertório gravado em discos e fiz várias emissões no rádio Globo, propriedade do jornal carioca «O Globo»” (GP, 15/6/1945, p. 1 e 3, ano XXIV, nº1, II Série). Fica por esclarecer se esta parcela do repertório gravado havia já sido feita para a Continental ou se a fadista se referia a gravações realizadas para futuras emissões radiofónicas; sublinho, ainda assim, que a escolha de palavras, a ter fé que tenham sido

estas as proferidas pela fadista, apontam mais para a primeira opção.³⁶⁹ Independentemente do momento em que foram gravados, a publicação dos discos ocorrerá em 1945 com a seguinte ordem e numeração (de acordo com Pavão dos Santos):

- 20.002 Perseguição/As Penas
- 20.003 Tendinha/Sei Finalmente
- 20.004 Fado do Ciúme/Ojos Verdes
- 20.006 Mouraria/Carmencita
- 20.007 Los Piconeros/Passei Por Você
- 20.017 Troca de Olhares/Duas Luzes
- 20.017 Ai, Mouraria/Sardinheiras
- 20.018 Maria da Cruz/Saudades de Ti (Só à Noitinha)

Todo o repertório foi acompanhado pela orquestra portuguesa de guitarras, dirigida por Fernando de Freitas. Os álbuns foram distribuídos em Portugal pela Casa Figueiredo (Porto), em 1946 (Pavão dos Santos, 1987: 305), mas terão chegado a território nacional muito antes dessa data, trazidos por particulares.

Este conjunto de gravações revela-nos uma intérprete no controlo absoluto das suas capacidades vocais e interpretativas, algo que penso ser possível dada a repetição, por vezes diária e ao longo de anos, deste repertório. Não havendo detalhes relativos às condições em que os registos foram realizados é importante referir que a tecnologia de gravação disponível permitiu à intérprete fixar a sua voz utilizando uma ampla gama dinâmica, do *pianíssimo* (*pp*) ao *forte* (*f*), algo que na década anterior teria sido impossível. Grosso modo, a tessitura vocal de Amália Rodrigues mostra-se extensa e maleável, pontuada por um amplo conjunto de recursos técnicos e prolífica ornamentação (desenvolvida com aparente facilidade); há, também, uma interpretação dramática dos textos, uma quase teatralidade no modo como as palavras e frases são coloridas e desenhadas, um fluir musical interrompido por longas pausas e suspensões que indiciam uma extraordinária maturidade interpretativa (características que Amália irá desenvolver

³⁶⁹ Frederico de Santiago, agora responsável pelas novas edições do repertório Amaliano, desvalorizou esta publicação, sugerindo que a fadista se estaria a referir a gravações efetuadas na e para a rádio Globo; também a etnomusicóloga Maria de São José Corte-Real, responsável pelos textos do álbum *Amália Rodrigues a Diva do Fado* (onde se incluem estas primeiras gravações), as situa em 1945.

ao longo de todo o seu percurso artístico e que se manifestam, plenas, nestas primeiras gravações).

Sobre os exemplos selecionados e o método analítico

Tendo em conta que a voz deve ser situada num contexto social, político e estético, como tenho vindo a defender, a escolha dos fados e das canções a analisar foi imediatamente condicionada pela existência de gravações com as quais pudesse comparar as interpretações de Amália Rodrigues. Há 3 peças, neste conjunto de 16, que já haviam sido registadas pelas suas primeiras intérpretes: o fado ‘Perseguição’, composto para Maria Alice e publicado em disco em 1936; a canção ‘Los Piconeros’, do filme *Carmen La de Triana* (1938), interpretada por Imperio Argentina; o fado ‘A Tendinha’, um enorme sucesso de Hermínia Silva, da revista *Zé do Pacatos* (1934), registado fonograficamente por essa altura.³⁷⁰ Havendo a necessidade de selecionar apenas dois exemplos, por motivos de tempo e espaço, optei por deixar de fora este último, uma vez que a interpretação de Hermínia é muito singular, reveladora de um estilo próprio que estará relacionado com a sua atividade como atriz e comediante. Não estou com isto a desvalorizar o percurso desta artista no fado, antes a sugerir que a sua interpretação de ‘A Tendinha’ (e outros fados de carácter humorístico ou, até, caricatural, compostos para o teatro de revista) não permitem a caracterização, ainda que abrangente, de um conjunto de cantoras e de um estilo vocal característico de determinada época, algo possível com o fado ‘Perseguição’, uma vez que Maria Alice partilha similitudes estéticas com outras fadistas que exerciam atividade nesse período e cujas gravações chegaram até nós (ver capítulo 6). Embora possamos afirmar, através da escuta de alguns exemplos (e sem grandes dificuldades), que há diferenças abissais entre a voz de Amália, em 1945, e a de outras fadistas também apelidadas de ‘castiças’, só através de uma análise comparativa e com exemplos específicos e detalhados será possível revelar e/ou evidenciar semelhanças e dissemelhanças entre os exemplos. Será também possível, desse modo, compreender as técnicas e/ou gestos musicais afiliados numa tradição ‘castiça’ e a exploração de novos recursos interpretativos e vocais com que Amália transformou, logo na década de 1940, o fado e a sua interpretação.

³⁷⁰ Disponível em: <https://arquivosonoro.museudofado.pt/index.php/repertorios?search=tendinha>
Último acesso: 2/1/2025, 16.06h.

É precisamente na senda da diferença com as suas antecessoras e contemporâneas que a comparação seguinte, da canção ‘Los Piconeros’, um enorme sucesso ibérico de Imperio Argentina no final da década de 1930, se torna relevante, demonstrando a capacidade com que Amália assimilava outras línguas e estilos musicais, incorporando novos elementos no seu vocabulário interpretativo. Estes dois exemplos são, por isso, complementares e ilustram acusticamente os dois primeiros capítulos dedicados à voz discursiva em que nostalgia e casticismo coexistem com o despontar de um cosmopolitismo comportamental e interpretativo, características que revelaram Amália Rodrigues como uma singularidade precursora de um novo estilo/estética vocal não só no fado, mas no panorama global da música popular portuguesa.

As análises aqui apresentadas foram realizadas, maioritariamente, a partir da escuta das canções, tanto na sua versão integral como parcial recorrendo-se, por vezes, à alteração da velocidade de execução e, posteriormente, à utilização de imagens do espectro vocal que pudessem esclarecer aspetos interpretativos difíceis de compreender usando-se, somente, a audição; estas duas técnicas complementares revelam ‘micro gestos’ e pormenores difíceis de identificar na velocidade de execução normal, mas que são fundamentais na perceção do todo sonoro.

Devo salientar, a este respeito, que a análise espectrográfica requer um estudo académico profundo e um conhecimento acústico e técnico que excede, em muito, as minhas competências atuais pelo que a sua utilização serve, aqui, como complemento à análise auditiva, permitindo a visualização de determinados gestos vocais. Uma última nota relativa aos exemplos analisados: para que o espectrograma fosse apenas relativo à voz, sem interferência/presença da parte instrumental, foi necessário separá-la do acompanhamento musical tendo-se utilizado, para o efeito, o software gratuito VOCALISE.³⁷¹ As faixas vocais resultantes foram depois analisadas espectrograficamente com o programa Sonic Visualiser escolhido, dentro de inúmeras possibilidades, pela facilidade de manuseamento e utilização.³⁷² Três das quatro faixas aqui analisadas estão disponíveis para escuta no Arquivo Sonoro do Museu do Fado, e foram-me enviadas em formato digital (mp3) pelo investigador responsável pelo mesmo,

³⁷¹ Disponível para download online em: <https://vocali.se/en>
Último acesso: 12/1/2024, 15.59h.

³⁷² Agradeço ao Professor Doutor Gilberto Bernardes (FEUP) a apresentação e exploração destas e outras ferramentas e a discussão de alguns assuntos relacionados com a análise espectral que, no entanto, optei por não desenvolver na presente tese.

Pedro Félix; o exemplo relativo à canção ‘Los Piconeros’, de Imperio Argentina, foi retirada diretamente do trecho do filme, disponível no youtube. Foi impossível encontrar, em Espanha, um interlocutor que me fizesse chegar um ficheiro de qualidade comparável ao que possuo de Amália, embora tenha feito diligências nesse sentido. Ainda assim, a diferença de qualidade entre os exemplos não condiciona a análise do gesto vocal, podendo, no entanto, alterar a perceção da tonalidade e do timbre.

De modo a aprofundar e complementar o processo de análise convidei, ainda, três especialistas da voz para comigo debaterem as interpretações em causa: Bárbara Francke, Inês Flores e Ana Figueiredo. Por sugestão de uma amiga fadista contactei a última que, para além de possuir um enorme conhecimento académico e prático sobre a voz lírica é, também, fadista e uma estudiosa da(s) história(s) do fado e das suas vozes; o seu conhecimento sobre a história vocal do género musical fez com que se tornasse uma interlocutora fundamental, que me permitiu compreender e/ou esclarecer alguns aspetos estilísticos e a sua transformação ao longo do tempo.³⁷³

As duas primeiras interlocutoras foram escolhas óbvias por questões de amizade e proximidade: Barbara Francke foi minha professora de coro na Escola Superior de Música do Porto, durante os quatro anos do curso e a sua perspetiva holística do fenómeno da voz levou-me imediatamente a querer questioná-la acerca destes exemplos musicais.³⁷⁴ Para além disso, o seu contacto com o fado é residual e esporádico, pelo que a análise destes exemplos decorre, acima de tudo, do seu conhecimento técnico e da sua intuição enquanto intérprete e ouvinte; Inês Flores, amiga de longa data estava, aquando da nossa conversa, a terminar um mestrado sobre a fisiologia da voz, assunto que me interessava particularmente tendo em conta aparente naturalidade e/ou facilidade com que Amália

³⁷³ Estudou na Escola Superior de Música do Porto com José Oliveira Lopes e fez um curso na Manhattan School of Music, em Nova Iorque. Teve aulas de fado com o viola Carlos Fonseca e Vital da Assunção. Publicou os álbuns de fado: ‘Entre as sombras e o sonho’ (2015) e ‘Perfil’ (2020). Tem, como grande referência, as interpretações de Amália Rodrigues.

³⁷⁴ Barbara Francke nasceu em Kassel, na República Federal da Alemanha. Licenciou-se na Escola Superior de Herford, em Música Litúrgica, e na Escola Superior de Música de Karlsruhe, em Regência e em Canto. Fez formação em Piano. Orgão e Fagote e nas áreas de Regência Coral, Coro de Jazz, Canto, Trabalho Corporal e Respiração. Para além da actividade de maestrina, dedica-se à preparação vocal de coros e de *ensembles* assim como à docência de Canto, de Música de Câmara e de Regência. Actualmente, é docente na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, desde 2000, onde lecciona as cadeiras de Coro, Música de Câmara e Regência.

utilizava técnicas vocais (que aparentam ser) de difícil execução.³⁷⁵ É difícil apurar quanto destas técnicas e características vocais resultam de fatores biológicos e fisiológicos, mas um conhecimento aprofundado sobre os mecanismos da voz representou uma mais-valia para a compreensão do estilo interpretativo amaliano.

As sessões de trabalho com estas especialistas da voz foram organizadas em dois momentos distintos: no primeiro enviei as faixas que pretendia analisar solicitando, apenas, que as escutassem cuidadosamente ao longo de cerca de 15 dias; após esse período discutimos os exemplos, iniciando-se a conversa com uma análise global por parte das cantoras, sem perguntas predefinidas, a que se seguiram algumas questões, feitas por mim, sobre terminologia vocal (por exemplo, sobre o que cada uma entende por ‘registro’) e outras diretamente relacionadas com as interpretações em causa.

A generosidade destas intérpretes na partilha de conhecimentos fez com que as nossas conversas se tornassem muito importantes para as análises elaboradas e que apresento nos próximos capítulos.

Sobre a fisiologia da voz

O órgão da voz é constituído pelos “pulmões, laringe, faringe, fossas nasais e boca” (Henriques 1999: 365). Os pulmões e os músculos respiratórios (abdominais e intercostais) geram uma coluna de ar que faz vibrar as pregas vocais (também chamadas de cordas vocais); quanto maior for a pressão do ar maior será a tensão sobre as cordas vocais, menor a sua espessura e, conseqüentemente, mais agudo será o som produzido. Esta vibração das pregas é depois amplificada e modificada no conduto ou trato vocal, uma câmara ressonante, constituído pela laringe, faringe e boca. A forma deste ressoador é determinada pela posição dos articuladores: “the lips, the jaw, the tongue and the larynx. Movements of the lips, jaw and tongue constrict or dilate the vocal tract at certain sites; protruding the lips or lowering the larynx increases the length of the tract” (Sundberg 1977: 82).

O trato vocal possui entre 4 a 5 ressoadores que amplificam determinadas frequências do som fundamental (ou laríngeo), dando origem às formantes, as ressonâncias responsáveis

³⁷⁵ Inês Flores-Brasil iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Ponta Delgada. Estudou canto na ESMAE, na classe do Professor Rui Taveira, continuando os seus estudos na Haute École de Musique de Genève, na classe de Maria Diaconu. Neste momento, ensina Voz na Haute École de Musique de Genève e é artista residente do OperaLab (projeto de parceria entre Grand Théâtre de Genève, Comédie de Genève, Manufacture, HEAD, entre outras instituições).

pelo contorno do espectro produzido em determinado momento pelo aparelho fonador, permitindo a nossa percepção, por exemplo, dos diferentes fonemas da fala.

Embora a voz cantada e a voz falada sejam “produtos do mesmo mecanismo” e possuam “propriedades em comum”, a forma cantada “é normalmente mais sustentada, tendo também a energia mais distribuída pelo espectro ou a maior separação entre os harmónicos” (Almeida 2012: 5). Para além disto, enquanto que para os sons da fala uma tessitura de oitava é suficiente, a voz cantada requer que os cantores desenvolvam um controlo de frequências que cubra, pelo menos, duas oitavas.

Faço notar que embora as pregas vocais sejam importantes na definição do som fundamental de cada voz, o conduto vocal é um “ressoador ajustável” (Henriques 1999: 365), passível de ser modificado pelo emissor, e que espectro do som vocal é muito complexo, constituído por múltiplas frequências parciais, que dependem do posicionamento e da ressonância gerada nas cavidades ressoadoras; qualquer tensão ou distensão num dos componentes do trato vocal irá afetar a frequência das formantes e, consequentemente, o som produzido e a sua percepção.

No decorrer das próximas páginas, e sempre que se justifique, introduzirei outros aspetos relacionados com este tema.

Capítulo 6 – ‘Perseguição’ por Maria Alice e Amália Rodrigues: análise auditiva e comparativa

Análise auditiva da interpretação de Maria Alice

Maria Alice (1904-1996) foi uma das fadistas que mais discos publicou no final da década de 1920 e ao longo da seguinte.³⁷⁶ Teve “duas boas madrinhas”, Maria do Carmo e Maria Emilia Ferreira, tendo-se notabilizado como “cantadeira nos retiros do Ferro de Engomar, Charquinho, Calíça, Pedralvas e outros” (Machado 1937: 161). Em 1931 cantou na opereta *História do Fado*, de Avelino de Sousa, e internacionalizou-se no Brasil, com a companhia do empresário José Loureiro, tendo ainda atuado em Angola, Moçambique e São Tomé com o grupo Troupe Music-Hall (Silva *in* Castelo-Branco 2010: 28). Abandonará a profissão de fadista, em 1945, após casamento com Valentim de Carvalho, proprietário da editora homónima. O seu repertório era ‘predominantemente castiço’ (Machado 1937: 161) e as letras que interpretava versavam essencialmente sobre a temática da condição ‘feminina’ e assuntos pouco abordados na esfera pública e artística, que podemos considerar fraturantes, como a prostituição,³⁷⁷ as assimetrias entre classes sociais e o divórcio, temáticas que encontramos especialmente nas suas primeiras gravações, realizadas em 1929, com versos de Fernando Teles.³⁷⁸

³⁷⁶ Glória Mendes Leal de Carvalho, que ficará conhecida como Maria Alice nasceu na Figueira de Foz, no dia 1 setembro de 1904, tendo falecido em Lisboa, a 13 de fevereiro de 1996. Teve uma carreira fonográfica profícua, à qual não será alheia a sua relação (e casamento em 1945) com o proprietário da Valentim de Carvalho, representante em Portugal da empresa Brunswick, para quem gravou mais de 40 fados, “em sessões de gravação efectuadas em 1929, 1931 e 1936” (Silva 2010: 28).

³⁷⁷ Vejam-se os exemplos do ‘Fado Triste’: “Dizem às filhas os pais/Aquela mulher é lama/Mas quantos desses os tais/Procuram a minha cama” (poema de Fernando Teles e música de Alberto dos Santos) e do ‘Fado Menor’: “Por vender o meu corpo/Olham para mim com desdém/As ricas também se vendem/E tudo lhes fica bem” (poema de Fernando Teles, popular). Disponíveis em (respetivamente):

<https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=Fado+triste>

Último acesso: 25/10/2023, 16.30h;

<https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=+Fado+menor>

Último acesso: 25/10/2023, 16.35h.

³⁷⁸ “«Chamam-lhe a cantadeira profana... – e já que o disse, justifico-me: os discos de Maria Alice, de tanto êxito, obtiveram êsse triunfo pela voz quente e ondulante de cantadeira, mas ainda mais pelo desafogo, quâsi atrevido, com que o seu poeta [Fernando Teles] soube apontar as maselas da sociedade em que vivemos, que se diz honrada quando peca e diz pecar quando comete virtudes. Maria Alice, desassombradamente, foi a grande colaboradora do poeta. Era preciso dizer verdades, desmascarar os pais que mostram às filhas a lama das filhas dos outros para daí a pouco irem avolumar com a sua falsa moralidade os pântanos que haviam apontado. Acusam Maria Alice de desavergonhada porque os seus discos – diziam as Pires, filhas dos Vasconcelos, e as Noronhas, filhas de pais incógnitos – eram atrevidos, irreverentes. Os tratantes que fazem das conveniências campo entrincheirado para as suas manigâncias, assustaram-se com os versos gravados, enquanto os amantes das mulheres deles viam nos discos de Maria Alice uma sedutora prenda” («Lá vai a Maria Alice...», *Guitarra de Portugal*, 13 de Maio de 1932, n.º 253, 10º, p. 1, *in* Tuna 2020: 47).

‘Perseguição’, com música de Carlos da Maia e poema de Avelino de Sousa, foi escrito para esta fadista e terá sido gravado em 1936, num disco de goma laca (Gray 2023: 84). É considerado um fado ‘tradicional’, em sextilhas de 8 sílabas, com esquema rimático AACBBC. Uma vez que cada fadista deveria possuir o seu próprio repertório, deduzo que a gravação deste fado, por parte de Amália Rodrigues, tenha ocorrido com conhecimento da sua primeira intérprete (ainda que o ano da gravação coincida com o ano em que Maria Alice abandonou a profissão de fadista).³⁷⁹

‘Perseguição’ | análise parcial (primeira sextilha e sua repetição)³⁸⁰

Acompanhamento: viola e guitarra portuguesa

Tonalidade - Fá maior

1ª Sextilha

0:18 *Se de mim nada consegues* (frase *mf*, final de frase curto)

se - portamento ascendente em crescendo e ligeiro trémulo **(1)**

mim - portamento descendente acentuado em /im/ **(2)**

nada - ligeiro portamento ascendente no primeiro /a/, com antecipação da nota correspondente à sílaba /da/ ainda em /a/, ou seja: na-á-da **(3)**

consegues - ligeira suspensão no som /on/ **(4)**; trémulo/mudança de cor no primeiro /e/³⁸¹ **(5)**; final de frase curto com /s/ audível posteriormente **(6)** (provavelmente por motivos relacionados com a tecnologia de captação disponível)

(Ver correspondências às indicações numéricas na figura 2, na página 212)

0:23 *Não sei porque me persegues* (frase *mf*, final de frase curto)

porque - acentuado portamento descendente em /por/

persegues - mordente superior e mudança de cor em /se/; final de frase curto

³⁷⁹ Ao longo das décadas seguintes, este fado será reinterpretado múltiplas vezes por artistas tão diversos como: Marília Medalha (com ritmo e harmonia características da bossa nova); Ester de Abreu (com arranjo orquestral); Maria Teresa de Noronha, ‘As Minhas Penas’, com letra de Fernando Caldeira (versão recentemente interpretada por Carminho); Maria da Graça; Ângela Maria; Eugénia Melo e Castro; António Zambujo, ‘Apelo’, com letra de Vinicius de Moraes.

³⁸⁰ Disponível em: <https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=Perseguição>
Último acesso: 20/10/2023, 10.30h.

³⁸¹ De acordo com Sundberg, um dos parâmetros para medir o vibrato é a regularidade, regularidade que resulta, visualmente, numa onda quase sinusoidal (*in* Kob *et al*, 2011). Na voz de Maria Alice o que poderíamos chamar vibrato é bastante ‘irregular’ pelo que utilizo, em alternativa, a palavra trémulo.

com /s/ audível posteriormente, como aconteceu no verso anterior, em ‘consegues’

0:26 *Constantemente na rua* (frase em *mf* decrescendo até *p*, final de frase um pouco mais longo que os anteriores, mas sem a letra /a/)

constantemente – ligeiras suspensões nos sons /ons/, /an/ e longa em /men/; sílaba final /te/ muito curta e seca, ligada imediatamente com /na/

na - portamento ascendente

rua - som /r/ pronunciado como vibrante alveolar, ou seja, com o som formado no véu palatino; /u/ longo, em decrescendo, com trémulo ligeiro; som [a] inaudível, ou seja, a palavra está incompleta (provavelmente por motivos relacionados com a tecnologia de captação disponível)

0:32 *Sabes bem que sou casada* (frase em *f*, final de frase curto)

sabes - crescendo e ligeiro trémulo em /sa/ (1)

bem - mudança de cor no som /e/, separado por duas notas [be-em] (2), apresentando, a segunda, uma ‘tonalidade nasal’; ligeiro portamento descendente em /em/ (3)

casada - acentuação, ligeiro portamento descendente e mudança de cor em /sa/ (4)

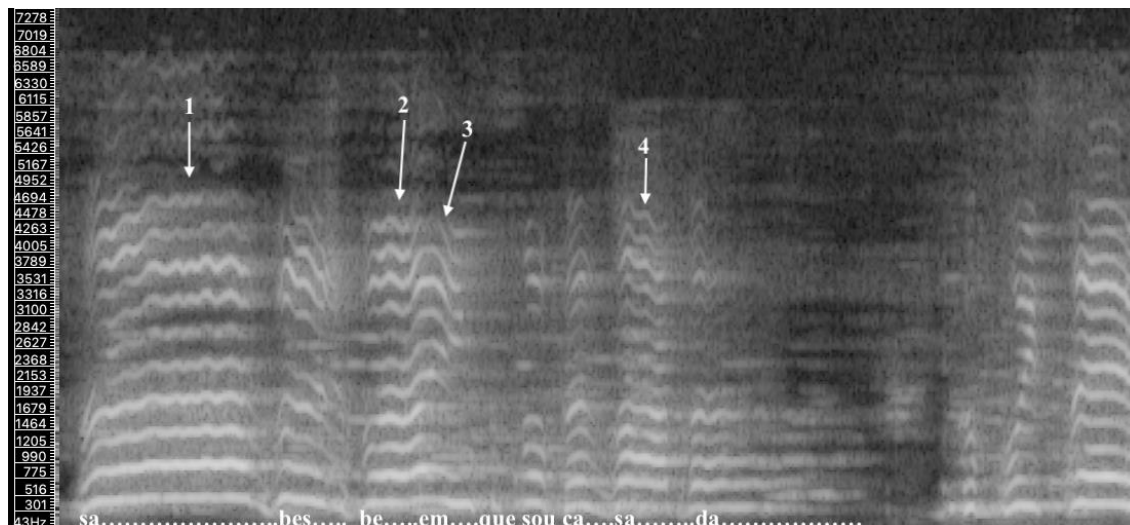


Figura 1 – Espectrograma do excerto: ‘sabes bem que sou casada’. Eixo horizontal indica o tempo e o eixo vertical as frequências da voz. Note-se a oscilação irregular da altura (trémulo) na sílaba inicial.

