

SUMÁRIO

	Pág.
Editorial	3
Pai Natal supliciado de Claude Lévi-Strauss	5
A cultura portuguesa, a ciência e a tecnologia de Mesquita Lima	35
Os símbolos de encantamento nos contos populares portugueses de Adriano Duarte Rodrigues	57
Olhar ceguinho de choro (Um ABC do fado) de Mário Baptista Fernandes	111
O fado do fado de João de Freitas Branco	145
O fado: um canto na cidade uma entrevista a Joaquim Pais de Brito, feita por Graça Cordeiro Clara Afonso Mário B. Fernandes	149
Informações	185
Recensão crítica	197

Foto da capa: escultura nalu (Guiné-Bissau).

ANO I • N.º 1 • 1983 • Preço 150\$00



ETHNOLOGIA

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA DA FACULDADE
DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE
NOVA DE LISBOA

O FADO: UM CANTO NA CIDADE*Joaquim Pais de Brito*

Tema tão vastamente debatido ao longo de cerca de um século, o fado sempre tem permanecido longe do interesse das ciências socio-antropológicas. Para lá de todas as abordagens que têm sido feitas - ideológicas, de análise musical, de busca das suas origens, etc. - e tentando ultrapassar todos os discursos de cariz marcadamente valorativo que sobre o fado têm sido tecidos, pensamos ser urgente a sua definição como objecto de um estudo socio-antropológico com a consequente delimitação do seu campo de análise, enquanto "expressão de uma cultura popular urbana".

Joaquim Pais de Brito, assistente de Antropologia no I.S.C.T.E., publicou uma série de textos de apoio sobre o Fado, na sequência de ter orientado alguns trabalhos de investigação sobre esse tema, no ano lectivo de 79/80, no âmbito de uma cadeira optativa de Antropologia do 4º ano do Curso de Sociologia.

A partir de então e sem interrupção tem continuado a reunir materiais e a formular questões em torno deste tema. Mais recentemente prefaciou o livro de Pinto de Carvalho (Tinco), "História do Fado", reeditado pelas publicações D. Quilote, na nova colecção "Portugal de Perto - biblioteca de Etnografia e Antropologia", da qual, igualmente, é o responsável e onde, proximamente, será lançada uma outra obra resultante da já referida proposta por ele orientada.

A entrevista que publicamos nesta, de acordo com o que foi dito, chamar a atenção e sensibilizar todos aqueles que se interessam pelas ciências sociais para este domínio até hoje esquecido e desprezado: o fado.

Como abertura desta entrevista gostaríamos que nos traçasse resumidamente os aspectos mais relevantes da história do fado: as condições histórico-sociais da sua emergência no século passado em determinados bairros populares de Lisboa, a sua evolução, a sua recuperação por estratos sociais mais elevados, a sua mais recente transformação em objecto de consumo turístico.

Preferiria não me alongar demasiado sobre os vários factores ou influências (estas tantas vezes subsumidas à questão, para nós secundária, das origens musicais) que, agindo em conjunto permitiram e conduziram àquela emergência. E, simultaneamente, afirmar que certas lacunas na in- formação de que dispomos nos impedem ainda caracterizar com absoluto rigor, por um lado, o contexto sociológico (mais precisamente: os contornos demográficos) do aparecimento dessa forma musical (que nesta conversa não interessa tra- tar especificamente enquanto forma musical, mas, de mane- ra mais complexa, enquanto expressão de uma cultura popu- lar), por outro lado, o próprio contexto espacial o que poderemos chamar a espacialidade do fado, os locais e si- tuações em que se produzia e a interacção dos seus acto- res/autores - apesar de sabermos quem eles eram -, e, fi- nalmente, a musicalidade ou seja, a estrutura melódica e rítmica, a sonoridade envolvente (feita certamente de sons,

ruidos, palavras e silêncios), a diversidade dos temas can- tados, as maneiras de cantar, a gestualidade. Com estas re- servas, que dizem respeito mais particularmente aos come- ços daquilo de que estamos a falar, vejamos como delinear os seus percursos, as fases da sua evolução/transformação.

As primeiras referências, vindas já dos finais do séc. XVIII, localizam o fado no Brasil. Tratava-se sobre- tudo de uma dança, acompanhada pelo toque da viola e um ou outro trecho cantado de permeio - chamava-se fado e era diferente do que anos mais tarde veio a ser. Digamos que não era ainda o fado de que aqui falamos. Para Lisboa só na década de 30 ouvimos falar de fado, mulheres do fado, fadistas, sem que essas informações, por demasiado fragmen- tárias, nos permitam uma caracterização acabada. O que, sim, sabemos - e isso é uma referência extremamente se- gura - é que a Severa, o personagem que veio a constituir -se no mito mais importante do fado, morre em 1846, o que, combinado com todos os outros dados, nos permite situar nos finais da década anterior a existência de uma música, can- to e dança, acompanhados pela guitarra, ou seja: o fado en- quanto forma perfeitamente caracterizada. Aqui faremos, pois, começar o 1º período que se vai prolongar até finais da década de 60, que Tinop chamou *fase espontânea e popu- lar*, designação que, por agora, adoptaremos. Os locais eram os bairros antigos da cidade de atracção ribeirinha, pol-

vilhados de tabernas, prostíbulos e ruelas estreitas e sombrias, habitados por uma população ligada às actividades do mar, à indústria existente, à multiplicidade dos pequenos ofícios, aos transportes de pessoas e coisas e às que las actividades que decorriam da própria circulação do vinho e das mulheres. De entre todos destacava-se a figura do malandro, o *fadista* (também: o *faia*), com as vestes da sua distinção, a postura insinuante, hábil na faca, na mão ligeira e no jogo de pernas. Uma marginalidade num território marginal defendido pela inveja e estrangulada malha urbana, iluminação escassa, cumplicidades e compromissos policiais locais, solidariedades mais ou menos instintivas. E pelo calão também. É neste período que estes locais não ser frequentados por uma boémia ávida de exotismos e de aventuras compensadoras de todas as outras nascidas nos ambientes próprios das classes sociais que a produziam. (Como parêntesis gostaríamos de lembrar um livro desse extraordinário cronista do efêmero que foi Tinop e que se apresenta como o reverso daquilo que nos é mostrado na *História do Fado*. Referimo-nos a um dos volumes da *Lisboa de Outrora* que trata da sociabilidade fidalga, das festas nos palácios, das idas ao teatro, das claques aguerridas que apoiavam as cantoras líricas - sempre duas a polarizar a intervenção dos grupos apoiantes e, já numa zona de fronteira e de contacto com as camadas populares, as idas aos

touros e finalmente o fado. O outro elemento que ressalta da leitura desse livro é a decadência duma aristocracia que vê os seus palácios arruinados e os põe em venda.

