

**Contributos das Poéticas
de David Mourão-Ferreira e de Pedro Homem de Mello
para o Novo Fado de Amália Rodrigues**

Rui Manuel Martins Ferreira

**Doutoramento em Estudos Portugueses
Especialidade de Literatura Portuguesa**

2021

**Contributos das Poéticas
de David Mourão-Ferreira e de Pedro Homem de Mello
para o Novo Fado de Amália Rodrigues**

Rui Manuel Martins Ferreira

Orientador: **Professor Doutor Carlos Castilho Pais**
Coorientadora: **Professora Doutora Anabela Galhardo Couto**

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor
em **Estudos Portugueses** (Especialidade de **Literatura Portuguesa**)

2021

RESUMO

O presente estudo pretende analisar o contributo das poéticas de Pedro Homem de Mello e David Mourão-Ferreira para o surgimento do Novo Fado de Amália Rodrigues, nos anos 60 e 70 do século XX. Importa ressaltar que as obras poéticas específicas de Pedro e David são vastas e pré-existentes ao universo temporal que é objeto desta investigação. Também a carreira de Amália Rodrigues já se tinha iniciado muito antes desta época, mas a contribuição da poesia dos dois autores e a carreira de Amália representam um encontro particular no espaço e no tempo, materializado numa produção artística específica, designada por Novo Fado.

O critério de seleção subjacente à centralidade do estudo da poética de Pedro e David prende-se com a pertinência da obra destes poetas, por terem sido os primeiros poetas eruditos vivos a estabelecerem uma colaboração estreita e dedicada com a artista Amália Rodrigues, que se manteve ao longo das suas vidas. Esta ligação adveio da intervenção do compositor Alain Oulman na adequação da poesia ao fado, procedendo ao levantamento dos poemas, com suporte musical da sua autoria, para os divulgar num novo tipo de fado.

A obra poética de Pedro Homem de Mello, cantada por Amália, introduziu no repertório do fado poemas que exploram uma densa versatilidade de sentimentos humanos e emoções, com manifestação lírica. Já David Mourão-Ferreira, ao trazer a sua poesia para o fado, transmite-lhe simbolicamente um ambiente festivo e um tipo de sensualidade que, dispensando narrativas, introduzem inovação no conteúdo do fado, pela forma como aborda as emoções complexas ligadas ao amor e à paixão. A ambiguidade do fado e da personalidade de Amália acabará por lhe proporcionar um encontro feliz com novos e diversos tipos de públicos. Os encontros e desencontros da vida acabaram por servir de mensagem a este novo tipo de fado, que recorria a um simbolismo particular e a uma sensibilidade nova, para abordar as temáticas eternas, da vida e da morte.

Palavras-chave: FADO TRADICIONAL, NOVO FADO, AMÁLIA RODRIGUES,
DAVID MOURÃO-FERREIRA, PEDRO HOMEM DE MELLO.

ABSTRACT

The present investigation aims to analyse the contribution of Pedro Homem de Mello's and David Mourão-Ferreira's poetry to the emergence of Amália Rodrigues's New Fado. It is important to emphasize that Pedro's and David's poetry is vast and precedes the time frame of our study, the 60s and 70s of the 20th years of XX' century. Amália Rodrigues's career had started long before, although the contribution of the two abovementioned authors' poetry to Amália's career represents a particular meeting in space and in time, emerging as a distinct artistic production.

The selection criteria underlying the study on Pedro's and David's poetic production pertains to the relevance of these poets' work, since they were the first living erudite poets to establish a close and long-lasting relationship, collaboration and dedication to Amalia Rodrigues. This connection was promoted by Oulman's intervention in the area of Fado. He proceeded to survey the poems in order to disseminate them with his own musical support, thus opening the way for a new form of fado.

Pedro Homem de Mello's poetic production introduces in the fado repertoire poems dedicated to exploring human feelings and emotions with a lyrical manifestation. David Mourão-Ferreira's poetry, on the other hand, conveys a non-narrative festive symbology and a sort of sensuality that establishes an innovation in the content of fado, addressing the complex emotions associated with love and passion. Life's intricacies and paradoxes ended up serving as a message for this new type of fado, one that used a particular symbolism and a new sensitivity to address eternal themes such as life and death.

Keywords: TRADITIONAL FADO, NEW FADO, AMÁLIA RODRIGUES,
DAVID MOURÃO-FERREIRA, PEDRO HOMEM DE MELLO.

RESUMEN

El objetivo principal del presente estudio es analizar la contribución de las poéticas de Pedro Homem de Mello y David Mourão-Ferreira para el surgimiento del *Novo Fado* de Amália Rodrigues en los años 60 y 70 del siglo XX. Es importante enfatizar que las obras poéticas específicas de Pedro y David son vastas y preexistentes al referido universo temporal que aislamos como objeto de investigación. La carrera de Amália Rodrigues, también, ya había comenzado mucho antes de esa fecha, pero el aporte de la poesía de los dos autores referenciados y la carrera de Amália, representan un encuentro particular en el espacio y el tiempo, que se materializa en una producción artística específica, designada por *Novo Fado*.

El criterio que nos llevó a centrar el estudio en la producción poética de Pedro y David está relacionado con la pertinencia de la obra de los poetas elegidos, por ser los primeros poetas eruditos vivos en establecer una estrecha y dedicada colaboración con la artista Amália Rodrigues, y que duró toda la vida. Esta conexión fue posible gracias a la intervención del compositor Alain Oulman en el área del fado, procediendo al análisis de los poemas para difundirlos, con apoyo musical propio, lo que abriría camino a un nuevo tipo de fado.

Se constató que la obra poética de Pedro Homem de Mello cantada por Amália se introdujo en el repertorio de poemas de fado dedicados a explorar una densa gama de sentimientos humanos, pasiones con manifestación lírica. David Mourão-Ferreira, en cambio, al acercar su poesía al fado, transmite una simbología de fiesta y una especie de sensualidad, que, aunque no siendo narrativa, introduce innovación en el contenido del fado, por la forma en que aborda las complejas emociones conectadas al amor y a la pasión. La ambigüedad del fado y de la personalidad de Amália acabará proporcionándole un feliz encuentro con nuevos y diversos tipos de público. Los encuentros y desencuentros de la vida terminaron sirviendo de mensaje a este nuevo tipo de Fado, que utilizaba un simbolismo particular, una nueva sensibilidad para abordar temáticas eternas de la vida y de la muerte.

Palabras clave: FADO TRADICIONAL, NOVO FADO, AMÁLIA RODRIGUES, DAVID MOURÃO-FERREIRA, PEDRO HOMEM DE MELLO.

DEDICATÓRIA

*A meu Pai.
À memória de minha Mãe.*

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato a todos quantos tornaram possível a concretização deste desafio: a realização desta investigação.

Expresso o meu profundo agradecimento:

ao Professor Doutor **Carlos Castilho Pais**, *meu orientador*, agradeço o incentivo e confiança que sempre me transmitiu durante todo o percurso;

à Professora Doutora **Anabela Galhardo Couto**, *coorientadora* desta tese, um especial obrigado pelas observações inteligentes e construtivas que me incentivaram à reflexão e ajudaram a reconstruir a visão da poesia portuguesa;

à Professora Doutora **Ana Cirne**, *minha colega e amiga*, agradeço a contribuição positiva para o desenvolvimento deste trabalho;

ao **David Ferreira**, congratulo-o pela entrevista concedida acerca do seu pai, David Mourão-Ferreira;

ao fadista **Camané**, um obrigado pela entrevista concedida acerca da importância dos poetas eruditos no Fado;

ao doutor **Vítor Pavão dos Santos**, um obrigado pela entrevista que me concedeu sobre Amália e os Poetas;

à mestre **Sofia Patrão**, bibliotecária do Museu Nacional do Teatro, um imenso obrigado pelo excelente trabalho desenvolvido e pelo apoio documental que me prestou;

ao **Daniel Gouveia**, obrigado pela entrevista concedida acerca dos poetas populares no Fado;

à Doutora **Sara Pereira**, diretora do Museu do Fado, pela excelente conversa acerca de Amália, do Fado e dos Poetas;

ao meu pai, **Artur Ferreira**, que partilhou e viveu comigo as incertezas, angústias, descobertas e alegrias neste projeto.

ÍNDICE GERAL

RESUMO	III
ABSTRACT	IV
RESUMEN	V
DEDICATÓRIA	VI
AGRADECIMENTOS	VII
ÍNDICE GERAL	VIII
BIBLIOGRAFIA	XI
ÍNDICE DE APÊNDICES	XI
ÍNDICE DE FIGURAS	XI
ÍNDICE DE TABELAS	XI
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	XI
ÍNDICE DE QUADROS	XI
ÍNDICE DE ANEXOS	XII
INTRODUÇÃO	6
CAP I - SUPORTE METODOLÓGICO E CONCEPTUAL	9
1 Fundamentos conceptuais	10
1.1 Hans Robert Jauss - Aspectos da Teoria da Recepção	10
1.1.1 Estética da Recepção	10
1.1.2 Fruição Estética	14
1.1.3 Horizonte de Expetativas	18
1.1.4 Fusão de Horizontes	20
1.2 Pierre Bourdieu - Teoria do Campo Literário	21
2 Aspectos Metodológicos	24
2.1 Paradigma Fenomenológico-Interpretativo	25
2.2 Design e instrumentos de investigação	27
2.2.1 Pesquisa Documental e Bibliográfica	30
2.2.2 Entrevistas Semi-Diretivas e Abertas	38
2.3 Procedimentos e etapas de investigação	47
2.3.1 Exploratória - Pesquisa Documental e Bibliográfica	49
2.3.2 Desenvolvimento - Entrevistas Semi-Diretivas e Abertas	50

2.3.3	Aprofundamento - Tratamento de dados e pesquisa documental seletiva	57
2.3.4	Articulação Final - Análise, Reflexão, Cruzamento de dados, Interpretação e Conclusões	59
CAP II - O FADO TRADICIONAL DE AMÁLIA RODRIGUES		60
1.	O fado Tradicional e Poesia	63
1.1.1	O Caso de "Uma casa portuguesa"	68
1.1.2	O Caso de "A rosa enfeitada"	73
CAP III - HISTÓRIA DE UM ENCONTRO FELIZ		80
1	O encontro de Amália com Oulman	82
2	David e Pedro na vida de Amália Rodrigues	91
3	O Novo Fado de Amália e os seus poetas diletos	100
4	Papel da poesia erudita portuguesa no fado	110
CAP IV - A POESIA DE DAVID MOURÃO-FERREIRA E DE PEDRO HOMEM DE MELLO CANTADA POR AMÁLIA		112
1	A poesia de David Mourão-Ferreira cantada por Amália Rodrigues	115
1.1	A obra de David Mourão-Ferreira e o Fado	119
1.2	Apresentação e análise do corpus poético	121
1.2.1	“Primavera”	121
1.2.2	“Libertação”	125
1.2.3	“Maria Lisboa”	128
1.2.4	“Abandono”	131
1.2.5	“Aves Agoirentas”	134
1.2.6	“Espelho Quebrado”	136
1.2.7	“Nome de Rua”	139
1.2.8	“Sombra”	141
1.2.9	“As Águias”	144
1.2.10	“Anda o Sol na minha Rua”	148
1.2.11	“Madrugada de Alfama”	150
1.2.12	“Barco Negro”	153
1.2.13	“Solidão”	157

1.2.14	“Em Aranjuez, com teu Amor”	160
1.2.15	“Neblina”	165
1.2.16	“Quando a noite vem”	167
1.2.17	“L’automne de Notre Amour”	171
1.2.18	“Au bord du Tage”	173
1.2.19	“Tu e só tu”	176
2	A poesia de Pedro Homem de Mello cantada por Amália	179
2.1	A obra de Pedro Homem de Mello e o Fado	180
2.2	Apresentação e análise do corpus poético	188
2.2.1	“Fria claridade”	188
2.2.2	“Quando os outros te batem, beijo-te eu”	191
2.2.3	“Olhos fechados”	193
2.2.4	“Povo que lavas no rio”	196
2.2.5	“Fandagueiro”	200
2.2.6	“Verde, verde”	204
2.2.7	“O rapaz da camisola verde”	208
2.2.8	“Havemos de ir a Viana”	211
2.2.9	“Cuidei que tinha morrido”	214
2.2.10	“A minha terra é Viana”	216
2.2.11	“Gondarém”	219
2.2.12	“Prece”	222
2.2.13	“Entrega”	224
2.2.14	“Padroeira”	227
3	As inovações temáticas de DMF e PHM no novo Fado de Amália	229
CAP V - REPERCUSSÕES DO NOVO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES: A CRIAÇÃO DE NOVOS PÚBLICOS		234
1	Dos fervorosos seguidores de Amália Rodrigues à captação de novos públicos	235
2	Amália Rodrigues na Imprensa Nacional	245
3	Amália Rodrigues na Imprensa Estrangeira	256

CONSIDERAÇÕES FINAIS	277
1 Resposta às questões de estudo	286
2 Limitações da investigação	287
3 Sugestões para estudos futuros	288
BIBLIOGRAFIA	289
1 Bibliografia Ativa	290
2 Bibliografia Geral	292
3 Fontes Sonoras e Visuais	310
4 Fontes Documentais	311
ÍNDICE DE APÊNDICES	312
A Entrevista a Daniel Gouveia, crítico de fado	313
B Entrevista a David Ferreira, filho do poeta David Mourão-Ferreira	318
C Entrevista a Vítor Pavão dos Santos, biógrafo de Amália	321
D Entrevista ao fadista Camané	325
ÍNDICE DE FIGURAS	
1 A Estética da Receção	12
2 Visão Global do Desenvolvimento do Estudo	27
3 Desenho de Investigação: Entrevistas	28
ÍNDICE DE TABELAS	
1 Repertório de Amália, com Características Eruditas	87
2 Poetas que Amália Cantou por Influência de Oulman	88
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	
DMF David Mourão-Ferreira	
PHM Pedro Homem de Mello	
ÍNDICE DE QUADROS	
1 Cinco Dimensões de Análise Documental	34

2	Para Construir Categorias de Análise	36
3	Seis Fases de Desenvolvimento do Estudo	54
ÍNDICE DE ANEXOS		328
1	Entrevista de Henrique Mendes a Amália Rodrigues, Alain Oulman e David Mourão Ferreira	329
2	Fotos dos principais intervenientes do objeto de estudo	332
3	Guiões das Entrevistas	333
	A. Guião da entrevista semi-diretiva a Daniel Gouveia	334
	B. Guião da entrevista semi-diretiva a David Ferreira	336
	C. Guião da entrevista aberta a Vítor Pavão dos Santos	337
	D. Guião da entrevista aberta ao fadista Camané	338
4	Produção musical da poesia trovadoresca, cantada por Amália Rodrigues	339
5	Síntese dos Procedimentos para esta Tese	340

INTRODUÇÃO

Esta é uma investigação sobre o contributo das poéticas de Pedro Homem de Mello (PHM) e David Mourão-Ferreira (DMF) para o surgimento do Novo Fado de Amália Rodrigues.

O interesse e pertinência deste estudo advém do facto de, na problemática do fado, não se encontrarem estudos sobre o papel da poesia erudita na evolução deste género musical. Existem bastantes estudos sobre fado em diferentes perspetivas académicas, tais como musicologia, antropologia, etnografia, entre outros. Mas a grande inovação desta investigação prende-se com o facto de incidir na transposição da palavra escrita (poesia) para a palavra poética dita, declamada e cantada (fado).

A introdução da poesia no repertório de fado e a publicação do álbum *Busto*, de Amália Rodrigues (1962), são factos marcantes na história do fado. Com efeito, o objeto do presente estudo assenta na década de 60 do século XX, aquando do encontro entre Amália Rodrigues e os poetas DMF (1927 – a 1996) e PHM (1904 – 1969), com a introdução da poesia erudita no repertório de Amália, que conduziu a um novo tipo de fado, bem como a reação suscitada junto do público.

Dos encontros de Amália com Alain Oulman e com outros grandes poetas da literatura portuguesa, nasceu um movimento de rutura no fado, tornando-o o grande divulgador do lirismo português.

O fado veio do povo e Alain Oulman e os poetas eruditos (DMF e PHM) conduziram-nos a um novo tipo de fado, recebido de diferentes formas pelo público. Por essa razão, impôs-se conhecer o fado tradicional e as suas temáticas, de forma a clarificar e tornar visíveis as eventuais ruturas que a introdução da poesia erudita iria promover.

Ao iluminar uma faceta menos explorada da intersecção entre fado e poesia, especificamente das relações criativas entre Amália Rodrigues, Alain Oulman, PHM e DMF, este estudo poderá contribuir para uma compreensão mais ampla e aprofundada da literatura e da cultura portuguesas do século XX.

O critério de seleção que nos levou a centrar o estudo na produção poética de PHM e DMF prende-se com a pertinência da obra dos poetas escolhidos, por terem sido os primeiros poetas eruditos vivos a estabelecer uma colaboração estreita e dedicada com a artista Amália Rodrigues, a qual se manteve ao longo das suas vidas. Esta ligação foi possibilitada pela intervenção de Oulman na área do fado, que procedeu ao levantamento dos poemas, a

fim de os divulgar, com suporte musical de sua autoria, o que abriria caminho para um novo tipo de fado.

A especificidade desta investigação situa-se na articulação entre um ramo da produção literária: a poesia, e o fado, em particular, o fado interpretado por Amália Rodrigues. As questões de estudo são 5: (1) como se explica o interesse de Oulman pelo fado e a sua visão da poesia no fado, um género musical especificamente português (EGEAC, 2007, 2009); (2) em que medida a colaboração dos poetas, Oulman e Amália resultou numa rutura com o fado tradicional (Elliott, 2010; Fonseca, 2011); (3) qual a importância da poesia erudita na evolução dos conteúdos para fado; (4) como foi possível proceder ao aliciamento desse público e, (5) de que modo as características, opções e atitude pessoais de Amália contribuíram para a reinvenção e evolução do fado.

A obra poética de DMF tem sido objeto de vários estudos (Moura, 1977; Barreiros, 1979; Garcia, 1980; Belchior, 1997; Pereira, 1997; Brito, 1998, 2002; Marques, 2016), porém, nunca foi abordada a temática do fado, nem investigado o modo como algumas das facetas da poética davidiana confluem, se harmonizam e ganham uma nova dimensão, ao serem transportadas para o universo criativo de Amália Rodrigues.

Quanto a PHM, tem sido um poeta injustamente esquecido. Excetuando os textos de Régio (1942), Lopes (1972) e Gonçalves (2009), não se encontram estudos académicos de referência acerca da sua obra e/ou sobre a presença da sua poesia no fado amaliano.

Por outro lado, parece também inovador e importante analisar o modelo de colaboração entre criadores de diversas áreas, neste caso, poesia, música e interpretação, além de averiguar as razões do aparecimento de um novo público para Amália, aferindo os processos de rutura com o fado tradicional, bem como identificar os seus principais impulsionadores.

No que respeita à metodologia, a investigação inseriu-se nos domínios da poesia contemporânea e no território da história do fado no século XX, obrigando a uma conjugação entre a pesquisa documental plural e 4 entrevistas que, além do conteúdo, enriqueceram perspectivas de análise. Realizou-se pesquisa e revisão bibliográfica, pesquisa e análise documental de jornais e revistas da época, bem como entrevistas.

O objetivo da pesquisa e as revisões bibliográficas balizaram o estudo das letras para fado (poesias de DMF e PHM), assim como dos poetas que as escreveram. O levantamento e a análise do *corpus* poético apoiaram-se nas reflexões teóricas de Jauss (teoria da Recepção) e Bourdieu (Texto Literário).

O trabalho de pesquisa e a análise na literatura podem ser objeto de interpretação, tendo em consideração a faceta simbólica das obras literárias, uma vez que o objetivo foi verificar os contributos das obras de dois poetas específicos, no surgimento do período do Novo Fado de Amália. Tratando-se de poesia erudita, a análise serviu-se do conceito de texto literário (Bourdieu, 1996), e não apenas a parte textual do fado tradicional, a que os puristas do fado designam por “letra”.

A organização desta tese, apresenta uma introdução e 5 capítulos.

No primeiro, faz-se a descrição do *Suporte Metodológico e Conceptual*, apontando para os fundamentos conceptuais e aspetos metodológicos.

No segundo, caracteriza-se *O fado tradicional de Amália Rodrigues*, para depois se poder observar contextualmente a transição para o Novo Fado.

No terceiro capítulo, narra-se a *História de um encontro feliz*, o encontro entre Amália, Oulman e os dois poetas DMF e PHM. Aí, aprofunda-se a ligação de Amália a esses poetas.

No quarto, evoca-se a *Poesia de David Mourão-Ferreira e de Pedro Homem de Mello cantada por Amália Rodrigues*, procedendo-se à análise dos poemas transformados em letras do Novo Fado de Amália. Faz-se a análise do *corpus* poético utilizado em fado, tanto da autoria de DMF como de PHM.

E no quinto, analisam-se as *Repercussões do novo fado de Amália Rodrigues e a criação de novos públicos*, problematizando a adesão do novo público ao fado em articulação com a perspetiva da imprensa nacional e internacional sobre Amália.

Nas *Considerações Finais*, apontam-se as principais linhas conclusivas desta investigação, respondendo às questões de investigação. São também referidas as suas limitações e sugeridas áreas de investigação futuras.

CAPÍTULO I

SUPORTE CONCEPTUAL E METODOLÓGICO

1. Fundamentos Conceptuais

Neste capítulo, apresentam-se os fundamentos teóricos que sustentam esta investigação, bem como os suportes metodológicos que a orientaram.

Destacam-se os principais conceitos de Jauss e Bourdieu e apontam-se os aspetos metodológicos essenciais, desde o paradigma fenomenológico-interpretativo, ao design e instrumentos até aos procedimentos e etapas de investigação.

1.1. Hans Robert Jauss - Aspetos da Teoria da Recepção

1.1.1. Estética da Recepção

O conceito de tradição não assume uma natureza estática e é exatamente a existência de uma permanente tensão entre a obra e os seus destinatários, ao longo do tempo, que permite a possibilidade de que ela seja reinterpretada (Jauss, 1979), lhe sejam atribuídos novos sentidos, pelas gerações, abrindo possibilidades à obra artística de ser resiliente ao fator tempo, e lhe sejam descobertos sempre novos significados (a sua maior riqueza).