0:37 *Que fui sempre dedicada* (frase *mf*, final de frase curto)

sempre - portamento descendente acentuado em /em/

dedicada - portamento descendente ligeiro e ‘mudança’ de cor (som com características ‘nasais’ e mais ‘exposto’) no primeiro /a/; ligeiro trémulo no último /a/

0:40 *E que não posso ser tua* (frase *mf*, final de frase mais longo que o anterior, com /a/ perceptível)

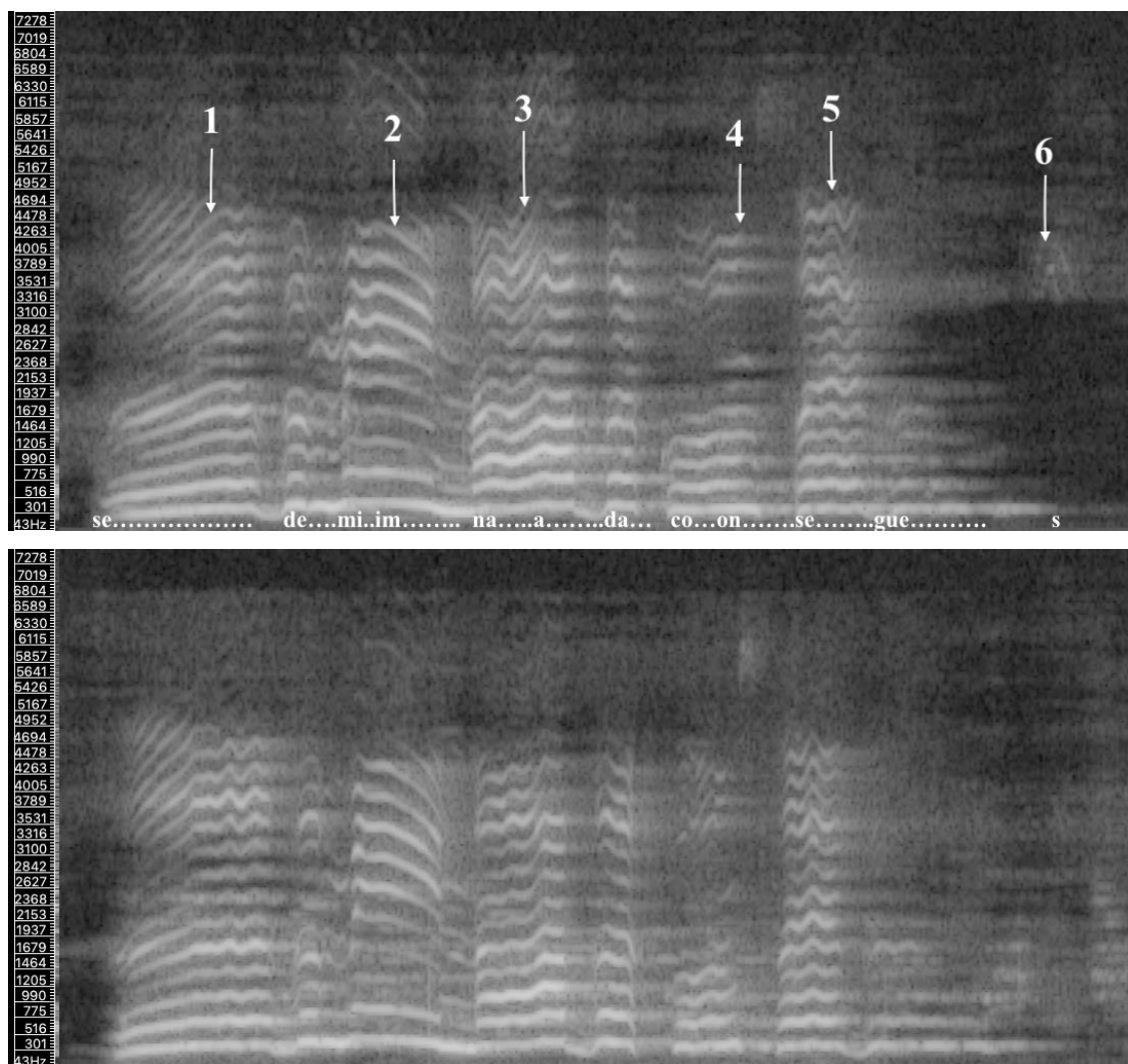
posso - mudança de ‘cor’ no primeiro /o/

ser - ênfase no som /r/

tua - decrescendo em /a/

1ª Sextilha – repetição (os últimos três versos são cantados com música diferente)

0:46 *Se de mim nada consegues* - muito semelhante à interpretação do verso anterior



Figuras 2 e 2 – Espectrogramas do excerto: ‘Se de mim nada consegues’; a primeira imagem refere-se à numeração e descrição, na página 210, e a segunda a sua repetição. Note-se a semelhança ornamental e temporal - quase uma sobreposição - entre os dois exemplos.

0:50 *Não sei porque me* - muito semelhante à interpretação do verso anterior

persegues - mais perceptível, na repetição, o som /es/ final

0:55 *Constantemente na rua* - muito semelhante à interpretação do verso anterior

0:59 (melodia diferente) *Sabes bem que sou casada* (frase em *f*, final de frase curto)

sabes - [sá-á-bes] ligeiro trémulo no ‘segundo’ /a/ (1)

bem - [ba-im] trémulo muito exagerado (quase um mordente) (2) e mudança de cor do som /a/ para /i/, sendo este último mais ‘nasal’; saída com trémulo ligeiro (3)

casada - portamento descendente trémulo acentuado com ‘mudança de cor’ (som mais ‘nasal’) em /sa/ (4); som /d/ muito pronunciado resultando num final de frase ‘aberto’ e ‘exposto’

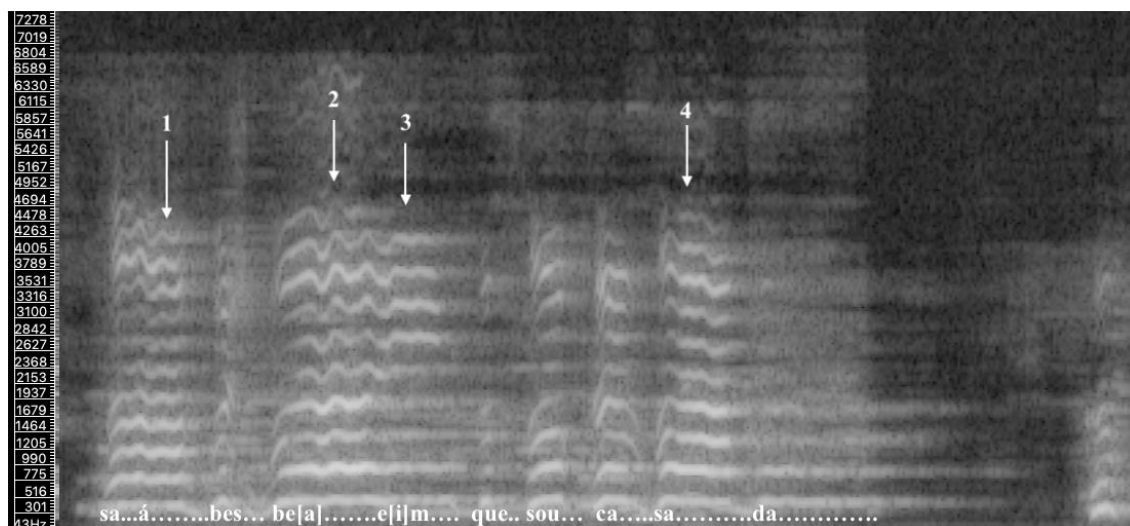


Figura 3 – Espectrograma do excerto: ‘sabes bem que sou casada’, segunda repetição do verso, mas com melodia diferente.

1:03 *Que fui sempre dedicada* (frase *f*, final de frase curto)

sempre - portamento ascendente em /em/

dedicada – som /de/ não audível resultando em [dicada]; portamento ascendente em /di/ e ‘mudança’ de cor (som mais ‘nasal’) no primeiro /a/; final de palavra e som /d/ semelhante a /casada/

1:06 *E que não posso ser tua* (frase *mf*, em decrescendo, final de frase curto com /a/ impercetível)

posso - portamento descendente no primeiro /o/

ser - portamento ascendente em /e/

tua - /a/ inaudível, como anteriormente em /rua/

O *twang* na voz de Maria Alice

A escuta de um conjunto de gravações de Maria Alice compiladas no álbum *A Voz do Povo* (gravadas maioritariamente em 1929), assim como em outras disponibilizadas no Arquivo do Museu do Fado revelam, grosso modo, as seguintes características: ‘registo’ vocal na região média/média aguda; qualidade vocal ‘nasal’ ou ‘nasalada’,³⁸² cuja emissão se pode situar na região da máscara e que resulta num som, por vezes, estridente, metálico; uso frequente de portamentos ascendentes (cuja nota pretendida é atacada depois de um movimento melódico de baixo para cima) e descendentes; finais de frase curtos; ausência de vibratos regulares e uso recorrente de trémulos; oscilações dinâmicas por vezes abruptas, sem transição; a utilização dos mesmos recursos interpretativos quando os versos são repetidos.³⁸³

Estas características são comuns às vozes de outras fadistas contemporâneas de Maria Alice (ver secção final do presente capítulo) que, para além de corresponderem a uma estética vocal específica, estariam condicionadas pelas tecnologias de gravação disponíveis. Em 1929, a gravação elétrica era uma realidade recente e, como sugere Leonor Losa, relativamente às duas primeiras décadas do sec. XX: “para que o som gravado fosse audível, a amplitude sonora durante a gravação deveria ser bastante elevada, o que conduziu à utilização de vozes e instrumentos com grande capacidade de projecção” (Losa 2013: 112), ou seja, as vozes eram escolhidas tendo em conta a sua eficácia, a possibilidade de ficarem devidamente registadas.

³⁸² A característica ‘nasal’, presente em muitas destas interpretações, pode ser um índice para ‘tensão’ (Leeuwen 1999: 135-6), uma vez que essa qualidade vocal pode ouvir-se quando ‘choramos ou gritamos’; também as ‘mudanças de cor’ abruptas e o uso frequente de trémulos (mais ou menos pronunciados) sugerem ‘incerteza’, ‘instabilidade’. De acordo com o autor: “Nasality is thus closely related to tension, which explains why ‘pinched and nasal tones pervade many of the sounds of pain, deprivation and sorrow’ (Lomax, 1968: 193), and why we hear nasality in moaning and wailing and screaming. But perhaps these are just some of the reasons why we might produce a tense voice. Less dramatically, nasality may occur whenever there is inhibition and repression, whenever we find ourselves in a stressful situation, whenever we must control or restrain ourselves” (Leeuwen 1999: 136).

³⁸³ *A Voz do Povo* é uma compilação do conjunto de gravações digitalizadas de discos de 78 rotações do espólio de José Moças, editado pela Tradisom: “A nova série dos arquivos do fado segue com um disco dedicado a Maria Alice, com os primeiros fados por ela gravados, nos estúdios da Valentim de Carvalho. Dos vinte fados apresentados, em gravações originais da editora Brunswick, os primeiros dezanove referem, em cada disco original, como local e data de gravação: Lisboa, 1929. O último fado aqui apresentado, A Azenha, foi, no entanto, gravado dois anos mais tarde, em Lisboa em 1931. Maria Alice, que viria a casar com o próprio Valentim de Carvalho, foi uma das vozes mais gravadas nesta fase inicial da gravação comercial em Portugal.” Disponível em: <https://www.avidaportuguesa.com/pt/loja/maria-alice-a-voz-do-povo-tradisom>

Último acesso: 21/10/2023, 11.45h.

Para a cantora Ana Figueiredo que, como mencionei, se tem dedicado a estudar e a interpretar os estilos vocais do fado, a voz de Maria Alice: “seria um ótimo exemplo daquilo que era a estética fadista da época, anos 20-30”, uma voz “altamente nasal”, “mais estridente”, “mais associada aos mercados (...) às peixeiras” e aos “pregões”, com finais de frase curtos e com uma “dicção” e “articulação do português muito à época” (entrevista a Ana Figueiredo, 5/11/2020). Na sua perspetiva, esta qualidade ‘nasal’ poderia ser motivada pela necessidade de evitar uma quebra de registo, uma vez que: para se “manter a voz na região média”, sem “passar à voz de cabeça (...); o segredo é nasalar um bocadinho” (*idem*).

Já Inês Flores, que se dedica essencialmente ao canto lírico e ao estudo da fisiologia da voz cantada, sugere que a fadista: “tem os pontos de ressonância das vogais em sítios diferentes”, o que resulta numa “voz desequilibrada, no sentido em que estamos sempre a ouvir ressonâncias diferentes numa mesma palavra” (entrevista a Inês Flores, 15/04/2020); o facto da fadista colocar a “emissão mais no nariz” (o que permite zonas de “ressonância mais agudas”), faz com que o som fique “mais estridente” e, assim, adaptável a lugares em que uma maior potência sonora seja necessária (como em grandes salas, sem amplificação ou na rua).

Esta qualidade estridente, metálica e/ou nasal é recorrentemente referida, na bibliografia sobre a voz, como *twang*: “a piercing, often nasalised sound we are used to in Country music, in many Northern American accents, in children’s voices ringing around the schoolyard, in belting sounds of musical theatre” (Proutskova 2019: 57). Fisiologicamente, o *twang* é conseguido através do controlo da posição da epiglote, a cartilagem que evita a comunicação entre o aparelho digestivo e respiratório, e permite aumentar, em 10 a 15 decibéis, o volume sonoro.³⁸⁴ O *twang* é por vezes descrito como um som nasal, no entanto, de acordo com Cathrine Sadolin, esta característica acontece “na boca” e “não no nariz”.³⁸⁵

³⁸⁴ “Above the vocal cords are two quadrangular membranes, conveniently called ‘quadrate membranes’. Together with the epiglottis at the front and the arytenoid cartilages at the back, they form a funnel (...) The different shapes that this funnel can assume affects the sound colour of your voice. When the opening of the epiglottis funnel is made smaller by bringing the epiglottis closer to the arytenoid cartilages, the sound assumes a sharper and more penetrating and snarling character, similar to a cackle. This is known as a twanged sound. The more the opening is squeezed the more snarling the sound becomes. You can increase your volume by 10 to 15 decibels by twanging alone” (Sadolin 2000: 83).

³⁸⁵ De acordo com Sadolin, a ‘nasalidade’ é uma cor do som vocal, conseguida “by opening the nasal passage with the uvula” (Sadolin 2000: 163), facilmente experimentada quando dizemos os sons /n/ ou /m/, ou quando cantamos em ‘humming’.

O *twang* é, segundo Barbara Francke, a característica mais audível na voz de Maria Alice, o que torna a “colocação vocal um pouco artificial”, “estilizada”, obedecendo a “um certo estilo ou ideia sonora”; o mesmo acontece com os portamentos que não correspondem a “uma condução espontânea de uma expressão emocional”, mas antes às características expectáveis desse mesmo “estilo” (entrevista a Barbara Francke, 13/4/2021), neste caso, o estilo das vozes genericamente denominadas como ‘castiças’.

Análise auditiva da interpretação de Amália Rodrigues³⁸⁶

Acompanhamento: Orquestra Portuguesa de Guitarras, Fernando de Freitas

Tonalidade – Sol Maior

1ª Sextilha

0:17 *Se de mim nada consegues* (frase entre *p* e *mf*, final de frase curto)

se - crescendo e ligeira suspensão com vibrato em /e/ (1)

mim - mordente em /i/ (2); suspensão, mudança de cor e vibrato ligeiro em /m/ (3)

nada - som liso em /na/ (4); vibrato ligeiro em /da/ (5)

consegues - ligeira suspensão em /con/ (6); crescendo e vibrato ligeiro em /se/ (7);
decrecendo em /gue/ (8); /s/ curto

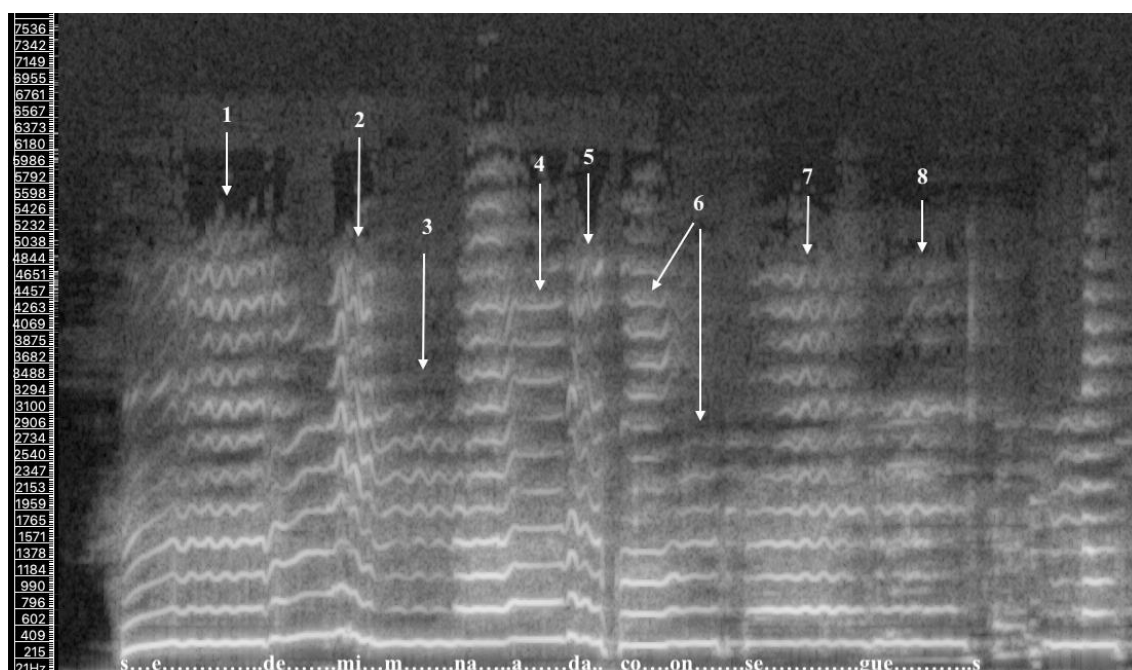


Figura 4 – Espectrograma do excerto: 'Se de mim nada consegues'. Note-se a oscilação regular da altura (vibrato) na sílaba inicial, em contraponto com a mesma por Maria Alice (ver secção anterior).

0:23 *Não sei porque me persegues* (frase em *mf*, final de frase curto)

sei - portamento com vibrato ligeiro entre /e/ e /i/

persegues - acentuação, tenuto e ligeiro vibrato no segundo /e/
/s/ muito curto

³⁸⁶ Disponível no Arquivo Sonoro Digital do Museu do Fado: Intervenientes: Adriano dos Reis, Carlos da Maia, Orquestra Portuguesa de Guitarras, Fernando [Macedo de] Freitas / Editora: Continental / Estado de conservação: Razoável. <https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=Perseguição>
Último acesso: 4/12/2024, 15.46h.

0:28 *Constantemente na rua* (frase em *p*, final de frase longo)

constantemente - ligeiras suspensões em /ons/ e /men/

rua - vibrato e decrescendo em /a/ (som longo)

0:35 *Sabes bem que sou casada* (frase *mf*, final de frase longo)

sabes - acentuação, crescendo e vibrato em /a/ **(1)**

bem - mordente ascendente e crescendo em /e/ **(2)**

casada - mordente ascendente em /sa/ **(3)**; crescendo e vibrato em /da/ seguido de ligeiro decrescendo na mesma sílaba **(4)**

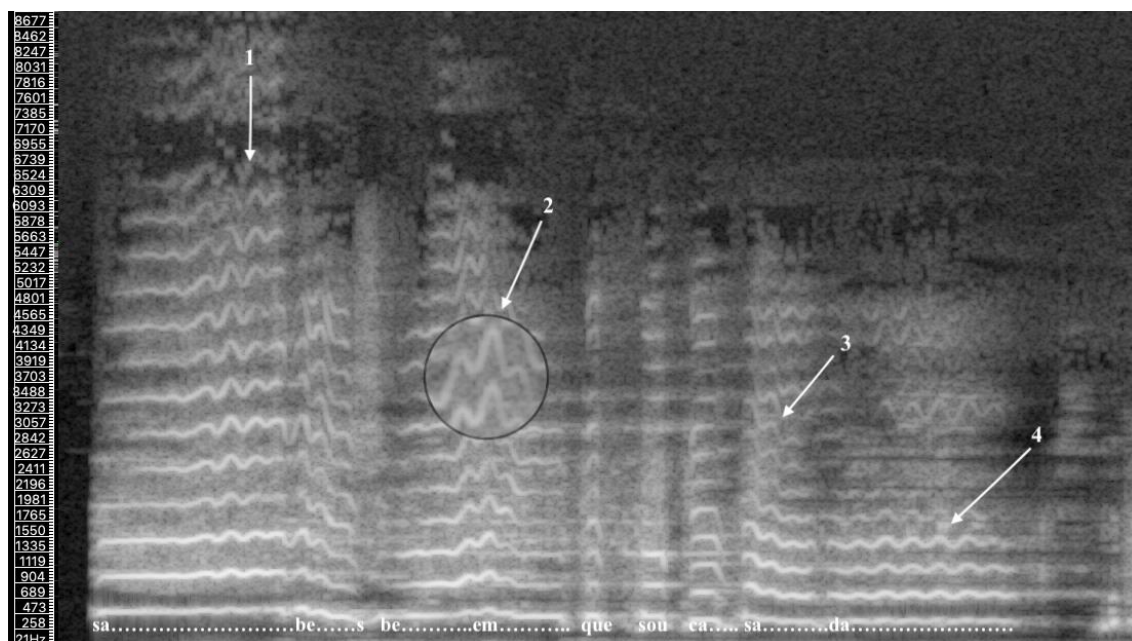


Figura 5 – Espectrograma do excerto: 'Sabes bem que sou casada', com ampliação no mordente ascendente (palavra 'bem') em que se nota um recorte simétrico do ornamento, simetria que podemos observar, também, no vibrato sobre a última sílaba do verso.

0:40 *Que fui sempre dedicada* (frase *mf*, em ligeiro diminuendo, final de frase longo)

sempre - mordente superior em /em/

dedicada - trémulo ligeiro e descendente em /ca/; vibrato longo e ligeiro crescendo em /da/

0.44 *E que não posso ser tua* (frase *mf*, final de frase curto)

posso - acentuação do som /p/; portamento curto em /po/

tua - trémulo no som /u/; ligeiro vibrato e decrescendo em /a/

Observações de carácter subjetivo:

persegues - a suspensão em /se/ sugere deslocação e continuidade e, assim, reforça o significado da palavra que implica o movimento;

constantemente - a ligeira suspensão e o arredondar em /ons/ e /men/ gera uma perturbação no fluir do texto, atribuindo-lhe uma carga expressiva, um peso, que amplia o tempo musical da palavra (entre os /t/) realçando, assim, o significado temporal repetitivo da mesma;

rua - o prolongar do som /a/ e em diminuendo sugere lastro e afastamento, ou seja, pode ser lido como metáfora para espaço/distância;

posso - a acentuação em /po/ confere um carácter afirmativo/assertivo, reforçando a anterior negação (não posso);

tua - o final de frase curto, em contraste com os dois últimos versos, mais longos e com vibrato sugere, igualmente, afirmação, certeza.

2ª Sextilha

0:51 *Lá porque és rico e elegante* (frase mf, final de frase curto)

lá – vibrato, acentuação e crescendo em /á/

és - mordente superior

rico - suspensão e portamento para nota superior em /ri/

elegante - mordente em /an/; suspensão, vibrato e crescendo em /te/

0:57 *Queres que eu seja a tua amante* (frase mf, final de frase curto)

seja - portamento descendente na letra /e/ que se transforma em /i/, resultando no som /ei/

amante - ligeira suspensão, crescendo e vibrato em /an/; vibrato ligeiro em /te/

1.01 *Por capricho ou presunção* (frase mf, final de frase longo)

capricho - ligeira suspensão em /ca/; acentuação no som /pri/

presunção - mordente e vibrato em /ão/

1.08 *Eu tenho marido pobre* (frase p - crescendo - mf, final de frase longo)

eu - ataque muito subtil (piano) com vibrato, seguido de portamento em crescendo do som [ê] até [eu]

tenho - suspensão, vibrato longo e crescendo em /te/

pobre - mordente ascendente em /po/; suspensão, vibrato e ligeiro decrescendo em /bre/

1.13 *Que possui a alma nobre* (frase mf, final de frase liga à seguinte, em diminuendo)

possui - mordente em /ui/

a alma - legato entre /a/ e /al/; portamento ascendente com vibrato em /al/

nobre - vibrato em /bre/ e portamento descendente com vibrato quando o som /e/ se encontra com o som /é/ da frase seguinte, resultando em /ié/

1.17 *E é [ié] toda a [todá] minha paixão* (frase piano, final de frase curto e quase em sussurro)

minha - ligeira acentuação e suspensão em /mi/ que provoca uma (curta) separação da palavra (mi-nha); sílaba /nha/ rápida e ligada com a palavra seguinte

paixão - ligeira acentuação e suspensão em /pai/ (semelhante à anterior em /mi/); mordente superior em /ão/.

Observações de carácter subjetivo:

lá e és - a ornamentação rápida na alteração de altura (vibrato e mordente), com um ligeiro crescendo, sugere uma certa altivez ou desdém (tendo em conta o significado do verso).

rico - a suspensão e portamento para nota superior no som /i/ eleva o som, o que metaforicamente pode ser lido como representação sónica da elevação social por via da riqueza.

elegante - o mordente na letra /a/ confere movimento ao som, sugerindo alteração do contorno da palavra, ou seja, sugerindo sinestesticamente uma forma. O crescendo no /e/ final sugere movimento ascendente, elevação.

seja [seija] - única palavra no poema que é pronunciada recorrendo à pronúncia vernacular lisboeta e que é reforçada com um portamento descendente. Musicalmente trata-se de prolongar e transformar em queda (portamento) o som /e/ no som /ei/, trazendo-o mais evidentemente para a região do nariz. A utilização deste gesto vocal que está associado a um certo ‘casticismo’ ou ‘marialvismo’ no fado, no verso em que surge a palavra *amante* - o que de certo modo reaviva a relação entre fado, sexualidade e prostituição - aparece, aqui, como invocação histórica e regionalista, uma quase citação de uma característica comum no estilo interpretativo do fado mais popular ou ‘castiço’. A utilização deste recurso nesta frase em específico demonstra dois aspetos importantes:

se Amália assim o entendesse poderia cantar estilisticamente como os seus precursores e contemporâneos; no entanto, ela opta por descolar-se desse estilo, o que simultaneamente pode representar um afastamento de um determinado modo de vida boêmio associado ao fado.

capricho - a articulação mais precisa e acentuada das consoantes da palavra sugere diferença, cuidado e/ou ponderação. O ênfase dado ao som /pri/, com ligeira suspensão na sílaba anterior, recurso pouco usado nesta interpretação, reforça a ideia de diferença.

tenho marido pobre - a intensidade dinâmica cresce consideravelmente em /te/ e mantém-se até à palavra pobre que, por sua vez, é articulada com ênfase na sílaba /po/ que, para além da acentuação, é ornamentada com um mordente. A dinâmica forte sugere certeza, convicção no que está a ser dito.

nobre e é toda a minha paixão - depois de um crescendo na sílaba /no/ e de um decrescendo na sílaba /bre/, a interprete estabiliza a dinâmica da frase em *piano*. Há uma mudança de cor na ligação do /e/ final de /nobre/ com /e é/, que se transforma no som /ié/. Este trabalho ornamental atribui à palavra *nobre* várias nuances, podendo indicar distinção e destaque (destaque, no entanto, diferente do que é dado a outras palavras, por exemplo através de mordentes). Assim, a palavra instala, até ao final da frase, um momento serenidade através de um tom de voz em intensidade constante (*piano*) e sem ornamentações até à palavra *paixão*, cujo final é dito num quase sussurro, criando um enorme contraste com a frase anterior, sugerindo um certo secretismo e/ou romantismo.