A guitarra havia-se popularizado e perdido qualidade. Deixara de ser um instrumento de concerto próprio de salões, desqualificara-se, perdeu a afinação natural e descobriu mesmo afinações próprias para o fado (as chamadas afinações da *Mouraria* e do *fado*). Vulgarizava-se de tal maneira que, pondo definitivamente de lado a viola (que mais tarde voltará para acompanhá-la), se tornou o instrumento específico do fado e um dos seus símbolos. Este autonomizara-se como canção, com letras que falam do seu meio, feitas por autores de que não ficou memória. Muitos fados se fizeram (para quase todos desconhecendo a sua música) de que os primeiros foram o *fado corrido*, da *cotovía*, o *choradinho*, dos *cegos*, da *persiganga*, de *pedroços*, da *Severa* - todos eles feitos antes de meados do século) etc. Ficaram-nos ainda alguns nomes que podemos exemplificar com Ambrósio Fernandes Maia, o 1º grande guitarrista, a Cesária ou o Calcinhas, estes já do fim deste período e, quanto ao último a tentativa de um particular cuidado na busca de novos temas e no apuro das letras.

Tinop chama ao 2º período da evolução do fado, que faz começar no final da década de 60, fase aristocrática e literária por oposição à antecedente. No entanto não se

trata de uma ruptura com a anterior, mas antes da abertura de percursos novos existindo em paralelo e interagindo com o fado espontâneo e popular. Preferimos chamar-lhe o período clássico do fado, pois por um lado, ele encontra-se tipificado enquanto forma musical com uma enorme variedade temática e um conjunto de modos que permitem subdividi-lo em gêneros (fado a atirar, fado à escritura, fado histórico, etc.), por outro lado, ele parece ter conquistado a sua mais expressiva vulgarização e adesão popular, para além de ser também o período onde se destacam os mestres. A guitarra, que no princípio do século se tocava nos salões e encontrara nessa altura um concorrente no piano, descera depois à rua, desqualificou-se como dissemos. Agora, pela mão dos donos de alguns desses salões, frequentadores boémios do meio fadista aí entra de novo para tocar e acompanhar o fado. Alguns nomes célebres daquela frequentação: o conde de Vimioso, o conde de Anadia, o Marquês de Castelo Melhor, o estudante boémio Luís de Almeida de que nos fala Alberto Pimentel. A acompanhar aquele novo interesse começam a aparecer letras de autores que não se perdiam no anonimato dos bairros. Os guitarristas destacam-se como executantes, os métodos de guitarra para o fado aparecem (o 1.º conhecido data de 1875). João Maria dos Anjos, o executante de mais nomeada, dá um concerto no casino Lisbonense e será ele mais tarde quem ensina a to-

car guitarra ao rei D. Carlos. Essa popularidade e interesse diversificado no fado leva-o à revista logo no começo deste período (a 1.ª de que temos notícia, *Ditoso Fado*, foi apresentada em 1869 e fez uma tourné pela província em 1873). Neste período que vai até ao final da década de 80 e que comporta já uma apropriação socialmente diversificada do fado (sem que no entanto as camadas populares tenham perdido o seu próprio controle sobre ele), aumentaram os lugares fora de portas que funcionavam como a extensão territorial da sociabilidade dos bairros já em todo o período anterior (hortas, retiros, lugares de passagem e da lide dos touros). E o fado foi também para as praias das cercanias de Lisboa frequentadas pelas camadas sociais mais elevadas (é de então o *fado de Cascais*).

Julgamos poder situar no final da década de 80 do séc. passado o começo daquele que por agora chamaremos de período do paroxismo e da separação, uma terceira fase na evolução/transformação do fado que vai até ao final dos anos 20. Naqueles anos de crises, instabilidades e agitação social, com o acontecimento traumático de 1890 e as grandes interrogações nacionais, em torno do passado e do futuro, de finais do século, vários factores se conjugam e organizam a especificidade deste período. A diversificação social dos lugares de produção do fado vem a combinar-se com a própria diversidade social dos tocadores e can-

tadores deste período nos próprios ambientes em que o fado emergira. Tem isto que ver com a grande vulgarização, tanto pela sua inclusão obrigatória na revista do ano, no teatro e na opereta, como pela sua ligação às práticas tradicionais próprias dos bairros antigos da cidade, muitas vezes marcadas pelo calendário festivo, como é o caso das cegadas do período carnavalesco (quanto a estas, o fado veio a tornar-se na sua própria linguagem). Vulgarização acrescida pelas gravações em disco e edição de partituras (estas normalmente para piano). Claro que um canal já antigo eram os cantadores ambulantes de que hoje ainda restam alguns e que de terra em terra e feira em feira esmolavam vendendo o sofrimento (às vezes o riso). Convém no entanto chamar a atenção para a profunda diferença de sentidos destes vários meios de vulgarização. Assim, para só referir este aspecto, lembramos que no caso das cegadas, os seus actores/autores são os mesmos que correspondem ao meio social onde o fado se começou por produzir e se reproduziu na sua forma mais caracterizada e que corresponde aos períodos anteriores.