Jauss subscreve uma análise literária, que realce a historicidade das obras, sublinhando a estética da criação¹. A análise pressupõe uma visão contínua, portanto, objeto de estudo na atualidade. As suas teses são formas de ultrapassar a visão marxista da produção artística como a visão estruturalista.

Para Jauss, a intervenção do leitor é tão importante, como qualquer método científico e o seu papel não deve ser considerado como meramente passivo, mas sim de um destinatário com capacidade de perceção e portador de um imaginário, que procura ser preenchido. É, portanto, um ser inteligente, dinâmico e participante. A relação entre leitor e literatura é, em simultâneo, estética e histórica, pois ambos se situam num espaço e num tempo.

¹ Não subscreve critérios teóricos que pretendem descrever tendências gerais, de acordo com critérios meramente cronológicos, e pretende ultrapassar as limitações de análises parcelares, meramente históricas ou apenas estéticas. Sobre este assunto ver Jauss (1993); Jauss (1982 a). Jauss (1982 b). Veja-se também: Bruce (1984); Holub (1984).

A crítica à teoria da estética da recepção (Jauss, 1979) contribui para que a análise da obra literária se realize de acordo com a sua visão, contextualizando-a no tempo em que foi produzida e, mesmo quando inserida numa ótica de pesquisa, não ceda a critérios de cientificidade estrita, mas antes se coloque em colaboração com vários ramos científicos, para que seja sempre tido em conta a relação da obra, com o seu produtor, enquanto agente cultural, e os seus públicos.

De acordo com Jauss, quando uma obra surge, o público já está predisposto a recebê-la (Jauss, 1979:14), mesmo que não assumidamente. A experiência estética e o processo subjetivo de acolhimento constituem-se como uma percepção guiada, que se desenvolve de acordo com um esquema indicativo, bem determinado, um processo guiado por sinais.

Quando atinge o nível de interpretação, a recepção de um texto enquadra-se dentro de um horizonte de expectativa (Gadamer, 2003) e de regras de apresentação, que foram preparadas por textos anteriores. A subjetividade da interpretação realizada pelo destinatário, não pode ser encarada sem que, antecipadamente se conheça um horizonte trans subjetivo de compreensão, que irá condicionar o efeito que é atingido (Jauss, 1979: 55).

Jauss preocupa-se sobretudo com o destinatário comum (“público em geral”). A experiência da recepção baseia-se no reconhecimento de um horizonte prévio, com as suas normas e todo um sistema de valores literários, sociais e éticos.

Jauss defende que a recepção da obra é uma apropriação ativa por parte dos destinatários, que interagem com a obra e lhe modificam o valor e o sentido ao longo das gerações, até ao seu presente². Jauss recusa uma visão platonizante da obra de arte, onde os homens não fossem capazes de se reconhecer.

Em simultâneo, quando se encontram todas as obras localizadas no horizonte, apela a que sejam leitores ou historiadores de arte. Pleiteia que é sempre no presente que se reconstroem as relações entre a obra e os seus sucessivos destinatários, mesmo que seja necessário fazer a distinção entre “horizonte de expectativa atual” e “texto anterior, enquanto experiência estética anterior”.

² Jauss critica o conceito de “horizonte de expectativa”, que leva os autores a provocar nos destinatários uma determinada reação ou até a romper radicalmente com as suas expectativas. Mesmo quando uma obra não transgride as regras de um conjunto de valores modelo, acaba por impor concretizações de mudança, a serem avaliadas pela mudança natural da sociedade.

A tensão constante entre “horizonte do presente” e “texto do passado” constitui-se na “fusão de horizontes” (Gadamer, 2003). Neste âmbito, Jauss defende a existência de um movimento dialético, de produção e de receção, uma sucessão nunca terminada de leituras, de interpretações várias de uma obra e, por isso, recusa um método científico objetivo da obra de arte, que condiciona a interpretação única datada no tempo.

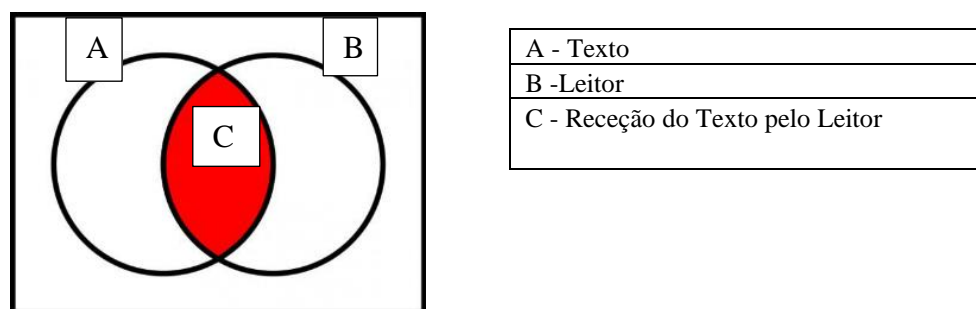
Acrescenta ainda que “*a lógica da questão e da resposta*” é o mais relevante entre a obra e a receção, pois é ao intérprete atual que cabe definir as relações com a obra e descrever o seu papel. Por este motivo, mais do que Teoria da Literatura, seria necessário realizar a História da Literatura e proceder ao elenco dos diferentes significados que uma obra pode assumir ao longo do tempo. Se a obra é resiliente, é porque acompanha as inquietações dos leitores, ao longo do tempo e cada geração descobre-lhe novos significados.

Por outro lado, é ao autor que compete reconhecer a questão, que foi colocada pelo público, e é a ele que compete, através do texto, articular uma resposta. O texto deve, pois, ser descodificado e interpretado com o objetivo de articular a resposta que contém.

A receção na visão de Jauss consiste assim no papel assumido pelo destinatário, que de forma ativa e livre, exercendo o seu juízo através de normas estéticas do seu tempo, interage e estabelece os seus próprios termos para o diálogo (pp. 269 e 284). A estética da receção é parcial e Jauss não pretende transformá-la em disciplina autónoma da literatura, apenas que vá alargando o seu campo de análise e aprimorando a sua capacidade de problematizar.

O que está em causa é uma área de interpretação entre dois códigos, que tornam o leitor o elemento de ligação entre o autor e a obra. Numa época de rutura, se são introduzidos signos ou regras, que o público desconhece ou não consegue acompanhar, não irá aderir por lhe faltar uma ligação emocional com a obra.

Figura 1- **Estética da Receção**



Soares (2005). Análise geral da Estética da Recepção. O modelo de Hans Robert Jauss (p. 132) Revista de Letras. UTAD

A recepção à obra constitui-se como uma interceção de conjuntos, realizada pela relação texto-leitor, através da sua capacidade interpretativa, mas sobretudo o que está em causa é o puro prazer do texto, a experiência estética que a sua fruição proporciona. O estudo dessa experiência revela os tipos de participação entre obra-destinatário, enquanto identificação absolutamente necessária. Esta postura de Jauss (1979) direciona-se para a poética aristotélica, especificamente quanto ao conceito de catarse.

“A prática estética, nas suas funções de reprodução, recepção e comunicação segue um caminho diagonal entre a crista alta e a banalidade quotidiana e por isso a teoria e a história da experiência estética poderiam servir para superar o que tem de intelectual a experiência puramente estética e a aproximação sociológica da arte “

Jauss (1979: 199).

A arte possui uma função puramente estética e comunicativa e, por essa razão, a história da literatura constitui-se como desafio à teoria da literatura.

1.1.2. Fruição Estética

“A arte implica a possibilidade de fruição e provoca-a e essa possibilidade constitui-se enquanto experiência estética “

Jauss (1979: 168).

A noção de fruição, tão grata a Jauss, implica a noção de prazer e de desprazer, noções comuns e acessíveis. Quando analisa a estética da recepção, Jauss realça sempre o destinatário comum, o vulgar leitor e não apenas uma fração da sociedade, constituída pelos intelectuais de uma época histórica.

“A arte implica a atitude de fruição e provoca-a e isso constitui o fundamento da experiência estética; é impossível abstrairmo-nos disso; é imperioso em vez disso proceder à sua reflexão teórica, se pretendemos defender-nos dos detratores- letrados ou não letrados- a função social da arte e das disciplinas científicas que estão ao seu serviço”

Jauss (1979: 137).

O conceito de fruição prazerosa, (*jouissance*³ ou *enjoyment*⁴) está subjacente a toda a obra de Jauss, que se distancia tanto da fruição meramente espiritual na fruição ascética, como da fruição meramente consumista, à qual estão ligados conceitos de negatividade. Fruição não se identifica com consumo massivo.

O seu conceito de fruição, incluiu espontaneidade, explicada pela psicologia, um simples ato de fruir, que gera sentimentos positivos, acessíveis e favoráveis a qualquer ser humano. A crítica à teoria da recepção de Jauss, aponta a necessidade de estudo da reflexão estética⁵, que pressupõe um distanciamento do sujeito e do objeto (1979: 142) e que, para

³ *Jouissance*, em língua francesa.

⁴ *Enjoyment*, em língua inglesa.

⁵ Jauss esclarece que a experiência estética não se opõe nem ao trabalho, nem à ação (1979: 142) e que por isso não tem de ser contemplativa.

além do caráter de mera fruição, pode também assumir um papel transgressor. Assim, a experiência estética destina-se a produzir sentimentos.

“A atitude tornada possível pela arte, a qual nos leva à fruição do belo, que a sensação de prazer produz através de objetos trágicos ou cômicos”

Jauss (1979: 143).

No triângulo conceptual “*Poiesis, aisthesis, catarsis*” encontra-se a base do pensamento de Jauss: - *Poiesis* um saber fazer, que permite ao homem “sentir-se deste mundo e sentir-se em casa neste mundo” (1979:151); - *Aisthesis*, a possibilidade que nos é dada de renovar a percepção das coisas, através da nossa intuição (1979:151); - *Catarsis* a libertação dos condicionalismos da vida prática (1979:151).

A este propósito Jauss rejeita as concepções puritanas da arte como a de Adorno⁶ (1970) e insiste na importância de refletir sobre a *praxis* da recepção, enquanto história da experiência estética.

Os tempos modernos possibilitam a emancipação da experiência estética (Bourdieu, 1996) atribuindo à obra uma concepção criativa, construtiva e acima de tudo livre de restrições de natureza social, ou seja, uma revolta contra a ideologia positivista.

A experiência estética deve, por isso, ser encarada como uma forma de comunicação, que pretende realizar uma identificação emocional com diferentes públicos. Para Jauss esta experiência estética deve realizar uma identificação espontânea, sem necessidade de demasiada intelectualização do processo e como tal existe a necessidade de verificar como esta afeta a consciência do recetor.

Por esse motivo, há necessidade de estudos sistemáticos de modelos de identificação comunicativa, veiculados à experiência estética e que nos levaria à necessidade de recorrer ao estudo da catarse.

A fruição catártica é libertadora e desempenha um papel importante na experiência estética (1979:162), existirá sempre uma ambiguidade perante a experiência estética, que

⁶ Adorno, Theodore (1903-1969) Sociólogo e filósofo da escola de Frankfurt. Autor de Teoria Estética (1968).

constitui o preço a pagar pela experiência libertadora, atingida pela libertação do imaginário do recetor (1979:163).

Os poemas trabalhados, dos dois poetas escolhidos, servem o exercício do imaginário, sem constrangimentos e com a intenção de puro prazer estético a fruir em conjunto com os destinatários. Não é uma obra comprometida socialmente, nem com mensagem específica, que não seja a de inspirar sentimentos no destinatário e procurar uma identificação emocional, com todos aqueles que partilhem o mesmo desejo de simples fruição da obra artística.

Este tipo de poesia apenas procura utilizar uma estrutura musical, de carácter nacional, para concretização de um novo veículo expressivo. A experiência estética, a ser estudada, deve sê-lo em função da sua natureza de “modelo de comunicação” numa dada época histórica, em que a cada passo observamos as condições históricas, sociais e políticas de uma dada produção, no sentido de a enquadrar no contexto de algo, que surgiu como resposta a um problema, sendo que o artista é aquele que toma a seu cargo encontrar a resposta, pela qual uma parte da sociedade ansiava.

Evita-se tratar a obra, como um simples bem de consumo, mas, por outro lado, não se pretende que a estrutura da obra e a história da arte, sejam analisadas apenas como objetos intelectuais.

A teoria da receção e a sua estética, enquanto disciplinas que possibilitam a reflexão sobre a obra literária, têm igualmente de limitar o seu campo de análise, sob pena de resvalarem demasiado para a sociologia da arte e outras, para uma análise demasiado historicista.

Apesar de Jauss ter alertado para a necessidade de uma prática reflexiva multidisciplinar, a investigação científica tende a valorizar um método de trabalho próprio para cada ciência, sem tradição no apelo à multidisciplinaridade. Estas inquietações tornam-se ainda mais prementes, quando o autor assume a posição:

“Uma história da literatura ou da arte fundada sobre a estética da receção pressupõe que seja reconhecido o carácter parcial, da autonomia relativa da arte, e é por isso que ela pode contribuir para compreender a relação dialética entre arte e sociedade- a relação entre produção-consumo-comunicação, no interior da praxis histórica global(...)

Jauss (1979: 268).

Quanto à forma de concretizar esta linha de pensamento, a tarefa torna-se mais difícil ainda, pois atualmente as ciências isolam o seu campo de análise, especificando com muito rigor e objetividade os seus métodos de trabalho.

Feitas estas ressalvas, foi exercida uma vigilância constante neste estudo, para que o trabalho de análise da estética do *corpus* poético, não esteja constantemente a ser objeto de análise sob um referencial teórico, que em parte lhe é estranho (por exemplo, algum excesso de análise sociológica).

Não é refutada a hipótese de uma metodologia multidisciplinar de trabalho entre investigadores, mas a objetividade e a profundidade necessárias ao estudo da poética dos autores escolhidos, obriga ao alerta no âmbito desta investigação, para que a metodologia de trabalho fique claramente definida.

Jauss e Bourdieu referem amiúde a obra de Gadamer (2003) para suster que não pretendem que a teoria da receção se limite a ser uma hermenêutica, que constitui a sua principal contribuição, mas parece ser-lhes é mais fácil dizer o que a teoria não é.

Compreende-se claramente a sua intenção: a análise da obra literária não deve ser demasiadamente intelectualizada, e não perca de vista as reações que provoca, demarcando-se dos instrumentos e técnicas de análise, específicas da literatura, nomeadamente o recurso à análise de discurso e de conteúdo, usadas como instrumentos de análise e que ultrapassam uma metodologia de análise, apenas de cariz filosófico ou sociológico.

Na opinião de Jauss (1979), toda a obra de arte é a resposta a uma questão, pois a evolução das sociedades provoca o surgimento de outras necessidades e de outras respostas, para as quais a arte de vanguarda trabalha. Trata-se da capacidade de um artista de materializar as inquietações da sua época, integrando a resposta necessária, através da realização material de uma obra. Neste caso, a identificação entre mensagem do autor - público, através da partilha de uma experiência estética necessária, em dada época, verificará a necessidade de rutura de paradigma ou apenas a interpretação da experiência partilhada pelo artista - público. Esta problemática suscita que a análise percorra duas fases: (1) a reação e ação (papel desempenhado pela questão e resposta na passagem de uma construção unilateral para uma constituição dialética de sentido); (2) a tradição – seleção (articulação segundo o horizonte de expectativas, que nos permite analisar uma dada experiência estética, a sedimentação cultural e a apropriação de uma escolha consciente).

1.1.3. Horizonte de Expetativas

Jauss aprofunda o estudo do conceito de “horizonte de expetativas” (Gadamer, 2003) para explicar que a estética da receção não deve ter uma prioridade de hermenêutica (1979:282), no que respeita à função produtiva da obra e função representativa da praxis estética e assim na sua opinião o estudo do processo de receção necessita do saber histórico e de uma explicação analítica, quando se trata de explicar as concretizações realizadas por uma obra.

Uma vez que, na sua opinião, não pretende ficar refém de um processo interpretativo hermenêutico, a estética da receção deveria abrir-se às teorias da comunicação, da ação e da sociologia do conhecimento, para poder enquadrar a arte enquanto prática social.

A estética da receção deveria poder estudar esta função de criação social da arte e formular objetivamente um sistema de normas, que vão além do “horizonte de expetativa”, para obter resultados de saber prático e refletir sobre os espaços onde se concretizam os modelos de comunicação, e haveria aqui lugar para o estudo, do comportamento comunicacional e da função mediadora que a experiência estética exerce entre os modelos comunicacionais (1979: 282).

Neste caso, o horizonte de expetativa deveria ser analisado sociologicamente, sendo que para não se tornar uma ficção heurística, deve mencionar sistematicamente os planos prévios, os diferentes níveis de expetativas, que podem exercer influência no processo de receção.

A análise e crítica ao conceito de horizonte de expetativas foram utilizadas por Jauss, apenas no campo da literatura, o que claramente nos favorece, quanto aos objetivos da nossa investigação.

Considera-se que este deve ser analisado de acordo com um código de normas estéticas, de um determinado público, bem determinado sociologicamente. A análise da experiência estética de um leitor ou conjunto de leitores, deve assim considerar dois níveis de análise bem definidos, a saber:

- o efeito produzido pela obra em função desta, pela sua especificidade;
- a receção- que é determinada pelo destinatário e que compreende a relação que se estabelece entre a obra e o leitor, como um processo que relaciona dois horizontes, que ou se mantêm individualmente ou onde se opera uma fusão.

A relação entre o autor e o texto é recetiva e ativa, pois o leitor pode manifestar-se, enquanto a obra não, apenas – seu autor - mas sendo a obra um produto que se constitui como um produto do autor, a reação ao produto, quer do autor, quer do leitor, podem não ser coincidentes.

O processo de pré-compreensão do leitor, inclui as expetativas por este criadas, que são concretas e que correspondem a um horizonte de interesses, desejos, necessidades e experiências prévias, que são determinados pela sociedade onde se insere, e pelo papel que desempenha nessa sociedade. Mas pode suceder que perante o surgimento de uma obra de rutura, a identificação do destinatário não seja imediata e que o seu modelo de perceção motive uma análise mais detalhada, mais demorada, razão pela qual não haverá lugar aos receios de Adorno (1970) quanto a uma modalidade de perceção imediatista e de mero consumo.

A fusão dos horizontes não deve limitar-se à perspetiva de Gadamer (2003) e constitui-se com as implicações do texto e aquilo que o leitor traz para a sua leitura e que pode proporcionar uma experiência espontânea na fruição de expetativas acumuladas, na libertação dos constrangimentos da monotonia do quotidiano, na identificação de se ser aceite tal qual, ou na adesão a um suplemento de experiências que a obra de arte proporciona. Mas a fusão de horizontes pode ser também uma função reflexiva, de distância crítica.

1.1.4. Fusão de Horizontes

O conceito de “fusão de horizontes” (Gadamer, 2003) demonstra que o comportamento específico da atitude estética, nos obriga a aceder a um horizonte virtual, de expectativas formadas, assim como acedemos a experiências estéticas anteriores, através da nossa experiência de vida, mas que não sendo totalmente conscientes, dão ao leitor a possibilidade de aceder a outros universos vividos por outros e onde estes já habitam (Jauss, 1979: 285)

À fusão diacrónica de horizontes, conceptualizada por Gadamer (2003) Jauss acrescenta uma fusão sincrónica (1979: 285) em que autor, obra e público devem ser contextualizados. A este propósito Jauss recorre a Luckmann (1979: 285) para explicitar que a experiência estética pode transmitir norma, criar norma ou proceder a uma rutura.

A emancipação da experiência estética nos nossos dias pode ser analisada como um processo através do qual não existe necessidade de recorrer a uma tradição, em que o artista e o público se envolvem numa experiência construtiva, criadora e através do “poder poético”.

Citando Paul Valéry ⁷(1894), Jauss refere que tanto a atividade científica, como a artística se referem à capacidade cognitiva de construir e que por esse motivo Valéry se interessava pela análise da “lógica imaginativa” do artista, em particular quando abordou a obra de Leonardo da Vinci e a sua capacidade de trabalhar em campos tão distintos da criação artística.

Assim, a poesia pode ser interpretada num conceito de *poiesis* ou criação, em que cada autor é livre de construir a sua perspectiva, sem se sentir constrangido por normas ou modas estéticas. Neste sentido, a estética ou *aisthesis* refere-se a um processo de conhecimento sensível, que nada tem a ver com o conhecimento racional e que por isso a estética passaria a ser uma estética de receção, na aceção que lhe é dada por Flaubert e não uma estética de representação.⁸ A teoria da arte como mera conceção visual já tinha sido defendida por Feder (1880) e através de Hildebrando, Regele, Heman, entre outros continuam atuais na discussão acerca das conceções estéticas da Arte.

⁷ Valéry, Paul (1871-1945) Poeta francês do movimento simbolista.

⁸ Flaubert, Gustave (1821-1880) Romancista francês, cuja obra *Madame Bovary* é considerada uma obra de rutura com os valores burgueses. O escritor foi processado por “imoralidade” e chegou a ser presente a Tribunal em Paris.

2. Pierre Bourdieu - Teoria do campo literário

Tanto Jauss (1979) como Bourdieu (1996) preocupam-se com a relação privilegiada entre a obra e o(s) seu(s) público(s).

“Se a atenção ao sensível convém perfeitamente quando se aplica ao texto, leva a deixar escapar o essencial, quando se refere ao mundo social, no qual ele é produzido”

Bourdieu (1996: 5).

Para Bourdieu (1996), a gênese do campo literário, surge exatamente quando existe a necessidade de responder a uma questão, que está inscrita na tensão entre a sociedade e os produtores intelectuais de uma dada época. A autonomia do campo literário surge como resultado de mudanças sociais e políticas, em que alguns segmentos da sociedade procuram respostas a novas questões.

O estudo da gênese e constituição do campo literário, constituem-se como uma parte importante da obra de Pierre Bourdieu, pela capacidade que este investigador demonstrou ao isolar o campo literário, como uma parte importante do campo simbólico, que encontramos no campo social.