3ª Sextilha

1:24 *Rasguei as cartas sem ler* (frase *p*, final de frase longo)

rasguei - suspensão e vibrato em /ras/ (1); som ligado (quase como um pequeno portamento ascendente) de /e/ (som /a/) para /ei/ (2); vibrato que se vai transformando num som mais liso em /guei/ (3)

cartas - ligeiro atraso na primeira sílaba (com /r/ subtil) (4); vibrato ligeiro em /tas/ (5)

sem - ataque *pianíssimo* (6), suspensão e ligação com a palavra seguinte

ler - palavra em *pianíssimo*; suspensão, vibrato lento e simétrico (7),
ligeiríssimo crescendo e decrescendo (messa di voce) em /ler/

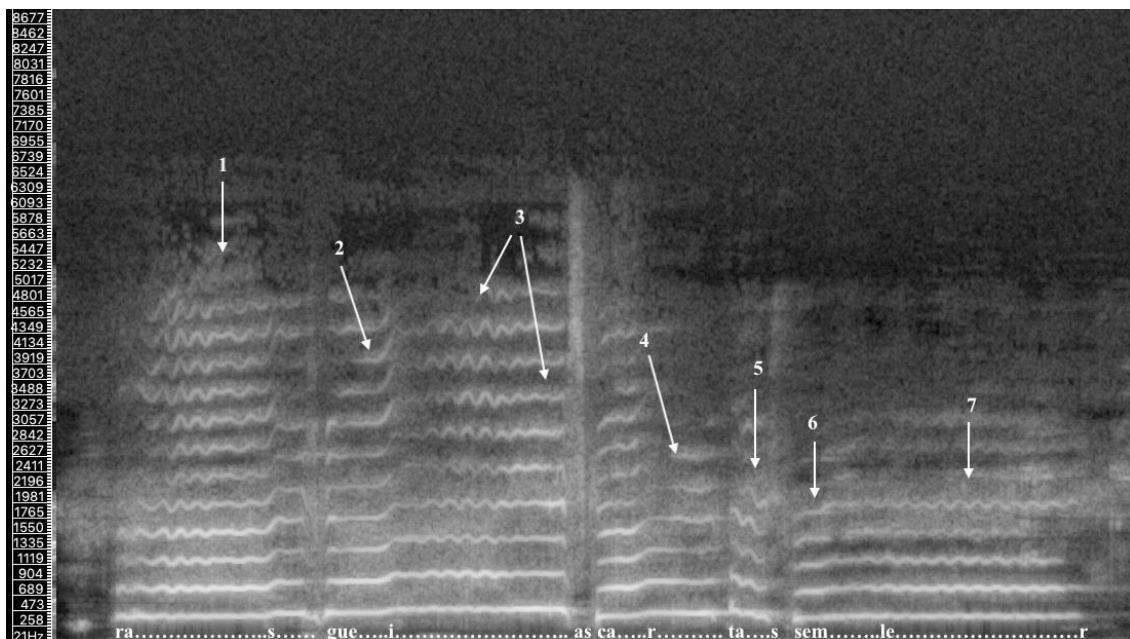


Figura 6 – Espectrograma do excerto: ‘rasguei as cartas sem ler’. Note-se a ornamentação de praticamente todas as sílabas do verso e a simetria do vibrato final, gesto vocal tecnicamente difícil de executar tendo em conta a expressiva redução do número de harmónicos (resultado da dinâmica empregue, pianíssimo) e o ligeiro crescendo-decrescendo sobre a mesma nota (‘messa di voce’, técnica que pela dificuldade se encontra mais associada à música dita ‘erudita’).

1:32 *E nunca quis receber* (frase *p*, final de frase mais curto que anterior)

nunca - ligeira suspensão na primeira sílaba que permite a correta acentuação da palavra sem modificar a melodia (note-se que, como já referi, esta letra foi feita posteriormente)

receber - acentuação e ligeira suspensão na última sílaba e vibrato ligeiro

1:36 *Jóias ou flores que trouxesse* (frase *p*, de frase final curto)

jóias - portamento em /oi/

flores - suspensão ligeira no fonema /f/

trouxesse - mordente em /xe/; vibrato em /sse/

1:43 *Não me vendo, nem me dou* (frase *f* - *mf*, de frase final longo)

não - ataque forte em /na/; portamento e crescendo na transformação do som /a/ e /ão/

vendo - portamento e crescendo na transição do som /vê/ para /ên/; mordente em /en/

dou - vibrato e decrescendo em /ou/

1:48 *Pois já dei tudo o que sou* (frase *mf-p*, de frase final longo)

dei - mordente em /ei/

sou - ligeira suspensão, vibrato, crescendo-decrescendo em /ou/

1:52 *Com amor que não conhece* (frase *p-mf-p*, de frase final curto)

amor - suspensão, crescendo e vibrato em /or/

não conhece - mordente em /nhe/; aproximação do final de frase a um registro falado

2:00 instrumental

2:16 *Não me vendo, nem me dou* (frase *f*, de frase final longo)

não - ataque *forte*; vibrato e crescendo em /ão/ (1)

vendo - portamento ascendente ligeiro (2), suspensão, crescendo e vibrato longo e ‘amplo’ em /en/ (3);

dou - ataque em *piano*, mordente (4), decrescendo e vibrato em /ou/ (5)

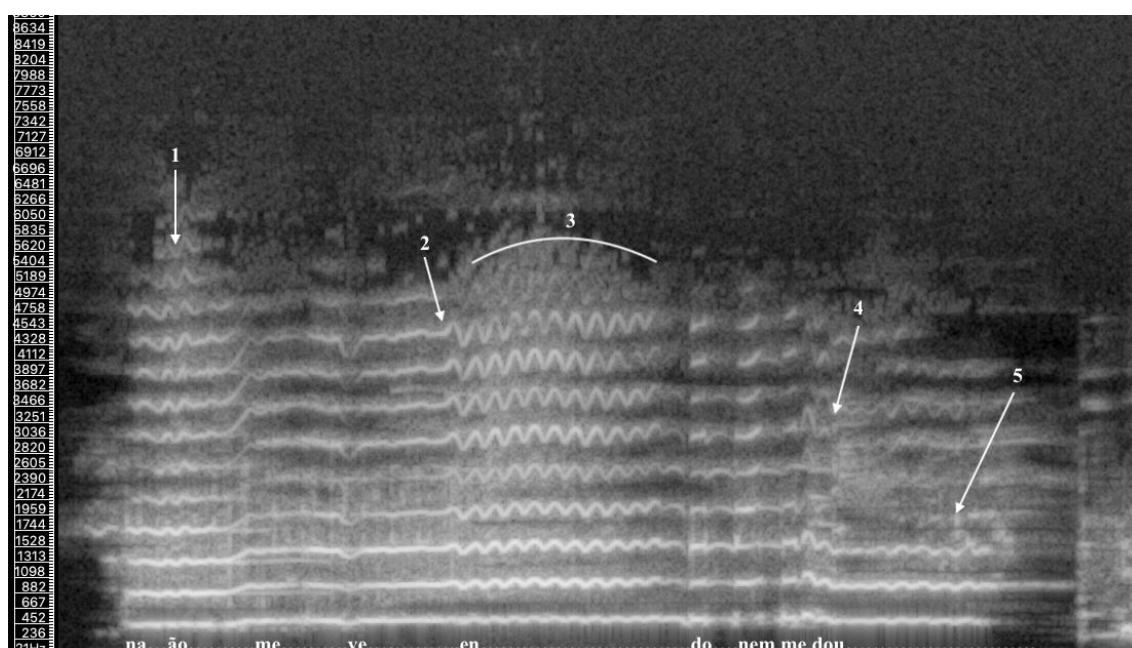


Figura 7 – Espectrograma do excerto: ‘não me vendo nem me dou’. Repare-se na quantidade e intensidade dos harmônicos, assim como a amplitude e regularidade do vibrato na palavra ‘vendo’.

2:23 *Pois já dei tudo o que sou* (frase *f*, de frase final mais curto que o anterior (para respiração))

dei - mordente em /ei/

sou - mordente rápido e vibrato em /ou/

2:26 *Com amor que não conhece* (frase *f*, em decrescendo ligeiro e final longo)

com - ligeiro portamento e crescendo entre /co/ e /om/

amor - crescendo e vibrato em /or/

conhece - mordente em /nhe/; vibrato curto e ligeiro decrescendo em /ce/

Observações de carácter subjetivo:

vendo - a dinâmica *forte* e a suspensão na sílaba /ven/, com um vibrato longo, regular e amplo, anuncia o final do fado, mas também uma determinação, uma segurança absoluta sobre o que está a ser dito/cantado. O modo como as palavras *dou* e *sou* são vincadamente pronunciadas sublinham, ainda mais, essa determinação. É um final apoteótico, cantado com voz assertiva e potente, que expõe os contrastes dinâmicos com que a intérprete conta esta história.

Reflexões finais

“Uma cantadeira castiça é uma cantadeira de bairro, que seca as frases, que não faz grandes floreios (...) foca-se mais no que está na palavra e na mensagem, tem uma interpretação mais áspera, na forma como diz as coisas (...) A Amália não é uma cantadeira castiça” (entrevista a Ana Figueiredo 5/5/2020).

“A voz ganha à palavra com Amália. O Fado passa a ser cantado e não apenas contado” (Brito 1994: 34).

Tanto a voz de Amália Rodrigues como a de Maria Alice foram mediaticamente descritas como vozes ‘castiças’; no entanto, as suas interpretações do fado ‘Perseguição’, são um exemplo ilustrativo de duas estéticas vocais muito contrastantes.

Realço, novamente, que as duas gravações analisadas se situam em momentos históricos distintos, separadas por evoluções consideráveis nas tecnologias de amplificação e gravação do som, e este aspeto é determinante no modo como a voz pode ser utilizada e, consequentemente, no progressivo afastamento entre o que consideramos, hoje, uma voz falada e uma voz cantada. Não estou a sugerir que, no início do século XX, as fadistas não cantassem; reforço, apenas, que a mudança interpretativa da voz, nas músicas não eruditas, aconteceu muito por via dos meios que permitiram aos intérpretes transmitir uma mensagem, uma linha melódica, um gesto musical, etc, sem terem de ‘gritar’ para serem ouvidos.

O estilo vocal de Maria Alice (e de outras fadistas que gravaram fados, nas décadas de 1920 e 1930) afilia-se na tradição das vozes de rua, dos mercados e dos pregões e terá sido condicionado pela necessidade da intérprete se fazer ouvir, independentemente das condições acústicas dos locais de atuação e das manifestações,

mais ou menos ruidosas, da audiência; a isto se soma, no caso do registo fonográfico, um imprescindível volume sonoro para que a voz ficasse devidamente gravada.³⁸⁷

Uma escuta das gravações realizadas por Maria Alice, Adelina Fernandes, Ercília Costa, Ermelinda Vitória, Madalena de Melo, Maria do Carmo, Maria do Carmo Torres, Maria Silva, entre outras, revelam semelhanças óbvias: tessituras agudas, com colocação mais localizada na zona da garganta e da máscara (sem ‘passar’ para o que poderemos designar de registo de cabeça), em que a característica mais audível é o *twang*, uma técnica que, como referi, é utilizada para projetar a voz, resultando num timbre frequentemente descrito como ‘nasal’ ou ‘nasalado’.³⁸⁸ É também transversal o cuidado com a comunicação da mensagem do texto: estas fadistas estão a contar histórias e, talvez por isso, haja uma articulação muito precisa, por vezes exagerada dos fonemas. Esta importância narrativa fazia com que a ‘dicção’ fosse uma característica extremamente valorizada, como podemos constatar pelos comentários na imprensa e em alguns dos livros dedicados ao género.³⁸⁹ Esta preocupação com a correta e clara articulação das palavras, em detrimento da expressividade e da diferença revela-nos, também, o quanto a voz é, ou pode ser, um veículo para um conjunto de ideias sobre os modos ‘certos’ ou socialmente aceitáveis de falar e, consequentemente, de estar e de ser.³⁹⁰

São comuns, na generalidade dos fados gravados por estas intérpretes, disponibilizados no Arquivo Sonoro do Museu do Fado:³⁹¹ a repetição dos versos, cantados de modo muito semelhante ou com a mesma coreografia interpretativa; a utilização de gestos vocais que se tornarão característicos deste período, como portamentos acentuados, trémulos ou vibratos pouco medidos e curtos; finais de frase secos; alguma irregularidade na execução das linhas melódicas (irregularidades que invocam ruídos que produzimos discursiva e

³⁸⁷ “Esta estética fonográfica, enformada por uma estética característica concebida para que fosse eficaz enquanto gravação, acabou por inspirar a própria criação e determinar valores estéticos de géneros e estilos da música popular enquadrados no sistema de produção industrial” (Losa 2013: 112).

³⁸⁸ Há exceções, como é o caso de Maria Emília Ferreira, que tem uma voz bastante mais grave do que as fadistas referidas, onde o *twang* é menos perceptível; Hermínia Silva, uma das mais importantes fadistas deste período possui, também, uma estética vocal muito própria, alicerçada nos papéis que desempenhava nos teatros de revista, por norma humorísticos e jocosos e mesmo na interpretação de fados mais ‘melancólicos’ recorre a um tipo de interpretação mais ‘ligeira’, com características diferentes das intérpretes citadas.

³⁸⁹ Ver secção ‘Representações da figura e da voz do/a fadista na literatura’, nomeadamente os comentários recorrentes que atestam a divisão que, no início do século, se fazia entre a voz falada e cantada, ou entre o ‘saber cantar’ e o ‘saber falar’, pp. 39-44.

³⁹⁰ “Correct and clear ‘diction’, not expressivity and difference, were the aims of the dominant forms of ‘educated’ and ‘professional’ speech propagated by the key institutions of the nation state, the education system and broadcasting” (Leeuwen 1999: 126-7).

³⁹¹ Arquivo Sonoro do Museu do Fado: <https://arquivosonoro.museudofado.pt>
Último acesso: 5/1/2025, 17.42h.

‘sensorialmente’ através da voz); uma ‘rigidez’ ou ‘inflexibilidade’ do tempo musical, sendo raras as oscilações rítmicas (*ritardandos*, *acelerandos* e/ou suspensões).

Amália irá, ao longo do seu percurso, revolucionar as características elencadas, mas mantendo sempre traços reconhecíveis do material musical que trabalhava. No fado aqui analisado podemos reconhecer, desde logo, algum do contorno vocal de Maria Alice: nos portamentos (que Amália utilizará de um modo muitíssimo subtil); nos mordentes, e vibratos bem medidos, que sugerem uma depuração dos trémulos e mudanças de cor algo abruptas, comuns nas gravações da primeira fadista. Ou seja, há uma continuidade no recorte ornamental, uma espécie de molde que Amália retirará da interpretação ‘castiça’ de Maria Alice (e de outras fadistas) conseguindo, simultaneamente, dar a essa forma uma substância sónica viva, cheia de nuances expressivas, de recursos provavelmente assimilados e interiorizados a partir da escuta e repetição de outros tipos de canto (influências possíveis dado o momento histórico em que o desenvolvimento das indústrias do cinema e do disco permitiam a circulação e o contacto com outras músicas e vozes, e em que Lisboa estava no auge do seu cosmopolitismo).

Esta riqueza ornamental e tímbrica, a facilidade aparente com que variava os recursos usados, o despreendimento relativo à repetição rígida dos versos³⁹² e as variações agógicas, abrem horizontes interpretativos e desafiam o ouvinte a desenvolver novos modos de escutar e de se relacionar com este género musical e com os seus códigos estilísticos e estéticos.

³⁹² Amália negará, por exemplo, a repetição de versos: “Como sempre tive uma ideia de espetáculo e estava a cantar para pessoas que não percebiam português, comecei a não repetir a primeira parte dos fados e depois nem repetia a segunda. Antes de mim era tudo repetido, cantigas de mote e quatro décimas, repetia-se tudo. Mas eu começava a cantar e pensava o que estava a fazer ali há tanto tempo. Fui eu quem trouxe essa inovação. Só gosto de repetir, e então é um prazer que dou a mim mesma, quando há uma palavra que gosto muito, uma nota musical que gosto muito, então espraio-me e sou capaz de lá estar imenso tempo” (Pavão dos Santos 1987: 58).

Capítulo 7 – ‘Los Piconeros’ por Imperio Argentina e Amália Rodrigues: Análise auditiva e comparativa

A copla³⁹³ ‘Los Piconeros’ é um dos grandes êxitos musicais do “enorme sucesso «Carmen la de Triana»” (Pina, Matos-Cruz 1986: 29), dirigido pelo realizador aragonês Florián Rey (1894-1962), à época marido da vedeta que aí desempenhou o papel principal, Imperio Argentina.³⁹⁴ O filme foi rodado na Alemanha, em plena guerra civil espanhola, numa altura em que as grandes companhias cinematográficas americanas, tendo em conta a potencialidade do extenso mercado hispano-americano, realizavam versões espanholas, rodadas na Europa, dos seus filmes. É neste contexto que a “importante indústria cinematográfica” alemã, “para além do apoio de infraestruturas (estúdios, laboratórios)”, prestou “colaboração à Espanha franquista na realização de documentários sobre a guerra. Em 1938, foi criada a Hispano-Film Produktion que, até ao ano seguinte, concretizou cinco longas-metragens de tema espanhol e controlo germânico” (*idem*: 34). Uma delas foi ‘Carmen la de Triana’: “la primera y más importante colaboración cinematográfica entre el incipiente régimen franquista y la Alemania nazi” que terá sido “aprobada - si no instigada - por el mismísimo Adolf Hitler” (Fernández de Larrinoa 2021: 152). O projeto tinha, como principal objetivo, “la conquista del mercado cinematográfico de habla hispana” (*idem*) e seria simultaneamente rodado em espanhol e alemão (com o título *Andalusische Nächte*), sob a supervisão do ministro da propaganda nazi Joseph Goebbels.

A história é uma adaptação da ópera Carmen, situando-se a ação na Andaluzia, no período da ocupação ibérica por parte das forças napoleónicas.³⁹⁵ A figura principal é, neste contexto, uma artista sevilhana, de etnia cigana, que se enamora por dois homens:

³⁹³ ‘Copla’, ‘canção andaluza’ ou ‘canção popular espanhola’ é um género vocal fundamental na cultura expressiva espanhola, com raízes na tradição andaluza e forte vínculo com o flamenco e a poesia popular versando, geralmente, sobre temas relacionados com o amor e o ciúme. A sua origem remonta ao século XVIII, mas o seu apogeu acontece ao longo do século XX, muito especialmente durante a ditadura franquista (1939-1975), período em que foi apropriada como símbolo de unidade nacional. (García Medina, 2017: 176).

³⁹⁴ Magdalena Niel y del Río (1910-2003), conhecida como Imperio Argentina, foi atriz, cantora e bailarina. Nasceu em Buenos Aires, filha de pais emigrantes espanhóis, ambos amantes de música. Revelou, desde tenra idade, interesse pelas artes cénicas, chegando a ter aulas de voz. A família regressou a Espanha, onde Imperio rapidamente iniciou colaboração com companhias de teatro, sendo depois contratada para o cinema. Logo na década de 30 rodou dois filmes, em Paris, com Carlos Gardel, a que se seguiram as realizações *folcloristas* de Florián Rey, nas quais desempenhou as personagens principais. A sua popularidade decresceu, na transição para a democracia, dada a sua proximidade com o regime franquista e nazi.

³⁹⁵ Ópera de George Bizet (estreada em 1875) com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseado no romance homónimo de Prosper Mérimée.

Antonio Vargas Heredia, famoso toureiro, e o brigadeiro José Navarro que, ao apaixonar-se por Carmen, envereda pelo crime ao juntar-se a um grupo de contrabandistas. A grande diferença, para com o texto original, é que nesta versão cinematográfica a relação com Carmen custará a vida não à própria, mas aos seus amantes.³⁹⁶

‘Los Piconeros’ foi composta por Juan Mostazo Morales (1903-1938) que formou, na década de 30, uma bem-sucedida parceria com o poeta Ramón Perelló (1903-1978), autor da letra. Perelló era um republicano convicto, que colaborava com a imprensa comunista e negou integrar a equipa do filme, tendo sido condenado à morte pela sua militância antifranquista (pena que foi comutada pela de prisão de onde saiu em 1944). Uma última nota, esta relativa às condições de gravação das canções do filme: os meios técnicos disponíveis permitiram a Imperio Argentina fazer o seu registo, em estúdio, antes da rodagem; as interpretações que vimos na película são, portando, simuladas em playback (Fernández de Larrinoa 2021: 156).

O sucesso do filme, em Portugal, terá feito com que Amália Rodrigues tenha incluído esta e outras coplas no seu repertório (que, como mencionei no capítulo ‘A voz Cosmopolita’, terão sido interpretadas pela fadista nas atuações que realizou em Espanha, logo em 1943). As análises que se seguem têm como objetivo encontrar semelhanças e dissemelhanças entre as interpretações de Imperio e Amália, comparação que poderá auxiliar-nos na compreensão dos processos de aprendizagem da fadista portuguesa e outros aspetos relevantes, relacionados com a sua reinterpretação da canção.

Análise auditiva da interpretação de Imperio Argentina

Música de Juan Mostazo Morales; letra de Ramón Perelló

Acompanhamento: Orquestra

Tonalidade - dó menor

(Nota - A letra da canção, em espanhol, assim como a tradução para português encontram-se no Anexo G. Faço notar que alguns sons, em ambas as interpretações, são pronunciados

³⁹⁶ O filme completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rR8n0wpiA5c>
Último acesso: 3/1/2025, 15.35h.

de acordo com pronúncia andaluz, nomeadamente a alteração, em algumas palavras, do som /l/ por /r/. Refiro, a este respeito, que não há uma pronúncia típica andaluz, mas várias especificidades linguísticas, em cada uma das regiões constituintes. As observações sobre o assunto, aqui referenciadas, baseiam-se num estudo de larga escala desenvolvido pela Universidade de Sevilha).³⁹⁷

Análise parcial

Ya se ocultó la luna, luna lunera (frase *f*, final longo)

Ya se ocultó - início rápido, pronunciado como uma palavra: *Ya s'ocu[rtou]*;

note-se que Imperio pronuncia como um /i/, ou seja /iá/, e Amália pronuncia o *y* com o som /j/ ou /x/, ouvindo-se /xá/ ou /já/; a transformação do som /l/ em /r/ é comum em ambas, embora, em determinados momentos, Imperio pareça pronunciar /el/, sem a característica andaluz (/er/)

la - suspensão longa e vibrato largo em /a/, vogal bastante exposta

luna - sílaba /lu/ *p*, pouco perceptível em contraste com a sílaba seguinte, também muito exposta, com vibrato largo (semelhante ao /a/ anterior), mas com final curto

(2ª) *luna* - sem ornamentação, mas com ligeira acentuação no som /a/

lunera - mordente superior rápido em /ne/; vibrato longo e largo em /a/, ainda mais exposto ou com mais intensidade do que nas vogais anteriores

ya abierto su ventana la piconera, la piconera mare, y el piconero, (frase *f*, final curto)

y'abierto - ataque direto como no início da frase anterior **(1)**

ventana - nova suspensão, quase uma respiração sobre a sílaba /ven/ (que pronuncia /ben/) **(2)**; mordente superior em /ta/ **(3)**; vibrato curto em /na/ **(4)**

piconera (1ª vez) - mordente sup. em /ne/ **(5)**; vibrato curto em /ra/ **(6)**

³⁹⁷ Estudo da Universidade de Sevilha: “El español hablado en Andalucía”, secção sobre: “La pronunciación andaluza”, disponível no endereço:

https://grupo.us.es/ehandalucia/que_es_el_andaluz/03_la_pronunciacion_andaluza.html

Último acesso: 6/1/2025, 11.57h.

piconera (2ª vez) – igual com vibrato mais longo em /ra/ (7)

mare - mordente sup. em /ma/ (8); som /re/, [ré], vibrato curto, algo irregular (9)

el - transformação do som /l/ em /r/ [er] (10)

piconero - mordente superior em /ne/ (11); vibrato longo e bastante regular, com decrescendo em /ro/ (12)

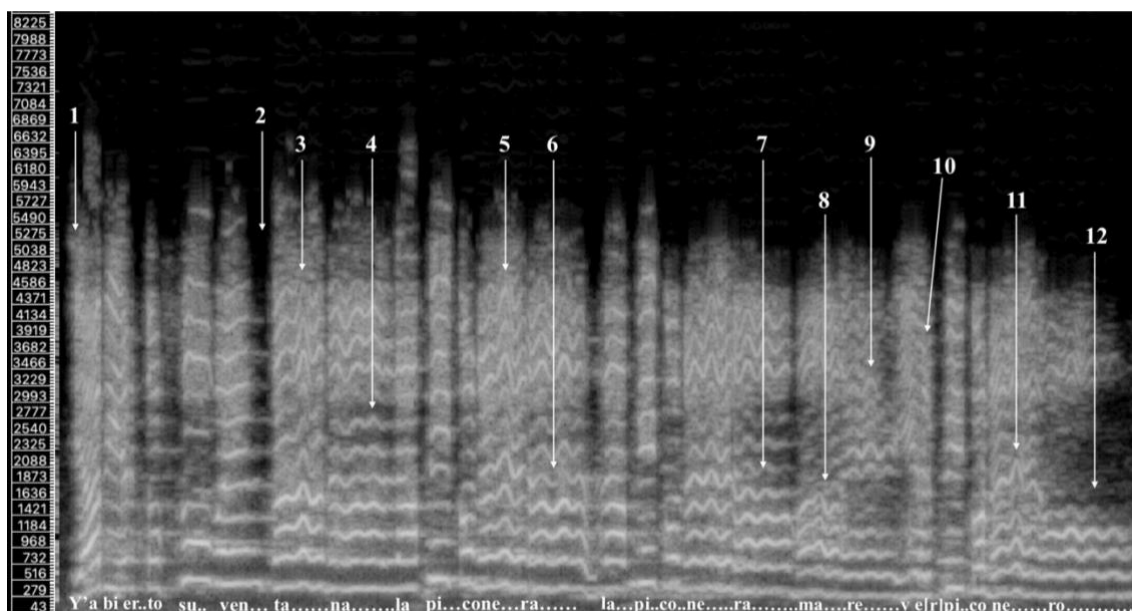


Figura 8 – Espectrograma do excerto: ‘abierto su ventana la piconera, la piconera mare, y el piconero’. Note-se a ornamentação sobre a vogal ‘a’ em praticamente todas as palavras.