Mas um outro factor decisivo para a caracterização genérica deste 3º período é a crescente presença dum operariado que no fado dificilmente poderia encontrar (e com ele constituir) a sua voz. Parece-nos que este canto popular urbano, tal como acontece com outros seus similares,

emerge em espaços de grande expressão comunitária, como já deixámos sugerido e fala dele, dos seus habitantes, das suas alegrias e tristezas, sendo sempre, durante um período da sua história, aquilo que poderíamos chamar uma crónica local, descontínua prolongando-se, formalmente e por arrastamento, nos mesmos moldes, prisioneiro de um estílo. Ora, o operariado, situando-se, por um lado num território que não é o da cultura da marginalidade nem o da burguesia e por outro com uma consciência que o projecta para além das fronteiras dos seus lugares de trabalho e habitação não tinha condições para no fado encontrar uma voz. Mas foi neste período que houve tentativas neste sentido de que o tipógrafo anarquista Avelino de Sousa é o exemplo mais expressivo ao lado de outros casos isolados que nos chegaram. Acreditou no fado como veículo natural de uma combatividade social, fez fados panfletários, animou uma das publicações periódicas que começaram a surgir neste período - a *Canção Nacional*, iniciada em 1916 - escreveu uma variedade enorme de textos centrados em torno do canto popular de Lisboa, contando-nos mesmo como, na última década do século, numa taberna do Bairro Alto foi apreciado um dos seus primeiros fados. Mas tudo foram apenas tentativas que se situam num período que culminará com o que poderemos chamar a separação definitiva e que se traduz pela perda de control social de um canto que vai de par com a sua apro-

priação socialmente diversificada e que, com o seu registo mecânico, irá ser sobretudo uma forma musical perdendo-se enquanto *performance*, queremos dizer enquanto complexa rede de significações que caracterizam as formas de expressão de uma cultura oral. O fado vai assim desaparecer como voz para passar sobretudo a ocupar tempos e espaços de uma sociabilidade e mesmo a reforçá-la. O que terá acontecido também com o operariado.

Consideremos então o último período neste percurso e que chamaremos *da profissionalização à liquidação folclórica*. No começo dos anos 30 uma série de censuras directas ou indirectas vão incidir sobre o fado. De entre as primeiras a repressão de manifestações de uma sociabilidade popular como as cantorias pelas ruas ou as cegadas e ainda, pela via da exigência da carteira profissional para a exibição em lugares públicos, a censura das letras. De entre as segundas a selecção das vozes na rádio e a maneira como será vulgarizado e utilizado pelo cinema dos anos 40/50. É interessante referir que o universo mais representado nos filmes dessa época é o bairro, já limpo da marginalidade, habitado por uma honesta pequena burguesia comerciante, por um operariado asseado e cumpridor, enfim, um lugar possível para ele ocupar (através das conotações que aí o ligavam a massa popular saudável, feliz, etc.). Mas o percurso culmina com a criação de locais próprios, com os fa-

distas já transformados em artistas produzindo uma forma totalmente cristalizada num espaço preenchido de símbolos remetendo para as suas origens, (as velas de cera, o xai-le, por vezes os arreios de cavalos), com os tempos de actualização contabilizados e os custos de consumo elevados. Completava-se o processo normal da folclorização: extrair uma prática do espaço social da sua produção, espartilhá-la num ritual seco e terno, retirando-a às contingências da história a que deixara de ser sensível.

É neste período que surge o último grande nome do fado, Alfredo Marceneiro. Poderíamos dizer que foi ele o último fadista pois se ele participou de todo este processo que acabámos de referir trouxe sempre consigo elementos dum tempo em que o fado ainda era uma voz, no sentido em que atrás utilizámos a palavra. Lembremos para ilustrar que Alfredo Marceneiro, apesar de um elemento consagrado só deixa a profissão que lhe deu o nome já depois de feitos os 50 anos (por essa altura havia construído com o grande carinho do poeta e do artista a miniatura da *Casa da Mariquinhas* tal como ela era no fado em que a cantava, antes de ser leiloadada). Sempre permaneceu no circuito da sociabilidade dos bairros, com o seu carisma e a vaidade que o acompanhava (e a modéstia em que se traduzia essa vaidade). É um fadista em que a voz não se autonomiza como voz, não se manifesta como arremço mas como um discurso inte-

rior - uma voz que conta mais do que canta, aspecto fundamental da dimensão de oralidade da cultura popular. Já com o outro grande nome deste período, Amália Rodrigues, somos fascinados pela qualidade elocutória de uma voz que existe por si própria, com a intensidade e a qualidade que a projecta e sobretudo canta. (Isto percebeu António Ferro num dos seus discursos ao dizer que não defendia o fado, sem se alongar nas críticas que teria vontade de fazer-lhe, mas acrescentando que Amália e a sua voz era outra coisa). Foi ela o grande veículo da projecção internacional do fado mas apetece-nos acrescentar que foi ela o seu herói civilizador, não na acepção que os antropólogos que estudam os mitos dão à expressão, mas no sentido mais etnocêntrico da palavra que é também o que anda associado ao seu uso mais corrente, ou seja, com Amália o fado civilizou-se.

Foi neste período que se viveram as relações mais ambíguas em relação ao fado, ambiguidade que, de certa maneira, persistiu até hoje. Um posicionamento de recusa, de asco e de demolição, a conjugar-se com a atracção de um fascínio nostálgico e mesmo, com a sugestão de que talvez nele se encontrasse algo de específico da alma nacional e, pela sua expressão fora de moda, a sua publicidade para exportação. Os espaços onde dantes se tocava eram plurifuncionais, locais de beber, comer, dançar, trabalhar, fazer

teatro, de passar ou de estar. Esses espaços agora são especializados - casas para ouvir o fado - e os fadistas, que já antes da profissionalização recebiam alguma coisa pela sua actuação, passam agora a ter *cachets* estipulados e tornam-se artistas privativos das casas onde tocam ou cantam, forma que melhor garante a competitividade entre elas.