A análise do campo literário, como parte do campo intelectual das sociedades, é possível quando num dado espaço social, conseguimos compreender um autor, ou agente social, ou a sua obra, em termos que vão para além da visão substantiva e não relacional e conseguimos ultrapassar a visão estruturalista.

O campo literário é o local de resposta, e subjacente à obra encontra-se a questão colocada, sendo o artista o veículo que pretende executar a resposta. “A constituição de um campo no qual o criador está autorizado a instaurar o seu próprio *nomos*, em uma obra que traz consigo o princípio sem antecedentes da sua própria percepção” (Bourdieu, 1996:85).

O campo literário constitui-se como um sistema de forças, em que o agente (artista, criador) e as instituições se enfrentam e se agregam, enfrentando tensões permanentes, num lugar e espaço temporais bem determinados. Cada um deles ocupará uma posição determinada, com uma posição específica no campo cultural, construindo assim um sistema de relações entre si.

Apesar das tensões sempre presentes, todos partilham um inconsciente cultural (Bourdieu, 1996), composto por símbolos de uma dada época histórica.

O campo cultural, em geral, de que o campo literário faz parte, está dotado de uma autonomia relativa, face ao campo do poder (Bourdieu, 1996), pois existe uma pluralidade de lógicas de análise, correspondentes a formas diferentes de construir sentidos para uma dada ação.

Cada campo é estruturado em função de relações objetivas entre as posições ocupadas por cada agente e acaba por determinar posições dominantes ou dominadas. Cada artista constrói o seu projeto em função da sua percepção, das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e apreciação inscritas no seu *habitus*⁹.

A construção do campo literário surge para introduzir inovação, transgressão de norma e estabelecimento de regras próprias, que libertam a produção intelectual de regras estabelecidas. Num campo em via de construção, as posições internas servem para especificar as posições pessoais dos escritores, ou do campo literário, perante o campo do poder estabelecido.

A arte pela arte, é o conceito que liberta o produtor, enquanto personagem, para assumir uma posição em que o seu trabalho está liberto de ligações a campos de poder e de escolas, que queiram dirigir ou influenciar a sua norma estética ou atribuir significados à produção, a que o autor seja alheio.

“Cada autor, enquanto ocupa uma posição no espaço, isto é, num campo de forças (...) só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo; mas ele também afirma a distância diferencial constitutiva da sua posição, do seu ponto de vista, entendido a partir de um ponto específico “

Bourdieu (1996: 86).

É o campo específico, o literário, que estabelece as modalidades de reconhecimento - os critérios não são impostos de fora, pelo estado ou pelo mercado. O processo de autonomia do campo é resultado de um processo histórico, com espaços delimitados.

⁹ O conceito de *habitus*, introduzido por Bourdieu, é um conceito sociológico, em que se pretende identificar a envolvente externa do indivíduo, as suas referências culturais, a sua herança cultural, a forma como foi socializado.

A análise das relações entre campo literário e campo do poder, em que se constroem relações de independência, constitui-se como um dos maiores efeitos do campo literário. Os critérios da autenticidade do produto cultural são baseados no facto de serem um ato de pura determinação do autor, baseado em desinteresse económico, o que não implica ausência de desinteresse financeiro. Porém, é o prestígio, que trará a compensação económica.

A lógica interna do campo rege as normas que proporcionam o reconhecimento dos pares, e a posição ocupada no campo consegue-se através da independência alcançada.

A análise do campo literário, enquanto lugar específico de construção artística, obriga-nos a reconhecer diferentes subcampos, de entre os quais destacamos a existência de um conjunto infindável de experiências e práticas artísticas, com características próprias, em termos de conceção, autores, produção e mensagem.

Para esta investigação naturalmente destaca-se o subcampo da Poesia e, ainda mais detalhadamente, um conjunto de obras que, ou foram concebidas para serem interpretadas no Fado ou foram adaptadas para serem cantadas no Fado.

Encontra-se assim um subcampo de análise a delimitar, com necessidade de bastante precisão, a Poesia, enquanto criação literária, cantada e utilizada pelo Fado. Assim, é dada prioridade de delimitação a este subcampo da literatura portuguesa - a Poesia e um modo particular de a usar num processo comunicativo particular, como é o caso do Fado.

Esta necessidade revela-se pelo facto de que a construção de um conjunto particular de letra-música e modelo interpretativo do cantor, constituem a particularidade da totalidade da obra artística e da mensagem estética e poética a transmitir ao destinatário.

Acontece que o destinatário comum fruía uma determinada mensagem estética, considerada tradicional até aos anos 60, até que surge uma obra nova, com características específicas, surge uma rutura no padrão habitual do género e evolui para um novo tipo de produção, concretizada através do uso do “poema” e não da “letra”, como os puristas gostavam de referir. A letra seria uma produção artística, concebida pela via popular, enquanto o poema surgia como uma mensagem produzida pela via da erudição.

Na atualidade, tal divisão não seria considerada uma questão fundamental em termos de discussão académica, mas não poderemos esquecer a época, em que tal inovação se realizou. Portugal, nos anos 60 do século XX, um pequeno país europeu, com uma produção limitada por diferentes motivos, ou seja, a dimensão do mercado cultural e a existência de censura instaurada pela ditadura.

2. Aspetos Metodológicos

Uma das tarefas mais difíceis para o homem é sempre fazer escolhas acertadas.

Neste caso, a opção metodológica foi feita de acordo com três instrumentos de recolha de dados, por forma a tornar o processo investigativo fiável, num percurso que se quer fidedigno e rigoroso.

(1) Para um trabalho desta natureza, exigia-se a pesquisa documental, procedendo à leitura de uma bibliografia muito diversificada, em termos de tipologia (livros, jornais, brochuras, artigos, entre outros) e, sobretudo, credível.

Foram selecionadas diversas obras de literatura portuguesa, de autores vários e inúmeras obras poéticas dos autores/poetas DMF e PHM.

(2) A necessidade de entrevistar personalidades, de diferentes áreas (do fado, à história, à poesia, à crítica literária) revelou-se imprescindível para aprofundar os temas caros a esta investigação.

Conhecer as opiniões de Daniel Gouveia, um crítico acérrimo da eterna questão polémica que envolve os poetas ditos populares (letristas) e os poetas eruditos revelou-se fundamental. A entrevista ao filho de DMF era crucial para tentar perceber a sua perceção relativamente ao seu pai/poeta na relação com Amália, a fadista. Impensável não falar com o biógrafo oficial de Amália, Vítor Pavão dos Santos, pelo manancial de sabedoria em torno da fadista e por ter sido autor de diversas obras sobre a mesma. Camané, um fadista da atual geração do fado, ele próprio intérprete de poemas de DMF e do repertório de Amália, permitiu perceber o sentir do fadista face à poesia, à composição musical, ao fado e a Amália.

(3) Em busca de uma sistemática confirmação, a pesquisa documental mais seletiva traduziu-se na pesquisa e leitura, segundo 3 critérios de seleção (aprofundamento intensivo dos temas em apreço, grau de fiabilidade, grau de qualidade da informação), artigos e documentários mais específicos, além de obras mais direcionadas para o objeto de estudo desta investigação.

2.1. Paradigma fenomenológico-interpretativo

A metodologia de estudo enquadra-se, em parte, no paradigma fenomenológico-interpretativo, numa perspetiva fenomenológica existencial. Entre os princípios fundamentais da Fenomenologia destacam-se: (1) a intencionalidade, uma vez que o pesquisador entende que o fenómeno não pode ser isolado da sua manifestação; (2) a descrição, pois o pensamento fenomenológico é essencialmente descritivo; (3) a flexibilidade, pois um projeto de pesquisa fenomenológica não pode seguir modelos previamente definidos, mas sim flexíveis.

Husserl (1986), criador da Fenomenologia, apresentou-o como método que possibilitava à Filosofia tornar-se uma ciência e, nesse contexto, forneceu as bases para a constituição de uma psicologia fenomenológica, resgatando a subjetividade como fonte originária da vida humana e a sua correlação com o mundo-da-vida (casos de Forghieri, 2000; Penna, 2001; Goto, 2008). A investigação de cunho fenomenológico não define procedimentos a adotar. Caracteriza-se mais como abordagem, atitude e postura investigativa.

A fenomenologia existencial, associada principalmente a Heidegger (1989, 1991, 2001), Sartre (1948, 2005), Merleau-Ponty (1990, 1999, 2012) e Marcel (1944), toma o ser humano como indefinível, sem classificações sustentadas em axiomas ou sistemas explicativos da existência humana.

Esclareça-se que o pensamento existencial parte da premissa de que o homem se constitui como um ser-no-mundo e é sempre, desde o início, na relação-com-o-mundo. Por isso, na pesquisa fenomenológica é fundamental indicar em que contexto a investigação será realizada e o próprio contexto geográfico, “o espaço vivido” (Frémont, 1980). “Ser-no-mundo” é uma estrutura originária e total, onde o homem se revela e realiza nesse encontro, tendo em conta a composição de elementos intersetados.

Para Heidegger, é um fenómeno de unidade em que, mesmo na solidão, é-se ‘ser-com’, no mundo, num modo deficiente de ‘ser-com’. A base da diferença ontológica entre o homem e os outros seres, é que o homem existe e cuida do seu existir. Habita o mundo, preserva a vida, atende às necessidades do ser humano e trata de si próprio, na sua singularidade e pluralidade, ao longo do tempo (ontologicamente, designa-se por ‘cuidado’).

Na aplicação do método fenomenológico, na pesquisa, podem ser identificadas duas grandes abordagens e as suas múltiplas variantes:

- a *vertente descritiva*, mais antiga, inspirada em Husserl (1986, 2007), que estuda as estruturas da essência dos fenómenos que surgem na consciência, concentrando-se nas

descrições de experiências dos participantes. De que derivaram os métodos definidos por Van Kaam (1959), Colaizzi (1978) e Giorgi (1985). Algumas das suas variantes têm como enfoque o mundo vivido (Ashworth, 2003) e a experiência vivida (Van Manen, 1991).

- a *vertente hermenêutica*, que sublinha o papel do pesquisador e os horizontes de interpretação, fundamentando-se nos trabalhos de Heidegger (1989, 1991, 2001). Recorre à análise de textos literários, poesia, correspondência, etc. De que derivaram as abordagens: **a**) reflexiva do mundo vivido (Dahlberg, Dahlberg & Nystrom, 2008), que descreve e explica o mundo vivido de forma a expandir a compreensão do ser humano e da sua experiência; **b**) a fenomenológica interpretativa (Smith & Osborn, 2003) que, com enfoque ideográfico, visa oferecer percepções sobre o modo como a pessoa, em dado contexto, atribui sentido a um certo fenómeno; **c**) a crítica da narrativa (Langdrige, 2007), focalizada no estudo individual para enfatizar a compreensão da história de vida, tal como é apresentada; **d**) a relacional (Finlay & Evans, 2009; Halling & Leifer, 1991; Rowe, Halling, Davies, Leifer, Powers & Von Bronkhurst, 1989), que sublinha o encontro dialógico entre pesquisador-participantes ou com pesquisadores; **e**) a heurística (Moustakas, 1994), que destaca o envolvimento do pesquisador, tornando a sua experiência o centro da própria investigação.

Em suma, diversos autores desenvolveram modelos de análise da investigação fenomenológica, como Van Kaam (1959) e depois Keen (1975), Colaizzi (1978), Giorgi (1985), Hycner (1985) e a reelaboração dos métodos de Van Kaam e Colaizzi, por Moustakas (1994).

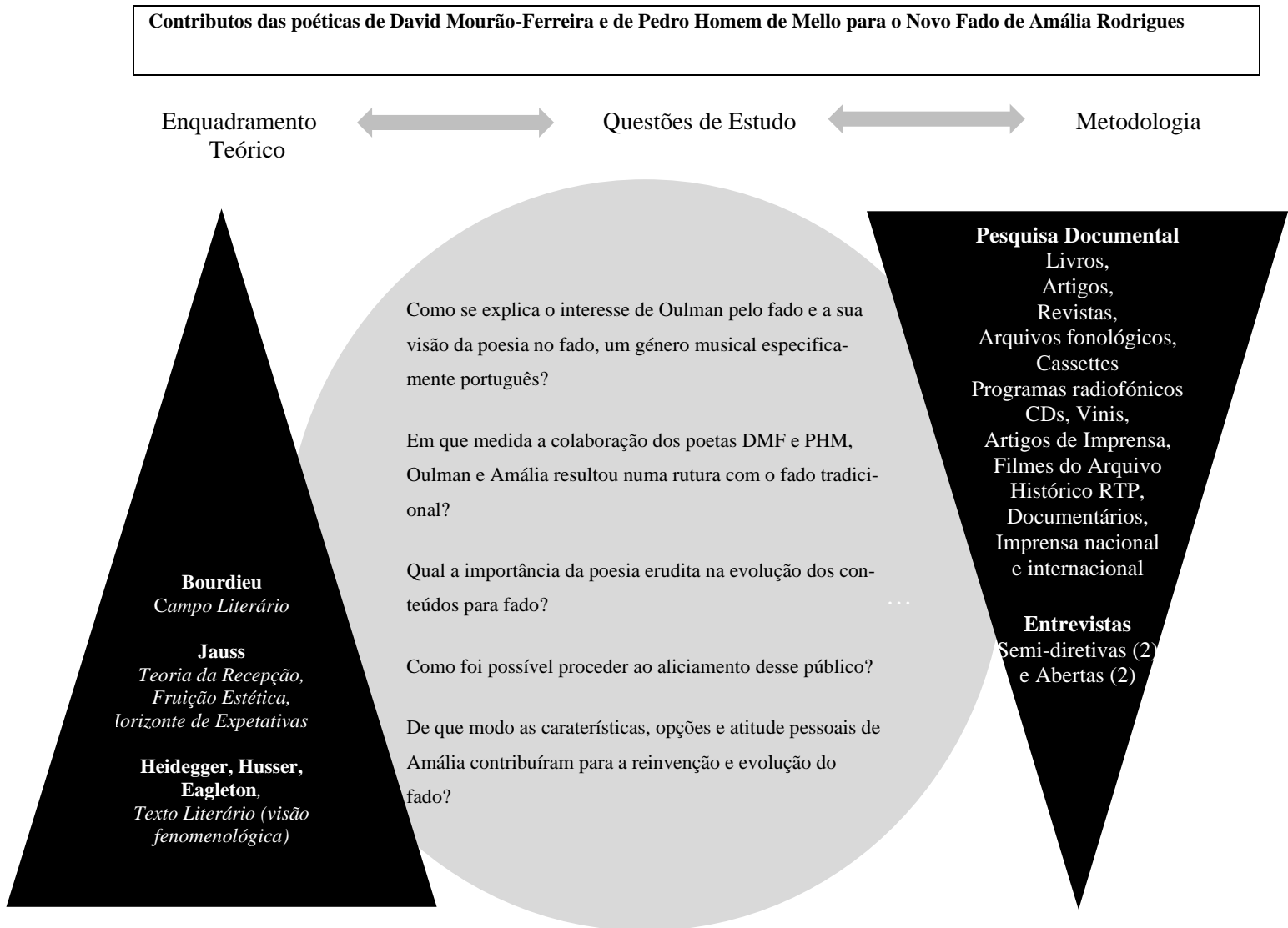
Um dos modelos mais utilizados, o de Giorgi (1985), caracteriza-se pela simplicidade de quatro etapas: (1) a leitura geral do material, (2) a definição de unidades de significado, (3) a expressão das unidades na perspectiva escolhida pelo pesquisador, (4) a formulação da síntese dessas unidades.

Qualquer que seja o modelo adotado, deve atentar no tratamento das unidades de significado. Este é um estudo interpretativo, que utiliza processos inferenciais e indutivos, usando a técnica de pesquisa qualitativa, sobre os resultados da recolha feita através de entrevistas e de pesquisa documental.

2.2. Design e instrumentos de investigação

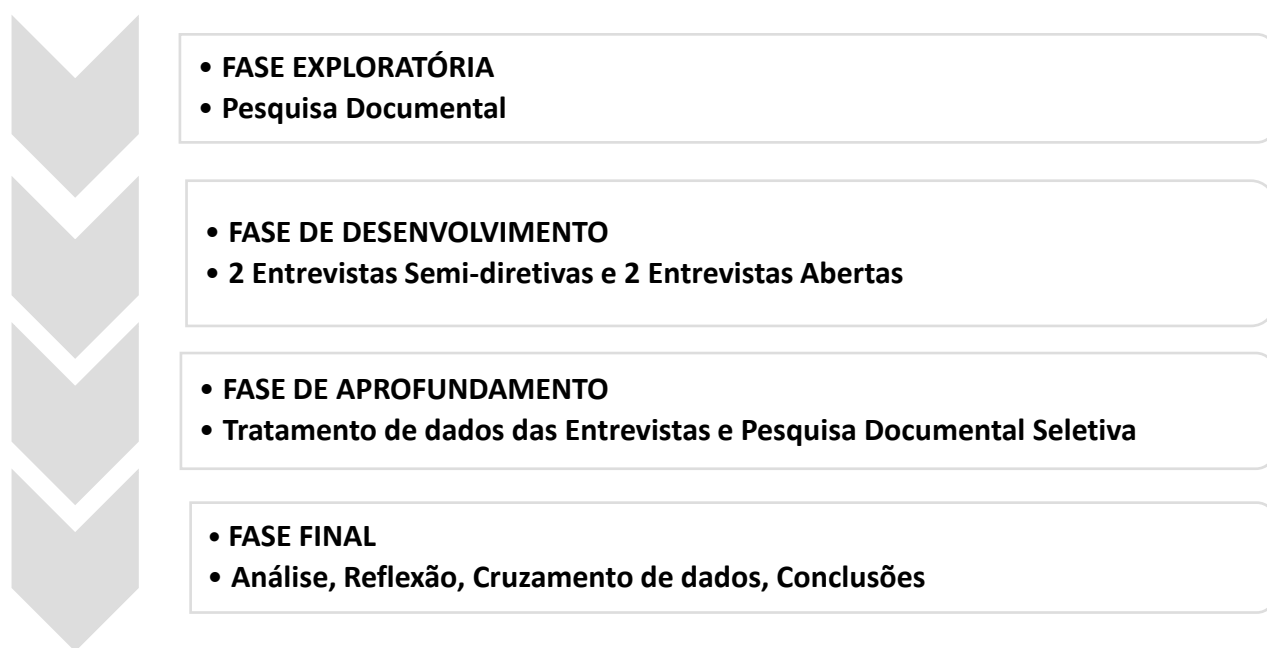
As questões da partida para a investigação são centrais nessa dinâmica interativa, rodopiando entre ambos os cones, na aposta de os manter em equilíbrio constante.

Figura 2. Visão Global do Desenvolvimento do Estudo



Quanto ao desenho de investigação, apresenta-se uma visão muito esquemática com incidência no paradigma fenomenológico-interpretativo, numa abordagem descritiva, interpretativa e analítica.

Figura 3. **Desenho de Investigação**



A lógica de afunilamento pretende traduzir *um mergulho gradual no conhecimento*, sobre os contributos das poéticas de David Mourão-Ferreira e de Pedro Homem de Mello para o Novo Fado de Amália Rodrigues.

Em busca desse aprofundamento cada vez maior de conhecimento, sustentado por diferentes técnicas de recolha de dados, a atenção centrou-se nos entendidos sobre o fado (fadistas, críticos, familiares dos poetas, jornalistas e biógrafo da fadista), filtrando as suas perceções sobre diferentes questões, que se conectam com o tema central, a poesia erudita no fado de Amália Rodrigues, tudo de acordo com um esquema sequencial por camadas, gradualmente mais depuradas, até chegar à súpula do conhecimento que dará resposta às questões de estudo.

Para concretizar a investigação, impôs-se o recurso a vários instrumentos de recolha, que se pretendeu triangular, para maior fiabilidade dos resultados:

(1) dados documentais (livros e artigos sobre a matéria de estudo e imprensa nacional e internacional da época, sobre a receção do público a este tipo de Novo Fado);

(2) entrevistas semi-diretivas e abertas: recolha de opiniões de membros da comunicação social, de outros artistas contemporâneos - fadistas, músicos, letristas -, reações do público em geral e dos meios intelectuais da época, além de familiares dos poetas e análise do discurso das partes interessadas (*stakeholders*) que continuam a estudar a evolução do Fado e os motivos de coexistência de tantos subgéneros específicos, neste género musical;

(3) *corpus poético* de DMF e PHM, cantado por Amália Rodrigues.

O *campus* específico da poesia foi isolado e determinado, enquanto obra de arte e produto estético, de acordo com o respetivo significado, devidamente contextualizado, num universo temporal específico (anos 60 e 70 do século XX).

2.2.1. Pesquisa Documental e Bibliográfica

O uso de documentos em pesquisa deve ser valorizado por vários motivos, entre os quais se distinguem 4:

- (1) a riqueza das informações extraídas justifica o seu uso em várias áreas das Ciências Humanas e Sociais, porque ampliam o entendimento de objetos, cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural.
- (2) em qualquer reconstituição, referente a um passado relativamente distante, é imprescindível reconstituir as “histórias de vida dos intervenientes”, que representam muitos dos vestígios da atividade humana, em determinada época.
- (3) os documentos pesquisados permitem a compreensão da dimensão do tempo e a compreensão do social.
- (4) a análise documental favorece a observação do processo de maturação ou de evolução de indivíduos, grupos, conceitos, conhecimentos, comportamentos, mentalidades, práticas, entre outros (Cellard, 2008).

Segundo os princípios da pesquisa bibliográfica e tendo como material de apoio investigativo livros e artigos que enfocam o campo da pesquisa documental, prioriza-se a discussão da análise documental, com o texto escrito ou impresso.

São muitas as opiniões acerca da pesquisa e análise documental, nomeadamente a de Cellard (2008) e de Helder (2006).

“Uma pessoa que deseja empreender uma pesquisa documental deve, com o objetivo de constituir um corpus satisfatório, esgotar todas as pistas capazes de lhe fornecer informações interessantes”

(Cellard, 2008: 298).

“A técnica documental vale-se de documentos originais, que ainda não receberam tratamento analítico por nenhum autor. [...] é uma das técnicas decisivas para a pesquisa em ciências sociais e humanas”

(Helder, 2006:1-2).