va a la sierra cantando con el lucero. (frase *f*, final longo)

va a la - ouve-se apenas *va la*, em *staccato*

sierra - som /e/ longo, com suspensão e vibrato que resolve na união rápida da última sílaba e a palavra seguinte

cantando - sílabas *can* e *tan* curtas, com acentuação forte e ligeiro vibrato na última sílaba (*do*)

con el - novamente sílabas curtas em *staccato*

lucero - /lu/ sílaba curta; ligeira suspensão e mordente superior em /ce/; ligeiro vibrato e decrescendo em /ro/

(2ª) *com el lucero* - não é repetido pela cantora, mas pela orquestra, em resposta

Ya viene el día, ya viene mare, (frase *f*, final longo)

ya - ataque direto na nota, som curto (1)

viene - acentuação no som /e/ (2)

el - som /l/ parece ser transformado em /r/ pelo recorte enrolado das linhas que mostram as frequências, embora seja auditivamente dúbio (3)

dia - mordente superior com ligeiro portamento descendente em /i/ (4)

ya - ligeiro portamento ascendente com vibrato em (5)

el - som da consoante pouco definido, fica dúvida se articula como /l/ ou /r/, o recorte visual, não enrolado, curto e para cima aponta para a última hipótese (6) [ver como comparação o número (3)]

mare - ligeiro portamento descendente em /a/ (7); vibrato longo, regular em /e/ (8)

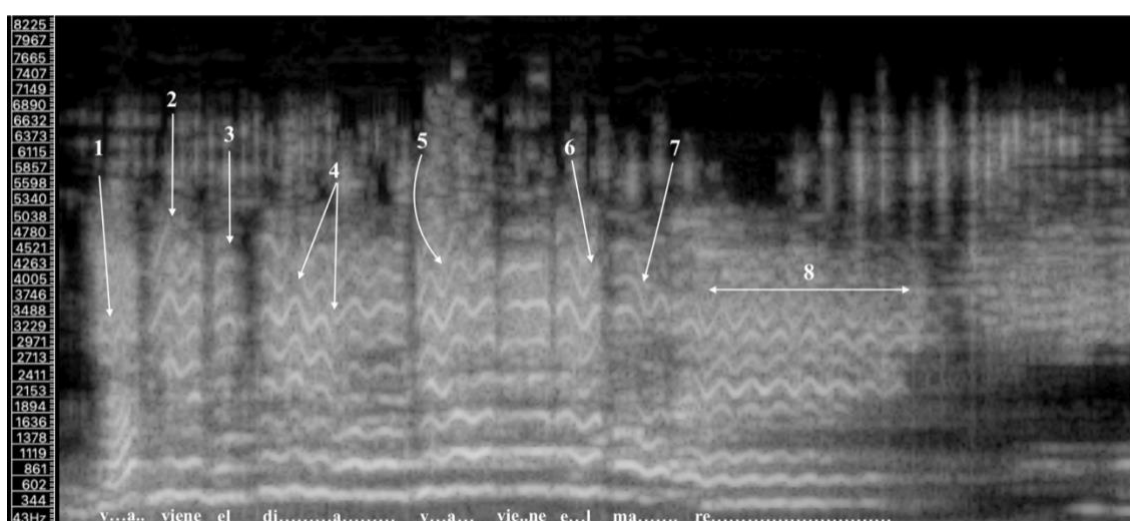


Figura 9 – Espectrograma do excerto: ‘ya viene el dia ya viene el mare’.

2ª vez - *ya viene el día, ya viene mare*, (frase *f*, final longo)

(muito semelhante ao verso anterior)

alumbrando su clara los olivares (frase *mf*, final longo)

olivares - mordente em /va/; ligeiro vibrato em /re/; é inaudível o /s/ final (em algumas regiões andaluzes o /s/ no final das palavras não é pronunciado; aqui tal poderá ter acontecido por motivos técnicos, de registo/captação)

2ª vez - *alumbrando su clara los olivares*. (frase *mf*, final longo)

(muito semelhante ao verso anterior)

¡Ay! *Que me diga que si*, (frase *mf*, final muito curto)

ay – ataque direto na nota, sem ornamentação

diga- vibrato curto em /i/

si - muito curto, sem ornamentação

¡Ay! *Que me diga que no.* (frase *mf*, final longo)

ay - ligeiro portamento no ataque, mais longo que o anterior

diga - mordente em /i/

que - ligeira suspensão com vibrato em /e/

no – longo com vibrato em /o/³⁹⁸

Observações de carácter subjetivo:

Os ataques diretos em algumas palavras, principalmente no início dos versos, assim como os finais secos, muito curtos, fazem sobressair o carácter narrativo da canção, da história em causa. Este aspeto, juntamente com a utilização frequente de sílabas em staccato, em dinâmicas *mf* e/ou *f*, poderá indexar determinação, segurança, revelando uma mulher resoluta, até desafiadora; estas sílabas bem articuladas repousam, por vezes, em vogais abertas, como é o caso já referido dos /a/ ([á]), e agora dos /e/ ([é]), que são ornamentados com mordentes ou vibratos. Este trabalho minucioso sobre as palavras revela cuidado, detalhe, ou seja, a energia e determinação da interpretação possui uma outra camada ornamental que pode ser lida como mais cuidada e ponderada. Estas duas características podem revelar, subtilmente, aspetos da personalidade de Carmen.

A colocação, na zona da máscara, com *twang*, deve-se não só ao estilo característico das canções folclóricas andaluzas, mas também ao ambiente em que a cena do filme é passada, um bar/taberna lotado em que a cigana, envergando o traje típico de sevilhana, dança, toca castanholas e canta em palco.

³⁹⁸ Optei por terminar aqui a análise, uma vez que o apresentado é suficiente para compreender a globalidade da interpretação que se mantém, grosso modo, dentro destes moldes e para estabelecer comparações com a versão de Amália Rodrigues.

Análise auditiva da interpretação de Amália Rodrigues

Acompanhamento: Orquestra Portuguesa de Guitarras, Fernando de Freitas

Tonalidade - si menor

(letra de acordo com a divisão silábica realizada, musicalmente, pela intérprete)

Análise parcial

0:8 *Ya se ocultó la luna, luna lunera* (frase *f*, final longo)

(letra partitura - Ya se oculta la luna, luna lunera)

Ya - ataque direto na nota da melodia, sem portamento; *y* pronuncia-se [jiá]

ocultó - transformação do som /l/ em /r/ [ocurtou]

luna - mordente em /lu/

(2ª) *luna* – rubato e ligeira acentuação em /u/

lunera – mordente em /ne/; vibrato e decrescendo ligeiro em /ra/

Observações de carácter subjetivo:

Ya - ataque diretos nas notas de início de frase podem indexar certeza, segurança e agir como contraponto aos ataques com portamento ascendente, em que há como que uma preparação prévia para se atingir a nota pretendida;

Ya e *ocultó* - Amália pronuncia estas palavras, nomeadamente os sons /y/ como ‘j’ ou ‘x’ e /l/ como ‘r’, traços da pronúncia em algumas regiões da Andaluzia; esta diferenciação evidencia a preocupação da fadista com a integração do *outro* nas suas interpretações, o que reforça a ideia de cosmopolitismo interpretativo, desenvolvido no capítulo ‘A voz cosmopolita’;

luna - Amália raramente interpreta uma palavra repetida do mesmo modo. Neste caso, o mordente rápido e ligeiro sobre o som /u/ da palavra *luna*, transforma-se numa nota mais demorada e acentuada; estas alterações súbitas e constantes funcionam como uma surpresa para o ouvinte e causam expectativa sobre o que vai acontecer em seguida, mantendo o interesse no desenrolar da interpretação.

0:25 *abierto su ventana la piconera, la piconera mare, y el piconero*, (frase *f*, final curto)

abierto - ataque direto como no início da frase anterior **(1)**

ventana - mordente em /ta/ **(2)**

piconera (primeira vez) - mordente em /ne/ **(3)**

mare - mordente em /ma/ (4); som /re/, [ri], ligeiríssimo vibrato (5)
el - transformação do som /l/ em /r/ [er] com ligeiro portamento (6); ligeira mudança de cor, com alteração dinâmica de *mf*, para *pp* (note-se a perda de parciais harmónicas superiores) (7)
piconero - mordente em /ne/ (8); final de frase curto em *pp*

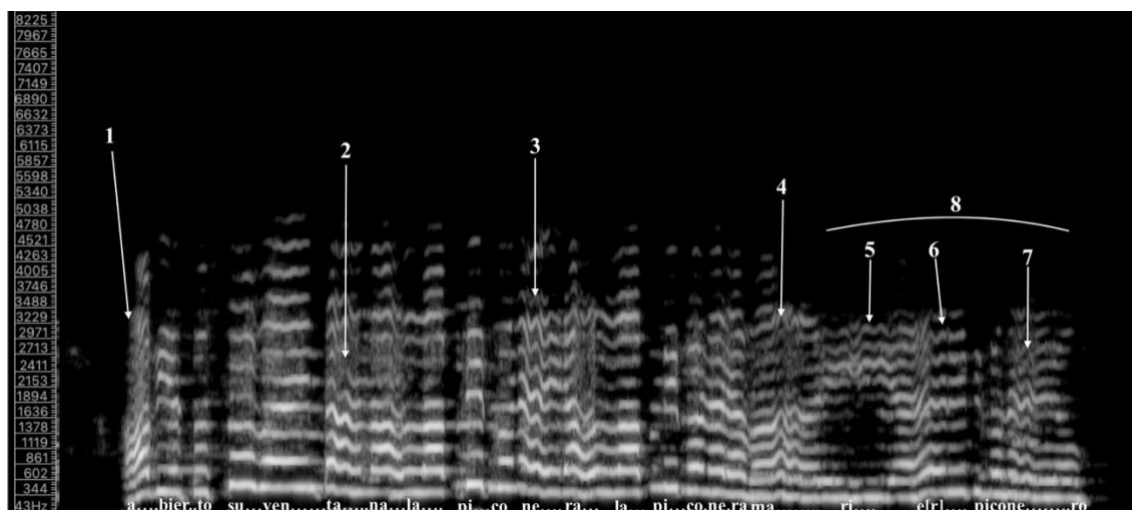


Figura 10 – Espectrograma do excerto: ‘abierto su ventana la piconera, la piconera mare, y el piconero’.

0:32 *va a la sierra cantando con el lucero, con el lucero.* (frase *f*, final curto em decrescendo)

sierra - som /r/ longo, enrolado na língua

cantando - mordente em /an/

con - mordente em /on/

lucero - mordente pouco marcado/expressivo e ligeiro rubato em /ce/

(2ª) *con* - ligeiro portamento em /on/

(2ª) *lucero* - ligeiro mordente em /ce/, sem rubato; diminuendo na palavra, fim curto, *staccato*

0:38 *Ya viene el día, ya viene mare,* (frase *f*, final longo)

ya - portamento ascendente no ataque (1) e ligeiro portamento ascendente no som /a/ depois da chegada à nota (2)

el - transformação do som /l/ em /r/ [er] (3)

día - mordente ascendente em /i/ (4)

viene - ligeiro portamento descendente em /e/ que liga com a sílaba seguinte (5)

mare - expressivo mordente ascendente em [ma] (6), seguido de portamento descendente (entre as notas si e fá#) ornamentado com mordentes ascendentes ao longo da descida (7); vibrato regular, longo e em decrescendo em /e/ (8). Note-se que o diminuendo é conseguido retirando algumas das frequências à voz, mas mantendo-se a proeminência e consequente afinação do si (8a) e do fá# (8b), ou seja, fundamental e quinta perfeita do acorde da tônica

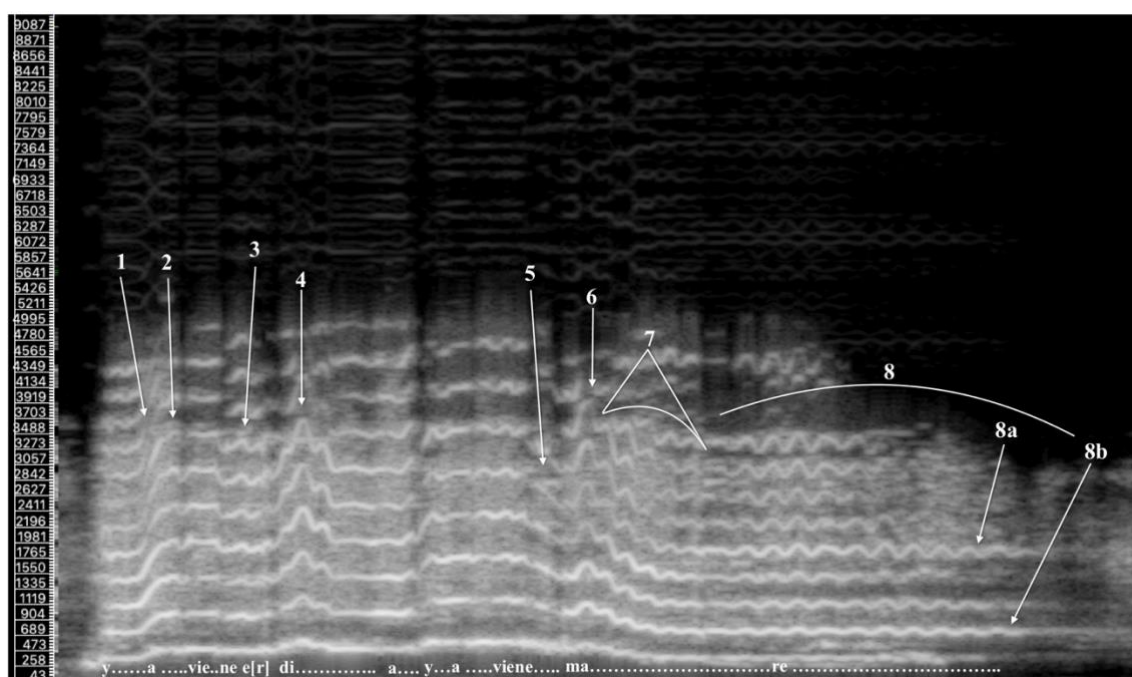


Figura 11 – Espectrograma do excerto: 'Ya viene el día, ya viene mare' (1ª vez)

0:44 *ya viene el día, ya viene mare*, (frase *f*, final longo)

(muito semelhante ao verso anterior que liga, sem respiração, e com o som /i/ à frase seguinte)

0:48 [*i*] *alumbrando su clara los olivares* (frase *mf*, final longo)

[*i*] *alumbrando* - inserção do som /i/ como ligação entre frases; mordente em /an/

clara - mordente em /cla/

olivares - mordente em /va/; ligeiro vibrato em /res/

0:52 *alumbrando su clara los olivares.* (frase *mf*, final longo)

(muito semelhante à anterior, com diferença em *olivares* - vibrato longo e pouco regular em /res/; frase liga, sem respiração, e som /es/ com o /ay/ da frase seguinte)

0:56 *Ay! Que me diga que si*, (frase *mf*, final curto)

ay - mordente em /y/ [i]

diga- mordente em /i/

si - vibrato ligeiro em /i/

0:59 *Ay! Que me diga que no*. (frase *mf*, final curto)

(muito semelhante ao verso anterior única e óbvia alteração na palavra *no*, também com vibrato ligeiro em /o/)

1:01 *Como no lo a querío ninguna lo quiero yo*, (frase *mf*, final curto)

querío - mordente e crescendo em /ri/

ninguna - mordente em /gu/

yo - som /y/ pronunciado como /j/

1:05 *mi piconero como el picón*. (frase *mf*, final longo)

piconero - mordente e crescendo em /ne/; vibrato em /e/

el - transformação do som /l/ em /r/ [er]

picón - nota longa sem vibrato em /on/

1:08 *Por tu culpa culpita yo tengo*, (frase *p*, final liga com frase seguinte)

culpa | *culpita* – transformação do som /l/ em /r/ [ur]; sílabas bem separadas, em *staccato*

yo - som /y/ pronunciado como /j/

tengo - vibrato ligeiro em /go/

1:14 *negro negrito mi corazón*. (frase *p*, final liga com frase seguinte)

negrito - mordente em /gri/

mi - vibrato amplo

1:13 *Por tu culpa culpita yo tengo*, (frase *p*, final curto)

(muito semelhante ao verso anterior)

1.18 *negro negrito mi corazón*. (frase *p*, final curto)

(muito semelhante ao verso anterior, com exceção na palavra *negrito*, em que a sílaba ‘to’ é mais acentuada)

Reflexões finais

“Para os leitores curiosos do que elas pensam e do que elas sentem, informamo-los de que a nossa entrevistada - que canta primorosamente canções espanholas - tem um grande desejo: ir a Espanha.

- A Madrid?

- Madrid não me interessa muito. A cidade que me encanta é Sevilha. Tenho uma vontade enorme de lá ir...

- É simples...

- É, mas é também necessária uma ocasião, e essa é que ainda não surgiu. E enquanto não aparece, vou pensando em Sevilha, no bairro de Triana e nos cantores flamencos, em tudo isso que eu quero conhecer....

- Porquê esse interesse tão especial por Sevilha?

Amália Rodrigues sorriu, ergueu ligeiramente a sua bela cabeça de raça onde brilha uma juba negra e revolta, e disse-nos, quasi num tom de desafio:

- Quero lá ir para as ouvir cantar às de lá... só depois saberei se devo ou não cantar músicas flamencas...

Por nós, não nos parece que ela precise de ir a Sevilha, para se decidir cantar como se canta na Andaluzia - achamos que bem pode fazê-lo desde já, porque canta com um sentimento e uma graça inextinguíveis. Quando se ouve Amália Rodrigues cantar espanhol não há ninguém que possa lembrar-se que ela é alfacinha ali de Alcântara. Para quê ir primeiro a Sevilha?

- Não vá, Amália. E cante de quando em quando, uma coisinha espanhola!...”

(‘AMÁLIA RODRIGUES A MAIS LINDA VOZ DO FADO vai ser a “estrêla” dum filme português dirigido por um realizador estrangeiro’ in DP, 25/9/1942, p.2 ano I, nº 4).

Foi possível demonstrar, no capítulo ‘A voz cosmopolita’, que Amália interpretava, já em 1942, um repertório bastante eclético, onde se incluíam canções brasileiras e espanholas; as críticas a essa diversidade musical foram aí apresentadas e, como sugeri, podemos inferir por algumas publicações na imprensa que se formaram duas fações entre os seguidores da fadista: os que defendiam que só deveria cantar fados e os

que viam como natural, e até desejável, a sua incursão por outros géneros e estilos musicais.³⁹⁹

Tenho vindo a sugerir, desde o início desta tese, que a voz é aprendida e construída coletivamente; ou seja, que embora haja características vocais que podem depender da morfologia e fisiologia, a flexibilidade do trato vocal permite a adaptação ao que é culturalmente expectável, válido e até desejável numa voz. Esta adaptação pode parecer natural, porque imitamos as vozes que nos rodeiam, mas é sempre um processo de procura subjetivo, mediado pela escuta de si e dos outros, um diálogo entre diferentes vocalidades e os seus contextos.

Os discursos sobre fado reforçam constantemente a ideia de que a voz é inata e individual; também Amália Rodrigues sugeriu, ao longo do seu percurso, que o ato de cantar era, para si, natural e espontâneo. Este tipo de discurso é transversal às figuras que, no mundo da música e da arte, se consideram excecionais, mostrando-se indissociável da:

“ideia de que o amadurecimento de um «talento genial» é um processo espontâneo e «interior» que, de algum modo, decorre isoladamente do destino pessoal do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social do seu criador, ou seja, da sua evolução e da sua experiência como pessoa entre pessoas” (Elias 1993: 63).

Norbert Elias refere-se a Mozart, compositor sobre o qual são genericamente proferidas palavras como “«génio inato» ou «capacidade inata de composição»”; no entanto, como sugerido pelo sociólogo: “é completamente impossível uma pessoa ter uma disposição natural, ou seja, consolidada nos genes, para algo tão artificial como a música de Mozart (...)” (Elias 1993:68-9). Penso ser possível dizer o mesmo sobre o fado, género extremamente codificado, e sobre Amália Rodrigues.

O facto da fadista não ter estudado formalmente música ou canto não significa que não o tenha feito informalmente. A intimidade e proximidade com o público, nos contextos performativos do fado, permitem ao intérprete compreender e reagir, quase

³⁹⁹ “Amália - Eu fui recebida no Rio de Janeiro tal como sou em Lisboa: o mesmo ambiente de simpatia, o mesmo carinho pela minha pessoa e o mesmo interesse pela minha modesta arte. E sucedeu lá o que sucede aqui quando mudo de género: formam-se partidos. Uns querem que eu cante só Fado; outros pedem-me também «Los Picoñeros» e «António Vargas Heredia» para variar e aligeirar um pouco a minha actuação. Sou forçada a atender a ambos os partidos...” (GP 15/6/1945 p.1 e 3, ano XXIV, nº1 (II Série)).

instantaneamente à sua resposta; este confronto direto com ouvintes é essencial no aperfeiçoamento e depuração da interpretação. Grande parte dos fadistas, principalmente os que têm carreiras internacionais, habituados a cantar para grandes audiências e em grandes palcos, referem a necessidade de voltar às suas ‘casas’ (entenda-se, às ‘casas de fado’ onde cantavam regularmente) para testar novo repertório, para sentir a resposta dos ouvintes a novas criações e interpretações.

Se tivermos em conta que Amália cantava diariamente, ou quase, pelas informações disponíveis em periódicos (fora os concertos informais que realizava e sobre os quais não tenho informação mediática) verificamos que a escola de Amália era a prática, o exercício constante de cantar publicamente, de compreender o que funcionava ou não em determinadas situações. Em relação à interpretação de canções espanholas, a exigência e a ética da artista ficam bem explícitas na já aqui referida entrevista, em que afirmou ‘tê-las trabalhado’: “dentro das possibilidades máximas dos [s]eus recursos e do [s]eu brio, a fim de as não deturpar, já que executá-las, como na origem, é impossível” (GP, 15/6/1945 p. 1 e 3, ano XXIV, nº1, II Série). O mesmo acontece na entrevista com que iniciei esta secção, em que Amália sugere ser necessário ir ao bairro de Triana, “ouvir cantar às de lá” para depois decidir ‘se deveria ou não cantar músicas flamencas’.⁴⁰⁰

Observo, pela análise comparativa realizada nesta secção, que a interpretação de Amália é, em alguns momentos, muito semelhante à de Imperio Argentina, no que concerne o tempo musical, a estrutura e o contorno: dos finais de frase mais ou menos longos; do tipo de ornamentação; das dinâmicas; do carácter enérgico e desafiador da interpretação.

Este (quase) *decalque* sugere que Amália terá aprendido a música de ouvido, escutando repetidamente a interpretação de Imperio e imitando-a, eventualmente cantado com a gravação. Embora a fadista tivesse, ao que tudo indica, uma excelente memória musical, o facto de esta canção ser noutra língua, de ter alguns elementos da pronúncia Andaluz e de se enquadrar num outro estilo e estética musical, terá certamente provocado a necessidade de uma certa colagem ao original (e, como podemos depreender pelas declarações de Amália, que cito no início da secção, a fadista era muito exigente nas suas

⁴⁰⁰ De acordo com a publicação do DL, Amália teria ido a Sevilha antes da gravação dos álbuns: “Que irá fazer esta rapariga no Brasil? Um alvoroço como em Madrid, na embaixada de Portugal, e em Sevilha, em todas as casas dos grandes?” (DL, 22/9/1944, p.5, ano 24º, nº 7842).

incurções por ‘outras’ músicas). Ainda assim, já é possível, nesta versão, encontrar pequenos pormenores que mostram a apropriação que Amália fez da canção. Note-se, ao nível da pequena escala, o espectrograma do início de refrão:

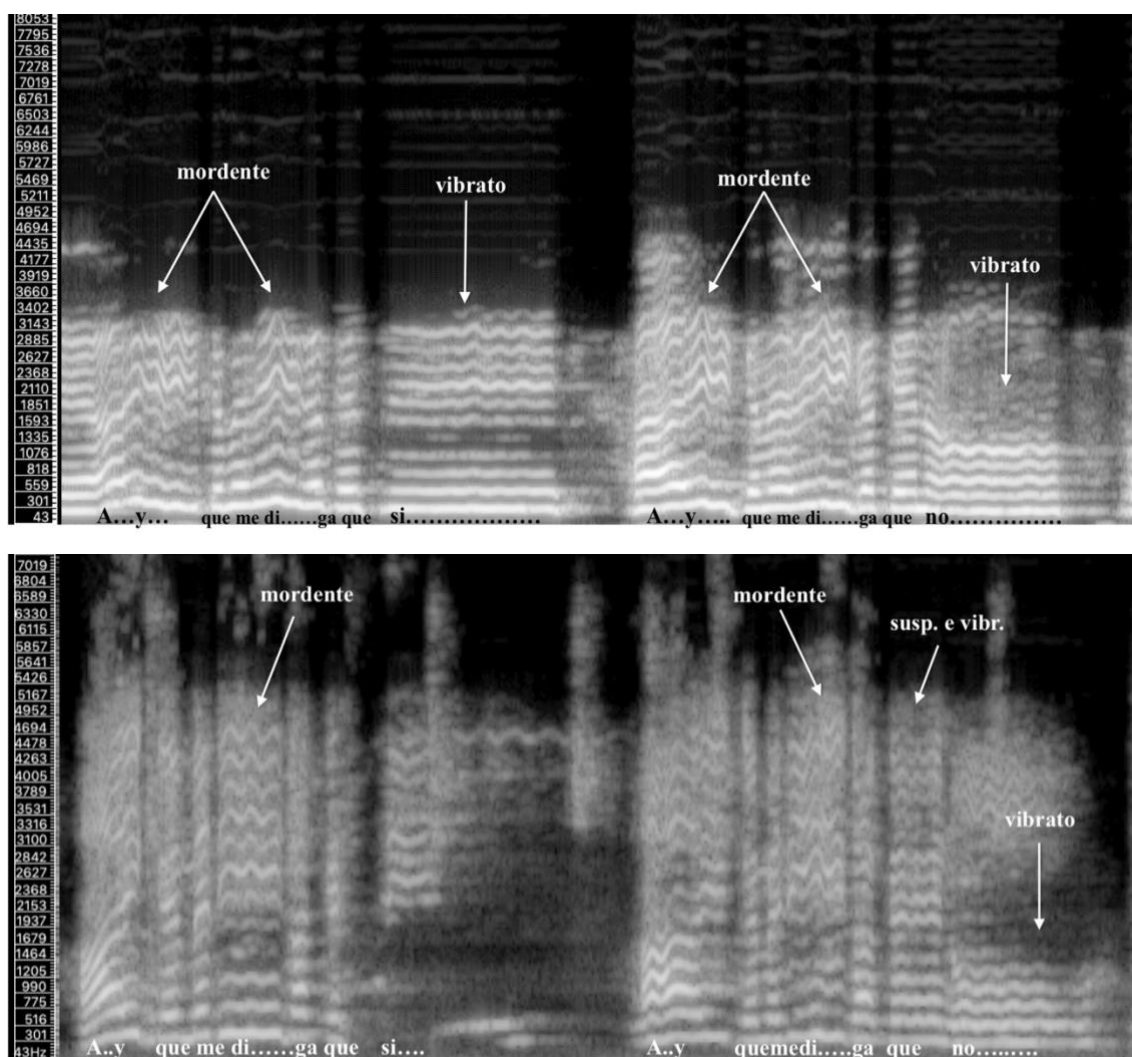


Figura 12 e 14 – Espectrogramas do excerto: ‘Ay que me diga que si / Ay que me diga que no’. Interpretação de Amália na figura de cima (13) e, de Imperio, em baixo. Podemos observar que o recorte é muito semelhante entre as duas interpretações, com ligeiras diferenças na ornamentação.