Neste longo período talvez possamos fazer uma referência ao que se passou a seguir ao 25 de Abril de 1974. De início a atenção prestada à história que se estava fazendo e nos ia fazendo pura e simplesmente deixou de lado o fado; nem sequer havia tempo de o contestar ou defender ou, de algum modo, o aproveitar. Depois, quando se retomaram os ritmos, seja por desencanto, por estratégia, ou por opção, (e isto parece situar-se a partir de 1976), ressurgiu um novo interesse pelo fado, por duas vias que se opõem. Por um lado, os membros (sobretudo jovens) de uma classe perturbada pelos acontecimentos que lhes roubou os sentidos de um tempo onde se haviam instalado vão frequentar as casas de fado como refúgio mas também e talvez mesmo sobretudo como recuperação simbólica. Por outro lado, nos clubes e associações recreativas de bairro e pela voz de alguns fadistas mais militantes (militantes partidários, queremos dizer) surgem temas actuais e mesmo preocupações em o cantar diversamente. Neste último caso poderíamos lem-

brar os trabalhos de Carlos do Carmo em que apesar do que canta continuar a ser fado, mantendo as características e o espírito dessa forma musical, passa a ser completamente outra coisa tanto pela sua superação enquanto linguagem estética como pela sua desvinculação da sociabilidade popular a que estava associado e isto apesar das letras se apresentarem como um discurso sobre a cidade, pois também elas atingem uma qualidade formal depurada das imperfeições e desacertos que sempre acompanharam aquela forma musical durante os períodos anteriores.

Parece-nos que estes sucessivos momentos dão conta, mesmo que de maneira esquemática dos percursos na evolução/trans formação do fado cuja caracterização tem de ser feita pondo em confronto e articulando os múltiplos aspectos em jogo: o desenvolvimento territorial e populacional da cidade, os contextos político-ideológicos dos sucessivos momentos dos últimos 150 anos da nossa história recente, a relação de exclusividade ou complementaridade das classes sociais envolvidas, a tecnologia implicada (dos instrumentos à gravação em disco ou vídeo), os efeitos de *feedback* relacionados com a criação e adopção de uma forma ritualmente estereotipada. De outros haverá ainda que falar mas não será agora o momento.

E o que haverá a dizer sobre o chamado fado vadio?

Trata-se de um fenómeno recente que não poderia dar-se enquanto o fado foi um discurso próprio das camadas populares. Resulta do processo de separação de que falamos e da profissionalização associada às casas típicas onde se pode ouvir o fado. É uma expressão que é normalmente utilizada com uma conotação positiva: o *amador* que o canta numa ou noutra taberna onde ainda se canta ou entre amigos, fala do fado vadio com uma certa vaidade pois é ele o verdadeiro em oposição ao comercial (*amador* que no entanto, gostaria de ser profissional); o *passeante* dos bairros da cidade que procura ouvir o fado julga encontrar no fado vadio a forma mais pura de uma tradição popular que pela sua raridade se torna socialmente mais cotada. Digamos que esta expressão está relacionada com uma realidade ainda hoje de extrema importância que é a do binómio fado *amador*/fado profissional. O momento em que podemos constatar o âmbito do primeiro dos termos é a Grande Noite do Fado que reúne sempre mais de uma centena de fadistas correntes, a maioria dos quais representando sociedades recreativas cujos associados se deslocam ao Coliseu dos Recrios apoiando os seus cantores, através dos quais competem pelos louros de uma vitória. Aí se pode ver a forte participação popular numa longa sessão que reforça a coe-

são dessas sociedades e a identidade dos grupos. E, no entanto, é também daí que sairão os futuros profissionais. Ou seja: por um lado, aí se abrem as carreiras profissionais, que irão separar de certa maneira o fadista e a sua produção do meio onde ele se encontra e normalmente se produz, mas por outro lado, ele reforça, como dissemos, a sociabilidade dos bairros, numa competição feita através dos fadistas. Claro que aquela separação nunca é total pois, mesmo nos casos em que houve de facto uma deslocação de classes em termos de modos de vida, de bem-estar, de situação económica, de prestígio e de status, aqueles que passarão a ser os seus heróis com projecção nacional serão igualmente os grandes mediadores.

Ainda relacionado com a história da evolução do fado - as suas fases, os grupos sociais de que ele pode ser o discurso -, como é que surgem os diversos temas do fado?

Esta é uma questão que, mais do que acessória da primeira, merece ser considerada autonomamente. Como a exigência de uma análise de conteúdo obrigaria a uma resposta demasiado detalhada e vasta, fiquemo-nos por algumas apreciações de conjunto. O fado é uma possibilidade, uma capacidade e uma arte de dizer-se enquanto universo que eu diria "fechado". É o discurso de si próprio, e portanto ele

vai falar daquilo que de intenso e frágil são as interações dos seus actores, mas vai ainda exprimir uma mundivisão onde o espaço exterior que o engloba se projecta. Começa por reflectir tudo aquilo por onde circula a mulher, associada ao fado desde os seus começos. São os lugares de prostituição e os homens que por lá circulam, sejam eles, o proxeneta, o chulo, o fidalgo aventureiro. Daí um grande conjunto de letras de fado que exprimem o amor, a paixão, a vingança, o ciúme, a abnegação, a pena e o ódio. Imediatamente associado a um outro conjunto que fala da coragem, da valentia, da façanha e dos seus reversos: a prisão ou o degredo e a morte. Ainda um outro corpo que se destaca fala-nos da geografia dos bairros e locais frequentados pelos fadistas, sempre captados através das sociabilidades que organizam os seus sentidos. Ainda um outro conjunto fala-nos das personagens sejam eles os cantadores, tocadores, a gente dos transportes e dos ofícios, toureiros ou aristocratas. Além disso, muitas letras falam do fado, o exemplo mais intenso do discurso sobre si próprio.

Mas, também nas letras se comentam os acontecimentos passados fora dos limites do meio fadista. (Acontece isto já nos finais do 19 período considerado). A morte dos grandes (a Rainha D. Carlota Joaquina, Castilho, Mouzinho de Albuquerque são alguns exemplos), os crimes notáveis,

as inovações técnicas que transformavam o facies da cidade, enfim, o destino dos seres de eleição e os acontecimentos marcantes.