Segundo Kelly *apud* Gauthier (1984: 296), é um método de recolha de dados que elimina, ao menos em parte, a eventualidade de qualquer influência, presença ou intervenção do pesquisador, relativamente ao conjunto das interações, acontecimentos ou comportamentos pesquisados, anulando a possibilidade de reação do sujeito à operação de medida.

Ao utilizar documentos para extrair deles informações, o pesquisador investiga e examina, recorrendo a técnicas apropriadas para o seu tratamento e análise; segue etapas e procedimentos; organiza informações a serem categorizadas e analisadas; por fim, elabora sínteses, ou seja, na realidade, a ação do investigador, cujos objetos são documentos, estão recheados de aspetos metodológicos, técnicos e analíticos. A pesquisa envolve métodos e técnicas que levem criteriosamente a resolver problemas.

“é pertinente que a pesquisa científica esteja alicerçada pelo método, o que significa elucidar a capacidade de observar, selecionar e organizar cientificamente os caminhos que devem ser percorridos para que a investigação se concretize”

(Gaio, Carvalho e Simões, 2008: 148).

Minayo (2008), ao discutir o conceito e o papel da metodologia nas pesquisas em ciências sociais, imprime-lhe um enfoque plural nas pesquisas, de um modo geral, e no campo da utilização de documentos.

“a metodologia inclui as concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilitam a apreensão da realidade e também o potencial criativo do pesquisador”

(Minayo, 2008: 22).

Assim, a pesquisa documental é um procedimento em que se utilizam métodos e técnicas para a apreensão, compreensão e análise de documentos, dos mais variados tipos.

Neste trabalho, a pesquisa que se restringe à análise de documentos contemplou: livros, artigos de imprensa nacional e internacional, artigos de revistas e jornais. Por outro lado, foram pesquisados documentos sonoros e visuais: CDs, gravação das entrevistas dadas.

Tanto a pesquisa documental como a pesquisa bibliográfica têm o documento como objeto de investigação. Mas, o conceito de “documento” ultrapassa o conceito de textos

escritos e/ou impressos. O documento como fonte de pesquisa pode ser escrito e não escrito, tais como filmes, vídeos, slides ou fotografias entre outros. Esses documentos são utilizados como fontes de informações, indicações e esclarecimentos que trazem, no seu conteúdo, conteúdos pertinentes para elucidar determinadas questões e servir de prova para outras, de acordo com o interesse do pesquisador (Figueiredo, 2007).

Apesar de existirem diferenças entre pesquisa documental e pesquisa bibliográfica, Oliveira (2007) distingue essas modalidades de pesquisa. Para a autora, a pesquisa bibliográfica é uma modalidade de estudo e análise de documentos de domínio científico (livros, periódicos, enciclopédias, ensaios críticos, dicionários e artigos científicos, tipo de “*estudo direto em fontes científicas, sem precisar recorrer diretamente aos factos/fenómenos da realidade empírica*” (p. 69).

Oliveira (2007) advoga que a principal finalidade da pesquisa bibliográfica é proporcionar ao pesquisador o contacto direto com obras, artigos ou documentos que tratem do tema em estudo.

“o mais importante para quem faz opção pela pesquisa bibliográfica é ter a certeza de que as fontes a serem pesquisadas já são reconhecidamente do domínio científico”
Oliveira (2007: 69).

Relativamente à pesquisa documental, considera que: “*a documental caracteriza-se pela busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico, como relatórios, reportagens de jornais, revistas, cartas, filmes, gravações, fotografias, entre outras matérias de divulgação*” (Oliveira, 2007: 69).

Apesar da pesquisa documental ser muito próxima da pesquisa bibliográfica, o elemento diferenciador destaca-se na “natureza das fontes”: a pesquisa bibliográfica remete para as contribuições de diferentes autores sobre o tema, atentando em fontes secundárias, enquanto a pesquisa documental recorre a materiais sem tratamento analítico, isto é, fontes primárias.

Apesar disso, considera-se importante que: “*na pesquisa documental, o trabalho do pesquisador requer uma análise mais cuidadosa, visto que os documentos não passaram antes por nenhum tratamento científico*” (Oliveira, 2007: 70).

O conceito de “*documento*” acompanhou a evolução da História enquanto disciplina e método, tendo como principal impulsionador o movimento da Escola de Annales. Para esses

historiadores o acontecer histórico faz-se a partir dos homens. Daí o documento histórico produzir-se com tudo o que, pertencendo ao homem, depende dele, exprime-o, demonstra a sua presença, atividade, gostos e maneiras de ser humanas.

A Escola de Annales, ao privilegiar uma abordagem mais globalizante, amplia consubstancialmente o conceito de “documento”.

“tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou ‘fonte’ [...] pode tratar-se de texto escritos, mas também de documentos de natureza iconográfica e cinematográfica, ou de qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos, etc”

Cellard (2008: 296-297).

“Qualquer suporte que contenha informação registrada, formando uma unidade, que possa servir para consulta, estudo ou prova. Incluem-se nesse universo os impressos, os manuscritos, os registros audiovisuais e sonoros, as imagens, entre outros”.

(Appolinário, 2009: 67).

Inicialmente, nesta investigação, foram pesquisados textos pertinentes e avaliada a sua credibilidade, assim como a sua representatividade. Investiu-se no esforço de compreensão adequada do sentido da mensagem e foram aceites os documentos tal como se apresentam, mesmo incompletos, parciais ou imprecisos.

Foram consultadas fontes documentais, mesmo as mais pobres, quando se revelaram as únicas fontes capazes de esclarecer sobre uma determinada situação. Desta forma, é fundamental usar de cautela e avaliar adequadamente, com um olhar crítico, a documentação que se pretende fazer análise.

Cellard (2008) fornece orientações nesse sentido (avaliação preliminar dos documentos), na primeira etapa de toda a análise documental, que se aplicaram em cinco dimensões.

Quadro 1. Cinco Dimensões de Análise Documental (Cellard, 2008)

<p>CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTO</p>	<p>Em todas as etapas de uma análise documental, foi avaliado o contexto histórico no qual foi produzido o documento, o universo sociopolítico do autor e daqueles a quem foi destinado, seja qual tenha sido a época em que o texto foi escrito.</p> <p>É ainda mais indispensável quando se trata de um passado mais distante, esse exercício é, de igual modo, quando a análise se refere a um passado recente. Mas a falta de distância pode ter implicações na tarefa do pesquisador, mas vale como desafio.</p> <p>O pesquisador tem de conhecer a conjuntura socioeconómico-cultural e política que propiciou a produção de um determinado documento. Esse conhecimento possibilita apreender os esquemas conceituais dos autores, seus argumentos, refutações, reações e, ainda, identificar as pessoas, grupos sociais, locais, factos aos quais se faz alusão, etc.</p> <p>Pela análise do contexto, o pesquisador coloca-se em excelentes condições até para compreender as particularidades da forma de organização e, sobretudo, para evitar interpretar o conteúdo do documento em função dos valores modernos. Tal etapa é essencial e imprescindível.</p> <p>Não se pode pensar em interpretar um texto, sem ter previamente uma boa identidade da pessoa que se expressa, dos seus interesses e dos motivos que a levaram a expressar-se.</p> <p>Cellard (2008) acredita ser <i>“bem difícil compreender os interesses (confessos, ou não!) de um texto, quando se ignora tudo sobre aquele ou aqueles que se manifestam, suas razões e as daqueles a quem eles se dirigem”</i> (p. 300). Elucidar a identidade do autor possibilita, portanto, avaliar melhor a credibilidade do texto, a interpretação que é dada de alguns factos, a tomada de posição que transparece de uma descrição, as deformações que podem sobrevir na reconstituição de um acontecimento.</p>
<p>Autenticidade e Confiabilidade</p>	<p><i>“é importante assegurar-se da qualidade da informação transmitida”</i> (Cellard, 2008: 301). Importa, portanto, verificar a procedência do documento.</p>

<p style="text-align: center;">NATUREZA DO TEXTO</p>	<p>Na análise de um documento, a natureza do texto ou o seu suporte deve ser considerada antes de serem tiradas conclusões. Efetivamente, a abertura do autor, os subentendidos e a estrutura de um texto podem variar, conforme o contexto no qual ele é redigido.</p> <p>Cellard (2008) cita um exemplo: <i>“é o caso, entre outros, de documentos de natureza teológica, médica ou jurídica, que são estruturados de forma diferente e só adquirem um sentido para o leitor em função de seu grau de iniciação no contexto particular de sua produção”</i> (p. 302).</p>
<p style="text-align: center;">CONCEITOS-CHAVE E LÓGICA INTERNA</p>	<p>Delimitar adequadamente o sentido das palavras e dos conceitos é uma precaução totalmente pertinente no caso de documentos, especialmente os mais recentes, os quais, por exemplo, contém regionalismos, gíria própria e meios particulares, linguagem popular, etc.</p> <p>É essencial prestar atenção aos conceitos-chave presentes num texto e avaliar a sua importância e o seu sentido, segundo o contexto preciso em que eles são empregues.</p> <p>Questionar é fundamental para refletir e avaliar: Qual é o esquema ou plano do texto? Como foi sustentado um argumento? Quais são as partes principais da argumentação? Essa contextualização pode ser um apoio muito importante, quando, por exemplo, são comparados vários documentos da mesma natureza.</p>
<p style="text-align: center;">ANÁLISE DOCUMENTAL</p>	<p>Feita a seleção e análise preliminar dos documentos, o pesquisador procederá à análise dos dados: <i>“é o momento de reunir todas as partes – elementos da problemática ou do quadro teórico, contexto, autores, interesses, confiabilidade, natureza do texto, conceitos-chave”</i> (Cellard, 2008: 303).</p> <p>O pesquisador poderá, assim, fornecer uma interpretação coerente, tendo em conta a temática ou o questionamento inicial. A análise é desenvolvida através da discussão que os temas e os dados suscitam e inclui geralmente o corpus da pesquisa, as referências bibliográficas e o modelo teórico.</p>

Na Unidade de Análise¹⁰, o investigador pode selecionar segmentos específicos do conteúdo para fazer a análise, determinando, por exemplo, a frequência com que aparece no texto uma palavra, um tópico um tema uma expressão, uma personagem ou um determinado item (operação que usa a quantificação dos termos).

No entanto, dependendo dos objetivos e das perguntas de investigação, pode ser mais importante explorar o contexto em que uma determinada unidade ocorre, e não apenas sua frequência. Assim, o método de codificação escolhido vai depender da natureza do problema, do arcabouço teórico e das questões específicas de pesquisa.

Realizada a codificação da Unidade de Análise, resta caracterizar a forma de registo. Foram feitas anotações à margem do próprio material analisado, construídos esquemas, diagramas e outras formas de síntese. Tais anotações centraram-se, num primeiro momento de classificação dos dados, no tipo de fonte de informação, os tópicos ou temas tratados, o momento e o local das ocorrências e a natureza do material coletado.

Após organizar os dados, num processo de numerosas leituras e releituras, o investigador voltou a examiná-los reiteradamente, na tentativa de detetar temas e temáticas mais frequentes: “esse processo, essencialmente indutivo, vai culminar na construção de categorias ou tipologias” (Ludke e André, 1986: 42).

Quadro 2. Para Construir Categorias de Análise

	Construção	Resultados
1º	As categorias surgem da teoria em que se apoia a investigação. Para a construção de categorias analíticas não existem normas fixas nem procedimentos padronizados, mas um quadro teórico consistente auxilia uma seleção inicial mais segura e relevante.	O conjunto preliminar de categorias pode ser modificado ao longo do estudo, num processo dinâmico de confronto constante entre prática e teoria, o que proporcionará novas conceções e, por consequência, novos olhares sobre o objeto e o interesse do investigador.

¹⁰ Ludke e André (1986) proclamam dois tipos de Unidade de Análise: a Unidade de Registo e a Unidade de Contexto.

2º	Feito o exame do material, em busca de aspetos relevantes, verifica-se se certos temas, observações e comentários aparecem e reaparecem em contextos variados, vindos de diferentes fontes e diferentes situações.	Esses aspetos que aparecem com certa regularidade são a base para o primeiro agrupamento da informação em categorias.
----	--	---

A pesquisa documental é um procedimento metodológico decisivo em ciências humanas e sociais, porque a maior parte das fontes escritas – ou não – são quase sempre a base do trabalho de investigação. Dependendo do objeto de estudo e dos objetivos da pesquisa, pode caracterizar-se como principal caminho para a concretização da investigação ou constituir-se como instrumento metodológico complementar.

Apresenta-se como um método de escolha e de verificação de dados; visa o acesso às fontes pertinentes, e, a esse título, faz parte integrante da heurística de investigação.

Deve muito à História e, sobretudo aos seus métodos críticos de investigação sobre fontes escritas. Isso por que a investigação histórica ao pretender estabelecer sínteses sistemáticas dos acontecimentos históricos serviu, sobretudo, às ciências sociais, no sentido da reconstrução crítica de dados que permitam inferências e conclusões.

Oferece a possibilidade de partir de dados passados, fazer algumas inferências para o futuro e permite compreender os antecedentes numa espécie de reconstrução das vivências e do vivido.

Portanto, a pesquisa documental, bem como outros tipos de pesquisa, propõe-se produzir novos conhecimentos, criar novas formas de compreender os fenómenos e dar a conhecer a forma como estes têm sido desenvolvidos.

2.2.2. Entrevistas Semi-diretivas e Abertas

A entrevista surgiu como técnica de investigação social (década de 1930), no âmbito das publicações de serviço social, nos EUA, com um grande contributo, na década de 1940, dos estudos de Carl Rogers, sobre psicoterapia orientada para o paciente (Scheuch, 1973: 171-172).

A partir da Segunda Guerra Mundial, a entrevista ganhou orientações metodológicas próprias, em pesquisas de comunicação (Curvello, 2002), comportamento organizacional (Schirato, 2000), levantamentos históricos e biográficos (Marques de Melo & Duarte, 2001), processos jornalísticos (Pereira JR, 2006) e em outros tipos de estudo, usada como base única ou conjugada com diferentes técnicas (observação, discussão em grupo e/ou análise documental).

Basicamente, uma entrevista consiste numa conversa intencional, “*conversa entre um entrevistador e um entrevistado que tem o objectivo de extrair determinada informação do entrevistado*” (Moser & Kalton cit. Por Bell, 1997, p.118-119), embora possa envolver mais pessoas (Morgan, 1998). É dirigida por uma pessoa (entrevistador), para obter informações de outra (entrevistado) (Biklen & Bogdan, 1994).

Possibilita uma ampla diversidade de questões e respostas, mediadas pela preponderância da interação direta e de hipóteses de reformulação constante, para uma maior eficácia da recolha de informação, que é, por si só, uma oportunidade única para aprofundar temas. Daí, o papel ativo do entrevistador como “pescador”, cuidadosamente preparado, munido de muita paciência e experiência (Bell, 1997). “*Entrevista é uma das mais comuns e poderosas maneiras que utilizamos para tentar compreender nossa condição humana*” (Fontana & Frey, 1994: 361).

Existem três tipos de entrevista: (1) a estruturada (standard), (2) a semiestruturada e (3) a não estruturada (informal).

Em dois casos, optou-se pela entrevista semiestruturada ou semi diretiva, que exige um guião previamente preparado, como eixo orientador para o desenvolvimento da entrevista, em que a ordem dos temas é livre e o entrevistador propõe o tema, caso o entrevistado não aborde um ou vários temas do guião (Anexo 3, A e B).

Manteve-se um elevado grau de liberdade na exploração das questões. Este tipo de entrevista apresenta vantagens sobre o tempo disponível; possibilita um tratamento mais sistemático dos dados; permite seleccionar temáticas para aprofundamento; e flexibiliza na

introdução de novas questões, apesar de ter a desvantagem de requerer uma boa preparação do entrevistador.

Assim, nesta etapa do estudo, optou-se pela entrevista semiestruturada com um guião prévio (perguntas preparadas de acordo com as questões interessantes que derivaram da pesquisa documental), dado as suas potencialidades e os critérios de adequação ao tipo de dados pretendidos (Apêndices A e B).

Os objetivos gerais das entrevistas semiestruturadas foram conhecer diferentes e diversas perspetivas sobre os contributos poéticos de DMF e PHM para o Novo Fado e o novo público que angariou. No final da entrevista, foram agradecidas todas as informações fornecidas, pela sua relevância, qualidade e pertinência (critérios também para a seleção dos entrevistados).

Relativamente aos entrevistados, o fadista Camané e o biógrafo/historiador Vítor Pavão dos Santos, realizou-se o contacto presencial, que proporcionou uma longa conversa (entrevistas abertas), uma no Museu do Fado e outra na residência do entrevistado (*vide* Apêndices C e D).

Uma entrevista aberta é uma técnica de pesquisa qualitativa na qual uma conversa não estruturada é incentivada entre uma pessoa entrevistando e um entrevistado. Baseia-se em perguntas espontaneamente geradas como parte da interação comunicacional. O seu objetivo é conhecer as visões do entrevistado sobre aspetos centrais do trabalho de investigação, com base nas suas vivências, saberes, experiências pessoais e profissionais. A comunicação não verbal também está presente neste instrumento; O entrevistador deve prestar atenção para interpretar o que o entrevistado não é capaz de dizer em palavras

Existem vários tipos de entrevistas, as quais se devem adequar ao tema/recolha de dados/tratamento de dados, à disponibilidade do entrevistado e entrevistador, ao prazo para a realização da tarefa, à proximidade geográfica ou não dos participantes, etc. As entrevistas podem realizar-se:

a) por telefone ou via e-mail (em muitas ocasiões, o início de um processo de entrevista começa com um telefonema para a pessoa que precisa ser contactada; como o entrevistador tem um plano claro sobre o foco e o objetivo que persegue, usará um guião que conduz a resposta claras e inequívocas);

b) cara a cara (realizada pessoalmente, com o entrevistador presente, que guiará o processo, e o entrevistado¹¹; inicia-se com uma conversa sobre tópicos gerais, criando um ambiente que permita ao entrevistado expressar-se livremente (a entrevista aberta é usada para obter uma visão geral da qualidade do conhecimento da pessoa ou informações pertinentes ainda desconhecidas).

c) sequencial¹² (vários entrevistadores falam separadamente com o entrevistado, em sessões individuais; como em todas as entrevistas abertas, o entrevistador não prepara uma lista de perguntas, mas adapta-as e repensa-as de acordo com o fluir da conversa, as suas impressões e os problemas que antevê poderem surgir). Esta não foi utilizada neste estudo.

Nas entrevistas realizadas, destacam-se as seguintes vantagens:

- a sensibilidade e informalidade demonstradas pelo entrevistador incentivaram o entrevistado a expressar-se com maior profundidade e liberdade, mesmo em questões e experiências sensíveis para si (entrevistas abertas);
- os entrevistados não se sentiram pressionados a responder num horário específico e dedicaram um tempo para desenvolver as suas ideias (entrevistas semi-diretivas);
- podem ser explorados os interesses e crenças da pessoa, sem limitar as perguntas pré-estabelecidas (entrevistas abertas e semi-diretivas);
- são mais flexíveis, pois as perguntas podem ser adaptadas e alteradas dependendo das respostas dos entrevistados (entrevistas abertas);
- a interação direta e aberta com o participante permite esclarecer qualquer dúvida que surgir durante o momento da entrevista (entrevistas abertas);
- o entrevistador pode conhecer novas ideias e hipóteses diferentes daquelas formuladas inicialmente (entrevistas abertas e semi-diretivas);
- ajuda o entrevistado a ter uma visão global, pois, direta ou indiretamente, terão informações sobre a cultura, a mentalidade, as reações habituais numa dada época e os valores que a caracterizam, etc (entrevistas abertas);

¹¹ Neste caso, não há perguntas programadas, elas surgirão à medida que a entrevista se desenrola. No entanto, a pessoa responsável pela estratégia deve ter a capacidade de manter o entrevistado, falando sobre as experiências relevantes na área que deseja investigar.

¹² Neste caso, após a entrevista sequencial, cada entrevistador forma sua própria opinião e avaliação independente. Depois, comparam anotações para compartilhar opiniões e chegar a uma conclusão; painel de entrevistas (é conduzida por vários entrevistadores numa única sessão com o entrevistado. Cada pessoa do painel pode gerar as suas próprias perguntas ou expressá-las com base nas perguntas de outro entrevistador. Após a conclusão da estratégia, os membros do painel analisam e compartilham suas impressões, para iniciar o processo final de avaliação).

- o entrevistado poderá perguntar diretamente ao entrevistador e, rapidamente, esclarecer qualquer dúvida (entrevistas abertas);
- amplia a visão do entrevistador sobre o assunto, pois é enriquecido pelas abordagens adotadas pelo entrevistado (entrevistas abertas).

Em contrapartida, também pode haver desvantagens:

- existe possibilidade de o entrevistador influenciar as respostas dos entrevistados;
- é um instrumento que não pode ser padronizado, pois seu *design* é único para cada entrevistado;
- os dados podem não ser confiáveis, se os entrevistados tendem a exagerar alguns aspetos que consideram socialmente desejáveis e minimizar os que não o são;
- podem exigir uma grande quantidade de tempo para execução e avaliação;
- os dados são qualitativos, o que significa que é difícil analisar e comparar com outros dados; sendo a obtenção das informações baseada exclusivamente na comunicação, os mais introvertidos podem não se sentir à vontade com este instrumento e poderá não ser eficaz;
- deve ser realizada por um especialista, pois é necessária a aplicação de técnicas eficazes de comunicação e a gestão de situações potencialmente conflituosas;
- o treino do entrevistador exige um alto investimento, pois para um desempenho ideal ele de formação adequada;
- se o assunto a tratar for sensível, implica que haja um tratamento muito mais cuidadoso das informações, para evitar problemas éticos de confidencialidade.

Para Olivier de Sardan (2008), a entrevista deve ser encarada como momento privilegiado e único, ou seja, deve ser sempre um momento de conversa.

“os sujeitos tendem a expressar melhor o seu ponto de vista numa situação de entrevista: É possível distinguir diversos tipos de entrevistas [...] tanto em termos de sua própria lógica, como também em termos de sua contribuição para um maior desenvolvimento da entrevista semiestruturada enquanto método em geral”

Flick (2009: 143).