Amália ornamenta todos os sons /i/ (incluindo o ‘Ay’ inicial) da primeira frase (com dois mordentes e um vibrato), enquanto Imperio ornamenta apenas o som /i/ da palavra ‘diga’; Amália varia, ainda, o final de frase, fazendo vibrato em /si/. Na frase seguinte as interpretações são muito semelhantes: no ataque, na ornamentação e na duração mais longa da última sílaba, com vibrato em decrescendo.

No que concerne o todo das interpretações, há enormes diferenças na técnica vocal empregue e, conseqüentemente, no timbre. Bárbara Francke estabeleceu uma associação entre Imperio Argentina e Maria Alice, sugerindo que ambas parecem usar um estilo

vocal pouco ‘orgânico’, algo ‘forçado’ e realçando as notórias ‘quebras de registo’. No seu entender Imperio soa mais ‘natural’ nas notas mais agudas, onde usa ‘voz de cabeça’, mas no registo médio “mistura muito voz de peito com *twang*”, o que poderá soar “artificial” (entrevista a Barbara Frank, 13/4/2021); já Amália canta esta canção sem quebras de registo exageradas, a sua voz apresenta um contínuo, ‘é cheia’. De acordo com Francke, a fadista tem uma “técnica natural”:

“nasceu com uma voz muito bem formada, que não foi trabalhada numa aula de canto. É uma coisa mesmo hereditária o que ela recebeu, mas acho que ela teve um ouvido espetacular, porque fazer estes sons e este grande espectro de sons harmónicos, isso depende do teu ouvido. A voz só dá os sons harmónicos que o ouvido consegue ouvir, se o teu ouvido não consegue ouvir tu não podes produzir (...) o que ouvido quer ouvir, o ouvido exige” (entrevista a Barbara Francke, 13/4/2021).

A mesma interlocutora propõe, ainda, que o processo de escuta e reprodução vocal depende de muitas condicionantes, entre elas o ‘processo psicológico’, no sentido em que algum tipo de “bloqueio psicofísico” terá impacto nos “bloqueios da voz”. Conclui, assim, que Amália pode ter tido “vergonha e medo de coisas, mas não estava tão presa a chavões” e que o modo como canta esta canção, num outro idioma e num género que não lhe era familiar, é indicador de “uma mente muito livre, que não copiava”, mas que “reinventava” (*idem*).

Inês Flores considera estas duas interpretações “muito semelhantes”, mas refere que Amália tem uma voz “mais cheia com mais harmónicos”, enquanto Império canta com “uma voz mais limpa e mais pequena, entre aspas (...) mais colocada para se fazer ouvir” tendo referido, de novo, que poderia haver um ‘alinhamento inato’ na técnica da cantora portuguesa. Referiu, ainda que, a “largura de voz” pode também estar relacionada com questões físicas, como a “forma da cabeça” e a “altura e largura do pescoço” (entrevista a Inês Flores, 15/04/2020). Já Ana Figueiredo afirmou que Império Argentina: “é uma soprano lírico ligeiro” que “podia perfeitamente estar a cantar zarzuela em Espanha” e que embora se note uma clara “influência” na interpretação de Amália, que “canta como ouviu cantar”, a ‘colocação’ da voz é “completamente diferente, é outra coisa” (entrevista a Ana Figueiredo, 5/11/2020).

As minhas interlocutoras referiram, por palavras diferentes, os dois aspetos que considero mais relevantes: por um lado, nota-se que há uma colagem à interpretação de Imperio Argentina, em relação ao tempo, ao contorno ornamental e até ao carácter; por outro, há poucas ou nenhuma semelhanças na colocação vocal e na técnica empregue, o que interfere, obviamente, na qualidade do som. Deste modo, enquanto Império Argentina usa maioritariamente uma colocação de cabeça, recorrendo ao *twang* para projetar os sons produzidos na região média, Amália usa os registos em simultâneo, tanto nas notas mais agudas como nas mais graves sem fazer notar mudanças na colocação vocal.

Em relação à ornamentação, a fadista utiliza, nesta canção, os mesmos gestos técnicos que ouvimos no fado ‘Perseguição’: mordentes e vibratos bem medidos. A maior diferença acontece ao nível da variação: enquanto no fado se nota um total à vontade com a língua (o que lhe permite ‘brincar’ com as acentuações das palavras, mudando o tempo da execução ao deter-se sobre determinadas sílabas), em ‘Los Piconeros’ parece algo constrangida pela pronúncia correta e precisa do texto. No entanto, a sua interpretação não parece ser afetada por isso e é notório um certo à vontade na condução da linha melódica que, como vimos acima, pelo espectrograma e análise do início do refrão, revela uma apropriação da canção. Sabemos que Amália apresentou ‘Los Piconeros’ em 1943 e, provavelmente, já a cantaria antes; é, portanto, possível que já dominasse esta interpretação e que embora mantivesse o ritmo e o desenho ornamental com que a havia aprendido (difícil de contornar, dado o carácter da mesma), comesse a emprestar-lhe outras nuances, derivadas do seu estilo muito próprio e do seu gosto/estética.

Parte IV | Reflexões Finais

Entre a voz discursiva e interpretativa | Metáfora, *habitus* de escuta e subjetividade(s)

Defini, como principal objetivo desta tese, a análise da voz de Amália Rodrigues tendo em conta o seu enquadramento sociocultural e a sua relação com as ideologias da voz vigentes no período em análise (que como mencionei, no segundo capítulo, englobam ideias e preconceções formuladas ao redor deste fenómeno acústico, conforme teorizado por Amanda Weidman). O resultado desta análise permitir-me-ia, de um modo abrangente, situar a importância do fenómeno da voz na organização da vida social, cultural e política ou, se quisermos, o seu papel na formulação de uma *ideologia* - a realidade social que existe para além da consciência dos seus participantes e que se constitui, ela própria, como o ser social (Zizek 2008 [1989]). Cumprir este objetivo exigia dois tipos de análises distintas: a primeira focada nos discursos mediáticos ao redor da voz de Amália Rodrigues, relacionando-os com outros, sobre as vozes que habitavam o mesmo universo acústico tendo, como pano de fundo, as narrativas em circulação, mais ou menos institucionais, decorrentes dos contextos socioculturais e políticos; a segunda, sobre a voz *per se*, a voz interpretativa que chegou até nós por via de textos cinematográficos e fonográficos, sobre os quais é igualmente necessária uma abordagem comparativa e relacional.⁴⁰¹

A análise da voz discursiva - Parte II - encontra-se dividida em 3 capítulos (divisão que deve ser entendida com fluidez, uma vez que alguns dos discursos neles apresentados e ideias desenvolvidas se sobrepõem e coexistem). Essa delimitação decorre dos dados recolhidos em fontes primárias e da identificação de tendências discursivas ou assuntos predominantes associados aos fenómenos acústicos e vocais que urgia estruturar.

No capítulo ‘A voz da nostalgia’ demonstrei, através das publicações citadas, como as vozes (e figuras) da época eram frequentemente referidas como ‘saudosas’,

⁴⁰¹ A voz discursiva precede, aqui, a voz interpretativa, pelo simples facto de haver representações mediáticas sobre a voz amaliana anos antes de haver gravações efetivas das suas interpretações (pelo menos 7 anos, se contarmos a primeira reportagem sobre Amália Rebordão, em que se mencionava o “fiozinho muito meigo da sua voz” (GP, 10/08/1938, p.6, ano XVII, nº 346) e a gravação e publicação dos primeiros álbuns.

‘melancólicas’ e/ou ‘nostálgicas’, tendência discursiva contígua à utilizada nos primeiros livros e publicações periódicas dedicadas inteiramente ao fado. O mesmo se verifica em relação à voz de Amália Rodrigues, frequentemente incluída no conjunto de fadistas que cantavam o ‘fado antigo’ e/ou ‘fado fadista’, na linhagem dos e das grandes intérpretes do passado e, conseqüentemente, relacionada com ideias de ‘autenticidade’ e ‘tradição’ interpretativa (tipo de discurso também utilizado na publicidade e nas críticas relativas à sua participação em teatros de revista e operetas).

O reforço deste tipo de associações está alinhado com o apogeu da utilização da *nostalgia* como instrumento de propaganda ideológica estado novista - que culminará na Grande Exposição do Mundo Português -, mas a retórica institucional nacionalista ao redor de uma *nostalgia histórica* proliferou no decurso da década de 30, tendo-se esbatido progressivamente no primeiro terço da década seguinte.

Neste período, podemos considerar que Amália Rodrigues, tal como muitos outros/as fadistas, representava simbolicamente um passado interpretativo, cuja denominação circulava em torno da ideia de ‘casticismo’, de ‘fado castiço’.

No capítulo seguinte, ‘A voz cosmopolita’, podemos observar um crescente número de publicações que releva a *singularidade* da figura amaliana, não só nas descrições da voz e da interpretação, mas da personalidade e carácter (observáveis no seu comportamento público como, por exemplo, na interação com jornalistas). Estas características, aliadas à inclusão de diferentes géneros musicais no seu repertório, revelam um *cosmopolitismo* interpretativo e comportamental, de agência individual, que parece anteciper a inevitável e imprescindível abertura da sociedade portuguesa a ideais mais liberais, ou pelo menos, mais alinhados com o desfecho espectável do conflito mundial.

Neste contexto, Amália Rodrigues destaca-se dos demais nomes do fado, emancipa-se artisticamente negociando, ao que tudo indica, os seus próprios contratos e reúne consenso entre as classes populares, as elites políticas, diplomáticas e intelectuais, especialmente depois das atuações em Madrid e das declarações públicas, a este respeito, proferidas por António Ferro.

Neste período podemos considerar que Amália se torna o símbolo da exceção interpretativa, da inovação e futuro do fado, uma voz e persona *cosmopolitas*.

Esta análise discursiva é reveladora de como os discursos sobre as propriedades e características da voz refletem e reforçam, através da iconicidade, muito especialmente

por via da metáfora, aspetos ideológicos dominantes.⁴⁰² A utilização da metáfora não é uma questão de mera conveniência linguística, como demonstraram Lakoff e Johnson, na década de 80, no seu seminal trabalho *Metaphors We Live By*. De acordo com os autores, uma parte considerável do nosso ‘sistema conceptual’ - que engloba a perceção, os modos como pensamos e como agimos - são estruturados por via da metáfora:⁴⁰³

- “- Metaphors are fundamentally conceptual in nature; metaphorical language is secondary.
- Conceptual metaphors are grounded in everyday experience.
- Abstract thought is largely, though not entirely, metaphorical.
- Metaphorical thought is unavoidable, ubiquitous, and mostly unconscious.
- Abstract concepts have a literal core but are extended by metaphors, often by many mutually inconsistent metaphors.
- Abstract concepts are not complete without metaphors. For example, love is not love without metaphors of magic, attraction, madness, union, nurturance, and so on.
- Our conceptual systems are not consistent overall, since the metaphors used to reason about concepts may be inconsistent.
- We live our lives on the basis of inferences we derive via metaphor” (Lakoff, Johnson 2003 [1980]: 272).

Se é certo que as propostas de Lakoff e Johnson desafiam muitas das preconcepções que temos, relativas ao modo como pensamos e articulamos a nossa experiência quotidiana, é perversa a ideia de que a metáfora permite uma (aparente) abstracção da ordem social por se apresentar como algo que vale por si, que se representa a si própria. Daqui infiro, portanto, que também as descrições da voz por via da metáfora, podem referir outros fenómenos e qualidades de ordem sociocultural.⁴⁰⁴

⁴⁰² Um ícone, de acordo com a teoria semiológica peirciana, é um signo que possui pelo menos uma característica em comum com um objecto. Peirce refere 3 tipos de ícones: imagem, diagrama e metáfora. Neste último caso: “(...) juxtaposed linguistic signs, which are not iconically related to their objects or to each other, posit some parallelism or similarity between the objects of the signs” (Turino 1999: 227).

⁴⁰³ “Primarily on the basis of linguistic evidence, we have found that most of our ordinary conceptual system is metaphorical in nature. And we have found a way to begin to identify in detail just what the metaphors are that structure how we perceive, how we think, and what we do” (Lakoff, Johnson 2003 [1980]: 3).

⁴⁰⁴ Referir, a este propósito, o trabalho de Steven Feld, autor que se dedicou ao estudo das relações entre linguagem e música e da linguagem *sobre* a música, nomeadamente sobre os modos como o discurso metafórico está relacionado com outras formas de conhecimento ecológico (Feld 1981, 1988, 1990) e de como as descrições do timbre vocal se relacionam com conceitos como lugar, classe social, identidade e etnicidade, entre outros (Feld 2004).

Os discursos em circulação sobre a voz e a *performance* musical são, mesmo que de forma não totalmente consciente, mediados por conjuntos de mapas mentais articulados sobre uma inumerável sucessão de metáforas e estabelecem relações delaéticas entre *objectos* acústicos, experiências individuais dos ouvintes/espectadores e dinâmicas socioculturais e políticas.

Há, também, um conjunto de publicações que sugerem como o ouvinte/espectador deveria reagir à figura e voz amalianas, como é exemplo o artigo com que iniciei o terceiro capítulo, referente à atuação de Amália Rodrigues na festa beneficente organizada pelo jornal DP, ao qual agora regresso.

A descrição pormenorizada e emocional dos acontecimentos desse sarau pressupõe a presença do autor no evento; pressupõe, também, que a sua narração reflete o ambiente que se vivia na sala do Casino do Estoril nos momentos precedentes e subsequentes à atuação da artista. De acordo com este escritor anónimo, para a generalidade dos ouvintes, pertencentes às elites da governança e da intelectualidade portuguesas, a presença de Amália Rodrigues poderia provocar um “colapso” existencial, uma interrupção momentânea da ação, um momento em que a resposta emocional a um evento era coletiva (DP, 7/11/1943, p.4, ano II, nº 404). O “silêncio impressionante” com que se esperava a entrada da fadista, a “tempestade de aplausos que reboou na sala que em poucos segundos se encheu” (*idem*) refletem uma quase inevitabilidade comportamental face à intérprete que se apresentaria, um conjunto de expectativas em relação a determinado evento sonoro. Como mencionei, embora sem explanações de maior, este conjunto de comportamentos ilustram o que Judith Becker apelida de “*habitus* de escuta” (Becker 2001), uma adaptação do conceito de *habitus*, desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1977), como uma alternativa ao termo ‘cultura’.⁴⁰⁵ Em linhas gerais, o *habitus* descreve um conjunto de predisposições incorporadas através de processos de socialização - modos de ser, agir e sentir - e que são determinadas pelas condições e contextos sociais, materiais e ambientais em que os sujeitos se movimentam. Embora os nossos comportamentos sejam aparentemente ‘naturais’, Bourdieu revela

⁴⁰⁵ “O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem estar objectivamente em conformidade com os interesses objectivos dos seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim” (Bourdieu 2003: 125). “O *habitus* é para falar depressa, um produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objectiva dos condicionamentos mas fazendo-a sofrer uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que faz com que “reproduzamos” as condições sociais da nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível, de uma maneira tal que não podemos passar simples e mecanicamente do conhecimento das condições de produção ao conhecimento dos produtos” (*idem*: 140).

como estes obedecem, em grande medida, a regras e a padrões comportamentais específicos. O *habitus* regula, também, as nossas respostas fisiológicas e emocionais. Para Judith Becker, o modo como escutamos música é em tudo semelhante a este processo:

“A habitus of listening suggests, not a necessity or a rule, but an inclination, a disposition to listen with a particular kind of focus, to expect to experience particular kinds of emotion, to move with certain stylized gestures, and to interpret the meaning of the sounds and one’s emotional response to the musical event in somewhat (never totally) predictable ways” (Becker 2001: 138).

A publicação do DP, relativa à atuação de Amália, caracteriza o *habitus de escuta* pelo silêncio, pela imobilidade e pela concentração quase religiosa a que se seguia uma resposta emocional de arrebatamento e de subjugação do público: “encantado, verdadeiramente acorrentado à magia da sua arte” (DP, 7/11/1943, p.4, ano II, nº 404). Este tipo de descrição tornar-se-á comum a partir de 1943 (grosso modo) e, como adiantei anteriormente, acompanhará o percurso da fadista, utilizando-se linguagem cada vez mais entusiástica e apoteótica para descrever as reações do público às suas atuações (pelo menos até ao final do período em análise).⁴⁰⁶

Os discursos mediáticos e hegemónicos em torno de Amália Rodrigues, que tanto valorizavam a sua “voz de oiro com requebros castiços” (DN, 4/10/1944, p.2, ano 80º, nº 28.250) como a “expressão, despida de artifício (...) que consegue humanizar os pensamentos mais banais e os versos mais canhestros, as rimas mais vulgares” (DP, 18/6/1944, p.2, ano II, nº 622) e as enfáticas descrições, relativas às reações do público, terão ceramente influenciado os processos de descodificação e de (re)interpretação das suas atuações.

A primeira conclusão a extrair, relativa ao que até aqui foi apresentado, é que a voz de Amália Rodrigues não é apenas uma manifestação física e fisiológica, mas um fenómeno sociocultural resultante de constantes e sucessivas redes de significação, moldadas por

⁴⁰⁶ Relembro, por exemplo a reportagem a propósito da atuação na Cervejaria Luso, antes da partida para o Brasil, em que se descrevia o público em “em êxtase” ao escutar a fadista que, depois, foi ‘delirantemente’ aplaudida “num alarido de palmas, de gritos de entusiasmos, de admiração e devoção” (Eva, 1/10/1944, p.12, ano 18º, nº 873).

contextos históricos, ideológicos, estéticos, biográficos, emocionais, entre muitos outros.

Volto a referir, no entanto, que ao longo do período compreendido entre 1939 e 1946, Amália era fundamentalmente um acontecimento nos meios do fado e do teatro, com especial expressão na capital portuguesa; as parcas (ou mesmo inexistentes) participações em programas de rádio, assim como a ausência de álbuns publicados tornavam impossível a proliferação da escuta da sua voz no resto do país.⁴⁰⁷ Ainda assim, quando em 1947 a imagem e a voz de Amália se tornaram acessíveis à maioria da população, por via do cinema, havia já um conjunto de ideias em circulação sobre o que esta figura representava ou poderia representar e, consequentemente, uma *predisposição* para responder/reagir à sua voz e figura.

Tudo o que até aqui foi elencado, converge no capítulo 5, ‘A voz biográfica’. Há, no entanto, uma substancial diferença: se, até aqui, era possível estabelecer relações com outras vozes e, até, com ideias decorrentes do contexto sociocultural, o discurso sobre Amália parece autonomizar-se progressivamente ao redor de uma construção biográfica que tinha, como eixo central, a sua voz. Esta construção foi potenciada pela narração da sua condição sociocultural e económica, na qual foram enxertados novos conceitos e imagens decorrentes das personagens teatrais e cinematográficas que representou. O êxito retumbante dos 2 filmes analisados são claramente o motor desta autonomia discursiva e colocam-na numa posição de quase independência em relação ao género musical onde se afirmou e em relação aos seus pares.

Acrescentaria, no entanto, que a principal consequência do cinema foi ter possibilitado, a cada um dos milhares de espectadores de *Capas Negras* e *Fado, História de uma Cantadeira*, uma relação individual com a figura e voz de Amália, uma *intimidade* entre as personagens por ela interpretadas e o espectador.

⁴⁰⁷ Não foi efetuada, de modo consistente, a consulta da programação diária das rádios. Esta lacuna está relacionada com a má qualidade dos periódicos consultados, maioritariamente microfilmados e com o tamanho da letra que tornou essa tarefa extremamente difícil, senão impossível. Levar a cabo uma minuciosa análise destas programações seria impossível do ponto de vista do tempo disponível. Ainda assim, como já afirmei numa outra nota de rodapé, nº296 (na página 158), a haver participações estas teriam sido raras, o que confirma, mais uma vez, as declarações de Amália relativas a José de Melo e à sua postura sobre este assunto e sobre a gravação de discos (ver página 202). Entre 1946 e 1949, como mencionei no capítulo introdutório, a minha pesquisa em periódicos foi mais direcionada por acontecimentos específicos, pelo que não consigo, com números concretos, avaliar a participação da fadista em programas de rádio. Ainda assim notei, nesse período, a sua presença em alguns eventos radiofónicos que, dada a popularidade da fadista, eram publicitados individualmente.

Algo *íntimo* está inevitavelmente ligado ao individual, ao que é experienciado como *meu*; este *meu*, ou *eu*, é fruto das estruturas mentais que nos permitem aceder àquilo que designamos vulgarmente como subjetividade. Como atrás referi, de acordo com António Damásio, a subjetividade é um processo que depende da: “criação de uma *perspetiva* para as imagens na mente, e o acompanhamento das imagens por *sentimentos*” (Damásio 2017: 209, destaque no original). A *perspetiva* é constituída pelas imagens do mundo exterior que percecionamos através dos portais sensoriais enquanto o nosso cérebro representa, simultaneamente e (também) “em imagens”, os movimentos executados pelo sistema somatossensorial (*idem*: 211). Este processo é autorreferencial, ou seja: “o novo conjunto de imagens ajuda a descrever nada mais, nada menos do que o corpo do proprietário durante o processo de aquisição das *outras* imagens” (*idem*: 212). A subjetividade surge, assim:

“Quando os sentimentos, que descrevem o estado interior da vida *agora*, estão «colocados», ou até «situados», *na atual perspetiva de todo o organismo* (...) a partir daí, os acontecimentos que nos rodeiam, os acontecimentos em que participamos e as memórias que invocamos ganham toda uma nova propriedade: passam a ser *relevantes* para nós, podem afetar o rumo da nossa vida. A invenção cultural precisa deste passo. (...) A subjetividade dotou as imagens, as mentes e os sentimentos de novas propriedades: uma sensação de posse em relação ao organismo particular em que esses fenómenos estavam a acontecer; o sentido de pertença que permite a entrada no universo da individualidade” (Damásio 2017: 220-1, destaque no original).

O fenómeno da apropriação individual, a sensação de que uma experiência nos pertence, que habita a nossa intimidade está, também, relacionada com as vontades do indivíduo, com os seus desejos e com a sua agência individual. O tipo de ordem e união nacional preconizada pelo Estado Novo tentava promover a aniquilação, o apagamento das vontades e aspirações individuais dos seus cidadãos, através de uma uniformização das opiniões e dos gostos. Em nome do *bem geral*: “a dominação emanava objetivamente de uma só voz” (Ramos do Ó 1999: 25) e o Estado Novo “seria o protagonista principal das manifestações que ele próprio desencadearia” (*idem*: 28).⁴⁰⁸ Voltarei a este assunto na

⁴⁰⁸ Esta ‘uma só voz’ dominante reflete a retórica centrada num só indivíduo: Oliveira Salazar. Jorge Ramos do Ó sugere que o ditador “procurou assemelhar-se à massa (...) vestindo a pele dos governados” (1999: 26), procurando a realização de “atos suscetíveis de projetar a unidade do coletivo” (*idem*: 29), nos quais o Estado se empenharia em “explicar aos portugueses a identidade de si” (*idem*: 30).

secção seguinte, mas é importante salientar, aqui, que no final da década de 1940, quando Amália assume cada vez com maior predominância o papel de voz representante do país, ela habita duas dimensões: uma oficial, pública, porque são (também) as figuras do regime que assim a elegem; outra do foro íntimo, porque a voz e a música permitem a cada ouvinte imaginar e vivenciar, em privado e de acordo com a sua subjetividade, ideias sobre a nação e a sua identidade. Esta afirmação poderá parecer contraditória, mas como tentarei evidenciar na próxima secção, a repressão e o silenciamento necessitam de um equilíbrio, de uma figura ou de acontecimentos legitimados pelo estado, que garantam um escape - ainda que ilusório - à inflexibilidade e austeridade quotidiana.