Já no 3º período surgem as letras de intervenção social em que se denunciava a própria situação das classes trabalhadoras, em que se discursava moralmente e simultaneamente se valorava a prostituta como vítima e ser dominado, em que se punham em paralelo o rico e o pobre (elemento este que veio a ser um dos pólos fundamentais duma investigação realizada por António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro e que irá ser publicado proxima-mente). A partir daí, e entrados no 4º período da evolução que traçamos, começam os anacronismos, uma repetição de temas "seleccionados" fora de qualquer contexto histórico que já não podem comentar e de qualquer realidade que lhes dê sentido. É um discurso inerte, algo que já não corresponde a uma vivência do processo da sua produção e apenas existe ao nível da representação. E, a reforçar a reprodução de um estereótipo, as letras que falam do fado, os fados que se alimentam de si próprios. Admitimos que se já no final do período anterior e durante este último que a figura da Mãe veio ocupar um lugar destacado nas letras, traduzindo assim a consciência da perda de um discurso e de uma capacidade de contar-se e uma insegurança acrescida recorrendo aquela protecção primeira. (Não queremos ser

concludentes quanto ao que acabamos de referir, apenas nos parece haver um paralelismo claro com o que Damianakos nos diz sobre o canto popular urbano de Atenas onde só a partir de certa altura da sua evolução a Mãe aparece como leit-motiv).

O que acaba de dizer introduz uma outra questão que lhe íamos fazer que é: na sua introdução à obra recentemente receditada - "História do Fado" de Tiniz - insiste na ideia de que uma abordagem rigorosamente interpretativa e explicativa do fenómeno fado deve ultrapassar todos os discursos ideológicos e valorativos que, num âmbito estritamente nacional, sobre ele têm sido feitos e tentar alcançar o conjunto de elementos que o caracterizam, elementos estes que possuem relações de paralelismo demasiadamente evidentes com fenómenos urbanos de outros países - o tango, a rebética, para citar apenas dois exemplos.

Gostaríamos que nos tentasse destringir o conjunto de elementos significantes que nos permitir a definição deste fenómeno como objecto de estudo rigorosamente delimitado. Ou seja, se definitivamente temos de ficar presos àquela expressão musical do fado como definições do objecto de estudo ou se existem outros limites.

É para nós perfeitamente claro que se torna insuficiente, numa perspectiva antropológica, pensar o fado como forma musical, ou seja, enquanto conjunto de músicas, maneiras de tocar e de cantar e mesmo de palavras cantadas. Ele participa de um universo mais vasto que exprime e acaba por sintetizar. Um dos seus aspectos fundamentais remete para a oralidade, exigindo-nos a sua análise o recurso aos contributos existentes (e a produção de outros) que apontem para o esboço de uma teoria da produção oral que se materializa sempre enquanto *performance* (no sentido que lhe é dado num trabalho recente de Paul Zumthor). Se por um lado se trata de uma forma tipificada, com os seus instrumentos e o cantador que canta uma letra, sua ou não (o que é secundário), por outro, ela só se produz, só existe num espaço e num tempo sociologicamente definido. Trata-se de uma relação espacial concreta, com a totalidade dos participantes em permanente interacção, o que faz com que, para um mesmo executante e uma mesma letra, sejam percebidas as diferenças das sucessivas repetições. A oralidade põe em jogo um complexo conjunto de linguagens que também complexamente tem de ser reconstituído pela análise. Considerado por este ângulo, estamos a apontar também para uma leitura semiológica dos distintos níveis de significação dessa manifestação complexa.

Mas, situando-nos agora noutra ângulo, tudo isto se

passa no interior de um grupo social com um certo tipo de quotidiano, ligado normalmente a empregos de circunstância e actividades sem horário, marítimas e artesanais, para além do mundo da prostituição com todos os seus satélites. Essa parte da população da cidade está acantonada nos bairros de que sumariamente já falámos, bairros esses que reivindicam a sua identidade na rivalidade e conflitos que os opõem. Estes manifestam-se das maneiras mais diversificadas, começando a aprendizagem dessa oposição com os combates à pedrada entre garotos de duas ruas ou de dois bairros limítrofes e arrastaram-se até hoje com a sua expressão mais forte repetida ciclicamente nos concursos das marchas populares e na Grande Noite do Fado, por exemplo. Situado assim no seu contexto histórico e sociológico e sensíveis ao facto de se tratar de um conjunto de linguagens - musicais, verbais, gestuais e, num sentido mais amplo, espaciais -, combinamos os dois ângulos fundamentais para o estudo do fado e podemos questionar aspectos que melhor nos situem na contextualidade daqueles quotidianos. Por exemplo: talvez que a alteração dos cheiros dos locais onde se produz o fado tenha importância para a caracterização de duas fases distintas da sua história. É evidente que uma tasca ou um prostíbulo cheira diferentemente de uma casa-típica; é evidente também que os cheiros não mudam apenas porque mudaram os espaços, mas porque mudaram as

alimentações, os hábitos de higiene do corpo, os hábitos de higiene em geral, etc. Isto para lembrar que o acto de *performance* que parece traduzir-se essencialmente numa relação oral-autiva, é bastante mais que isso, implicando todos os sentidos. A capacidade de transportar o ouvinte para o interior da história que se conta produz igualmente uma relação táctil, através de uma identificação com os seus personagens. É-se prostituta ao ouvir a história da prostituta, é-se condutor de tipóias ao ouvir a história de um deles, é-se Mouzinho de Albuquerque ou Castilho, é-se um dos membros do salão onde o rei de Portugal veio cantar, enfim, é-se tudo isso naquilo que de facto somos e naquilo que sabemos nunca poder ser. São apenas algumas indicações que chamam a atenção para uma reflexão antropológica sobre o fado.

Acrescentemos que quando o fado sofre a transformação decisiva que é a do registo e da reprodução mecânica, a poesia oral literaliza-se, os intervenientes reduzem-se aos executantes, a cristalização das formas visa um resultado estético não podendo mais existir esse conjunto de relações próprias ao acto de *performance*.