As formas de entrevistas devem funcionar mais como uma orientação sobre a maneira de moldar e planejar um instrumental de pesquisa do que algo que possa “engessar” o pesquisador, tornando-se uma “camisa de forças”.

Flick (2009) enfatiza o plano da investigação mais aprofundada como indispensável e anterior ao ato da entrevista. Duarte (2009) reconhece a diversidade de tipologias de entrevistas, mas parte da caracterização de três elementos fundamentais para entender este procedimento de pesquisa: entrevistas abertas, semiabertas e fechadas, originárias, respetivamente de questões não estruturadas, semiestruturadas e estruturadas.

No caso, as abertas e semiabertas são do tipo de estudo em profundidade, caracterizando-se pela flexibilidade e por explorar ao máximo determinado tema. As abertas são realizadas a partir de um tema central (do tipo, discorra sobre o tema ou diga-me o que sabe sobre...), enquanto as semiabertas partem de um roteiro base. Além destes três elementos fundamentais, é necessário apontar ainda para a variabilidade metodológica possível na recolha de dados verbais (uma das principais abordagens da pesquisa qualitativa).

Flick (2009: 194) considera que a recolha destes dados pode dividir-se entre dois objetivos: a) abertura, relacionado com a geração, do máximo possível, em relação ao objeto que está em estudo; às perspetivas dos sujeitos envolvidos no processo de investigação científica; b) estruturação, que trata dos elementos específicos utilizados para criar uma sistematização de coletas de dados.

É em redor desses objetivos, bem como a partir do objetivo da pesquisa, que se devem fazer as escolhas sobre qual técnica utilizar. Para Flick (2009), as entrevistas podem ser focalizadas; semipadronizadas; centradas no problema; com especialistas ou etnográficas. As entrevistas, classificadas no primeiro grupo, são claramente categorizadas como técnicas desenvolvidas em entrevistas semiestruturadas, como “*versões da entrevista como uma das bases metodológicas da pesquisa qualitativa*” (Flick, 2009: 160).

Sobre a validade e confiabilidade da entrevista, Duarte (2009) afirma que essas condições dizem respeito à capacidade de os instrumentos fornecerem os resultados que o pesquisador se propôs obter a partir dos pressupostos, bem como ao rigor metodológico utilizado.

O julgamento da validade de uma investigação científica pode ser obtido pela construção metodológica do trabalho, ao relacionar formulação teórica, questão de pesquisa, perguntas, critérios de seleção dos entrevistados – ou seja, é identificada já o exame do projeto.

A triangulação de dados com o acréscimo de fontes diversificadas de evidências, como documentos, observação e literatura e seu encadeamento consistente na etapa de análise, ajuda a garantir a validade dos resultados suportados por entrevistas em profundidade (Duarte, 2009: 68).

O contexto em que a entrevista foi aplicada ajuda a esclarecer esses fatores imprescindíveis para o sucesso de uma pesquisa. Referir validade e confiabilidade dos dados é falar, no caso das entrevistas narrativas e episódicas, de validade e confiabilidade da memória.

Flick (2009: 171) adverte: “*as lembranças dos eventos mais antigos podem ser influenciadas pela situação na qual são contadas*” e acrescenta uma pergunta que deve ser feita pelo pesquisador: “*É adequado [...] confiar na eficácia dos constrangimentos narrativos e embaraços de uma narrativa?*” Dizem-nos que a memória de cada um de nós é pouco confiável, ideológica e mitológica. Mas, isto, afinal, é a memória. Por outro lado, a história não é, então, aquilo que lembramos, mas algo resguardado por instituições e historiadores profissionais, que, estes sim, sabem gerenciar e guardar lembranças confiáveis.

Pollak (1989) lembra que falar de memória é falar de uma relação tríade entre a memória, o esquecimento e o silêncio. Há enquadramentos de memória (termo mais específico do que memória coletiva, de Halbwachs, 1990) e a memória pode transformar-se num objeto de poder. Halbwachs (1990) desenvolve o seu pensamento em torno de uma questão fundamental: existe uma parte de nossa memória individual construída pela sociedade e há uma parte da sociedade que funciona como memória. Halbwachs (1990) defende que a memória deve ser entendida como um fenómeno social e coletivo, por se submeter a mudanças, transformações e flutuações.

Para Pollak (1989), na verdade, a memória coletiva, organizada, oficial de uma nação é lugar de disputa de poder e sofre, constantemente, enquadramentos. O presente dá o tom da lembrança do passado e esse “tom”, bem como a própria memória, é permanentemente construído e reconstruído.

Portanto, a memória é construída, é organizada em função de preocupações pessoais e políticas e é disputada permanentemente. Há um jogo, uma trama em negociação, há memórias subterrâneas que buscam o tempo todo um “lugar ao sol”, um lugar para serem, no presente, lembradas pois podem ser silenciadas, mas não, necessariamente, esquecidas.

Ou ainda, pode esse mesmo silêncio ser a própria lembrança, ou “a gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (Pollak, 1989: 13). Obviamente, a construção

dessa memória não é arbitrária, o que significa que esse enquadramento tem limitações e se alimenta de material fornecido pela História.

Para Thompson (2002: 197), “*descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta*” é aproveitar uma oportunidade, é desafiar a subjetividade derivada da percepção humana e está aí a riqueza da história oral

Se Flick se preocupa com a validade da evidência oral, por ser ela permeada pelos processos nem sempre eficazes da rememoração, dos “constrangimentos narrativos” e dos “embaraços da narrativa” é justo que Thompson a considere enormemente, já que, para ele, a fantasia e o inconsciente são, no final das contas, a reordenação de vidas.

Apesar de considerar a história oral como uma metodologia rica e suficiente para a realização de uma pesquisa e para a reconstrução da história, sem a necessidade de apoio em dados documentais, Thompson (2002: 311) assume que “*continua em aberto a oportunidade para se desenvolver um novo método adequado à história oral*”. Tal perspectiva afasta-se da ideia de que o documento não é apenas papel, mas a própria realidade.

Há uma tradição empírica documental na história e mesmo nas ciências sociais em geral (confiança abusiva nos seus dados), mas o ressurgimento da história oral mostra que dados verbais podem ser suficientes para dar conta de objetos e problemáticas científicas não “apesar” de sua subjetividade, mas por conta dela. A subjetividade própria do ser humano, dos seus modos de viver, estar juntos e compartilhar lembranças, histórias e narrativas.

“conseguir ir além das generalizações estereotipadas ou evasivas e chegar a lembranças detalhadas é uma das habilidades, e das oportunidades, básicas do trabalho de história oral”

Thompson (2002: 261).

Para isso é vital saber ouvir e também saber que uma entrevista não é um diálogo. O que interessa é fazer o informante falar e o que ele pensa e não como o pesquisador gostaria que ele pensasse. Uma entrevista é uma relação social entre pessoas, com suas convenções próprias, cuja violação pode destruí-la.

Fundamentalmente, espera-se que o entrevistador demonstre interesse pelo informante, permitindo-lhe falar o que tem a dizer sem interrupções constantes e que, se necessário, proporcione ao mesmo tempo alguma orientação sobre o que discorrer.

Sub-repticiamente, há uma ideia de cooperação, confiança e respeito mútuos (Thompson, 2002: 271). Ao interpretar uma entrevista narrativa estamos construindo a história. As habilidades essenciais para julgar e interpretar as evidências da história oral são muito semelhantes ao trabalho que se faz com documentos. Mas sendo o trabalho feito com dados verbais que aborda histórias de pessoas é fundamental decidir entre abordar a história por meio da biografia ou por meio de uma história social mais ampla.

A vida das pessoas é o caminho por onde se concretiza a experiência histórica e as evidências da história de cada percurso específico só podem ser compreendidas como parte da vida como um todo e não fragmentos isolados e descontextualizados dela. Aparece, então, um dilema penoso ao historiador oral.

“para tornar possível a generalização, temos que extrair a evidência sobre cada tema de uma série de entrevistas, remontando-a para enxergá-la de um novo ângulo, como que horizontalmente, ao invés de verticalmente; e, ao fazê-lo, atribuir-lhe novo significado”

Thompson (2002: 302).

Thompson (2002) não se esquiva à questão e define três medidas básicas a serem tomadas: (1) apreciar a coerência interna de cada entrevista; (2) fazer conferências com outras fontes; (3) colocar a evidência dentro de um contexto mais amplo.

Ao analisar a questão da coerência interna é preciso considerar que algumas incoerências nas narrativas são absolutamente normais e, por vezes, saudáveis, bem-vindas e portadoras de verdades e dados que não poderiam ser obtidos por outra metodologia além da história oral. O autor dá como exemplo o conflito de valores gerais que se acreditavam verdadeiros no passado e o registo mais vivido deles nas rotinas e práticas do dia-a-dia. Este tipo de contradição não é apenas revelador de como representa a dinâmica permanente da vida social, que dificilmente aparece tão claramente em evidências não orais.

As conferências com outras fontes revelam o facto de que qualquer evidência, oral ou escrita, sendo única, deve ser vista com cautela. É fundamental um apoio para ela.

Encontrar diferenças entre fontes orais e documentais não significa necessariamente que uma seja mais confiável que outra, pois os dados orais, obtidos numa entrevista narrativa, podem revelar verdades escondidas pelos documentos ou as diferenças entre as fontes

podem apontar para dois pontos de vista diferentes, não necessariamente antagônicos, mas possivelmente complementares.

A preciosidade da evidência oral é “exatamente porque não pode provir de nenhuma outra fonte. É inerentemente única. Claro que sua autenticidade pode ser avaliada. Não pode ser confirmada, mas pode ser julgada”. Finalmente, colocar a evidência dentro de um contexto mais amplo significa que conhecendo, por exemplo, época, local e classe social de onde provém os relatos, mesmo que um detalhe menor não possa ser confirmado, um pesquisador pode avaliar se a entrevista “soa como verdadeira”

Thompson (2002: 307).

Na presente investigação, os entrevistados são identificados com consentimento informado e manifestaram vontade de colaborar para esta investigação, solicitando a sua apresentação *à posteriori*, no Museu do Fado. Este estudo é aguardado com grande expectativa, não só pela curiosidade acerca de novas abordagens sobre a poesia cantada por Amália Rodrigues, como pelo gabarito dos participantes e a seriedade do investigador.

3. Procedimentos e etapas de investigação

Nesta investigação, procedeu-se a quatro tipos de triangulação:

(1) a triangulação de dados (recolhidos de pesquisa bibliográfica, documental, 4 entrevistados). O trabalho de recolha de dados desenvolveu-se em bibliotecas, no Museu do Fado e na residência do biógrafo oficial de Amália (Vítor Pavão dos Santos) em Lisboa (entrevistas abertas), com contacto presencial e através de contacto virtual via internet (entrevistas semi-diretivas) com Daniel Gouveia e David Ferreira (via e-mail). A combinação sistemática de vários tipos de dados foi crucial na compreensão qualitativa (Meijer, Verloop & Beijaard, 2002);

(2) a triangulação de métodos, com entrevistas semiestruturadas e abertas individuais, na fase de desenvolvimento. Sempre a par da pesquisa documental sonora, visual e escrita. A combinação de várias técnicas de investigação aumenta a validade e consistência dos resultados (Lincoln & Guba, 1985, Patton, 1990; Adler & Adler, 1998);

(3) a triangulação de investigadores, tendo em conta a dinâmica entre o investigador e os orientadores, com participação na preparação dos guiões e no tratamento dos dados, pela sujeição dos instrumentos à validação externa, com recurso à análise por juízes/pares (Bardin, 1979; Lincoln & Guba, 1985; Miles & Huberman, 1994);

(4) a triangulação da teoria, pela obtenção de dados e explicação de resultados segundo teorias diversas. Quando comparados, os teóricos revelam aspetos distintos da realidade estudada (Patton, 1990). Em síntese, garantiu-se a essencial identificação dos factos relevantes, “bem como as características atípicas” (Guba, 1998:158).

Segundo Alves (2002), a credibilidade e transferibilidade traduzem a especificidade da validade qualitativa. Por um lado, *interna*, quando a informação, análise e conclusões são credíveis e fiáveis, se baseadas num conjunto de práticas padronizadas (Lather, 2001); por outro, *externa*, quando as realidades, múltiplas, construídas e não generalizáveis, permitem compreender um fenómeno, no que apresenta de comum e de particular, apresentando os resultados como únicos (Stake, 1994).

Lincoln e Guba (1985) esclarecem sobre 3 meios para a alcançar:

1. validade (permanência prolongada; observação persistente; triangulação das fontes, métodos e investigadores; análise e confirmação de pares; análise de casos negativos);
2. transferibilidade (descrição detalhada);
3. fiabilidade (exercício de corroboração de um trabalho de auditoria).

Segundo Lather (2001), a validade externa ou generalização não faz sentido. Erickson (1986) considera mais adequado falar-se em “particularidades” ou resultados sistemáticos e detalhados, que permitem estabelecer o grau de “transferibilidade” para outros contextos (Lather, 2001).

É uma alternativa à validação (Van der Maren, 1995; Denzin & Lincoln, 1998), por contribuir para a compreensão do objeto de estudo, com uma análise complexa, densa e reflexiva (Denzin & Lincoln, 1998).

Os instrumentos de investigação incluem a análise do *corpus* poético dos poetas escolhidos e dos artigos encontrados na imprensa da época, sobre a receção do público a este tipo de Novo Fado. São basicamente opiniões de membros da comunicação social e de outros artistas contemporâneos (fadistas, músicos, letristas), as reações do público em geral e dos meios intelectuais da época (anos 60 e 70 do século XX).

Procedeu-se à análise do discurso das partes interessadas ou *stakeholders*. Realizou-se, igualmente, a análise do discurso dos investigadores que continuam a estudar a evolução do fado e os motivos de coexistência de tantos subgéneros específicos, dentro deste género musical (estudos seminais de João Bragança, Maria Odete Gonçalves, Vasco Moura, Vítor Santos, Nery, entre outros).

As entrevistas foram realizadas a 4 personalidades ligadas à temática em foco:

- 1- David Ferreira, filho do poeta DMF e com ligações à empresa discográfica EMI – Valentim de Carvalho, que editou a discografia de Amália;
- 2- Daniel Gouveia, crítico musical e investigador na área do fado;
- 3- Vítor Pavão dos Santos, biógrafo de Amália e escritor;
- 4- Camané, fadista que se distingue pela utilização de poesia no seu repertório. Neste último caso, traz-se para o presente estudo a opinião de um fadista prestigiado e atual, que contribui com a sua análise para a discussão da escolha de repertórios na atualidade.

3.1. Etapa Exploratória - Pesquisa Documental e Bibliográfica

As pesquisas documentais decorreram na Biblioteca Nacional, no Museu do Fado, no Museu do Teatro, no espólio pessoal do biógrafo oficial de Amália Rodrigues, na Fundação Amália Rodrigues, nos arquivos da RTP, entre outros locais.

A pesquisa documental proporcionou algumas dificuldades, entre as quais:

- a diversidade/quantidade de informação acerca da fadista Amália Rodrigues (a enorme extensão de informação disponível foi “afunilada” pelo foco no objeto de estudo);
- a persistência na seleção, pelo filtro da pertinência e da qualidade da informação;
- a acuidade na pesquisa, síntese e apresentação das informações recolhidas.

As pesquisas ofereceram alguns deslumbramentos marcantes, entre os quais:

- o acesso aos poemas manuscritos do DMF e do PHM;
- a panóplia de informação que viria a ser muito preciosa para a investigação, encontrada em casa do biógrafo de Amália;
- as críticas da imprensa nacional e internacional feitas à Amália Rodrigues (uma viagem a um tempo inesquecível, onde os espetáculos de Amália conquistaram o mundo mágico do palco);
- a sensação de curiosidade, da descoberta e do dever cumprido;
- o interesse pelas informações menos conhecidas.

3.2. Etapa de Desenvolvimento - Entrevistas Semi-Diretivas e Abertas

Os entrevistados relacionam-se e estão envolvidos no assunto de pesquisa e revelaram-se ser fontes capazes de ajudar a responder ao problema proposto. Nos estudos qualitativos, são preferíveis fontes reduzidas, mas de qualidade (a muitas, sem relevo). Por isso, é importante uma só pessoa entrevistada, se realmente contribuir para responder à questão de pesquisa. Neste caso, os participantes estão mais ligados à significação e à capacidade que têm de dar informações confiáveis e relevantes sobre o tema de pesquisa. Boa parte da validade da pesquisa está associada à sua seleção.

Feita a uma só pessoa, assume-se que foi uma fonte válida e suficiente para responder à questão de pesquisa, neste estudo uma vez que a sua relevância está relacionada com a contribuição para atingir os objetivos de pesquisa.

A seleção dos entrevistados, em estudos qualitativos, depende do julgamento do pesquisador. Os quatro entrevistados formam uma amostra qualitativa intencional (o pesquisador fez a seleção por juízo particular, como o conhecimento do tema ou representatividade subjetiva), uma vez que revelaram ser mais conhecedores, e particularmente mais experientes, além do seu sentido prático, acerca do assunto investigado.

Quivy e Campenhoudt (1992:69) estabeleceram cinco tipos de informantes para entrevistas em profundidade: 1. o *especialista* (pesquisador, acadêmico ou pessoa de grande experiência/conhecimento no assunto, mas não diretamente envolvida com o problema de pesquisa); 2. o *informante-chave* (fontes de informação fundamentais por estarem profunda e diretamente envolvidas com os aspetos centrais da questão, e que possam significar um grande ganho para a pesquisa); 3. o *informante padrão* (fonte envolvida com o tema de pesquisa, que pode ser substituída por outra sem prejuízo na qualidade das informações obtidas); 4. o *informante complementar* (fontes de oportunidade no decorrer da pesquisa, cuja participação secundária poderá contribuir com informações circunstanciais ou detalhes para confirmação de aspetos específicos da questão de pesquisa); 5. o *informante-extremista* (informante cuja percepção contraria as principais fontes por motivos ideológicos, políticos, pessoais ou por possuir uma visão muito particular do tema. Mesmo que dê uma interpretação tendenciosa, pode fornecer perspectivas, informações e uma visão crítica bastante importante para a composição do quadro de pesquisa).

A classificação feita pelo pesquisador, a partir de critérios subjetivos e objetivos, relacionados com o objetivo da pesquisa, situa os entrevistados como testemunhas privilegiadas do assunto investigado e, simultaneamente, público a que o estudo respeita, além de informantes-chave.

Selltiz, Whrightsman e Cook (1987) advogam que as entrevistas individuais se caracterizam pela flexibilidade e pela exploração máxima do tema em estudo, exigindo uma subordinação dinâmica à entrevistada-fonte.

"parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante" (Triviños, 1990:146).

A lista de questões procurou ir ao “cerne” do tema, apresentando cada pergunta de forma flexível. As questões (ordem, profundidade e forma de apresentação) dependeram do entrevistador, sempre em busca do conhecimento, procurando a qualidade das respostas e respeitando as circunstâncias da entrevista, e de acordo com a disposição do entrevistado, motivo por que o entrevistador criou um ambiente propício ao bem-estar e ao à vontade.

Na entrevista semiaberta, o pesquisador fez a primeira pergunta e explorou ao máximo cada resposta, até esgotar a questão, para depois passar à seguinte. Cada questão foi aprofundada a partir da resposta do entrevistado, como um funil, no qual as perguntas gerais vão originando outras mais específicas, conforme se apostou no guião (Anexo 3).

As entrevistas semiestruturadas, numa abordagem de desenvolvimento e aprofundamento, permitiram desbravar o caminho de pesquisa, dando a conhecer a sua perspectiva sobre o Novo Fado e o novo público. Após a recolha de dados, confirmou-se ter sido recolhido material inovador, mais conteúdo, experiência e pertinência na área de estudo.

Portanto, a recolha de dados desenhou-se em quatro fases, num gradual afinilamento, com triangulação na recolha da “voz” dos participantes.

Quanto à sua seleção na pesquisa fenomenológica, que não pretende a generalização dos resultados, foi uma *seleção por conveniência*, pois interessava que os sujeitos fossem capazes de descrever, de maneira acurada, as experiências vividas por Amália Rodrigues, DMF, PHM e Alain, no âmbito deste estudo.

Van Kaam (cit. por Polkinghorne, 1989) estabeleceu seis critérios relacionados com as competências dos participantes: 1) expressar-se facilmente por palavras; 2) perceber e expressar sentimentos e emoções, sem vergonha ou inibição; 3) expressar as sensações orgânicas que acompanham esses sentimentos; 4) ter experiência relativamente recente face à experiência que está sendo estudada; 5) ter interesse espontâneo na própria experiência, 6) escrever ou reportar-se ao que ocorreu interiormente nesse período.

Quanto à quantidade de participantes, que depende dos objetivos do estudo, da natureza do tópico, da quantidade e da qualidade das informações pretendidas dos participantes e do número de vezes que serão “auscultados”, pode centrar-se num único sujeito, que pode ser suficiente para alcançar os propósitos da pesquisa, ou contar com, no máximo, vinte a trinta participantes. No caso desta investigação, os entrevistados foram 4.

Como a pesquisa fenomenológica envolve seres humanos, torna-se necessária a aceitação e consentimento livre e esclarecido da pessoa entrevistada, como foi o caso, com todos os participantes desta investigação.

As entrevistas foram semiestruturadas (2) e abertas (2), todas individuais, devido a 4 aspetos: (1) a dimensão única do discurso do indivíduo e da sua subjetividade; a adequação aos objetivos do estudo (levar o entrevistado a explicitar as razões de formas de agir e das decisões tomadas); (2) a possibilidade de estudo de vários e dos mesmos *itens*, permitindo-lhe “ir mais além”, consoante características profissionais e traços pessoais; (3) a necessidade de alcançar uma perspectiva holística do fenómeno em estudo; (4) a verbalização do sentido dado às suas ações, sendo particularmente adequada ao estudo do conhecimento tácito e implícito (Meijer, Verloop & Beijaard, 2002; Yinger, cit. por Simão, 2001:110).

A importância do investigador e do seu papel de mediação entre o prático e o seu trabalho foi essencial, já que a prática volta a elaborar-se no diálogo entre o investigador-prático sobre as suas ações (Van der Maren, 1995).