Dado este enquadramento é possível responder a uma das primeiras perguntas que formulei no início da presente tese: o facto de Amália Rodrigues se ter transformado num ícone da portugalidade e do país só foi possível graças à imprensa, às *indústrias de cultura* emergentes (que promoviam o aparecimento de novas estrelas e que delas se alimentavam, em reciprocidade) e à influência de outros agentes do campo político e diplomático, fundamentais na validação e projeção da artista, na construção de um discurso que, ao longo de uma década elege, a fadista ‘castiça’, como ‘voz de Portugal’.⁴⁰⁹ Já a influência que a própria terá, na reconfiguração deste ecossistema, torna-se evidente nas inovações artísticas e estéticas que introduziu, fundamentais para a perceção do fado como um elemento valioso para o regime, como é verificável pelas declarações de António Ferro.⁴¹⁰ Salvaguardando sempre a sua postura crítica em relação ao género musical, Ferro continuará a promovê-lo (algo que, como mencionei, aconteceu noutros períodos e com outras fadistas), mas também por integrá-lo nos seus discursos públicos, mudança desencadeada porque Amália Rodrigues - embora emergindo num meio fadista popular -, permitia projetar uma imagem do fado simultaneamente pitoresca e cosmopolita, benéfica tanto para a propaganda interna como para a externa.

Elenquei, até aqui, um conjunto de premissas e circunstâncias socioculturais que permitiram a materialização de um fenómeno com a dimensão de Amália Rodrigues;

⁴⁰⁹ “Qual o papel dos meios de comunicação e das indústrias de cultura (imprensa, teatro de revista, indústrias cinematográfica e fonográfica) e de outros agentes (produtores, empresários, críticos, políticos) na validação das qualidades artísticas de Amália Rodrigues e na sua projeção com fadista ‘autêntica’ (‘castiça’) e, posteriormente, como ‘voz de Portugal’?”

⁴¹⁰ “Terá a cantora tido influência na (re)configuração das mesmas estruturas/instituições e, se sim, de que modo(s)?”

volto a enfatizar, no entanto, que todo este *movimento* se radica nas excepcionais capacidades interpretativas e *performativas* da artista. Estas características incluem, como vimos pelas descrições das atuações amalianas: a relação com diferentes públicos, a sensibilidade para introduzir determinadas canções em momentos específicos, a variação nos repertórios, um sentido estético extremamente desenvolvido e, acima de tudo, o “poder emocionante da sua voz e da sua musicalidade” (DP, 26/5/1945, p.8, ano III, nº 957).

O objetivo da Parte III - ‘A voz interpretativa’ foi o de identificar, através das análises realizadas (utilizando, sempre que necessário, a espectrografia) semelhanças e dissemelhanças entre as interpretações de Amália, Maria Alice e Imperio Argentina.

A análise do fado ‘Perseguição’ revelou enormes diferenças interpretativas, não só pelas características vocais (como colocação, registo, timbre), mas pela agógica amaliana, pela constante ornamentação ou o *colorir* das palavras, pela capacidade de reinventar não só a música, mas o texto poético. Ainda assim, sinalizei alguns aspetos em que a fadista parece dar uma certa continuidade a gestos vocais do fado dito ‘castiço’ (não deixando, no entanto, de os modificar), gestos que podemos ouvir na interpretação de Maria Alice que, aqui, representa um grupo mais abrangente de fadistas também elas frequentemente apelidadas de ‘castiças’ ou ‘autênticas’ (onde se inclui Ercília Costa e outros nomes que referenciei nas reflexões do sexto capítulo).

Já a interpretação da canção ‘Los Piconeros’ revela uma aproximação ao estilo musical e à estrutura da interpretação de Imperio Argentina, mas são claras as diferenças técnicas entre as duas, desde logo na colocação vocal: Amália Rodrigues utiliza uma voz cheia, ressonante, que resulta da combinação de vários registos vocais, enquanto Imperio utiliza uma colocação tendencialmente lírica, com algum *twang*. Há semelhanças entre o *carácter* da interpretação que, não esqueçamos, tem como base uma película e uma personagem muito particular e marcante: Carmen. A propósito desta análise invoco as inextinguíveis palavras de Rui Vieira Nery:

“[Amália] Tinha (...) uma especial facilidade de assimilar os traços de estilo característicos de cada género, as suas posturas performativas mais típicas, os seus tipos de colocação vocal e os seus efeitos técnicos mais emblemáticos (...) Mas ao mesmo tempo conseguia não cair nunca numa mera imitação ‘camaleónica’. O resultado das suas versões tinha uma cor local surpreendentemente convincente, mas mantinha ao mesmo tempo uma carga pessoal inconfundível (...)” (Nery 2010: 193).

Independentemente do gosto, é inegável que os primeiros registos fonográficos publicados revelam uma técnica, um estilo, uma estética vocal que, pela sua originalidade e constante capacidade de reinvenção, não apresentam precedência não só no fado, mas de um modo mais abrangente, na música portuguesa (refiro-me, claro está, ao período em análise). Não estou a sugerir que outras figuras suas contemporâneas não apresentassem extraordinárias capacidades musicais e interpretativas, apenas a reforçar (tendo como base as análises realizadas) que as qualidades vocais de Amália Rodrigues eram singulares e demarcavam-se das de outras fadistas suas contemporâneas. Por outro lado, as interpretações de canções espanholas e brasileiras, também registadas em 1945, revelam-nos uma aproximação a outros géneros e registos e um profundo trabalho de interpretação linguística, vocal e musical.

Posto isto, que relações encontramos entre o que foi escrito sobre a voz de Amália Rodrigues e a voz *em si*?

Encontramos especial congruência entre a *voz interpretativa* e a *voz discursiva* no momento em que Amália Rodrigues começa a destacar-se dos seus pares e a surgir como uma voz do futuro, da inovação, da reinvenção do fado, uma voz em contacto e convergência com outras estéticas vocais, uma voz que apelidei de *cosmopolita*.

Até lá, as descrições da sua voz seguem o mesmo tipo de linguagem empregue com outras fadistas e, tendo em conta as substanciais diferenças estéticas reveladas na análise do fado ‘Perseguição’, identifico uma divergência entre discurso e prática vocal. Este facto pode ter uma justificação óbvia: a de que os discursos em circulação sobre a voz seguiam o mesmo padrão, independentemente da voz em si (com nuances, claro, como é notório no livro *Ídolos do Fado*); no entanto, não posso ignorar a possibilidade do estilo interpretativo amaliano se ter alterado consideravelmente ao longo dos primeiros anos da sua atividade profissional, período em que começou a cantar diariamente perante uma audiência e que lhe terá permitido uma aprendizagem extraordinária. É possível que as interpretações de Amália, no início do seu percurso profissional, fossem mais aproximadas ou semelhantes às de outras fadistas suas contemporâneas, mas o facto de

não haver gravações publicadas, anteriores a 1945, impede-me de traçar o seu percurso vocal desde o início da atividade profissional.⁴¹¹

Parece-me, em retrospectiva, uma engenhosa estratégia Amália não ter gravado discos nem ter participado em programas de rádio; não só criou, como (aparentemente) José de Melo pretendia, uma enorme expectativa e a curiosidade ao redor da artista, como fez com que só gravasse numa fase em que o seu repertório estava consolidado, por via da repetição, e em que a experiência da fadista lhe traria, certamente, enorme à vontade e confiança (também) nas sessões de registo fonográfico.

Muita da literatura dedicada a Amália Rodrigues refere o seu génio inato. Também aqui destaquei aspetos anatómicos/fisiológicos e até outros, relativos ao carácter e a características da personalidade amaliana que poderão ter influenciado as suas capacidades vocais e performativas. No entanto, essas características só se tornaram evidentes, só se materializaram depois de longas horas de prática, em público, mas também em contexto de ensaio. A canção ‘Los Piconeros’ surge como uma reminiscência desse trabalho, chegando-nos um documento em que a apropriação de um vocabulário bastante diferente da matriz interpretativa do fado se mostrava já totalmente consolidada. Se cantar o fado poderia ser, para Amália, algo decorrente da sua condição espacial e sociocultural e, por isso, muito *natural* (note-se que faço esta afirmação tendo como premissa que não há nada de ‘natural’ no ato de cantar um género musical tão codificado), não me parece que se possa dizer o mesmo de uma canção andaluza, embora a sua interpretação nos possa parecer igualmente *orgânica*. Há, por detrás destas interpretações, uma profunda consciência estética, ancorada num impressionante trabalho de técnica vocal que, ao que tudo indica, Amália terá desenvolvido sozinha.

Uma nota final relativa ao modo como aspetos da biografia, embora aparentemente insignificantes, podem ter a maior importância no percurso de um/a artista. A facilidade com que Amália Rodrigues aprendia línguas é sobejamente conhecida e pode ser justificada pelo seu excelente ouvido; dificilmente saberemos, no entanto, como se desenvolve *esse* ouvido, quanta dessa predisposição é inata. Sabemos

⁴¹¹ Escutei, com Frederico Santiago, algumas gravações que o investigador sugere serem anteriores às publicadas em discos e aqui analisadas, opinião sustentada (salvo uma exceção) pela audição. Tendo em conta que a voz se mantém estável durante um período considerável de tempo parece-me difícil, senão mesmo impossível, comprovar que será o caso.

por fontes autobiográficas que, ainda criança e adolescente, Amália vendia fruta no Cais da Rocha e que comunicaria com os marinheiros dos barcos aí atracados. Um relatório da PIDE, datado de 20 de Dezembro 1939, intitulado “Organização Comunista no Fado - 1ª Parte Organização” confirma precisamente estes factos. Nele se revelava uma teia de conspiradores comunistas ligados ao fado sugerindo-se, no final, que a “cultura de línguas”, de Amália Rodrigues, “desempenha[va] um papel importante” nesta organização; de acordo com este documento, “A cantadeira Amália, que fala inglês, francês, o espanhol, é quem, na “SEVERA” fala aos estrangeiros e que antigamente ia também a bordo” (*in* Carvalho 2020: 226-7).⁴¹² Houve, portanto, um contexto sociocultural que potenciou o desenvolvimento linguístico da fadista, com óbvias consequências na sua prática artística.

A notória flexibilidade interpretativa, demonstrada logo neste primeiro conjunto de gravações, mostram-nos que Amália poderia cantar qualquer género musical; o seu surgimento no meio fadista pode tê-la vinculado a um género, mas essa circunstância não conseguiu restringir a sua criatividade ou, se quisermos, a sua liberdade interpretativa e estética.

Tudo isto nos explica os motivos pelos quais Amália Rodrigues se destacou no contexto da música popular e da sociedade portuguesa e como, em apenas uma década, se tornou uma figura homogeneizante, um ícone vocal posicionado na interceção entre o passado e o futuro, a tradição e a inovação do e no fado.

Tenho evitado um assunto que poderá ter tido substancial importância na ascensão mediática e na popularidade de Amália Rodrigues, mas difícil de abordar sem objetificar a mulher em causa e sem desvirtuar o seu mérito e competências artísticas. Refiro-me à beleza física da fadista que, em algumas publicações na imprensa, aparece referenciada de um modo algo despudorado, à luz do vocabulário usado, à época, para referenciar mulheres consideradas ‘bonitas’ e/ou ‘apetecíveis’ ao olhar (maioritariamente) masculino. Para dar um, entre muitos exemplos, atente-se ao modo como o repórter que escreveu sobre o seu regresso do Brasil justificou o sucesso da fadista no país ‘irmão’:

⁴¹² Relatório divulgado por José Manuel Osório (2006: 22-3).

(...) nunca os brasileiros tinham visto uma intérprete do fado assim tão bonita, elegante e apetecível. Houve quem erguesse hinos vibrantes aos seus olhos negros e sonhadores, a esses lábios rubros como papoilas e lindos como se houvessem saído da paleta mágica de um pintor enamorado, a essa melodia suave que se expandia comunicativamente do seu rosto de linhas irregulares, sensitivas e perturbantes (...) Mal nos restaram oportunidades para a abraçar, para lhe escutar gulosamente meia dúzia escassa de apressadas confidências, para mais uma vez vibrar com a sua voz inconfundível”

(Armindo Blanco *in* VMI 6/12/1945, p.21, ano V, n.º 238).

A publicação fala por si, mas para além do explícito, note-se como a utilização de imagética sinestésica nos remetem para uma erotização e/ou sexualização da sua figura e da sua voz, uma voz que se escutava *gulosamente*, que fazia *vibrar*. Podemos dizer o mesmo da “voz quente, bem timbrada” (Reporter Um *in* VMI 6/4/1944, ano III, n.º 151), da “voz quente e ao mesmo tempo suave e meiga” (SI 30/1/1943, p.9 e 15, ano VI, n.º 265), da voz “deliciosa” (DP 19/9/1944, p.2, ano II, n.º 715), ou da “chama ardente no ministério sagrado da transfiguração artística, sensual, instintiva levada no turbilhão dolente da melodia lenta” (DP 4/10/1944, p.2, ano III, n.º 730).

Não vou alongar-me sobre este tema, que merece uma análise profunda e rigorosa, bem ancorada num conhecimento abrangente sobre os modos como as figuras femininas eram representadas nas décadas em análise e na ideologia de género que então vigorava. Não posso deixar de referir, no entanto, que Amália surge amiúde como um objeto de desejo: “tipo perfeito de beleza meridional, morena e regular, impecável (...)” (DP 25/9/1942, p.2, ano I, n.º 4), que com “uma feminilidade impressionantemente portuguesa” (DP 7/11/1943, p.4, ano II, n.º 404) era, para muitos, “A menina bonita do fado” (DL 22/9/1944, p.5, ano 24.º, n.º 7842).

Um rouxinol no ‘Portugal amordaçado’⁴¹³

Adriana Cavarero inicia o seu seminal volume, *For More Than One Voice* (2005) - uma reflexão sobre a voz e sobre uma possível ‘filosofia da expressão vocal’ -, a partir do conto do escritor Italo Calvino, ‘Um rei à escuta’.⁴¹⁴ Calvino narra a história de um monarca cuja principal atividade era a de escutar e controlar todos os fenómenos acústicos que, de dia e de noite, se ouviam no seu palácio. Por desconfiar obsessivamente das intenções de todos os que o rodeavam e dos seus discursos falsamente proferidos interessavam, ao rei, as características acústicas, timbricas ou, como refere Cavarero, a ‘substância fónica’ das palavras que escutava. Não se tratava de interpretar o que fora dito, mas *como* fora dito e, desprovidas de significado semântico, as palavras eram ‘sons entre sons’, possíveis provas de traição e de insurreição. Ao rei cabia a única e perturbadora função de escutar e interpretar, ou de imaginar o que nesses sons e nessas vozes - falsas, amorfas, condicionadas à fonética, como que automatizadas ou maquinais -, poderiam ser sinais de conspiração contra o seu poder absoluto. Assim se mantinha o equilíbrio do reino até que, numa noite de insónia o monarca escutou o canto de uma voz feminina, uma voz que se distinguia de todas as outras, uma voz única, cuja fisicalidade era revelada nos sons da língua, da saliva, da boca, das mucosas; uma voz que revelava um corpo de mulher e a sua singularidade, uma voz que existia fora do que era político, do que era controlável.⁴¹⁵ O rei sentiu-se imediatamente atraído, submerso no prazer que essa voz lhe proporcionava ao abandonar o corpo e entregar-se à canção, ao canto, ao que estava para além das palavras.

⁴¹³ Referência ao título do livro *Portugal Amordaçado: Depoimento sobre os anos do fascismo* de Mário Soares (2017 [1974])

⁴¹⁴ ‘Um rei à escuta’ é um dos três contos do livro *Sob o Sol Jaguar* (1992).

⁴¹⁵ Esta parábola invoca claramente o *grão da voz*, de Roland Barthes, conceito desenvolvido num ensaio que viria a influenciar os estudos subsequentes sobre voz e interpretação vocal (‘The grain of the voice’ 1977). Utilizando os conceitos de ‘geno-text’ e ‘pheno-text’, de Julia Kristeva, Barthes desenvolve as ideias de ‘geno-song’ e ‘pheno-song’: pheno-song refere-se à comunicação linguística, a tudo o que se relaciona com a estrutura da linguagem ou, no caso da música, “the composer’s idiolect, the style of the interpretation: [. . .] everything which it is customary to talk about” (Barthes 1977, 182); ‘geno-song’ refere aspetos da voz que dizem respeito à sua fisicalidade, ou seja, à presença do corpo físico nesse evento sónico. Esta corporalidade refere-se aos sons produzidos pela fisiologia do aparelho fonador (para além da movimentação das membranas vocais): o ar envolvido na emissão (e respiração), o movimento de músculos, membranas, maxilares, os sons da língua, saliva e lábios. Embora Barthes defina, com alguma parcimónia, o significado de ‘grão’, tudo aponta para que seja, nesta fisicalidade, que o encontramos (Jarman-Ivens 2011: 5).

Esta alegoria serve de metáfora para o ‘palácio’ Portugal, na década sobre a qual me ocupo. Havia, também aqui um homem com poder absoluto que, ao escutar quaisquer vozes dissonantes procurava silenciá-las utilizando eficazmente mecanismos de censura, não só sobre a imprensa, mas sobre todas as manifestações culturais, asfixiando financeiramente estruturas, artistas e outros agentes que não estivessem ideologicamente alinhados com o regime (ver capítulo ‘Ideologias da voz em Portugal’).

As parcas elocuções do líder, proferidas maioritariamente em tom epistolar, seguiam os modelos das “grandes narrativas canónicas dos discursos nacionalistas”, retomando a lógica das “narrativas da salvação” (Gil 1995: 22-3). Nestas era evidenciado, num primeiro momento, a “anarquia” do passado próximo e do presente - que no contexto português se refere à “desordem” que precede o golpe de Estado de 28 de maio de 1926 -, enquanto se revitalizava uma imagem mítica de um país heroico, glorioso; invocava-se, em seguida, um “sacrifício” em nome do bem comum, sacrifício que permitiria uma “viragem”, uma “cura”; num último momento, produzir-se-ia a tão esperada “regeneração” nacional, um ‘renascimento’ da nação, por via de um novo regime, um Estado Novo (*idem*).⁴¹⁶

O sacrifício dos portugueses seria, segundo os princípios ideológicos e propagandísticos do regime, a restrição progressiva das “suas ambições”, “aspirações” e dos “seus desejos (os seus prazeres, etc)”, uma “morte simbólica” por via do “anonimato, isto é, a sua invisibilidade enquanto indivíduos” (*idem*: 30-1). Deste desaparecimento surgiria: “o novo ser regenerado - a Nação - e será graças à Nação que adquirirão uma nova visibilidade” (*idem*). Este indivíduo sem desejos e vontades próprias, *des-subjetivado*, desvocalizado, ficaria assim à mercê de um sistema cuja “grande perversidade” era a de institucionalizar, no próprio Estado, o “psiquismo do ditador”, reforçando e normalizando como “comportamentos de lei, normais, não desviantes (...) a censura, a repressão, o recalcamento de liberdades”, a “não expressividade” (Gil 2009: 17).⁴¹⁷

As primeiras duas décadas de Salazar, à frente do governo, representam o “período áureo de afirmação do projeto ideológico totalizante do Estado Novo apesar das fissuras e

⁴¹⁶ José Gil refere-se aos discursos proferidos por Salazar entre 1928 até ao início da década de 40, no livro citado: *Salazar: a Retórica da Invisibilidade* (1995).

⁴¹⁷ Considere-se des-subjetificar-se como o contrário de subjetivar-se: “a força de se auto-afetar” (Gil 2009: 24).

nuances internas” (Rosas 2012: 322), em que a retórica e a propaganda funcionaram eficazmente, ao retirar-se:

“(…) o indivíduo da perigosíssima área da cidadania para o encerrar em esferas qualificadas e sobretudo restritas da opinião, em fragmentadas unidades sem qualquer possibilidade de influenciar o sentido e a produção mesma da realidade política. Tomado em si e na sua livre iniciativa, ao cidadão não se lhe reconheceria qualquer legitimidade”

(Ramos do Ó 1999: 21).⁴¹⁸

Quando Amália Rodrigues se estreou no Retiro da Severa vivia-se, portanto, um período de aparente estabilidade do regime, reforçada com a projeção internacional da Grande Exposição do Mundo Português e com o anunciado estatuto de neutralidade, que permitiria a Portugal não participar ativamente na guerra; poucos anos depois, a expectável vitória dos aliados (e, consequentemente, dos seus ideais democráticos e liberais) criou instabilidade política e social. Assiste-se, no pós-guerra, à já referida falência dos mecanismos de inculcação ideológica do regime que obrigam a substanciais mudanças na propaganda interna e externa, ponto a que regressarei em breve.

Voltemos, para já, a uma das perguntas que coloquei no início da tese: haverá uma relação entre a voz ‘oficial’ e pública do regime português - a voz de Salazar - e esta voz amaliana, uma voz da ‘intimidade’, que cada indivíduo fruía e experienciava dentro dos limites da sua imaginação e subjectividade?

A minha resposta é afirmativa. Parece-me, desde logo, evidente que o *silêncio* imposto pelo regime, o *vazio* emocional e expressivo da sua retórica e a falta de verve discursiva do líder abriram um *espaço* na paisagem vocal portuguesa que a voz de Amália Rodrigues ocupou e suprimiu. Acresce o facto destas duas figuras representarem um encaixe de forças e conceitos opostos: por um lado, a razão, exposta nos discursos “em papel escrito”, lidos por um líder “com voz desagradável e de presença fria sem brilho nem fascínio junto das massas” (Soares 2017 [1974]: 71), por outro a emoção, a paixão materializada numa voz que emanava de um corpo de mulher. Ou seja, nestas duas

⁴¹⁸ As estruturas, sob a égide do S.P.N./S.N.I., responsáveis por cumprir o desígnio propagandístico *moralizante* e educativo do Estado Novo eram: a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), a Junta Central das Casa do Povo (JCCP), a Mocidade Portuguesa (MP), a Obra das Mães para a Educação Nacional (MOEN) e a sua dependente, Mocidade Portuguesa Feminina (MPF).

personas mediáticas equilibram-se, mutuamente, intuição e razão, corpo e mente, masculino e feminino.

Sugiro que esta relação *complementar* poderá ter tido impacte, ainda que subliminarmente, na vivência quotidiana ou, pelo menos, na perceção de uma harmonia ou coerência social.

Amália Rodrigues estava a construir o seu percurso paulatinamente, trabalhando em casas de fado e em teatros de revista, granjeando relativa popularidade; propus, no capítulo ‘A Voz Cosmopolita’, que as atuações em Madrid e as entusiásticas declarações de António Ferro a elevaram a uma outra categoria artística atribuindo-lhe, numa fase ainda incipiente do seu percurso, notoriedade e respeito nos meios político e intelectual. Depois do duplo sucesso cinematográfico, a artista torna-se um fenómeno à escala nacional e, pouco tempo depois, Ferro apresenta-a à elite parisiense com grande pompa; após as atuações na capital francesa (e também em Londres), na viragem para os anos 50, Amália Rodrigues começa a ser referida na imprensa como metonímia da nação portuguesa, momento conveniente, em que “as antigas organizações de propaganda, mobilização e inculcação do regime, tinham perdido definitivamente o *élan*” (Rosas 2012: 347).⁴¹⁹

No seguimento de uma longa estada no Brasil, entre 1949 e 1950, a artista foi escolhida para representar Portugal nos concertos promovidos pelo Plano Marshall em Berlim, Roma, Paris, Trieste e Dublin, integrando o conjunto de ‘Estrelas Europeias’ (onde constava, por exemplo, Édith Piaf, como embaixadora cultural da França).

Em março de 1951, viajou para Moçambique, cumprindo mais uma função simbólica e patriótica: cantar para as forças militares mobilizadas para as colónias. Uma extensa notícia, no DP, compara a artista a outros “produtos” nacionais, “essenciais” e ‘exportáveis’:

“Ao vinho do Porto, sardinhas em lata e cortiça, há agora que juntar, entre os produtos que fazem o renome de Portugal no estrangeiro, o nome de Amália Rodrigues...não sei se os senhores se dão fé das vezes que, na roda do ano, Amália vai para o Estrangeiro. Cantar que é a sua forma de trabalhar, como para outros é vender fita de nastro e escrever ofícios que não

⁴¹⁹ Estas organizações, citadas na nota anterior, articuladas sob a égide do Secretariado de Propaganda Nacional, revelam a instabilidade política e ideológica do pós-guerra. Fernando Rosas situa esta perda de influência no início da década de 1950: “fruto das mudanças económico-sociais” vividas nesse período e em que as “prioridades da acumulação de mercado iam substituindo, silenciosamente, as do «espírito»” (Rosas 2012: 347-8).

assinam (...). É assim, hoje faz 3 meses, precisamente. Amália passava por Paris vinda de Trieste, rumo a Dublin. De então para cá foi 3 vezes a Paris, uma a Madrid. No ano passado meteu a voz em todas as capitais da Europa Ocidental – até mesmo nos três quartos (com vista para oeste) de Berlim. É como lhes dizemos. Amália conta para efeitos de exportação (e também internamente, é claro) como um produto essencial e de primeira categoria. Tal como o «Porto» - inimitável” (DP, 20/3/1951, p.4, ano IX, nº 3039).