Ao dizer isto estamos a colocar questões que ultrapassam a especificidade do fado e que nos mostram como ele é uma simples variante de uma forma de expressão da cultura popular urbana que emerge em torno de meados do séc. XIX em múltiplas cidades da Europa e da América. Como exem-

plo mais eloquente (também porque sobre eles possuímos melhor informação), a rebética cantada em Atenas ou o tango cantado em Buenos Aires e em Montevideo, que podemos designar por formas paralelas. Emergem nos bairros marginais, estão associadas à taberna ou ao ópio (no caso de Atenas) e à prostituição, os temas são os mesmos, muitas vezes tratados em calão, língua marginal por todos produzida, a reivindicação ou nível de intervenção social transformadora é apenas um esboço recoberto de uma aceitação das condições de existência. Do mesmo modo, todas estas formas tiveram (ou têm ainda) associada a dança que no caso do fado foi reprimida por obscena, no caso do tango, depois da sua legitimação em Paris, conseguiu uma requintada elaboração estética, e no caso da rebética, tendo sido sobretudo sempre uma dança de homens, assim continuou. Ficemos-nos apenas por estas aparentes coincidências, pois são já suficientes para pôr em destaque um paralelismo. Paralelismo esse que nos obriga a utilizar ferramentas que ultrapassem essas linguagens, essas formas específicas. E elas terão de ser de carácter geral, teórico. Têm a ver com o desenvolvimento das cidades e a estrutura das classes já existentes no séc. XIX, as sociabilidades, o trabalho e o ócio nessas mesmas cidades; têm a ver ainda com a problemática da oralidade e as questões implicadas no bímio cultura hegemónica/cultura subalterna; têm também a

ver com a produção e circulação dos símbolos. Ora tudo isto está fora da bibliografia do fado, onde apenas se dão pistas que nem sequer podemos localizar e seguir se não dispusermos dos instrumentos adequados. Foi o que procuramos fazer ao inventariar e estudar os cerca de 150 títulos que especificamente falam do fado. Desse trabalho, dos trabalhos de campo pontuais que temos vindo a realizar e dos modelos teóricos que utilizamos haveremos de dar conta mais tarde (já que, neste momento e no plano estritamente académico, não é esta a nossa investigação prioritária), procurando com ele ilustrar esse posicionamento socio-antropológico no estudo do fado.

Uma questão que se prende à própria mensagem do fado, mais concretamente sobre o problema do fatalismo e a sua manifestação no mundo actual. Gostaríamos que comentasse o que, a propósito, Cassirer diz: "Em quase todas as mitologias do mundo se depara a ideia de um destino inevitável, inexorável e irrevogável. O fatalismo parece ser inseparável do pensamento mítico". Portanto, as ligações ao saudosismo e ao sebastianismo...

Uma das vertentes da investigação atrás referida (Costa e Guerreiro) e que foi por nós proposta e orientada, no âmbito da cadeira de "Antropologia: teorias e métodos" do

I.S.C.T.E., fala-nos do "contraste", as relações de opostos e o *statuo quo* por elas mantido - o rico e o pobre. A outra vertente que com esta se combina naquela análise é a noção de trágico, a de algo que é gerido no exterior de nós próprios e, face ao qual, nem há explicação nem solução. É evidente que isso tem a ver com a própria caracterização social desses grupos. Por um lado, eles vivem uma vida de expedientes, de circulação frágil e situações marginais legisladas e policiadas como tal, mas essa vida de expediente e de "marginalidade" é entrelaçada por múltiplas e gratificantes relações de clientela. Digamos que através dessa dependência beneficiam dos prazeres, do modo de estar e da inércia do seu próprio viver, apesar dos sofrimentos que são sempre reinterpretados e iludidos. Essas relações de clientela estabelecem-se não só ao nível da frequentação boémia do ambiente fadista; decorrem igualmente das linguagens sociais próprias do bairro com os palácios e casas grandes que o pontuam, as relações de serviço, de criadagem, de favor; e situam-se ainda nesse território cinzento das cumplicidades e permissibilidades das autoridades policiais com a correspondente possibilidade de receber informações e escapar às vindictas.

Tudo isto nos transporta, agora a um nível mais abstracto, para a própria representação do rico, do poderoso, do rei, do príncipe, do herói, na poesia popular tra-

dicional. AI sempre é possível vencer as barreiras que separam os opostos, casando com o príncipe ou com a princesa, através da manifestação de uma qualidade ou virtude invulgares, apesar de que normalmente se descobre no final da história que aquele que o conseguiu é afinal do mesmo meio social, ou seja, a união é de novo validada pela inevitabilidade das leis da estratificação social. Mas, em muitos outros casos, aquela façanha é conseguida pela valoração que traz consigo aquela rara qualidade, marca de distinção.

Voltando ao teor da afirmação de Cassirer, parecemos encontrar nela algo que podemos ilustrar com o tema que nos ocupa, ou seja, a ideia de que tudo está desenhado à partida, tudo existe (ou existirá) como foi determinado, haverá sempre ricos e pobres, fruto de um destino inelutável perante o qual nada há a fazer. O que poderemos dizer é que aqui, de novo tentamos ser específicos falando do fado, do fatalismo e da saudade como manifestações de um sentimento nacional, desinserindo quase sempre esses sentires dos seus contextos históricos e sociológicos. Ora, nós vamos encontrar aquele fatalismo nos cantos urbanos de Atenas, e vamos encontrá-lo no tango, para só referir duas das formas de expressão de uma cultura popular produzidas por grupos sociais com as mesmas condições de vida, situados "periféricamente" e onde essa dimensão

do trágico, do inevitável, da diferença é uma constante, mas na qual se descobrem as compensações - vejam-se os fados, por exemplo, que falam do pobre que é honesto, que nunca roubou, e do rico que tem sobre ele todas as mazelas próprias da sua situação. (O poeta popular da importância e sensibilidade sociológica que foi Antônio Aleixo, permanentemente dá disso exemplo e no entanto ele foi muito mais longe na sua crítica social talvez por não se encontrar prisioneiro de um contexto social e de uma forma de expressão que maciçamente circulava nos bairros de Lisboa). Ou seja, há como que o apontar do conflito, das diferenças, das desigualdades, por vezes o anúncio de um esboço de revolta, mas sabendo que para isso não há armas ou não conseguindo produzir essas armas. Mas nenhum discurso pode viver sobre si próprio produzindo-se enquanto derrota e permanentemente se reelabora, reelaborando-a. Aquilo que parece ser derrota vai transformar-se noutra coisa, mostrar-se enquanto afirmação, forjando um sinal positivo por cima daquele sinal negativo. Não se pode viver apenas com sinais negativos porque então - se aceitarmos que a cultura é uma reificação do social -, assistiríamos a um processo autofágico da própria sociedade, a sua autoconsumição. E portanto, estabiliza-se na recreação permanente, na reinvenção permanente do reverso da sua falta, da sua situação de marginalidade e dependência. Jul-