Estes entrevistados viveram situações privilegiadas, que lhes permitiu centrarem-se nos acontecimentos e compreender por que se agiu de determinada forma, por que foram tomadas determinadas decisões e por que motivo o público optou por aplaudir o Novo Fado sem ignorar o gosto pelo fado tradicional.

Os envolvidos, não distanciados nem distantes do que verbalizaram, foram convidados a ter tempo para refletir sobre por que pensam assim e a aperceberem-se do todo da situação investigada, nomeadamente as entrevistas semi-diretivas, respondidas via e-mail.

Coube ao investigador, analisar e refletir com os entrevistados, colocando-lhes questões inerentes ao conjunto dos elementos do contexto. Partiu-se dos “preconceitos, das categorias conceptuais, das prioridades e constrangimentos do prático” (Van der Maren, 1995), numa postura epistemológica de adaptação do investigador-prático.

As entrevistas permitiram “desencaixotar” memórias recônditas, que possibilitaram a compreensão dos valores e princípios da pessoa, que sustentam o valor da artista e o seu êxito e a valorização do papel dos poetas que cantou, de alma e coração.

Assim, acedeu-se assim aos motivos, às razões e às práticas resultantes da multiplicidade da nova experimentação, da diversidade das experiências, em vários planos, dos erros e dos sucessos, de forma mais íntima e humanizada, mais compreensiva e holística.

A gravação áudio possibilitou o registo literal e integral, sem afetar os resultados. Ofereceu maior segurança, mostrando-se o gravador e verificando se o entrevistado não se sentia desconfortável. Embora possa eventualmente ser inibidor nas primeiras perguntas, em geral, as fontes rapidamente respondem com naturalidade. Foi essencial deixá-lo em local visível, mas discreto ao olhar. Foi vantajoso para evitar perdas de informação, minimizar distorções, facilitar a condução das entrevistas, permitindo fazer anotações sobre aspetos não-verbais.

Procurou-se, por isso, transcrever imediatamente após a gravação, a fim de aproveitar melhor o conteúdo, pois o ambiente e as respostas estavam mais vivos na memória do entrevistador e as inferências, contextualização e análise foram mais imediatas e, desta forma, facilitadas.

Ouvir a transcrição ajudou o entrevistador a perceber detalhes e questões que ajudaram nas entrevistas posteriores e na correção dos próprios erros de condução. Ou seja, o próprio investigador foi ganhando experiência e auto formando-se. Foi o pesquisador a fazer as transcrições, aprendendo com a própria entrevista, identificando aspetos não registados e estruturando o trabalho.

Procurou-se ser previdente, registando cada fonte por entrevistado, gravando o material em vários ficheiros, tendo sido previamente testado o equipamento, utilizando pilhas novas e possuindo pilhas sobressalentes, e assegurando, com outro gravador, a dupla gravação das entrevistas. Foi importante combinar um horário e tempo de duração, permitindo que as fontes estivessem mais tranquilas.

As anotações permitiram ir registando comportamentos e ambientes, mas revelaram-se insuficientes para o detalhe, interrompendo a fluência e concentração do entrevistado. Por esse motivo, foi convidada uma amiga crítica (AC¹³), também para esse efeito. Assim, as anotações sobre questões centrais, dúvidas, aspetos relevantes, detalhes que não tivessem sido verbalizados ou mesmo ideias que surgiam e pudessem ser esquecidas foram feitos paralelamente à transcrição de cada gravação áudio.

Foi importante transcrever imediatamente as anotações, registar comentários e observações, de maneira a não esquecer pontos essenciais ou perder registos. As anotações foram um instrumento básico de recolha de dados e exigiram habilidade e domínio prévio, do entrevistador, sobre o tema. Esta fase de desenvolvimento do estudo seguiu 6 passos, que se sintetizam, no quadro seguinte.

Quadro 3. Seis Fases do Desenvolvimento do Estudo

I	A recolha de dados serviu para identificar as perceções sobre o tema-foco. Através da informação prestada, foi-se desvendando a forma pessoal de estar, observar e trabalhar de todos os intervenientes/participantes no surgimento do Novo Fado.
II	Os objetivos deste instrumento de recolha de dados foram desde logo clarificados aos entrevistados. Foi esclarecido também, desde o início, que este seria um instrumento de estruturação de informação sobre o tema desta. No início das entrevistas, apresentaram-se de novo os objetivos e clarificou-se a sua natureza, além de ter sido antecipadamente aceite o modo de registo áudio das respostas. Obtido o consentimento informado do entrevistado (a gravação áudio e a sua utilização, bem como a leitura da sua transcrição para possíveis correções e esclarecimento de algum equívoco), o seu direito à privacidade e à proteção dos seus dados pessoais, que acharam desnecessário). Foi esclarecido o grau de envolvimento do entrevistador e firmada a necessidade da veracidade nos relatos dos entrevistados e, posteriormente, do entrevistador.
III	Nas entrevistas, foram respeitadas todas as questões de natureza ética.

¹³ O ‘amigo crítico’ é alguém de confiança que coloca questões provocatórias, fornece dados para serem analisados através de diferentes olhares e crítica, como amigo, o trabalho de outra pessoa.” (MacBeath, Galton, Steward, MacBeath & MacBeath, 2005:267).

	Procurou-se não influenciar respostas ou partir de certas premissas que pudessem ser ofensivas. Envidaram-se esforços para que o tema constituísse um estímulo para o entrevistado, motivado a responder e impedido gentilmente de divagar, a fim de recolher informação o mais ampla possível (Benjamin & Rodolphe, 2001).
IV	Como estratégias de condução da entrevista, foram formuladas perguntas de aprofundamento (maior detalhe), elaboração e clarificação, questões e respostas de apoio e reconhecimento de outras e para comunicar neutralidade e sensibilidade. Todas as entrevistas foram espaços de observação e resultaram globalmente vantajosas.
V	O desenvolvimento da entrevista foi-se adaptando ao entrevistado e manteve-se um elevado grau de liberdade na exploração das questões, a partir de três grandes objetivos: 1. conhecer a perspetiva do entrevistado; 2. aprofundar questões ainda pouco investigadas; 3. compreender a articulação feita pelo entrevistado e a sua respetiva justificação.
VI	O entrevistador tentou explorar determinadas ideias, testar respostas (no sentido de confirmar ou infirmar informações já prestadas) e investigar motivos e sentimentos (Bell, 1997).

Feito um balanço geral, foram consideradas 3 desvantagens das entrevistas. A morosidade da sua marcação (difícil disponibilidade dos entrevistados); uma técnica altamente subjetiva (implica grande esforço de imparcialidade; total disponibilidade de tempo para ouvir e motivar; e alguns receios quanto à fiabilidade do entrevistador; do guião; da codificação e dos entrevistados) (Benjamin & Rodolphe, 2001; Bell, 1997).

Mas, na globalidade, ressaltam 6 vantagens das entrevistas. A flexibilidade no tempo de duração (consoante os entrevistados, dos mais objetivos e concisos aos mais faladores e dispersos); a oportunidade para questionar e aprofundar; a recolha de um elevado número de dados, diversificados e ricos, que serviriam de base para construir este trabalho de investigação; o deslumbre da descoberta dos porquês ocultos e dos princípios base da pessoa, em cada entrevistado; a possibilidade de “desocultar” ideias, fazer desabafos, resolver conflitos interiores, debater-se e expressar o que realmente “vai na alma”, face a face, numa perspetiva quase intimista; e a sua total fidelidade, uma vez que a sua transcrição não foi alvo de quaisquer aditamentos ou comentários da parte dos respetivos entrevistados.

Yinger (1986, cit. por Simão, 2001) alerta para um dos limites da técnica da entrevista gravada: a gravação transforma a situação registada num novo acontecimento. As reflexões produzidas pelo sujeito são reflexões-sobre-a-ação (não reflexões-na-ação). Por isso, segundo Guba (1998), importa o “material de adequação referencial”.

Na fase de desenvolvimento deste estudo, pretendeu-se ouvir perspetivas sobre o elo entre poetas-compositor-fadista; os laços entre fadista-Novo Fado-novo público e as suas perceções diversas acerca de como tudo aconteceu em Portugal e no mundo.

Tendo em consideração o objetivo geral do estudo, optou-se pela entrevista semiestruturada individual (Bogdan & Biklen, 1994) como a mais adequada para “dialogar” com os entrevistados, uma vez que a sua disponibilidade presencial era diminuta, o que poderia comprometer a recolha de dados junto destes participantes. Esta opção ajudou no ajuste da formulação das questões de investigação retrospectivamente (Flick, 2002:47-51), centrando a área de interesse, delimitando o problema e objetivando os conceitos-chave.

Por outro lado, a disponibilidade de dois participantes permitiu um encontro prolongado com cada um e daí a escolha pela entrevista aberta. Nessa medida, foi lançada uma questão que se prendeu com a temática deste estudo à qual os dois entrevistados responderam aprofundadamente, de acordo com as suas perceções, cada um individualmente.

3.3. Etapa de Aprofundamento - Tratamento de dados e Pesquisa Documental Seletiva

Face ao tratamento dos dados recolhidos, foram realizadas pesquisas documentais seletivas, que permitiram confirmar e infirmar perspetivas.

Se numa primeira fase exploratória, a leitura de bibliografia foi fonte de inspiração e de saber para o investigador, ajudou a esboçar planos, estruturas possíveis da abordagem da questão de estudo e designs de investigação, que se foram aprimorando gradualmente, numa fase intermédia, a pesquisa e leitura de artigos de imprensa complementou o estudo e enriqueceu-o, desfazendo dúvidas, apontando outras perspetivas, lançando desafios sobre o ainda-não-pensado e sugerindo soluções para a investigação.

Face ao tratamento dos dados recolhidos, foram realizadas pesquisas documentais seletivas, que permitiram confirmar e infirmar perspetivas. A bibliografia lida, agora mais seletiva, serviu para confirmar e infirmar conceitos, teorias e perceções da realidade, acrescentando sempre conteúdos.

Neste sentido, foi realizada a análise de letras do fado tradicional e poemas que, adaptados ou não ao fado, foram utilizados no repertório de Amália. Procede-se à revisão da receção da crítica e do público deste novo tipo de repertório.

É importante esclarecer, que a variedade do repertório de Amália nos conduziria a um trabalho bastante mais extenso na análise da poesia no Fado, seja ela erudita ou popular, mas dispensou-se mais tempo à análise às obras poéticas de David Mourão-Ferreira (1927-1996) e Pedro Homem de Mello (1904-1969), designados por DMF e PHM, por terem sido os primeiros poetas eruditos vivos, a estabelecerem uma colaboração estreita e dedicada com a artista.

Trata-se de um trabalho pioneiro de colaboração entre os poetas e a fadista, que só seria possível dada a amizade, que se cimentou ao longo dos anos, pois Amália esclareceu:” *só gosto de cantar o que gosto, para que os outros gostem. Eu gosto de cantar para mim*” (Ferraz, 2015: 26).

Pretendemos investigar um ramo específico da produção literária, a poesia, e a sua articulação com outra forma de arte específica, como é o caso do fado e em particular o fado interpretado por Amália Rodrigues.

O recurso à poesia portuguesa, iniciado por Amália, com a ajuda preciosa de Oulman, permite analisar os critérios que presidem à escolha desse repertório, em particular dos poetas PHM e DMF, a quem estava ligada por relações de mútua admiração.

A introdução da poesia erudita no Fado, levanta também outra questão, isto é a adequação do suporte musical, que deve acompanhar a letra. Esta verificação, não dispensaria igualmente a análise da evolução da estrutura musical do Fado, no que se refere a encontrar uma poesia suscetível de ser cantada, mas por razões óbvias a análise da estrutura musical não se enquadra na nossa área de investigação sobre a literatura portuguesa do século XX e, em particular, a poesia.

Aliás, como é sabido, em todos os géneros de canto, letra e música, não necessitam forçosamente de serem realizadas em simultâneo, podendo por isso o Fado ser objeto de estudo em três perspetivas: (1) a criação musical, (2) a criação poética e (3) o canto.

O trabalho de pesquisa e análise na literatura podem, no entanto, ser objeto de interpretação, apelando ao lado simbólico constitutivo da obra.

Uma vez que o nosso objetivo é verificar a importância da obra de dois poetas específicos, no surgimento do período designado por Novo Fado de Amália e tratando-se de poesia erudita, a análise a realizar terá como base uma metodologia, que utiliza o conceito de texto literário (e não apenas a parte textual do Fado Tradicional), a que os puristas do Fado designavam a “letra”, uma forma específica para aquele género musical, e que pretendiam continuasse a utilizar uma linguagem mais simples, mais popular.

Para concretizar a investigação, serão utilizados diversos objetos de análise:

- o *corpus poético* dos poetas portugueses DMF e PHM;
- o discurso das partes interessadas, que continuam a estudar a evolução do Fado e os motivos de coexistência de tantos subgéneros específicos, dentro do género musical, o fado (quatro entrevistados);
- artigos de imprensa da época sobre a receção do público a este tipo de Novo Fado (opiniões dos membros da comunicação social, outros artistas contemporâneos - fadistas, músicos, letristas, reações do público em geral e dos meios intelectuais dos anos 60 e 70 do séc. XX).

3.4. Etapa de Articulação Final - Análise, Reflexão, Cruzamento de dados, Interpretação e Conclusões

Refletiu-se acerca dos conteúdos dos poemas escolhidos por Oulman, para entender até que ponto estes conteúdos poéticos mantêm, ou não, alguma ligação com as temáticas tradicionais do fado, isto é, o amor, ciúme, paixão, *mal de vivre*, luz e sombra. Sobretudo no que respeita à análise de sensações e sentimentos (Li, 2018).

Muito se escreveu sobre Amália Rodrigues, através dos tempos e mundo fora, o que implicou muita investigação, uma triagem séria e criteriosa. Foram seleccionadas muito em especial, as notícias publicadas no nosso país e no estrangeiro, que ajudam a compreender esse impacto único e sempre renovado, provocado por Amália, nos públicos mais diversos.

São tanto apreciações em extremo subtis sobre a sua arte de cantar e de estar em cena, como aliciantes tentativas de adivinhação, através dela e do seu canto, da própria essência do povo português.

CAPÍTULO II

O Fado Tradicional

de

Amália Rodrigues

Importa traçar uma perspetiva diacrónica da evolução da poesia, no fado de Amália, para compreender depois a evolução do fado tradicional para o Novo Fado.

Daniel Gouveia¹⁴ considera que o aspeto formal da poesia popular no fado tradicional e as temáticas de eleição desse tipo de fado, depois da instauração do Estado Novo, podem ser traçados. Nesta senda, analisa-se a poesia no fado tradicional, cantada por Amália Rodrigues, com destaque para duas composições, cujo critério de seleção se relaciona com o facto de terem sido das mais marcantes na carreira da fadista: “*Uma Casa Portuguesa*” e “*A Rosa Enjeitada*”.

O fado tradicional de Amália interpreta os valores sócio culturais da cultura portuguesa, durante a ditadura de Salazar, e retrata as vivências e sentimentos dos portugueses na sua vida quotidiana, permitindo reconstituir a História de Portugal, nesse período.

A nova constituição de 1933, implantada por Salazar à frente do governo, consentiu o fim da Ditadura Militar e o começo da Ditadura Salazarista. A mudança dos poderes políticos portugueses realizou-se pela perda da liberdade de expressão, do direito à greve e à restrição da ação de alguns órgãos de poder, como a Assembleia Nacional. O poder do Presidente da República passou a ser figurativo.

Neste contexto, a autoridade estava concentrada nas mãos do Primeiro Ministro, que promoveu a exaltação do líder, sempre certo nas tomadas de decisão; um só partido, o do governo, a União Nacional; a repressão através da política da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE); a censura aos meios de comunicação social; o nacionalismo exacerbado; a criação da Mocidade Portuguesa, organização juvenil (1936) que pretendia orientar a juventude para os valores patrióticos e nacionalistas do Estado Novo (inscrição obrigatória entre 7 e 14 anos); o aprofundamento dos valores morais e tradicionais; a anulação de qualquer poder de reivindicação; a publicação do Ato Colonial (as colónias portuguesas, como parte integrante da Nação Portuguesa, seriam defendidas, civilizadas e colonizadas); a política económica protecionista para a redução das importações e aumento da produção do país e no investimento da construção de obras públicas.

¹⁴ Vide Apêndice A.

O Salazarismo foi uma das mais longas ditaduras do século XX, inspiradas no modelo fascista. Portugal viveu na censura e repressão até 25 de Abril de 1974, quando se pôs fim à ditadura, pela mão militar, com apoio popular, apesar do medo.

É este contexto que preside ao fado tradicional cantado por Amália Rodrigues.

1. Fado tradicional e Poesia

O fado tradicional é sem refrão, com formas musicais fixas (harmónica e, por vezes também, melodicamente) (Mendonça, 2012), ao qual se ajustaram diversos poemas, desde que existisse adequação entre os compassos da música e a métrica dos poemas, em geral, quadras, quintilhas, sextilhas ou décimas.

“No caso da [poesia popular] portuguesa, é aquela que, com rimas perfeitas, em estrofes regulares, de entre 5 e 10 sílabas métricas por verso, usa apenas palavras simples do léxico quotidiano, por forma a ser entendida por toda a gente, muito especialmente, a de menor instrução, a quem é dirigida. [...] e continua a existir, embora menos cultivada do que antigamente. Caracteriza-se pelos ingredientes acima descritos, com a extensão da métrica às 12 sílabas dos versos alexandrinos, por vezes com o recurso a alguns solecismos e ao calão de Lisboa.”

Gouveia (2016). Entrevista *in* Apêndice A.

Aprofundando o tema em *Poetas Populares do Fado Tradicional* (2014),¹⁵ o autor Daniel Gouveia analisa o fado tradicional na sua ligação a letristas ou poemas populares, em que se sobrepõem alguns nomes (Carlos Harrington, Avelino de Sousa, Gabriel de Oliveira, Fernando Teles, Silva Tavares, João Linhares Barbosa, Domingos Gonçalves Costa,

¹⁵ Segundo o Conselheiro do Museu do Fado, Luís Penedo (2017), “o fado tradicional de Lisboa é uma matriz na qual estão incluídos elementos diferenciadores em relação a outras formas de expressão poético-musical, mesmo que próximas deste. O fado tradicional de Lisboa é uma interpretação baseada fundamentalmente na emoção e no sentir pessoal. O estudioso acentua a dimensão de comunicação e de partilha de sentires que caracteriza esta forma de expressão caracterizada por uma regularidade dos versos e adianta: “Essa regularidade estende-se ao número de versos por estrofe. Existem casos de regularidade mais complexa que continuam, no entanto, a permitir a utilização de sequências tonais a várias poesias diferentes. Em virtude da regularidade dos versos, um fado tradicional de Lisboa pode ser cantado em formas diferentes de suporte musical, isto é, qualquer letra de quadras, por exemplo, pode ser cantada em muitos ‘fadados’ (matriz musical), escolhendo-se, normalmente, uma variante que melhor se enquadre nas palavras, na sua divisão e no próprio conteúdo dos versos. A regularidade da estrutura poética permite a independência do intérprete relativamente à forma musical que prefere utilizar. A poesia para o fado tradicional de Lisboa requer um batimento coincidente de vogais fortes (tónicas) em cada verso, para que a memória neles se enquadre e suporte constantemente (tal como nas lengalengas). A boa maneira de cantar implica saber dividir bem o verso, para que este batimento se não perca e sem nunca partir palavras a meio, o que contribuiria para tornar confuso o significado da mensagem oral”. Na sua perspetiva, “a interpretação é, no fado tradicional de Lisboa, um ato artístico e de recriação, por excelência, e não pode ser imitado, ainda que o fado possa ser igual, na poesia e na matriz musical. Trata-se, quando genuíno, de um ato de interpretação criativa que expressa emoções e, portanto, inimitável.”.

Henrique Rego e Frederico de Brito), além de outros poetas mais recentes (Artur Soares Pereira, Maria Manuel Cid e Lopes Victor). De um modo geral, as composições obedecem a uma simplicidade formal e temática, não obstante propiciarem ‘sensações estéticas elevadas’. Associam-se a temáticas como o destino, a má sorte, a miséria, o crime, o ciúme, a ingratidão, a traição, amores não correspondidos, entre outras.

Amordaçado a um fado contestatário, forçosamente calado, porque político (Gasparotto, 2014), depois da instauração do Estado Novo, em 1933, o fado passou a identificar-se com a saudade, a derrota, a tristeza e o fatalismo de todo um povo que ia sofrendo o seu destino, como uma maldição. Neste sentido, vários estudos exploram o fado na sua ligação à cultura portuguesa e aos seus traços identitários.

Nielsen, Soares e Machado (2009) estudaram as culturas nacionais a partir das metáforas que delas emergem. Assim, elegem o fado como a metáfora cultural, por excelência, que melhor capta a mentalidade cultural portuguesa, revelando os seus paradoxos e complexidades. Para estes autores, a metáfora do fado fornece uma rica ilustração da mentalidade cultural portuguesa, abraçada pela população como uma representação duradoura da identidade nacional.

Sardo (2014) desenvolveu um trabalho de reflexão e de análise sobre a música no quadro do Estado Novo e da pós-ditadura em Portugal, centrando-se na análise de dois universos musicais (conceito entendido como constelação de ingredientes estilísticos, estéticos, contextuais e ideológicos associados à música), aparentemente distintos, enquanto instrumentos políticos.

O primeiro universo inclui o género musical fado e um repertório performativo também designado por folclore, que foram, durante a ditadura do Estado Novo em Portugal (1933-1974), manifestamente instrumentalizados. O segundo universo refere-se a um outro tipo de canção que surge como oposição/reacção ao regime fascista e que se transformou em símbolo da revolução reconhecida como canção de protesto.

Susana Sardo (2014) estuda a utilização do fado a par do folclore, enquanto instrumento da política de reconstrução de uma ‘identidade portuguesa’ que ficou conhecida como ‘política de espírito’, idealizada por António Ferro “cultivando o orgulho de ser português através da projecção de uma imagem de um país “*espiritualmente rico embora economicamente pobre*” (p.65). A investigadora salienta ainda o modo como o universo musical do fado se “trans-contextualizou na pós-ditadura, se resinificou, sobrevivendo e ganhando nova

vitalidade até ao presente, assistindo-se à “transformação do fado num representante icónico do país enquanto património da humanidade” (p. 63).