Amália fez, também, parte das estratégias de promoção de Portugal nos EUA, desenvolvidas pela empresa de relações públicas George Peabody and Associates, que assinara, em 1950, um contrato milionário com o S.N.I. Os principais objetivos desta colaboração seriam: o branqueamento da imagem do Estado Novo e do seu líder junto da opinião pública e da classe política norte-americana, a promoção do turismo através de uma ideia hegemónica e estereotipada da cultura portuguesa, a fabricação de um imaginário transnacional de portugalidade corporizado na vedeta Amália e no idílico tema musical ‘Coimbra’. No relatório final enviado por essa empresa ao governo português, podemos verificar que o ‘Fado’ e ‘Amália’ foram assunto em diversos jornais e revistas de grande tiragem (como por exemplo os quase seis milhões de exemplares da *Parade* de Julho de 1953, com uma reportagem de duas páginas dedicada a Amália na ilha de São Miguel - Açores.⁴²⁰

A artista foi a figura convidada para apresentar a canção ‘Coimbra’ (na versão inglesa: ‘April in Portugal’) na televisão nacional americana, em 1953, como primeira vedeta portuguesa, no programa televisivo norte-americano ‘Coke-Time’ do canal NBC (National Broadcasting Company).⁴²¹ Amália cantou uma versão bilingue, alternando a letra portuguesa da autoria de José Galhardo com a versão em inglês de Jimmy Kennedy, num cenário digno de uma produção cinematográfica.⁴²² A Peabody não reclamou crédito

⁴²⁰ “Cinco anos de actividade da organização George Peabody na propaganda dos assuntos portugueses nos E.U.A”, datado de fevereiro de 1956, disponível em PT-Torre do Tombo-AOS-D-M-29-15-6. De acordo com o investigador Vasco Ribeiro (2018: 160-1) “durante os primeiros cinco anos, (...) a agência fez publicar na imprensa norte-americana mais de dois mil artigos de promoção turística e política, assim como difundiu milhares de notas de imprensa sobre Portugal junto da *Associated Press* (...)”.

⁴²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K6kqoXvUIeE>
Último acesso: 5/2/2025, 6.43h.

⁴²² O referido relatório revela, ainda, todas as ações realizadas pela empresa relativas à divulgação da canção ‘April in Portugal’ (‘Coimbra’): “tirou-se todo o partido publicitário desta canção, fazendo-a ligar aos motivos turísticos portugueses (para esse efeito forneceu-se material informativo a todas as estações de rádio e televisão, etc) (...) estimulou-se a gravação de discos com esta canção” (PT-TT-AOS-D-M-29-15-6_m0018). O enorme sucesso da canção - que esteve “cotada entre as mais populares dos E.U.A” (*idem*) - não será alheio às ‘manobras’ propagandísticas da empresa Peabody que, como podemos constatar pelo relatório apresentado diretamente a Oliveira Salazar, teve um papel importante na sua constante reinterpretação, através da promoção da canção junto dos média e de proeminentes artistas para que a integrassem no seu repertório.

por este acontecimento televisivo no relatório enviado ao governo português e, de facto, Amália deverá ter viajado a propósito de uma campanha publicitária para a TWA (como podemos depreender pela reportagem nos Açores para a revista *Parade*, onde a artista é fotografada a sair de um avião dessa mesma companhia aérea).⁴²³ A canção ‘April in Portugal’ foi depois gravada e publicada nos EUA, no ano seguinte, no álbum ‘Amália sings fado from Portugal e Flamenco from Spain’, pela editora discográfica ‘Angel Records’, com a colaboração da organização Peabody, no grafismo, conforme descrito no relatório já citado. A canção tornar-se-á um símbolo da cultura portuguesa e uma inevitabilidade no repertório da fadista.⁴²⁴

Esta contextualização, sobre os eventos internacionais de propaganda em que Amália Rodrigues esteve envolvida, extravasam ao âmbito temporal desta tese, mas são fundamentais para responder a uma outra pergunta inicial e decorrente da colocada anteriormente: estabelecendo-se a já justificada relação entre a voz do regime e a voz de Amália Rodrigues, de que modos poderá, esta, ter contribuído para a manutenção do sistema político vigente?

A longevidade do Estado Novo dependeu de uma multiplicidade de fatores, como o controlo sobre as forças armadas, a importância das bases militares nos Açores, a entrada para a OTAN, o sistema corporativista, a colaboração da igreja católica, a repressão e a violência (Rosas 2012). No entanto, embora seja impossível quantificar a importância de Amália no desenho geopolítico e ideológico do regime, assim como na perceção interna e externa numa *imagem* do país, projetada e materializada na sua voz, a sua relevância não deve ser ignorada. Desde logo pela disrupção provocada pela sua figura e agência: num momento em que as mulheres não podiam exercer determinadas profissões nem sair do país sem autorização de uma figura masculina, a jovem Amália Rodrigues, nascida no seio da pobreza, separada e, mais tarde, divorciada do marido, viajava pelo mundo e

⁴²³ Esta colaboração de Amália com a TWA foi anunciada na imprensa portuguesa, especialmente nos periódicos açorianos.

⁴²⁴ Para melhor compreendermos a importância da canção ‘April in Portugal’ veja-se como o jornalista do *Diário de Notícias de New Bedford* (nota enviada ao Ministério dos Negócios Estrangeiros pelos serviços de imprensa no dia 4 de março de 1954) justifica o aumento de turistas norte americanos em Portugal: “Dizem-nos que vive em NY um individuo a quem o governo Português paga há uns anos a esta parte, grandes somas de dinheiro pra que se faça a propaganda de Portugal neste pais. Há mesmo quem afirme que essa verba anda a volta de \$100.000.00 por ano (...) devemos contudo informar que não. Que o aumento notado no número de turistas americanos que visitam Portugal, e o bom nome que o nosso País de origem aqui goza, deve-se a factores diversos como o Pacto do Atlântico, as bases nos Açores, a canção ‘April in Portugal’ e sobretudo a Fátima” (*Diário de Notícias de New Bedford* de 22 e 23 de Fevereiro 1954, disponível em: TT/SNI-DGT/A/5/19, caixa 1991).

‘subjugava’ (de acordo com a imprensa) as figuras mais ilustres da política, da diplomacia e da cultura portuguesa e europeia. Ela não era apenas uma voz, mas a representação de um ideal de emancipação e de liberdade, extensível a ambos os sexos e, certamente, a uma parte considerável da população portuguesa.

Depois, o modo como a própria parece controlar o seu destino ou, se quisermos, o seu fado: independentemente das motivações ideológicas da artista, que não serão facilmente explicáveis, como determinadas fações fazem parecer, os relatórios de contas do S.N.I. e depois do S.P.N. mostram-nos que Amália Rodrigues foi sempre mais bem paga do que outros artistas e que, ao que tudo indica, usou os convites por parte do regime para aumentar o seu valor no mercado artístico (notem-se as referidas negociações, com empresas de teatro de revista, após a ida a Madrid). Se foi ela a negociar estes contratos, e parece-me que sim (embora haja uma figura masculina, presente em algumas reportagens, mas sempre em segundo plano), mesmo que acompanhada por um empresário, há que colocar em perspectiva a coragem e determinação desta jovem mulher, que sabia ou, pelo menos, intuía o seu potencial valor. Amália soube gerir a sua carreira e construir um percurso ímpar: movendo-se inteligentemente entre diferentes públicos, contrabalançando o sucesso entre as elites enquanto mantinha um discurso humilde (e podemos observar isso nas entrevistas que vão surgindo na imprensa, em que valoriza sempre o fado, os seus colegas, mostrando-se por vezes frágil e insegura, mas também reforçando que fora o ‘destino’ que a escolheu), mantendo uma atividade regular em eventos de beneficência, junto do povo, preservando um lugar de recato e de aparente distanciamento daquilo que sobre si se escrevia.

Por fim, a convergência em torno da voz de Amália Rodrigues, por vezes descrita como mágica, como um feitiço, parece surgir milagrosamente numa fase em que a retórica do apagamento do sujeito e as instituições de propaganda perdem aderência e relevância; tal como a anónima voz que o rei de Calvino ouve, à distância, o seu aparecimento provoca um despertar de emoções que não podem ser explicáveis, apenas, pela razão.

O ponto em que a propaganda portuguesa parece ter funcionado é que a fama e glória de Amália não lhe pertenciam inteiramente, ela não era um símbolo da vitória do sujeito, da emancipação do indivíduo, ela simbolizava - logo na transição para a década de 1950 - o próprio país e, com *ele*, todas subjetividades e manifestações expressivas particulares, todos os desejos censurados e proibidos.

Em resumo, a construção discursiva que enreda a sua voz e figura, desde os primeiros anos do seu percurso profissional, materializa num único signo (Amália) emoções e subjetividades individuais, referências nostálgicas de tempo e espaço, sentimentos de pertença, de identidade individual e coletiva.⁴²⁵ Ou seja, a voz de Amália Rodrigues é, em si, um sistema semiológico que nos aparece na forma barthesiana de mito, uma *forma* definida e *moldada* historicamente: “um sistema de comunicação, uma mensagem”, um *objeto* passível de transitar de uma “existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade” (Barthes 1997: 181). O mito deforma e naturaliza e é uma fala apolítica ou despolitizada, no sentido em que:

“Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: provoca a abolição da complexidade dos atos humanos, dá-lhes a simplicidade das essências, suprime toda a dialética, toda a elevação para além do imediatamente visível, organiza um mundo sem contradições porque sem profundidade, um mundo exibido na sua evidência, funda uma claridade feliz: as coisas têm a aparência de significar por si sós” (Barthes 1997 [1957]: 210).

A voz é a substância que diz, sem dizer, *eu*. É a qualidade que revela o agente do acto, que lhe dá singularidade. No entanto, de cada vez que Amália Rodrigues cantava, dentro ou fora do país, com a sua voz (aparentemente) livre de condicionalismos estéticos, políticos e ideológicos, não se comunicava *a si*; comunicava, antes, a essência e a existência de um povo desvocalizado, de um ‘Portugal amordaçado’.

⁴²⁵ Cerca de 50 anos depois, no momento do seu falecimento, em 1999, o primeiro-ministro António Guterres declarou que Amália Rodrigues era a voz “do país” e da “alma portuguesa”. Vídeo disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/declaracoes-de-jorge-sampaio-e-antonio-guterres-sobre-a-morte-de-amalia-rodrigues/>
Último acesso: 5/2/2025, 17.56.

Bibliografia

Arquivos

Arquivo audiovisual da RTP

Arquivo Diplomático

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivo Sonoro Digital do Museu do Fado

Biblioteca Digital Nacional do Brasil

Cinemateca Digital | Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema

Diário da República Eletrónico

Gallica Bibliothèque National de France (online)

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Hemeroteca Digital | Biblioteca Nacional de España

The British Newspaper Archive

Periódicos

A Ilha

Açoriano Oriental

Canção do Sul

Correio dos Açores

Correio do Minho

Diário da Manhã

Diário de Coimbra

Diário de Lisboa

Diário de Notícias

Diário do Minho

Diário dos Açores

Diário Popular

Ecos de Portugal

Eva

Filmagem

France-Illustration

France-Soir

Guitarra de Portugal

Ilustração Portuguesa

Jornal de Notícias (Porto)

Jornal Açores

La Presse

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques: hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie

Mundo Gráfico

Notícias de Guimarães

O Democrata (Semanário Rêpublicano de Aveiro)

Olisipo Boletim do Grupo Amigos de Lisboa

O Povo de Aveiro

O Século

O Século Ilustrado

O Setubalense

Rádio Nacional (semanário popular da rádio)

Revista Atlântico: revista luso-brasileira

Sempre Fixe

Via Latina

Vida Mundial Ilustrada

V: magazine illustré du MLN

Bibliografia

Acciaiuoli, Margarida. 2013. *António Ferro: a vertigem da palavra: retórica política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.

Agostinho, Artur. 2002. *Ficheiros Indiscretos*. Lisboa: Oficina do Livro.

Almeida, Vítor Filipe Maia Baptista Fonseca. 2012. *Relação entre características objetivas da voz cantada e seus atributos artísticos e estéticos*. Tese de mestrado, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

Alves, Vera Marques. 2010. "SNI". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 1192-4. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

- Antunes, José Freire. 1993. *Salazar Caetano Cartas Secretas 1932-1968*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Arruda, Luísa. 1995. “Decoração e desenho. Tradição e modernidade”. In *História da Arte Portuguesa*, vol.III, editado por Paulo Pereira, 407-505. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português: Um país imaginado*, Vol. I – antes de 1974. Lisboa: Edições 70.
- Arendt, Hannah. 2001 [1958]. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Baptista-Bastos, Armando. 1999. *Fado Falado*. Lisboa: Ediclube.
- Barnier, Martin. 2014. “A Severa, José Leitão de Barros, 1931”. In *O Cinema Português através dos seus filmes*, editado por Carolin Overhoff Ferreira, 21-31. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland. 1977. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1997 [1957]. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- Batista, Tiago. 2009. *Ver Amália - Os Filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Tinta da China.
- Beauvoir, Simone de. 2003[1945]. *O Sangue dos Outros*. Barcelona: Jornal Público.
- Becker, Judith. 2001. “Anthropological perspectives on Music and Emotion”. In *Music and Emotion: Theory and Research*, editado por Patrik N. Juslin e John A. Sloboda, 128-157. New York: Oxford University Press.
- Bohlman, Philip V. 2004. *Music, Nationalism, and the Making of the new Europe*. New York: Routledge.
- Born, Georgina. 2011. “Music and the materialization of identities”. *Journal of Material Culture*, 16(4): 376–388.

- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *O poder simbólico*. Lisboa: Edições 70.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Cabrera, Ana. 2011. *Jornais, Jornalismo e Jornalistas Séculos XIX-XX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Pedro Caldeira. 1999. *A Guitarra Portuguesa*. Lisboa: Ediclube.
- Calvino, Italo. 1992. *Sob o Sol Jaguar*. Lisboa: Teorema.
- Carvalho, Miguel. 2020. *Amália. Ditadura e Revolução*. Lisboa: Dom Quixote.
- Carvalho, Pinto de (Tinop). 1982 [1903]. *História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 1994. “Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado”. In *Fado: Vozes e Sombras*, editado por Joaquim Pais de Brito, 125-140. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Susana Moreno Fernández. 2019. *Music in Portugal and Spain - Experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.
- Castro, Pedro Jorge. 2009. *Salazar e os milionários*. Lisboa: Quetzal.
- Cavarero, Adriana. 2004. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Palo Alto, Calif: Stanford University Press.
- Colvin, Michael. 2010. “Early Fado Films and the Estado Novo’s Notion of Progress”. *Portuguese Studies*, 26(2): 149-167.

Colvin, Michael. 2016. *Fado And The Urban Poor In Portuguese Cinema Of The 1930s and 1940s*. UK and NY: Tamesis, Woodbridge.

Corte-Real, Maria de São José. 2002. “Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12: 227-252.

Couldry, Nick. 2010. *Why Voice matters*. London: Sage.

Cruz, Gabriela. 2013. “The Suspended Voice of Amália Rodrigues”. In *Music in Print and Beyond: Hildegard von Bingen to The Beatles*, editado por Craig Monson e Roberta Montemorra Marvin, 181-199. Rochester: University of Rochester Press.

Damásio, António. 2017. *A Estranha Ordem das Coisas*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Damásio, António. 2010. *O Livro da Consciência A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. US: The University of Chicago Press.

DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delanty, Gerard (ed.). 2012. *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*. Oxon e New York: Routledge.

Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Domingos, Nuno. 2020. “Amália Rodrigues e o século XX português”. *Análise Social*, LV (4.º), nº 237: 886-897.

Dyer, Richard. 1998 [1979]. *Stars*. London: British Film Institute.

Eco, Umberto. 1972. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.

Eco, Umberto. 1987. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.

Eidsheim, Nina Sun. 2015. *Sensing Sound Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham and London: Duke University Press.

Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The race of sound: listening, timbre, and vocality in African American music*. Durham e London: Duke University Press.

Elias, Norbert. 1993. *Mozart Sociologia de um Génio*. Porto: Edições Asa.

Faria, Cristina. 2008. *Fotobiografias do Século XX Amália Rodrigues*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

Feld, Steven. 1981. “‘Flow like a waterfall’: the metaphors of Kaluli music theory”. *Yearbook for Traditional Music*, 13: 22-47.

Feld, Steven. 1984. “Communication, Music, and Speech about Music”. *Yearbook for Traditional Music*, 16: 1-18.

Feld, Steven. 1984. “Sound structure as social structure”. In *Ethnomusicology* 28(3): 383-409.

Feld, Steven. 1988. “Aesthetics as iconicity of style, or ‘lift-up-over sounding’: getting into the Kaluli groove”. *Yearbook for Traditional Music*, 20: 74-113.

Feld, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Porcello e David Samuels. 2004. “Vocal Anthropology: From the Music of Language to The Language of Song”. In *A Companion to Linguistic Anthropology*, editado por Alessandro Duranti, 321-345. Oxford: Blackwell.

Feld, Steven. 2012 [1990]. *Sound and Sentiment Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham, London: Duke University Press.

Fernández de Larrinoa, Rafael. 2021. “La música de *Carmen*, la de Triana (1938): las fuentes y el proceso creativo”. *Anuario Musical*, 76: 151-180.

Ferreira, José Gomes. 2000. “O Novo Tirano O microfone nº36” (artigo publicado na revista *Imagem*, nº14, novembro de 1930). In *José Gomes Ferreira: uma sessão por página*, Teresa Barreto Borges e Nuno Sena (orgs), 171. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Ferreira, João Filipe de Terleira de Sá. 2012. *Tecnologia de Apoio em Tempo-Real ao Canto - Relação entre parâmetros perceptivos da voz cantada com fenómenos acústicos objectivos*. Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música Artes e Espectáculo.

Ferreira, Lino, Lopo Lauer e Silva. Tavares. 1927. *Mouraria: Opereta em 3 actos*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

Ferro, António. 1927. *Viagem á volta das ditaduras*. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

Ferro, António. 1933. *Salazar O Homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ferro, António. 1950. *Teatro e cinema: 1936-1949*. Lisboa: S.N.I

Ferro, António. 2003. *Entrevistas a Salazar*. Lisboa: Parceria.

Figueiredo, Cândido de. 1996 [1899]. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Venda Nova: Bertrand Editora.

Fonseca, Manuel da, Amália Rodrigues. 2020. *Amália nas suas palavras: entrevista inédita a Manuel da Fonseca 1973*. Lisboa: Edições Nelson de Matos e Porto Editora.

Foucault, Michel. 1994 [1976]. *História da Sexualidade I - A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio d'Água.

García Medina, Alicia, e Nieves Iglesias Martínez. 2017. ‘Copla’. In *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Europe*, editado por Paolo Prato e David Horn. London: Bloomsbury Academic. 176-177.

- Garnier, Christine. 2002 [1952]. *Férias com Salazar*. Lisboa: Fernando Pereira.
- Garrido, Álvaro. 2001. “Coimbra nas margens do cinema do Estado Novo”. In *O cinema sob o olhar de Salazar*, editado por Luís Reis Torgal, 274-303. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Garrido, Sandra, Jane W. Davidson. 2019. *Music, Nostalgia and Memory Historical and Psychological Perspectives*. Melbourne: Palgrave Macmillan.
- Gautier, Ana Maria Ochoa. 2014. *Aurality Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham and London: Duke University Press.
- Gil, José. 1995. *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Gil, José. 2004. *Portugal Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Gil, José. 2009. *Em Busca da Identidade: o desnorte*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Gomes, Pinharanda. 1987. *Dicionário de filosofia portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gonçalves de Sousa, Décio José. 2017. *Puberfonia e as alterações da voz na adolescência - Revisão da Literatura*. Trabalho Final Mestrado Integrado em Medicina, da Faculdade de Medicina Lisboa, Universidade de Lisboa.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Volume XVIII*, 925-6. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Volume XXV*, 905. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda.
- Gray, Lila Ellen. 2007. “Memories of Empire, Mythologies of the Soul: Fado Performance and the Shaping of Saudade”. *Ethnomusicology*, 51(1): 106-130. University of Illinois Press.
- Gray, Lila Ellen. 2013. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham e London: Duke University Press.

- Gray, Lila Ellen. 2023. *Amália at the Olympia*. New York: Bloomsbury Academic.
- Guimarães, Júlio. [s. d.]. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Barateia.
- Guinot, Maria, Ruben de Carvalho e José Manuel Osório. 1999. *Histórias do Fado*. Lisboa: Ediclube.
- Hall, Stuart, Jessica Evans, Sean Nixon (eds). 2003 [1997]. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hall, Stuart. 1973. "Encoding and Decoding in the television discourse". Discussion Paper. Birmingham: University of Birmingham. Último acesso: 25/2/2025, 19.08h.
Disponível em: <http://epapers.bham.ac.uk/2962/>
- Harmand-Dammien. 1913. *A arte de se fazer ouvir A dicção e o gesto para uso de advogados, conferentes e prégadores*. Porto: Casa Figueirinhas.
- Hayes, Eillen M. 2010. *Songs in Black and Lavender Race, Sexual Politics and Women's Music*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Heck, Marina Camargo. 2003 [1980]. "The Ideological Dimension of Media Messages". In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, editado por Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe e Paul Willis, 110-116. Taylor & Francis: e-Library.
- Hellier, Ruth (ed). 2013. *Women Singers in Global Contexts, Music, Biography, Identity*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Henriques, Luís. 1999. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Herzfeld, Michael. [1997] 2016. *Cultural Intimacy Social poetics in the Nation-State*. London, New York: Routledge.
- Hirano, Minoru. 1988. "Vocal mechanisms in singing: Laryngological and phoniatic aspects". *Journal of Voice*, Volume 2, Issue 1, 51-69.

Holton, Kimberley DaCosta. 2006. "Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers". *Portuguese Cultural Studies*: Vol. 0: Iss. 1, Article 1, 1-17.

Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press.

Jarman-Ivens, Freya (ed). 2011. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave MacMillan's.

Kayes, Gillyanne. 2015. "Structure and Function of the Singing Voice". In *Oxford Handbook of Singing*, editado por Graham Welch, David Howard e John Nix. Último acesso: 27/2/2015, 18.13h. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/281239700_Structure_and_Function_of_the_Singing_Voice

Kob, Malte, Nathalie Henrich, Hanspeter Herzel, David Howard, Isao Tokuda, Joe Wolfe. 2011. "Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions". *Current Bioinformatics*, 2011, 6(3): 362-374.
Último acesso: 27/2/2015, 18.19h. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/233587993_Analysing_and_Understanding_the_Singing_Voice_Recent_Progress_and_Open_Questions

Koskoff, Ellen. 1987. "An introduction to women, music and culture". In *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, editado por Ellen Koskoff. Connecticut: Greenwood Press, Inc.

Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

Leeuwen, Theo van. 1999. *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan Press Ltd.

Leal, João. 2000. "The Making of Saudade: National Identity and Ethnic Psychology in Portugal". In *Roots and Rituals: The Construction of Ethnic Identities* editado por Ton Dekker, John Helslot e Carla Wijers: 267-287. Amsterdão: Het Spinhuis.

- Lima, Paulo (coord.). 2022. *Severa 1820*. [S.l.]: Tradisom.
- Losa, Leonor. 2013. *Machinas Falantes A música gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: Tinta da China.
- Looseley, David. 2015. *Édith Piaf A Cultural History*. Liverpool University Press. Último acesso: 27/2/2015, 19.04h. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1gn6csb.5>
- Lourenço, Eduardo. 1992. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Machado, A. Victor. 2016 [1937]. *Ídolos do Fado. A Bela e o Monstro/Rapsódia Final*.
- Madeira, Lina Alves. 2002. *Alberto da Veiga Simões: Esboço Biográfico*. Coimbra: Quarteto Editora.
- Marshall, David. 2006. *The celebrity culture reader*. New York: Routledge.
- Marques de Almeida, A. A. 2004. “Apresentação”. In *Estudos de História*, Alberto da Veiga Simões, 9- 15. Lisboa: Centro de História, Universidade de Lisboa.
- Martins, Fernando. 2020. *Pedro Theotónio Pereira O Outro Delfim de Salazar*. Lisboa: Dom Quixote.
- Martinho, Francisco Carlos Palomanes. 2016. *Marcello Caetano Uma Biografia 1906-1980*. Lisboa: Objectiva.
- Matos-Cruz, José de. 1983. *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- McCollum, Jonathan e David G. Hebert (eds). 2016. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. London: Lexington Books.

McDonald, David. 2013. *My voice is my weapon: music, nationalism and the poetics of Palestinian resistance*. Durham e Londres: Duke University Press.

Meizel, Katherine e J. Martin Daughtry. 2019. “Decentering Music: Sound Studies and Voice Studies in Ethnomusicology”. In *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*, editado por Harris M. Berger e Ruth M. Stone, 176-203. New York: Routledge.

Meizel, Katherine. 2020. *Multivocality Singing on the Borders of Identity*. New York: Oxford University Press.

Melo, Daniel. 2014. “A Cultura”. In *Olhando para dentro 1930 – 1960*, coordenação de José Luís Cardoso, 177-210. Lisboa: Objetiva.

Moita, Luiz. 1936. *O fado, canção de vencidos: oito palestras na Emissora Nacional*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Empresa do Anuário Comercial.

Moniz, José António. 1903. *Arte de dizer: curso de dicção*. Lisboa: Guimarães, Libanio & Companhia.

Moreira, Pedro Russo. 2010. “*Cantando espalharei por toda a parte*”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Moreira de Sá, Tiago. 2016. *História das Relações Portugal – EUA (1776-2015)*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Mulvey, Laura. 1999. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy e Marshall Cohen, 833-844. New York: Oxford UP.

Nery, Rui Vieira. 2004. *Para Uma História do Fado*. Lisboa: Público – Comunicação Social e Corda Seca Edições de Arte.

- Nery, Rui Vieira. 2010. “Amália Rodrigues”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, P-Z*, editado por Salwa Castelo-Branco, 1132-8. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.
- Nery, Rui Vieira. 2010. “Fado”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, C-L*, editado por Salwa Castelo-Branco, 433-53. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.
- Nery, Rui Vieira. 2010. “Maria Teresa de Noronha”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, L-P*, editado por Salwa Castelo-Branco, 914-5. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.
- Nery, Rui Vieira. 2010. *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland.
- Niemeyer, Katharina (ed.). 2014. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. UK: Palgrave Macmillan.
- Osório, José Manuel. 2006. *Todos os Fados de A a Z. Vol.8*. Lisboa: Edimpresa.
- Pais de Brito, Joaquim. 1982 [1903]. “Prefácio”. In *História do Fado*, Pinto de Carvalho, 9-20. Lisboa: Dom Quixote.
- Pais de Brito, Joaquim. 1994. *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Pais, José Machado. 2016. *A Prostituição e a Lisboa Boémia Do século XIX a inícios do século XX*. Edições Machado.
- Pascoaes, Teixeira de. 1999 [1920]. *Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pavão dos Santos, Vítor. 1987 [2005]. *Amália uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença.
- Pavão dos Santos, Vítor. 2014. *O Fado da Tua Voz - Amália e os Poetas*. Lisboa: Bertrand Editora.