go que o que acabo de dizer está bem presente nas letras do fado - menos visível naquelas que procuraram intervir ou naquelas que pura e simplesmente comentam um acontecimento notável ou ainda naquelas que têm sobretudo uma dimensão pícaro ou burlesca, escatológica ou obscena e mais claramente expresso nas que nós remetemos imediatamente para o fado enquanto sentimento, esse contar-se a si próprio dando-se um sentido. Se contar-me é dizer-me, é também fazer-me, ora, o fado é isso durante um longo percurso da sua evolução - contar-se dizendo-se,, mas fazendo-se. Dito de outro modo, há ao nível da produção do discurso, a fabricação de si próprio e da sociedade, e é esta dimensão que nós temos de pensar como não exclusiva - por um avatar qualquer da história, do destino e da providência -, de Lisboa, de Portugal ou dos Portugueses e que igualmente encontramos em todas aquelas formas a que chamo paralelas.

Claro que e voltando agora à última parte da pergunta sempre se foi buscar o exemplo do canto de Lisboa para ilustrar a presença daquele fatalismo, mas o que nos parece interessante é que mesmo nos discursos sobre o fado construídos em torno da sua crítica acerba e demolição há como que a assumpção desse fatalismo, o vago terror de que talvez ele seja verdade como atributo nosso. Já tivemos D. Sebastião e um sapateiro lá do Norte que tanto nos fa-

lou dele e ele sem voltar, já tivemos a Índia e o Velho do Restelo a avisar, tivemos o Brasil que se perdeu, tivemos essa longa perturbação que foram os anos dessa guerra civil de difíceis contornos, tivemos o ultimato, fomos todo isso envolvidos por discursos sobre a impotência que nos iam tornando impotentes; e talvez tenhamos tido, ao nível das representações, as condições ideais para uma reconstrução e salvação nacional com Salazar. A recusa do fatalismo traduziu-se na enorme necessidade de o exorcisar vivendo-o e esta relação fantasmática parece mesmo ter-se instalado intersticialmente nos textos intelectuais extremamente lúcidos sobre o fado, de entre os quais aqueles que, produzidos durante o Estado Novo, recusavam um fatalismo que se conotou com o próprio regime.

Poder-se-ão encontrar fases na própria evolução do discurso sobre o fado?

Julgo que sim e julgo mesmo que se podem estabelecer paralelos com a evolução do próprio fado entendida esta, como já antes dissemos, na sua multiplicidade de percursos. Dos textos existentes devem ser excluídos os que, sobre o fado, foram produzidos no fado - os fados que falam do fado -, apesar de conterem informações preciosas, tanto ao nível das representações como dos factos, perzi-

tindo inventariar cantadores, tocadores, locais, formas de sociabilidade, etc. (muitos deles compilados desde cedo em folhetos e Almanques). O primeiro grande conjunto vai dos anos 70, à última década do séc. XIX e é marcado por um mesmo tipo de olhar e de intenções. Retrata os ambientes e os personagens com uma proximidade temporal muito grande, mas também com uma enorme distância intelectual, sendo a quase totalidade uma dissecação azeda do meio e dos actores. Começa com Eça de Queirós, podendo ser exemplificado ainda com Fialho, Conde de Sabugosa e mesmo Camilo e culmina com Rocha Peixoto. Na passagem do século faz-se um primeiro grande balanço, a tentativa da história de uma enorme presença na cidade, tanto ou mais captável e dizível quanto o longo e diversificado percurso já então percorrido permitia a distância mínima que o remetia para um facto igualmente do passado. Com o recurso à memória, à observação e à informação oral e documental foi possível uma reconstrução que encontra a sua forma mais rica na *História do Fado*, de Tinop, com o seu indispensável complemento que é *A Triste Canção do Sul* de Alberto Pimentel. Sem a intenção demolidora que caracterizou os escritos anteriores, foi possível nestes deixar transparecer uma enorme sensibilidade e percepção impressionista que trouxe elementos novos para a compreensão daquele canto popular. Acrescentaria que não nos parece alheio ao tom em que foram es-

critos o período de convalescência e de acalmia incerta prenhe de mudanças previsíveis bem diferente do contexto traumático das grandes interrogações nacionais das duas últimas décadas do século que deram origem ao primeiro grupo de textos. Estamos naquele que considerámos 3º período na evolução do fado, aparecem as primeiras publicações periódicas, as tentativas de fazer dele outra coisa que nunca veio a ser (lembro de novo Avelino de Sousa como principal exemplo) e a procura das suas origens (no final deste período pode dizer-se que todas as teorias sobre as origens do fado tinham aparecido). Este período é igualmente o da celebração (indicando claramente que se tratava de algo que passou à história e se reinstalava na contemporaneidade com uma nova carga simbólica), celebração que começou com a peça *A Severa*, passou pela homenagem à sua guitarra e teve alto momento de expressão simbólica no quadro de Malhoa, para referir apenas os eventos que se nos afiguram mais mais significativos. O último grande balanço do fado será feito no quarto período da sua evolução: o livro de Luís Moita reunindo as conferências que fez na rádio em 1936 e que simultaneamente se apresentava como uma tentativa de liquidação definitiva. Depois disso, nada há para além dos discursos frouxos da sua permissibilidade quando já folclorizado, depurado para consumo decente de nacionais e estrangeiros. Este pe-