Castro-Smyth (2014) explorou o papel da participação do fado no enfrentamento, expressão e saúde emocional das mulheres. Com o objetivo de identificar estratégias de resiliência enraizadas culturalmente e explorar como a música interage com as identidades de género, este estudo fenomenológico baseou-se na observação de casas de fado, temas líricos e entrevistas participantes com mulheres, que cantam e/ou ouvem fado.

Muitas entrevistas foram feitas a diversos fadistas sobre o significado do fado e o motivo de o cantarem. Amália Rodrigues foi a mais representativa do século XX, tendo sido mesmo apelidada como “Voz do Fado”, “Alma do Fado”, “Embaixatriz de Portugal no Mundo” ou até “o Próprio Fado”. Portanto, neste ponto, são alvo de análise as letras de diversos fados cantados por Amália quer em Portugal quer no estrangeiro.

Das inúmeras entrevistas dadas por Amália, sobre variados aspetos do fado, ressalta sempre o retrato humano de uma mulher polémica.

“[...] o ritmo de Amália é o ritmo das marés, a sua batida, a do nosso mar. Ela podia cantar flamenco ou tango, espirituais negros ou jazz, podia entoar uma fuga de Bach, trautear as incomparáveis harmonias de Mozart. Mas ela canta isso tudo e um pouco mais. Canta o fado no sentido em que dele fala Camões. Quando ela diz fado está a dizer o nosso próprio nome e pronuncia essa palavra com a mesma entoação que provavelmente Camões lhe dava.”

Manuel Alegre (2002: 106)¹⁶

A título de exemplo, em *Estranha Forma de Vida*, poema escrito por Amália Rodrigues em 1964, o destino aceita-se como uma vontade de Deus, reflexo de um catolicismo primitivo que, de olhos postos numa vida além-túmulo, conduz as pessoas à resignação e a tomarem as dores e o sofrimento como uma penitência para os seus inúmeros ‘pecados’.

¹⁶ A sua mais recente obra, *As Sílabas de Amália*, é uma obra singular que reúne os quatro poemas de Alegre que Amália cantou, os que sobre ela escreveu e aqueles que exprimem uma visão do fado.

“Foi por vontade de Deus / Que eu vivo nesta ansiedade /Que todos os ais são meus /Que é toda minha a saudade...”

Amália Rodrigues (1964). *Estranha Forma de Vida*.

Contudo, por vezes, a mulher rebela-se contra a sua condição de ser passivo e assistente, assumindo então, de uma forma mais ativa, o seu amor. A fuga para outros horizontes pode aparecer, assim, como um escape.

“Em tudo vejo fronteiras / Fronteiras ao nosso amor /Longe daqui onde queiras / A vida será melhor.”

David Mourão-Ferreira (1953). *Libertação*.

A sensualidade e o amor total são vistos geralmente como um ato de culpa, como uma tortura, um amor perseguido e amaldiçoado. Uma renúncia ao próprio corpo!

“Na esquina de cada rua / Uma sombra nos espreita / E nos olhares se insinua, / De repente, uma suspeita.”

David Mourão-Ferreira (1953). *Libertação*.

No entanto, o fado também canta os bons velhos tempos, uma tradição que o avanço da técnica, inevitável, depressa faz esquecer. Desta forma, os ‘gloriosos’ tempos antigos, em que o Marquês de Marialva confraternizava com a Severa, num ‘agradável’ convívio de classes e se ia às farras e às touradas fora de portas, são lembrados com saudade.

Esse espírito está presente quando é cantado a *Rua do Capelão*,¹⁷ juncada de rosmaninho, a procissão da Senhora da Saúde que o fascismo cultivava como data de celebração. Dia em que os ‘grandes senhores’ desciam ao convívio com os humildes (esposas do Presidente da República e altos dignatários do Governo vestiam a Santa e enfeitavam os andores), dando assim a ilusão de uma aparente e possível confraternização de classes e de interesses,

¹⁷ Autores: Júlio Dantas e Frederico de Freitas; Música: Frederico de Freitas; Ano: 1953. Um dos grandes clássicos do fado, mais conhecido pelo verso que o abre, “Rua do Capelão”, obrigatório para qualquer fadista habilitado. Foi originalmente criado por Dina Teresa no filme de 1931 “A Severa”, adaptando a peça teatral de Júlio Dantas sobre a lendária fadista. Tratava-se de um dos cinco originais que o maestro Frederico de Freitas criou para o filme, com letras do próprio escritor. Amália apenas o retomaria quase vinte anos mais tarde, no álbum que gravou com o saxofonista Don Byas.

realidades, no fundo, tão opostas. Nessa ilusão criada, os poderosos ofereciam o ‘espetáculo’ da sua caridade aos humildes, aos humilhados e ofendidos.

Similarmente, pelo mesmo motivo se cantava *Mouraria* “*da Velha Rua da Palma*”, “*da Severa em voz saudosa*” e “*da guitarra a soluçar*”, confundindo-se, assim, com o lamento do povo, apresentando simultaneamente a visão tradicionalista, justificada pela tradição, a ausência de um progresso social necessário. Passava por típico o que não era, mascarando-se o contexto de subdesenvolvimento. Revelava-se o culto do passado, celebrado nas festas da história oficiosa, pela glorificação dos feitos de navegadores e conquistadores.

Do mesmo modo, o fado sempre foi rotulado como a canção da desgraça. Porque era necessário que o pobre se mantivesse contente, com o pouco que possuía, sem qualquer revolta. O fado, canção das desgraças nacionais, alimentou a intenção dos governantes: “*Não é desgraça ser pobre/ desgraça é trazer o fado/ no coração e na boca*” (letra e música de Norberto Araújo, 1950). O fado aparece como estigma, maldição, destino marcado ou sofrimento imposto pelo Destino.

1.1. O Caso de *UMA CASA PORTUGUESA*

Numa casa portuguesa fica bem
Pão e vinho sobre a mesa
E se à porta humildemente bate alguém
Senta-se à mesa com a gente

Fica bem essa fraqueza, fica bem
Que o povo nunca a desmente
A alegria da pobreza está nesta grande riqueza
De dar e ficar contente

Quatro paredes caiadas
Um cheirinho alecrim
Um cacho de uvas doiradas
Duas rosas num jardim

Um São José de azulejos
Mais o sol de primavera
Uma promessa de beijos
Dois braços à minha espera

É uma casa portuguesa, com certeza
É com certeza uma casa portuguesa!

No conforto pobrezinho do meu lar
Há fartura de carinho
E a cortina da janela é o luar
Mais o sol que bate dela

Basta pouco, pouquinho pra alegrar
Uma existência singela

É só amor, pão e vinho
E um caldo verde, verdinho a fumegar na tijela

Quatro paredes caiadas
Um cheirinho a alecrim
Um cacho de uvas doiradas
Duas rosas num jardim

Um São José de azulejos
Mais o sol de primavera
Uma promessa de beijos
Dois braços à minha espera

É uma casa portuguesa, com certeza
E é com certeza uma casa portuguesa!

É uma casa portuguesa, com certeza
É com certeza uma casa portuguesa!

Compositores: Reinaldo Silva Ferreira / Artur Vaz Da Fonseca / Vasco De Matos Sequeira

Através do fado inculcava-se o espírito da alegria de ser pobre, o contentamento com uma situação de miséria, que apagasse as inevitáveis tensões sociais que daí pudessem advir. O fado era a alegria dos pobres, como comprova *Uma Casa Portuguesa*,¹⁸ em que “a alegria da pobreza/ está nesta grande riqueza/ de dar e ficar contente”.

Significa que o povo devia contentar-se com o pouco que lhe era dado (baixo nível de vida e de salários, numa vida austera e simples, para o ‘bom povo português’, defendida por Salazar). “*Basta um pouco, pouquinho / P’ra alegrar esta existência singela / É só*

¹⁸ *Uma Casa Portuguesa* com letra de Reinaldo Ferreira, música de Arthur Vaz Da Fonseca e Vasco De Matos Sequeira, intérprete Amália Rodrigues (1953). *Uma Casa Portuguesa* foi escrita em África, num hotel cosmopolita de Moçambique. O seu autor, Reinaldo Ferreira, nunca a publicou daí não constar na bibliografia desta investigação.

amor, pão e vinho / E um caldo verde verdinho / A fumar na tigela.” (Ferreira, Reinaldo, 1953)

Durante o Estado Novo, é interpretado pelo público à luz do imaginário do regime salazarista. Amália eternizou no fado a emblemática ‘casa portuguesa’ ou lar português daquela época.

Na primeira estrofe, de nove versos (nona), retrata-se o cenário interior da casa portuguesa. A singeleza da comida, “*pão e vinho sobre a mesa*”, o bem receber típico do povo português, “*senta-se à mesa co' a gente*”, reforçando através do advérbio “*humildemente*” o modo de ser de quem precisava de pão para matar a fome. Salienta-se ainda, pela repetição, o quanto “*fica bem*” a franqueza. E finaliza-se com uma máxima “*A alegria da pobreza/ está nesta grande riqueza/ de dar, e ficar contente*”, caracterizando o povo português pelo gosto da partilha e generosidade. Porque quem mais dá é quem menos tem, talvez porque avalie melhor o quanto se sofre quando nada se possui.

Pelo contrário, na segunda estrofe, de 10 versos (décima), descreve-se o exterior da casa, caiada de branco, tipicamente portuguesa, pequena e simples, resumida a “*Quatro paredes*”. Recorre-se então à sinestesia, que resulta na harmonia e interseção de diferentes sentidos: o olfato, “*um cheirinho a alecrim*”, a visão e o paladar, “*um cacho de uvas doiradas*”, a visão e o olfato, “*duas rosas num jardim,*”.

À ambiência descrita, junta-se a religiosidade do povo português, maioritariamente católico, com “*um São José de azulejo*”, e a atmosfera perfeita, tanto em luz como em temperatura, “*sob um sol de primavera*”. E finaliza-se com “*uma promessa de beijos/ dois braços à minha espera...*”, o que nos remete para a imagem da mulher que espera de braços abertos o marido, o seu amor, que regressa a casa depois da jorna (dia de trabalho), imagem tão acarinhada e incentivada pelo Estado Novo. Confirma-se, pela repetição e pela certeza, que esta descrição corresponde totalmente à casa portuguesa, “*É, com certeza, uma casa portuguesa!*”.

A terceira estrofe, de nove versos (nona) aponta novamente para o interior dessa casa portuguesa, destacando “*o conforto pobrezinho*” e “*a fartura de carinho.*” Entre o interior e o exterior, há um espaço intermédio que perscruta na penumbra, “*A cortina da janela e o luar*”, que parece indicar que se gosta mais dessa casa do que do próprio sol (seria esta uma alusão escondida ao regime político da ditadura, do medo e da perseguição exercida pelo estado?).

Ao povo português, restava-lhe alegrar-se com “poucochinho” e viver “*uma existência singela*”, baseada apenas em bens essenciais, tanto de caráter material, “*pão e vinho/ e um caldo verde, verdinho/ a fumar na tijela*” (um símbolo de esperança e de fé, traduzido pela cor verde e pela temperatura quente?), como emocional, “*só amor*” (um cenário idílico que corresponderia, de facto, à verdade dos casais portugueses da época?).

Na última estrofe repete-se a segunda, sublinhando como a aparência do exterior da casa portuguesa interessa e é pertinente. É porque as paredes caiadas de branco remetem para a pureza e ausência de mácula ou pecado. Por outro lado, interessa mostrar que não se tem muito (o que levantaria suspeitas) e existe harmonia (todos os sentidos são chamados à simplicidade e ao equilíbrio).

Mostra-se como o lema salazarista, “*Deus, Pátria e Família*”, é respeitado, através das alusões à religião católica, ao modo de viver do povo português e ao lar português, numa dinâmica de amor e submissão à pobreza e ao amor. Reitera-se finalmente, pela repetição e pela certeza, que esta descrição corresponde totalmente à casa portuguesa, “*É, com certeza, uma casa portuguesa!*”, porque nunca qualquer dúvida poderia subsistir, nada poderia ser posto em causa e era impreterível ter certezas.

Porém, os versos de tamanho irregular descortinam, tal como a rima diversificada (interpolada, cruzada e emparelhada), que a regularidade da “*casa portuguesa*” poderá ser apenas aparente. É uma interpretação possível.

Por outro lado, o fado exalta ainda uma visão idealista, quase épica, do povo, uma certa ‘beleza’ popular que oculta, por detrás dela, a exploração e as más condições de vida e de trabalho, a que estava sujeito. O mesmo povo, aliás, que se oferece como ‘espetáculo’ aos turistas, está bem patente em *Fandanguero* de PHM, visão folclórica e superficial do homem do Ribatejo. Ou ainda, em *Júlia Florista* da Praça da Ribeira.

Neste contexto, interessa questionar qual o papel que o fado atribui à mulher? O de um ser resignado e conformado perante os caprichos do homem, seu senhor e dono. O fado serve o *marialvismo* e o machismo presentes na educação ‘lusitana’.

A mulher lamenta-se e sofre passiva, perante um destino que a conduz, e que nunca constrói por suas mãos, no qual, de resto, não intervém. Para ela, o amor é sempre um nada que recompensa a tortura que é a vida (Álvaro Duarte Simões, *Algemas*, 1950). A mulher vive, assim, algemada ao homem, que lhe traça o caminho. No fado cantado por mulheres

como Amália, as palavras mais constantes são *angústia, solidão, desespero, tristeza, abandono, maldição, desgraça*.

Aqui, a mulher presta vassalagem ao homem, exatamente ao contrário da postura feminina, nas Cantigas de Amor medievais, de origem provençal. Por oposição, o fado identifica-se com o poder masculino, que marca o destino da mulher: “*Tenho o destino marcado/ desde a hora em que te vi/ ó meu amor adorado/ viver agarrada ao fado/ morrer abraçada a ti*” (Júlio Dantas, *Rua do Capelão, 1901*).

A subalternidade e obediência cega da mulher perante o homem, centro do seu mundo e da sociedade em que vive, são totais: “*Se o meu amor vier cedinho / Eu beijo as pedras do chão / Que ele pisar no caminho.*” (Júlio Dantas, *Rua do Capelão, 1901*).

1.2. O Caso de *ROSA ENJEITADA*

Sou essa rosa, caprichosa, sem ser má
Flor de alma pura e de ternura ao Deus dará
Que viu um dia, que sentia um grande amor
E de paixão o coração estalar de dor

Rosa enjeitada

Sem mãe sem pão sem ter nada

Que vida triste e chorada

O teu destino te deu

Rosa enjeitada

Rosa humilde e perfumada

E afinal desventurada quem és tu?

Rosa enjeitada

Uma mulher que sofreu

Tão pobrezinha que ainda tinha uma afeição
Alguém que amava e que sonhava uma ilusão
Mas esse alguém por outro bem se apaixonou
E assim fiquei sem ele que amei que me enjeitou

Rosa enjeitada

Sem mãe sem pão sem ter nada

Que vida triste e chorada

O teu destino te deu

Rosa enjeitada

Rosa humilde e perfumada

E afinal desventurada quem és tu?

Rosa enjeitada

Uma mulher que sofreu

Rosa enjeitada
Rosa humilde e perfumada
E afinal desventurada quem és tu?
Rosa enjeitada
Uma mulher que sofreu

Compositores: Raul Ferrão / José Galhardo

A ideologia do fado, entendido como destino e mentalidade nacional oficiosa, a nível popular, encontra-se bem patente na peça de D. João da Câmara, de 1901.

Pela sua natureza e temática, *A Rosa Enjeitada* foca vários assuntos pertinentes: a mulher perdida que recebe os maus-tratos da vida e do homem, com quem a partilha; a pecadora que se redime por um amor puro e que, por ele, se sacrifica; a pobre desgraçada, enjeitada, lançada para a rua, e por todos maltratada e explorada e, por fim, o triângulo homem/mulher/amante, gerador de tensões dramáticas.

*A Rosa Enjeitada*¹⁹ é título de um fado que foi cantado por Amália, Hermínia Silva e Maria Teresa de Noronha que se sobrelevou de um melodrama popular, capaz de fazer chorar “*o mais empedernido dos cínicos*” (Fernando Gomes²⁰, autor da rerepresentação da peça *A Rosa Enjeitada*).

É um texto escrito por D. João da Câmara (1852 – 1908), um dos primeiros cultores do realismo em cena, que levou a palco os dramas do povo e retratou nas suas peças as camadas sociais mais baixas, da Lisboa popular e bairrista. O original de D. João da Câmara prestava-se a interpretações musicais e foi transformado numa opereta de sucesso (1929).

¹⁹ *A Rosa Enjeitada*, de autoria de José Galhardo e com música de Raul Ferrão (s/d).

²⁰ Ator/ Autor / Encenador, nasceu no Porto, em 1944. Iniciou a sua atividade como ator em 1974.

Fez parte dos elencos do Teatro Experimental de Cascais, Casa da Comédia, O Bando, Comuna, Teatro da Graça, Teatro Aberto, Escola de Mulheres, Teatro da Garagem e Teatro Nacional D. Maria II, e faz inúmeros trabalhos para a televisão em séries e novelas.

A partir de 1980, começa a escrever, encenar e produzir os seus próprios espetáculos. Colabora como autor e encenador no Teatro de Animação de Setúbal, Grupo Persona, Novo Grupo, Chapitô, Teatrosfera, Seiva Trupe, Teatro da Malaposta e Teatro do Noroeste.

Foi diretor artístico do TIL e autor das versões musicais que encenou nessa companhia.

Em 2007, encena uma versão da ópera “O Barbeiro de Sevilha”, que recebe do Guia dos Teatros o Prémio de Teatro para o melhor espetáculo infantil.

Cofundador e diretor artístico da “Klássikus”, a partir de 2006, e em estreita colaboração com o Centro Cultural da Malaposta, tem desenvolvido duas vertentes fundamentais: uma que se encontra dedicada ao seu interesse pelo teatro para crianças e outra que dentro de um teatro com laivos de farsa e de comédia pretende dar a conhecer, sempre de uma forma lúdica, alguns dos grandes autores de clássicos da literatura e do teatro.

“Sou essa rosa, caprichosa, sem ser má / Flor de alma pura e de ternura ao Deus dará / Que viu um dia, que sentia um grande amor / E de paixão o coração estalar de dor / Rosa enfeitada / Sem mãe sem pão sem ter nada / Que vida triste e chorada / O teu destino te deu / Rosa enfeitada / Rosa humilde e perfumada / Afinal desventurada quem és tu? / Rosa enfeitada / Uma mulher que sofreu / Tão pobrezinha que ainda tinha uma afeição / Alguém que amava e que sonhava uma ilusão / Mas esse alguém por outro bem se apaixonou / E assim fiquei sem ele que amei e me enfeitou.” (D. João da Câmara, *A Rosa Enfeitada*, 1901).

O texto dramático e a poesia do fado unem-se numa simbiose fantástica. Não é por acaso que a publicação deste “*drama popular*”, assim chamado pelo autor, se insere numa coleção denominada *Biblioteca Dramática Popular*. O tom melodramático lembra os fados cantados pelos ceguinhos na rua, à espera de esmolas, versando acontecimentos diversos (de crimes passionais a acontecimentos internacionais) e cujas histórias eram vendidas aos passeantes, em folhetos, por vezes ilustrados.

A Rosa Enfeitada reflete a ideologia da época e muitas constantes daquilo a que os intelectuais paternalisticamente chamam de “*alma popular*”, atitude que está inteiramente de acordo com a adotada pelos intelectuais românticos liberais (Castilho, Lopes de Mendonça, entre outros), que consideravam que o fado devia ser encaminhado pelas camadas mais esclarecidas (Rebello, 2006).

Mas, é no fado que se exprime a problemática e o modo de sentir das camadas sociais baixas, ou no limiar, da pequena burguesia urbana, representando uma condição social inferior (Felisberto, 2012). É aí, aliás, que estas frações da sociedade se encontram cantadas no seu modo de vida, nos seus interesses, preferências, problemas e ilusões.

O fado, ao fazer depender tudo de um destino (vontade exterior à humana), anula, nas pessoas, a noção de sujeitos ativos da sua história ou da própria vida (ideologia antropocêntrica), transformando-os em marionetas, espetadores passivos da sua própria existência, porque não a determinam nem a constroem.

É a ideologia teocêntrica que convém aos regimes autoritários, na medida em que desmobiliza a capacidade combativa, a necessidade de mudança das classes economicamente desfavorecidas, evitando a subversão da ordem vigente. Aconteça o que acontecer, faça o homem o que fizer, o seu itinerário e a sua condição já foram prescritas pelo Destino, que ele não pode modificar (sensação de impotência e ideia de desvalor).

Resumidamente, este fado conta a história de uma rapariga, Rosa, que há já muito tempo pensa em mudar de vida, deixar a prostituição e abandonar Francisco, o homem com quem vive e que é obrigada a sustentar. Mas, porque gosta dele e existe entre ambos um compromisso que ela não tem coragem para quebrar, não consegue fazê-lo.

Até ao dia em que conhece João Reinaldo, um jovem simples, honesto, trabalhador (em tudo oposto a Francisco), que desperta em Rosa o sentimento verdadeiro de amor e a esperança de uma nova vida, há já tanto tempo ambicionada.

Entretanto, no *bas-fond* de um prostíbulo, acontecem encontros e desencontros canalhas, com namoros e naifas, ligas e rosas, música e dança. Sobre a Marcolina, espalhou-se o boato de que tem ‘certa’ doença e ‘não há quem lhe pegue’. A Plácida casou com o Sr. Arraiolos, dono de uma casa de penhores e aspirante a Presidente da Junta, mas, secretamente, ela suspira é pelo Chico. Quanto à Rosa, posta “ao serviço” pelo Chico, tudo o que deseja é ‘deixar [essa] a vida’ e ser uma mulher ‘honesta’, mas não vai ser fácil, porque quem a explora vai culpá-la de um crime, que o próprio cometeu.