- Pereira, Pedro Teotónio. 1987. *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar vol. I (1931-1939)*. Mem Martins: Presidência do Conselho de Ministros Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista.
- Pereira, Pedro Teotónio. 1990. *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar vol. III (1942)*. Mem Martins: Presidência do Conselho de Ministros Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista.
- Pimentel, Alberto. 1989 [1904]. *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Pimentel, Irene Flunser, Cláudia Ninhos. 2013. *Salazar, Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2006. *Salazar Vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Edições Minerva.
- Pina, Luís de. 1986. *História do Cinema Português*. Mem Martins: Europa América.
- Pina, Luís de. 1989. *Amália no Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pina, Luís de, José de Matos-Cruz. 1986. *Panorama do cinema espanhol 1896-1986*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Proutskova, Polina. 2019. *Investigating the Singing Voice: Quantitative and Qualitative Approaches to Studying Cross-Cultural Vocal Production*. Tese de doutoramento, Goldsmiths University of London.
- Ramos do Ó, Jorge. 1999. *Os anos de Ferro O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949 Ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Rapport, Nihel. 2012. “Emancipatory Cosmopolitanism: A Vision of the Individual Free from Culture, Custom, and Community”. In *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, editado por Gerard Delanty, 101-114. Oxon e New York: Routledge.

- Rancière, Jacques. 2014. *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rebello, Luíz Francisco. 1985. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- Rebello, Luíz Francisco. 2010. 'Opereta'. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 935-8. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.
- Redondo, Juan Carlos Jiménez. 1996. *Franco e Salazar As relações luso-espanholas durante a guerra fria*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Regev, Motti. 2007. "Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism". *European Journal of Social Theory*, 10(1): 123-138.
- Ribeiro, Carla. 2016. "O cinema nos regimes autoritários: estudo comparativo dos casos espanhol e português (1930-1950)". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 194-205. Lisboa: AIM.
- Ribeiro, M. Félix. 1983. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Ribeiro, Nelson Costa. 2003. *A Emissora Nacional como instrumento de propaganda do Estado Novo (1933-1945)*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica Portuguesa.
- Ribeiro, Vasco. 2018. "A empresa de relações públicas norte-americana contratada por Salazar (1951-1962) – A estreia da ditadura no modelo assimétrico bidirecional no período pós-António Ferro." *Media&Jornalismo*: 155-169.
- Rosas, Fernando. 1994. *O Estado Novo 1926-1974*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rosas, Fernando. 2012. *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China.

Roubaud, Maria Luísa. 2010. “Francis” e “Verde Gaio”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, respectivamente 518-9 e 1324-6. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Sadolin, Cathrine. 2000. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Shout Publishing.

Salazar, Oliveira. 1935. *Discursos 1928-1934*. Coimbra: Coimbra editora.

Salazar, Oliveira. 1943. *Discursos e notas políticas III 1938-1943*. Coimbra: Coimbra editora, L.da.

Salazar, Oliveira. 1951. *Discursos e Notas Políticas IV, 1943-1950*. Coimbra: Coimbra Editora.

Salomão, Gláucia Laís. 2008. *Registros vocais no canto: aspectos perceptivos acústicos aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete*. Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Silva, Hugo. 2010. “Maria Alice”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 28. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Silva, Hugo. 2010. “Ercilia Costa”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 345-6. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Silva, Raquel Henriques da. 1995. “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas”. In *História da Arte Portuguesa*, editado por Paulo Ferreira, 369-405. Lisboa: Círculo de Leitores.

Silverman, Kaja. 1984. “Dis-Embodying the Female Voice”. In *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, editado por Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp e Linda Williams, 131-149. Los Angeles: The American Film Institute.

Soares, Mário. 2017 [1974]. *Portugal Amordaçado Depoimento sobre os anos do fascismo*. Paço se Arcos: Expresso.

- Sousa e Costa, Júlio de. S/D [2016]. *Severa*. Lisboa: A Bela e o Monstro.
- Subotic, Jelena, Ayse Zarakol. 2013. "Cultural Intimacy in International Relations." In *European Journal of International Relations*, 19 (4): 915-38.
- Stokes, Martin. 2007. "On Musical Cosmopolitanism". *The Macalester International Roundtable*, Paper 3.
- Sundberg, Johan. 1977. "The Acoustics of the Singing Voice". In *Scientific American Inc*, 92-91.
- Sundberg, Johan. 1987. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Taylor, Timothy D. 2017. *Music in the World: Selected Essays*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Telo, António. 2000. *A Neutralidade Portuguesa e o Ouro Nazi*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Tomás, Diana. 2013. "Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo". In *Estudos em Comunicação*, nº 14, 177-197.
- Tuna, Cátia Sofia Ferreira. 2019. «Não sei se canto se rezo»: ambivalências culturais e religiosas do fado (1926-1945). Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Turino, Thomas. 1999. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* Vol. 43, no. 2, 221-55.
- Turino, Thomas. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago e Londres: The University of Chicago.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as social life - The politics of participation*. Chicago and London: The university of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2014. "Peircean Thought As Core Theory For A Phenomenological Ethnomusicology". *Ethnomusicology* Vol. 58, no. 2, 185-221.

Trindade, Luís. 2022. *Silêncio Aflito A sociedade portuguesa através da música popular (dos anos 40 aos anos 70)*. Lisboa: Tinta da China.

Trindade, Luís. 2006. *Primeiras Páginas O século XX nos jornais portugueses*. Lisboa: Tinta da China.

Vieira, Joaquim. 2000. *Portugal Século XX: Crónica em Imagens 1940-1950*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo: A encenação do regime*. Lisboa: Colibri.

Vieira de Carvalho, Mário. 2006. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes Graça*. Porto: Campo das Letras.

Vitorino, José Guilherme. 2018. *Propaganda e turismo no Estado Novo: António Ferro e a revista Panorama 1941-1949*. Lisboa: Alêtheia.

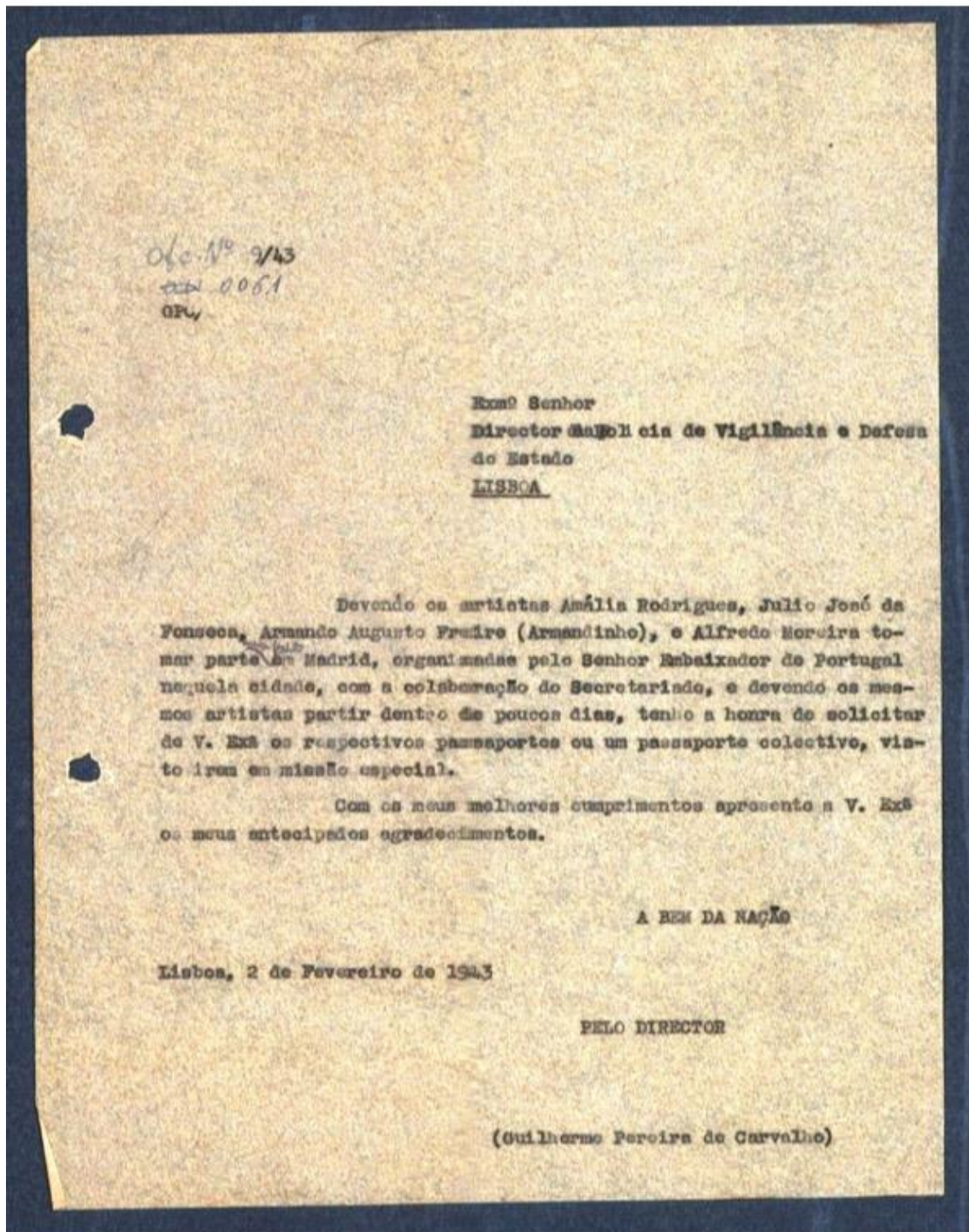
Welch, David. 2006. *Hitler: perfil de um ditador*. Lisboa: Edições 70.

Woodward, Ian, Zlatko Skrbis. 2012. “Performing cosmopolitanism”. In *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, editado por Gerard Delanty. New York: Routledge.

Anexos

Anexo A | Pedido de passaporte coletivo a propósito da primeira viagem a Madrid, 1943.

Disponível em PT-TT-SNI-GS-31-1 (Ofício número: 9/43 0061 GPC).



Anexo B | Pagamentos a Amália Rodrigues e comitiva pelas atuações em Madrid, 1943.

Disponível em: PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0047

SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL			
Continuação da Relação discriminada das despesas efectuadas no mês de MARÇO de 1943			
Número do recibo	Descrição		Total por artigos
	Transporte.....		100.848\$45
	<u>ENCARGOS ADMINISTRATIVOS</u>		
	Transporte.....	249.496\$91	
	<u>Serviços Exteriores</u>		
	<u>PROPAGANDA POLITICA</u>		
31200	<u>PROPAGANDA EM ESPANHA</u>		
	<u>VIAGEM A ESPANHA DO DIRECTOR E TÉCNICOS</u>		
	<u>EM MISSÃO DE PROPAGANDA E DE ESTUDOS</u>		
	<u>PREPARATÓRIOS PARA A ORGANIZAÇÃO DAS</u>		
	<u>EXPOSIÇÕES DE ARTE POPULAR EM MADRID E</u>		
	<u>BARCELONA E PARA A REALIZAÇÃO DOS ES-</u>		
	<u>PECTÁCULOS, NÃO SÓ NESSAS CIDADES, COMO</u>		
	<u>OUTRAS, COM O GRUPO DE BAILADOS "VERDE</u>		
	<u>SAIO"</u>		
	<u>Ajudas de Custo</u>		
	Pago a Antonio Ferro, 17 dias de ajuda		
	de custo, de 10 a 26 de Fevereiro, a razão		
	de £ 5.0.0 diárias a Esc. 100\$00		
	cada £.....	8.500\$00	
	Pago a Jorge Segurado, idem		
	idem, a razão de £ 3.0.0 diárias		
	a Esc. 100\$00 cada £.....	5.100\$00	
	Pago a Guilherme Pereira		
	de Carvalho, idem, idem, idem....	5.100\$00	18.700\$00
	<u>Festas promovidas pelo Embaixador de</u>		
	<u>Portugal na Embaixada e pelo Director</u>		
	<u>do S.P.N. no Hotel Ritz em honra de per-</u>		
	<u>sonalidades em destaque nos meios so-</u>		
	<u>ciais, literários e artísticos de Madrid.</u>		
	Pago a Amália Rodrigues, pela sua		
	actuação nas citadas festas....	6.280\$00	
	Pago a Armando Augusto		
	Freire, idem.....	2.960\$00	
	Pago a Júlio Proença, idem....	2.400\$00	
	Pago a José Alfredo dos		
	Santos Moreira, idem.....	2.100\$00	
	Pago por despesas de hospede-		
	dagem dos citados artistas....	5.723\$28	
	Pago por despesas de via-		
	gens, Lisboa-Madrid e volta,		
	incluindo comedorias nos tra-		
	jectos.....	3.654\$20	
	Pago no Hotel Ritz, etc, des-		
	pesas com a festa realizada		
	no citado Hotel.....	9.987\$04	
	Pago a Araujo, Lda, pelo for-		
	necimento de filigranas, para		
	serem oferecidas às senhoras		
	que foram convidadas para a		
	festa do Hotel Ritz.....	1.765\$60	
	Pago a Joalheria do Carmo,		
	idem, idem.....	470\$00	
	Pago a Almeida & Oliveira, Lda,		
	pelo fornecimento de balões,		
	tigelinhas e festões para orna-		
	mentação das salas do Hotel		
	Ritz.....	400\$00	35.740\$12
		54.440\$12	249.496\$91
			100.848\$45

Anexo C | Cachet pago a Maria Teresa de Noronha pelas atuações em Madrid, 1944.
Disponível em: PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0497

SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL			-33- 696
Mês de JUNHO de 1944			
Número do recibo	Descrição das despesas referentes às notas mencionadas a páginas	Total	
	<u>2ª VIAGEM A ESPANHA</u>		
	Transporte.....	280.662\$24	
	<u>OBJECTOS PARA OFERTAS</u>		
	Transporte....	12.843\$90	
	Pago a Sousa Braga, Filho & Cª, pelo fornecimento de 301 objectos de arte popular (Pares de chinellinhas, agafatinhos, canastrinhas de varinas, gamelas de madeira, etc) e respectiva embalagem....	2.531\$00	
	Pago a W.A. Sarmiento, pelo fornecimento de 25 bróches de filigrana.....	2.150\$00	
	Pago a Pedro Brazão Gamboa, pelo fornecimento de 230 peças de arte popular (Saquinhas bordadas a lã de cores e porta-retratos, bordados).....	2.000\$00	
	Pago a Tomas de Mello (Tom), pelo fornecimento de 100 bonecos regionais, em madeira.....	1.750\$00	
	Pago a Sebastião Fernandes, pelo fornecimento de varias peças de loiça preta, em miniatura.....	1.305\$00	
	Pago a José A. Cunha, Sucessor, Lda, pelo fornecimento de 57 galinhas de loiça (Caixas para conter amendoas)....	585\$00	
	Pago a Alberto Cutileiro, pelo fornecimento de 50 tarros de cortiça.....	425\$00	
	Pago a Revista de Turismo "Panorama", pelo fornecimento de 20 exemplares de cada um dos números 7, 8, 9, 10 e 14 da revista "Panorama".....	400\$00	
	Pago aos Estabelecimentos Jeronimo Martins & Pª, Lda, pelo fornecimento de 7 quilos de amendoas, tipo frances.....	316\$00	24.325\$90
	<u>CACHETS AOS ARTISTAS</u>		
	Pago a D. Amélia Rey Colaço e Filha...	5.000\$00	
	Pago a Francis Graça.....	4.000\$00	
	Pago a D. Maria Teresa de Noronha.....	3.000\$00	
	Pago a Ruth Walden.....	2.000\$00	
	Pago a António Mestre.....	2.000\$00	
	Pago a Fernando Freitas.....	2.000\$00	
	Pago a Abel Negrão.....	2.000\$00	
	Pago a José Domingos Monteiro.....	1.100\$00	
	Pago a Fernanda da Conceição Rodrigues	1.000\$00	22.100\$00
	<u>DESPESAS DE VIAGEM</u>		
	Pago a Tomas de Mello (Tom), para ocorrer as suas despesas de viagem a Madrid, Sevilha e Valencia, para preparação e estudo da representação portuguesa nas Exposições a realizar em Espanha, incluindo viagens e estadia.....	7.640\$30	
		7.640\$30	327.088\$14

Anexo D | *Cachets* pagos a Amália Rodrigues pelas atuações a convite do S.P.N., 1943.

Festas “aos dirigentes da Exposição Suíça” e “em Honra do (...) Embaixador do Brasil”, respectivamente a 13 e 14 de novembro.

Disponíveis em: PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0283 e PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0375.

SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL			
Continuação da Relação discriminada das despesas efectuadas no mês de JANEIRO de 1944			
Número do recibo	Descrição		Total por artigos
	Transporte.....		83.196\$30
	<u>ENCARGOS ADMINISTRATIVOS</u>		
	Transporte.....	125.951\$91	
	<u>Serviços Exteriores</u>		
	<u>POLÍTICA DO ESPÍRITO</u>		
	Transporte.....	4.860\$30	
	<u>Música</u>		
37n	Pago à Sociedade Nacional de Música de Camara, subsídio relativo ao mês de Janeiro de 1944	500\$00	
	<u>Diversos</u>		
37-o	Pago a João Ameal, pela direcção e organização da colecção "Gladio" editada pela Livraria Classica Editora - Janeiro de 1944-	1.200\$00	6.560\$30
	<u>PROPAGANDA EXTERNA E INTERNA</u>		
	<u>Despesas com Estrangeiros</u>		
37p	<u>Comissariado da Exposição Suíça</u>		
	Pago ao Restaurante "Galgo", por despesas com a festa e ceia oferecida pelo S.P.N. aos dirigentes da Exposição Suíça e mais convidados, na madrugada de 13 de Novembro de 1943.....	10.973\$00	
	Pago à Coop. Lisbonense de Chauffeurs, pelo serviço de automóveis ao Algarve e volta, Sintra, Cascais, Mafra, etc.....	10.958\$50	
	Pago ao Estoril Palácio Hotel, por um jantar oferecido aos dirigentes da Exposição Suíça e convidados oficiais...	5.950\$70	
	Pago à Coop. Lisbonense de Chauffeurs, por serviços de automóvel prestados aos componentes do Comissariado da Exposição Suíça, durante a sua permanência em Portugal.....	3.692\$50	
	Pago a Amália Rodrigues, pela sua actuação na festa realizada no Restaurante "Galgo".....	1.500\$00	
	Pago às Irmãs Meirelles, idem, idem.....	450\$00	
	Pago a Maria Pereira, idem, idem.....	300\$00	
	Pago a Armando Freire, idem, idem.....	250\$00	
	Pago a Santos Moreira, idem, idem.....	200\$00	
	Pago por varias despesas efectuadas pelo Director do S. P.N. quando da sua viagem ao Norte a fim de acompanhar os dirigentes da Exposição Suíça em visita ao Centro e Norte de Portugal.....	5.202\$90	
	39.477\$60	132.512\$21	83.196\$30

SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

Continuação da Relação discriminada das despesas efectuadas no mês de NOVEMBRO de 1943.

Número do recibo	Descrição	Total por artigos
	Transporte.....	77.109\$47
	<u>ENCARGOS ADMINISTRATIVOS</u>	
	Transporte.....	198.504\$87
	<u>Serviços Exteriores</u>	
	<u>PROPAGANDA EXTERNA E INTERNA</u>	
	(Despesas com Estrangeiros)	
	Transporte.....	13.498\$90
	<u>Embaixada de Inglaterra</u>	
	Pago a Coop.Lisbonense de Chauffeurs, por serviços de automóvel em Lisboa e ida ao Aeroporto de Sacaven	150\$00
	<u>Legação da Alemanha</u>	
	Pago a Coop.Lisbonense de Chauffeurs, por serviços de automóvel em Lisboa	83\$60
	<u>M. Rock</u>	
	Pago a Cooperativa Lisbonense de Chauffeurs, por serviços de automóvel em Lisboa	56\$25
	<u>British Council</u>	
	Compra de um exemplar do hino nacional português, para piano, destinado a satisfazer um pedido do British Council por intermédio do Ministério dos Negócios Estrangeiros	5\$00
	<u>FESTAS, MANIFESTAÇÕES E ESPETÁCULOS</u>	13.793\$75
	<u>SOLEMNIDADES</u>	
1686gg	<u>Festa em honra de Sua Ex^a o Senhor Embaixador do Brasil realizada no Circulo de Eça de Queiroz na noite de 14 de Novembro</u>	
	Pago a Manuel José de Carvalho, Lda, pelo fornecimento de uma ceia servida aos convidados	3.650\$00
	Pago a António de Melo, pela actuação da Orquestra de Variedades	1.210\$00
	Pago a Amália Rodrigues, pela sua actuação na festa	1.000\$00
	Pago ao Circulo de Eça de Queiroz, pelo serviço de bar	863\$50
	Pago às artistas "Irmãs Meireles", despesas de viagem de Portalegre a Lisboa e regresso, por motivo da sua actuação na festa	400\$00
	Pago por diversas gratificações a pessoal que prestou serviço na festa	315\$00
	Pago a Armando Freitas, pela sua actuação na festa	300\$00
	Pago a Jayme M. Alves, pelo arranjo de um estójo da caravela que foi oferecida a Sua Ex ^a o Senhor Embaixador	158\$00
	Pago a Armando de Matos Ferreira, por serviços prestados como técnico da Emissora Nacional, na amplificação do concerto realizado na festa	150\$00
	8.046\$50	212.298\$62
		77.109\$47

Anexo E | *Cachets* pago a Maria Teresa de Noronha a convite do S.P.N., 1943.

“Despesas com artistas no Círculo Eça de Queirós na festa do S.P.N. a propósito do 1º Congresso Nacional de Ciências Agrárias”
Disponível em PT-TT-AOS-D-M-31-13_m0378.

SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL			
Continuação da Relação descriminada das despesas efectuadas no mês de JANEIRO de 1944.			
Número do recibo	Descrição		Total por artigos
	Transporte.....		83.196\$30
	<u>ENCARGOS ADMINISTRATIVOS</u>		
	Transporte.....	132.512\$21	
	<u>Serviços Exteriores</u>		
	<u>PROPAGANDA EXTERNA E INTERNA</u>		
	<u>Despesas com Estrangeiros</u>		
	Transporte.....	72.557\$80	
37r	<u>Congressistas estrangeiros que tomaram parte no 1º Congresso Nacional de Ciências Agrárias.</u>		
	Transporte.....	4.830\$00	
	Pago a Tito Lívio, pela sua actuação na festa realizada pelo S.P.N. no Círculo de Eça de Queiroz em honra dos congressistas estrangeiros.....	800\$00	
	Pago aos componentes do Quarteto Vocal Femenino da E. N., idem, idem.....	600\$00	
	Pago a Maria Tereza de Noronha, idem, idem.....	350\$00	
	Pago a Fernando Pinto Coelho, idem, idem.....	350\$00	
	Pago a Maria da Graça, idem, idem.....	225\$00	
	Pago a Abel Negrão, idem, idem.....	150\$00	
	Pago ao Círculo de Eça de Queiroz, pelo serviço de bar durante a festa.....	759\$00	
	Pago a Augusto Lopes Batista, Lda, pelo fornecimento de flores para ornamentação das salas onde se realizou a festa.....	485\$00	
	Gratificações ao pessoal que prestou serviço na festa.....	450\$00	
	Pago a Oficina Gráfica, Lda, pelo fornecimento de cartões de convite para a festa.....	90\$00	
	Pago pela afinação do piano.....	35\$00	
	Pago por várias despesas.....	25\$90	
37s	<u>Concurso Internacional de Tenis</u>		
	Pago ao Círculo de Eça de Queiroz, por um jantar de homenagem aos tenistas estrangeiros e mais convidados	2.207\$00	
37s	<u>Conde Henri de Lubiansky</u>		
	Pago por várias despesas de restaurante, bar, transportes, etc.....	614\$60	
	Pago ao Círculo de Eça de Queiroz, por um almoço que lhe foi oferecido e a mais convidados.....	192\$50	
	Pago por despesas de automóvel a Queluz e voltas pela cidade.....	142\$50	
		949\$60	
		84.864\$30	
		132.512\$21	
			83.196\$30

Anexo G | Letra de ‘Los Piconeros’ e tradução portuguesa (‘Os Carvoeiros’)

(análise parcial)

Ya se ocultó la luna,
Luna lunera
Ya ha abierto su ventana
La piconera,
La piconera, mare
Y el piconero
Va a la sierra cantando
Con el lucero.

Ya viene el día,
Ya viene, mare. (bis)
Alumbrando sus claras
Los olivares. (bis)

Ay, que me diga que sí,
Ay, que me diga que no.
Como no lo ha querido ninguna
Lo quiero yo.
Mi piconero, como el picón,
Por tu culpa, culpita, yo tengo
Negro, negrito, mi corazón. (bis)

Já se escondeu a lua,
Lua lueirinha
Já abriu sua janela
A carvoeira,
A carvoeira, mãe,
E o carvoeiro
Vai à serra cantando
Com a estrela.

Já vem o dia,
Já vem, mãe. (bis)
Iluminando com sua luz
Os olivais. (bis)

Ai, que ele me diga que sim,
Ai, que ele me diga que não.
Como nenhuma o quis
O quero eu.
Meu carvoeiro, como o carvão,
Por sua culpa, culpita, eu tenho
Negro, negrinho, meu coração. (bis)