ríodo do Estado Novo e do regime que o continuou fecha com uma tentativa frustrada de reflexão do extraordinário poeta que é Antônio Osório, no seu livro *A Mitologia Fardista*. Julgo tratar-se de um livro que se tivesse sido pensado e escrito pós 25 de Abril seria certamente diferente ou talvez nem tivesse sido escrito, exactamente por aquilo que antes dissemos quanto à indisponibilidade que se vivia para falar em tais coisas. Finalmente, parece-nos merecer referência, a nossa proposta de trabalho no âmbito de uma cadeira de Antropologia do curso de Sociologia do I.S.C.T.E. no ano lectivo de 79/80. Tornava-se para nós estimulante do ponto de vista teórico e metodológico procurar construir um objecto envolto e escondido em discursos capciosos e processos de intensão e organizar o seu estudo. Constituíram-se grupos de trabalho, distribuídos por distintos espaços e utilizando vários ângulos de abordagem; eu próprio elaborei na altura, um caderno de textos e de bibliografia de apoio àquela investigação assim como comecei a publicação do que estava previsto ser uma série de seis textos de que só saiu o primeiro na revista que depois desapareceu, *A Gazeta do Mês*, trabalho esse de que veio a resultar, mais tarde, a publicação e prefaciação do livro de Tinop e, em Abril próximo, a contribuição mais importante iniciada no contexto daquela experiência pedagógica e científica e a que já fiz referência.

Pensamos que hoje, com a atenção diferente equacionada em torno da necessidade de pensar e construir objectos no âmbito das ciências sociais, com a existência de cursos de Antropologia e de Sociologia, com a urgência de pensarmos a cidade (e também de nos pensarmos enquanto actores que atravessaram uma história situada neste rectângulo), estão criadas as condições para se afastarem definitivamente essas inflexões ideológicas, essa osmose quase irresistível de nos situarmos com os nossos afectos face a algo que parece situar-se só ao nível dos afectos e, portanto, a detoná-los - sejam eles de reacção, adesão, fascínio, ou indiferença. Em todo este trajecto imensas coisas ficaram escritas, grande parte delas inúteis ao nível da compreensão, no entanto, muitas delas incluindo informações que hoje nos são indispensáveis para reconstruir e resituar aquele percurso fragmentado sobre o desejo e expressão das fragmentações do desejo que é o fado. Um discurso fragmentado que só adquire unidades pontuais nos actos da sua *performance*, expressão de uma unidade difícil de captar enquanto globalidade - o universo que ele conta -, porque ela é mutável e descontínua, percorre a história recente de Portugal e foi apropriada por meios socialmente diversificados circulando igualmente por canais de comunicação social diversificados, fragmentada ela própria enquanto prática.

Fará sentido perguntar o que é hoje o fado? Onde se encontra? Como?

Consideremos os principais âmbitos que teremos de referir para responder a uma questão que coloca certas dificuldades. Por um lado, ao nível dos clubes, das sociedades recreativas, onde se entretete essa sociabilidade dos bairros populares de Lisboa, o fado é de certo modo um écran, um écran feito da decoração de uma memória, uma memória que poderíamos dizer decorada já que não supõe um tempo e uma experiência concretos mas se constrói em torno de uma linguagem tipificada, um estilo. É a repetição daquilo que se ouviu repetir e se aprendeu e reproduz repetindo e progressivamente adquiriu uma dimensão de jogo. Um jogo fortemente participado que se estabelece sempre num contexto ritual, ritual que unifica o espaço e procura abolir o tempo, ou permanentemente o reinstaura. Há portanto uma cristalização, uma situação de jogo produzida no contexto desse ritual, mas este nasce de uma sociabilidade que por sua vez reforça. É uma das coisas que se faz quando se está junto e que se faz para estar junto, sendo além disso um elemento de coesão e identificação quando se torna motivo de competição (como acontece na Grande Noite do Fado).

Se considerarmos agora o meio que de certa maneira

se apresenta como o seu oposto - as casas típicas -, deparamos com uma forma ritualizada que se esgota em si mesma, num ambiente carregado de sinais que a separam de um tempo actual e no qual não se reproduzem sociabilidades nem outras relações se estabelecem que não sejam as supostas por uma relação de consumo de um folclore que vem do exterior das suas paredes. Pode dizer-se que o fado continua a ser aí, aquilo que era nos anos 40, 50 ou 60.

Em relação àquilo que nós ouvimos em disco (e de forma mais genérica a rádio e a televisão), o fado pode ser muitas coisas, pois se é certo que, utilizando os veículos da cultura de massa, ele tende a ser total, absoluto, ir a toda a gente, ele permanentemente atinge-a diferentemente, por grupos sociais, formas de se situar economicamente e socialmente ao nível da representação e do gosto (que pode ser apenas mais uma forma de representação).

O fado pode ser também hoje um lugar de inspiração ou tentativa de busca para musicalmente se recriar retirando-o da sua forma tipificada, mantendo algo da sua totalidade. No entanto, julgamos difícil que possam vir a conseguir-se resultados como os que Astor Piazzolla alcançou com o tango ou Hadzidakis com a rebetica, apesar das composições inovadoras cantadas por Amália a partir dos anos 60 (que continuavam a ser o fado) ou do recente canto do saxofone de Rão Kiau (que apenas substituiu a voz,

mantendo-lhe as modulações).

E o fado é hoje aquilo que se sabe que ele é, sem se dizer o que é. E é Amália, a voz incomparável, a intensidade de um canto.

INFORMAÇÕES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

I - OBJECTIVOS DO DEPARTAMENTO

1. - O Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa tem como objectivos dar a todos aqueles que o frequentam uma preparação científico-profissional de nível universitário que permita, por um lado o acesso ao professorado do ensino preparatório e secundário e também a preparação científico-didáctica para assistentes do ensino superior e de investigadores de departamentos de pesquisa; por outro, preparar quadros de acção cultural e integrar grupos de trabalho relacionados com a planificação local, regional e nacional, indispensáveis à transformação da sociedade portuguesa.

2. - O Departamento promove, além da licenciatura em Antropologia, com a duração de quatro anos, a realização de Seminários Livres, anuais ou permanentes, cuja temática caia no âmbito das ciências antropológicas. De forma complementar dinamiza, ainda, a realização de colóquios e conferências, com personalidades convidadas, visando estabelecer vias de intercâmbio com investigações em curso ou a divulgação de resultados de investigação.