Os acontecimentos dramáticos de *A Rosa Enjeitada*, o amor fatal e maldito de Rosa por João Reinaldo, que já estava pré-determinado, pois esse encontro não acontece por acaso, “*O Destino não conhece acaso*”, na loja onde tinham ido comer e beber. O final da peça é predito pelo cego, com a função de coro da tragédia grega, que aponta indícios e faz previsões para acontecimentos futuros, semelhante ao coro da tragédia grega.

Segundo Torga, no seu *Diário* (1959), a vida portuguesa é uma “*triste solidão monologada*”, em que encontra o “*vício nacional da mortificação*” (Torga, 1959). É pela mortificação que as personagens de Rosa e de Júlia, tão próximas e tão inter-relacionadas (o cego chama-as de irmãs, unidas no amor extremo pelo mesmo homem), conquistam a sua dignidade.

Júlia chora em silêncio os desvarios de João, as suas graduais e maiores ausências; Rosa chora em prol de Júlia, pela renúncia ao lar e aos filhos, que ela não pode ter, afinal em prol da felicidade de João Reinaldo (a felicidade de ambos só poderia ser viável pela fuga à sociedade e a aceitação da marginalidade). Rosa adquire assim uma estatura moral superior ao seu estatuto social.

Toda a literatura dramática (e não só) conseguiu um enorme sucesso (Rebello, 2006) porque se alimentou desta mortificação melodramática, do excesso, da emoção à flor da pele,

de uma explicação factológica dos acontecimentos, de uma passividade perante os acontecimentos (um subconsciente coletivo talhado pela História nacional).

Os grandes temas do fado estão patentes em *A Rosa Enjeitada*: a saudade, o amor, a vingança, o ciúme, o destino, a pobreza, a morte, a infelicidade, entre outros. Ilustrando e servindo uma ideologia bem precisa, Fortunato e João Reinaldo são os honestos e honrados trabalhadores, tal como os vêem os intelectuais (com exceção para a Geração de 70) da segunda metade do século XX que, muito significativamente, veem premiada a sua virtude com o acesso à iniciativa própria (empreitadas que tomaram entre mãos), à pequena propriedade (a casa dos arredores onde moram) e à adoção de padrões de vida burguesa, que uma melhor situação económica lhes proporciona (a criada, Marcolina), o tratamento de “senhora” com que João Reinaldo designa a Marcolina sua mulher, Júlia.

O tratamento de Júlia e João Reinaldo, em relação a Marcolina, cujos filhos recolheram por caridade em sua casa, é de comiseração. A caridade é, no entanto, um sentimento burguês, por excelência, em relação aos estratos sociais ‘inferiores’.

Também a idealização da pobreza e a sua aceitação resignada surge como um bem. Rosa e Júlia, embora a segunda em menor escala, são pobres de condição, mas ricas de coração, sentimentos, virtudes e qualidades do que a riqueza tantas vezes não dá, desconhecendo mesmo certos vícios (sobretudo Júlia), que não estão ao seu alcance.

Além disso, para que serviriam o ouro e o dinheiro a D. Plácida? Não foram justamente eles a causa da sua morte, às mãos de Chico? De notar a curiosidade que, sendo Plácida o motor e o estímulo para o enriquecimento e a ambição desmedida de Arraiolos, é sobre ela que recai o castigo do Destino e não sobre ele que, em África, se estabelecerá (no início do século XX) participando da burguesia branca, envolvida nos negócios das colónias portuguesas.

Não são também os ‘bons’ (o maniqueísmo simplista é uma constante do fado), os premiados pela sociedade no final? Fortunato e João Reinaldo, mercê do seu esforço, chegam a empreiteiros e a possuidores de casa própria, como ao respeito social, que a escalada económica e social lhe proporcionou, numa sociedade capitalista, em que o dinheiro e o lucro são fatores fundamentais.

Rosa é reconhecida como inocente (após ter expiado na prisão as suas culpas de “mulher da vida”) e morre ‘limpa’ dos seus pecados. Marcolina encontra uma profissão honrada, uma casa e pão para os seus filhos. A que mais pode aspirar cada uma destas

personagens, dentro da respetiva condição social? Tudo está bem, quando acaba em bem! (Shakespeare, 1623).

Temas negativos e acerca do flagelo do dia-a-dia no fado, como a inveja, a ambição e a má-língua também existem. Não é a inveja pelos poderosos e mais considerados, que faz com que Arraiolos pretenda um lugar político e o tratamento de Excelência nas gazetas da época? Não é a ambição do lucro desmedido que o faz lançar-se em negócios nem sempre claros, mas altamente rentáveis? Não é a inveja aliada à vingança que faz ainda com que Chico esbulhe aquele dos seus bens? Não é a má-língua do capataz exposta, quando João Reinaldo e Rosa se encontram em perigo de ser vistos juntos, na cena do cemitério? Não são de má-língua os comentários viperinos de Arraiolos e D. Plácida em relação a Rosa desfalecida e sem forças?

Segundo Mutzenberg (2002), o fado reflete, tal como esta peça de D. João da Câmara, os antagonismos sociais que se acentuam com o liberalismo, acompanhando-os, servindo-se deles como tema, tratando-os à sua maneira, refletindo até o conformismo ideológico de algumas décadas do século XIX, influenciando inúmeros escritores (José Régio, Raul Brandão, António Nobre, D. João da Câmara, Camilo Castelo Branco). Não foi a ‘enjeitada’ um dos temas mais frequentes da literatura romântica?

Deste ponto de vista, problematiza-se a moral subjacente ao fado, a resignação, o conformismo, a aceitação da vida tal como ela é, o comprazer-se com a própria dor, a atitude de passividade perante os acontecimentos, o elogio da renúncia, o *marialvismo* e o machismo nas relações mulher/homem. Todos esses aspetos patentes em *A Rosa Enjeitada*.

Não são as personagens deste melodrama comandadas por uma força exterior a eles próprios? Não está ela presente nos presságios do cego e nos inúmeros indícios que nos vão anunciando o futuro? Não se compraz Rosa com a própria dor perante a visão do seu sacrifício imediato em prol de Júlia e João Reinaldo, tomando como figura inspiradora o Senhor dos Passos, cujos sofrimentos tão ingenuamente Marcolina lhe descreve?

Por último, destaca-se a religiosidade primitiva, misto de magia e fatalismo, feita de mortificação e penitência, de expiação dos pecados, que informa sobretudo a figura de Rosa. Rosa expia um pecado que não é seu, pois a culpa da sua situação é da sociedade, que a marginalizou, condenada pela exploração e utilização que dela faz.

Ao desviar do coletivo para o individual, a noção de culpa, ao transferi-la da sociedade para Rosa, assiste-se a uma manobra de diversão, pela má-consciência social, que não assume os seus vícios e erros.

Esta religiosidade primitiva mistura a crença num Deus, que se presentifica no sofrimento e na dor, na maceração (não é por acaso que Marcolina fala a Rosa do Senhor dos Passos) com sinais pagãos, com presságios e profecias (como as do cego), que se alimenta de promessas e de velas, que celebra com a divindade um contrato de troca de benesses (as velas em troca de um benefício pedido ou desejado) (Rebello, 2006).

São os sinais de uma mentalidade (o *marialvismo* e outros valores e mitos presentes no fado) feita de demissão, renúncia, fatalidade, alheamento passivo perante a vida, de autocomiseração, que proliferaram desde o período das lutas liberais, sobretudo entre os estratos sociais mais ‘populares’.

Amália assinala o fado, num papel seu, muito próprio. Aqui a vida-destino confunde-se com o fado-carreira-profissão. Aliás, um dote divino: “*Foi Deus que me pôs no peito/ um rosário de penas que eu vou desfiando/ e choro a cantar*”.

O fado é-nos apresentado como uma maldição, também na vida de Amália, um destino tacitamente assumido e consentido, de que seria impossível fugir. Porque “*fugindo ao fado/ fugia de mim*”.²¹

Criadas as condições essenciais para o mito Amália, como representante do fado, a canção nacional, a marca do destino já traçado e o fado seria, simultaneamente, um castigo e um dom, que diferencia a pessoa que o canta e vive: “*Que o fado que é meu castigo/ só nasceu p’ra me perder*”.²² Fado que será identificado, nesta mística, com Amália.

Foi uma mulher encerrada na solidão, descrente de tudo, rodeada de um enorme sucesso, que nunca lhe preencheu totalmente a alma, mas lhe deu sentido e ânimo à vida. Cantava porque gostava de cantar. E fez do fado uma segunda vida. Até mesmo a única razão da sua existência.

²¹ *Que Deus me Perdoe* (1957), letra de Silva Tavares e música de Frederico Valério.

²² *Tudo isto é fado* (1940 – 58). Autores: Aníbal Nazaré e Fernando de Carvalho.

CAPÍTULO III

História de um Encontro Feliz

As influências que viriam a abrir novos universos no mundo do fado, nomeadamente o conceito do Novo Fado de Amália Rodrigues, assim como a relevância de Alain Oulman na seleção dos poemas dos seus poetas diletos são questões fundamentais, abordadas no presente capítulo.

A poesia de PHM e DMF, cantada por Amália, promoveu o surgimento do Novo Fado de Amália Rodrigues. Com estes poetas, emergiu a poesia erudita no fado, precursora da inserção e aceitação deste género musical num vasto universo cultural, cada vez mais culto e sofisticado, sem nunca deixar de pulsar no coração do povo português.

Veja-se, então, mais pormenorizadamente, os meandros desse encontro feliz. O Novo Fado nasce do elo tripartido, numa simbologia divina, entre três figuras: Alain Oulman³¹, DMF e PHM. Partindo desta premissa, é possível afirmar que a força da sintonia entre várias pessoas com gostos e preferências semelhantes, formas de pensar e de sentir uníssonas e modos de estar perante a vida emparelhados impeliu a evolução do fado tradicional para o Novo Fado cantado por Amália Rodrigues.

É dessa luz triangular que brota a possibilidade de a artista interpretar a poesia portuguesa erudita, numa forma de expressão musical, até aí, popular, de viva-voz e com toda a alma.

O que não deixa de ser interessante observar, conforme se verá adiante, é que Amália Rodrigues mantém o público que a idolatra e inspira-o à elevação interpretativa, enquanto seduz outros públicos, até aí inacessíveis e críticos. Essa capacidade de persuasão passa pela sua capacidade interpretativa e comunicativa, pela voz extraordinária de que foi dotada e pelo que conseguiu fazer com ela.

Amália soube ouvir, partilhar e dizer o amago do sentir humano, independentemente das estruturas sociais e culturais, geográficas ou temporais. Valorizou a poesia portuguesa erudita no que tem de mais profundamente universal e intemporal e esse foi o caminho para um cada vez maior sucesso seu, levando Portugal a todos os cantos do mundo, ajoelhando o público a seus pés como rainha do fado e da cultura portuguesa, tão intemporal como universal, ela própria, no mapa da arte.

³¹ Compositor de uma enorme sensibilidade, Alain Bertrand Robert Oulman nasceu no Dafundo, arredores de Lisboa, a 15 de junho de 1928, filho de Alberto Bensaúde Oulman e Nicole Calmann-Lévy, um casal francês radicado em Portugal.

1. O encontro de Amália Rodrigues com Alain Oulman

Oulman foi apresentado a Amália, pelo embaixador Chaves de Oliveira (que utilizava o pseudónimo Luís de Macedo), em 1962. O compositor começa por interpretar ao piano uma música que tinha escrito para um poema do embaixador (Pacheco, 2002). Amália, que desde sempre tinha afirmado não querer ficar amarrada ao fado tradicional, entendeu intuitivamente que estava perante uma oportunidade.

Tratou-se de um encontro feliz, o de Amália Rodrigues com Alain Oulman. Oulman teve a visão de procurar poetas, cuja obra apresentasse a musicalidade necessária e uma temática que se enquadrasse no fado. Tal foi possível com a colaboração desses poetas, num trabalho em equipa, para entender que a adaptação de um poema original, para a versão cantada, obriga a que sejam realizadas adaptações, por exemplo, em termos da duração.

A colaboração entre Amália e Oulman durou 15 anos (1962-1977). Atingiu o auge da criação artística com a edição do disco *Com que Voz* (1970). O disco, com músicas da autoria de Oulman, apresenta uma grande variedade de poetas,³² e, só no caso de *Gaivota* (poema sem data, gravado em 1970), a letra foi concebida para uma música previamente criada. Para Oulman, tratava-se de dar hipótese ao virtuosismo do canto de Amália, destacando a sua capacidade interpretativa, sem limites ao uso da emoção pessoal.

O que os unia era um projeto desafiador de criação artística e aguardavam a reação do público. Os contemporâneos de Oulman destacam o seu brilhantismo intelectual, na figura do homem de negócios, também pianista e compositor, com espírito cosmopolita, e que acabaria por alterar o rumo da tradição fadista. A este propósito, escreve Rui Vieira Nery:

“Oulman trazia a Amália a resposta a uma sua preocupação de sempre, a de construir, de certa forma, um fado para além do fado, ou seja, uma música capaz de encontrar na grande poesia portuguesa de todos os tempos formas de estar, de ver e de sentir essencialmente idênticas às do repertório fadista tradicional, mas

³² Alexandre O'Neill, *Gaivota e Formiga Bossa Nova*; António de Sousa, *Cravos de Papel*; Manuel Alegre, *Trova do Vento que Passa*; Luís de Camões, *Com que Voz*; Pedro Homem de Mello, *Cuidei que tinha Morrido e Havemos de ir a Viana*; Ary dos Santos, *Meu Limão de Amargura*; David Mourão-Ferreira, *Maria Lisboa e Madrugada de Alfama*.

de, ao mesmo tempo as envolver numa construção formal e harmónica mais sofisticada, sem perda do sabor expressivo dos velhos fados estróficos.”³³

EGEAC/Museu do Fado, 2009: 36.

A música de Oulman iria trazer ao fado novas linhas melódicas e harmoniosas, que permitiriam a Amália uma expansão da voz e uma nova forma de interpretar (Ferreira, 2006).

Por norma, Amália ensaiava com Oulman ao piano e as novas músicas iam levantar alguns problemas aos guitarristas, forçados a aprender novas melodias que os obrigava a um esforço suplementar de interpretação.

Apesar das dificuldades, o compositor viria a reconhecer o importante papel de José Fontes Rocha, pela maneira brilhante como interpretava a sua música. “É um maravilhoso guitarrista e um verdadeiro músico” (EGEAC/Museu do Fado, 2009: 37).

Contudo, Oulman não tinha uma visão da obra artística em que o talento e a técnica fossem exclusivos dos portadores de educação formal, sendo capaz de verificar a qualidade, onde quer que a encontrasse.

Mas Oulman assumia riscos sem se importar com as consequências, o que lhe valeria a prisão e expulsão do país em 1966.³⁴ Decorrente das suas ligações à Frente de Ação Popular, é preso pela PIDE e permanece em Caxias. As relações do compositor com grupos

³³ Fado estrófico, ou fado tradicional, que se apresenta num conjunto de versos ou estrofes.

³⁴ “Alain esteve detido cinco semanas. Na cela, trabalhou poemas, escreveu novos fados, cartas à família. Perguntava amiúde, por Amália e pelo marido, César Seabra. [...] Cabelo rapado, Alain foi apertado várias vezes pela PIDE, algumas de madrugada. Não foi agredido, mas obrigado a permanecer de pé, horas a fio, encadeado por luzes. [...] Durante esses dias de cativo do amigo, Amália Rodrigues não sossegou. E desassossejou quem pôde.

“Ela movimentou-se para libertá-lo. Da PIDE chegaram a sugerir-lhe que não devia estar associada a ele, mas ela nunca ligou a isso”, destaca Rui Vieira Nery. “Falou com amigos, a família Espírito Santo, todos os tipos do regime que conhecia. Sempre dizendo que nem ela nem ele se metiam em políticas, desdobrou-se em telefonemas”, confirmou Ruben de Carvalho. [...]

Marcello Mathias antecipara junto do presidente do Conselho o que estava em causa.

Primeiro, o político e banqueiro Georges Wormser, com quem o diplomata negociara o financiamento e a construção dos navios de guerra portugueses, era judeu, parente dos Oulman, e estava ‘inquieto’ com a situação.

Segundo, a ditadura precisava libertar-se da pressão dos jornais e da ‘solidariedade’ judaica.

Por último, sugerira ao ditador, era acertado libertar Alain e assim demonstrar generosidade, ‘em nome dos interessados da nossa política em França’.

A 15 de março de 1966, Salazar decidiu expulsar Alain Oulman do país. O embaixador Marcello Mathias telefonou a Amália Rodrigues. “Venho dizer-lhe que chega amanhã o seu menino do coro, que não é nada tão menino de coro como você me disse”, ironizou. [...]

No dia seguinte, o inspetor Óscar Cardoso ligou à mulher do compositor. Seria melhor trazer roupas, um fato, recomendou. Alain saiu diretamente da prisão de Caxias para o aeroporto. E dali para Paris (Carvalho, M. 2020: 169,170).

intelectuais e artistas antifascistas era conhecida e, por isso, duvidava-se que fossem bem vistas pela ditadura.

Amália exerce pressão sobre as autoridades portuguesas, nomeadamente sobre o Ministro dos Estrangeiros português, para que o libertem e confessa, na sua última entrevista dada ao *Jornal Expresso* em 1987, que não fazia a menor ideia do envolvimento político do compositor com a oposição em Portugal.

Após forte pressão do governo francês, o compositor foi libertado e obrigado a deixar o país (1966). Inicialmente, ficou um ano em Londres e, de seguida, fixa-se em Paris, trabalhando na editora da família (Ferreira, 2006).

Apesar da distância, Oulman manteve contacto com Amália e, em 1970, é editado o álbum *Com que Voz*, distinguido com vários prémios internacionais, nomeadamente o Prémio da Crítica Discográfica Italiana (1971) e o Grande Prémio da Cidade de Paris (1975).

Em 1971, numa entrevista ao Jornal *A Capital*, Oulman refere que o processo de trabalho com Amália, já há muito tempo era usado no estrangeiro, mas que a mais-valia da artista consistia no “*velho instinto no que se refere à música e uma experiência superiormente entendida. Assim domina de tal modo a técnica que nem ela nem quem a ouve, dão pela sua aplicação*” (EGEAC/Museu do Fado, 2009: 38–39).

O compositor considerava a escolha do poema extremamente importante na canção.

“Para além da música, o Alain, com a sua vasta cultura, fez-me travar conhecimento com grandes poetas. Ele não só fazia as músicas, como ia procurar, aos livros de poesia, letras para as músicas. Dedicou-me um tempo grande. [...] Trabalhámos muito os dois. [...] O Alain trouxe um público que não estava comigo e, ao mesmo tempo, afastou um bocadinho outro público. A começar pelos guitarristas. O José Nunes quando ia tocar coisas do Alain, dizia sempre: “Vamos às óperas!”

Santos (1987). *Amália – Uma biografia*.:150.

Num meio cultural com limitações, como Portugal nos anos 60, com Censura e uma pequena dimensão do mercado, a figura intelectual de Alain Oulman era destacável. Convia com pessoas do meio cultural e artístico, que procuravam produzir sem obedecer às regras da ditadura e que, acima de tudo, defendiam a liberdade de expressão.

Apesar de ter ficado para sempre ligado à figura de Amália e ao fado, a sua produção artística era diversificada e revelava uma formação intelectual de qualidade superior e uma postura cultural fora do comum em Portugal (Fonseca, 2011).

A importância que Alain Oulman dava ao texto, acabou por levá-lo a introduzir a poesia de DMF e PHM no fado de Amália e por contribuir para a divulgação da poesia fora dos canais habituais de circulação. No seu método de trabalho investigativo, Oulman selecionou de diferentes obras e autores, os poemas que se adequavam às capacidades vocais de Amália.

“É que um poema de qualidade é uma coisa muito séria e por isso parece-me melhor aceitá-lo e procurar-lhe uma música adequada, do que subordiná-lo às exigências de uma composição que lhe foi alheia e o ignorou completamente ao longo da sua elaboração.”³⁵

EGEAC/Museu do Fado, 2009: 39.

Tal como o excerto acima comprova, é indubitável a importância que o músico conferia às palavras. As palavras em primeiro lugar e só de seguida a música. Não que a música não fosse importante, pois a sua produção musical obrigou os guitarristas a reverem e a reformularem as suas interpretações e, se inicialmente achavam as músicas demasiado difíceis, depressa se familiarizaram com elas e aprenderam a valorizar o compositor.

Que particularidades existiriam em determinada obra poética, para que Oulman as quisesse associar ao fado? Que elementos temáticos novos são introduzidos no fado? Como poderemos analisar a aparente contradição entre a visão que Amália tem de si própria, uma cantadeira, e as razões que a levam à escolha de um determinado repertório?

Oulman, verificado o potencial interpretativo de Amália, anteviu a possibilidade de apresentar uma nova proposta de fado, que o iria revolucionar. A importância dada à palavra, a alteração da estrutura musical tradicional eram fado sim, mas com uma textura mais consistente nos seus componentes.

³⁵ Transcrição de entrevista de Oulman ao jornal *A Capital*, a 27 de fevereiro de 1971, In *As Mãos que Trago*.

Após a saída de Oulman de Portugal, Amália lamentou a falta da colaboração próxima com o músico. Na realidade, não só Oulman tinha introduzido a poesia erudita no fado, como tinha modificado o acompanhamento musical, exigindo mais da capacidade interpretativa dos acompanhantes.

O respeito mútuo entre Oulman e Amália iria manter-se mesmo à distância e mesmo quando a fadista teve problemas a seguir ao 25 de abril de 1974, o músico foi o primeiro a sair em sua defesa, apesar de ser conhecido como um cidadão de esquerda e maoista.

Foi especialmente através da edição discográfica que se realizou a divulgação do Novo Fado de Amália, em Portugal. Nos anos 70, fazia-se notar a importância do disco na divulgação do repertório fadista, mais do que em casas de fado. Neste sentido, DMF refere:

“Deve-se a Alain Oulman, logo a partir de finais dos anos cinquenta, a pioneira missão de estabelecer um determinado e fecundo enlace entre a poesia portuguesa de matriz “cultura” e essa específica forma da música popular – o Fado – que até aí era objeto de um quase geral e sobranceiro menosprezo por parte da “intelligentzia nacional.”

EGEAC/Museu do Fado, 2009: 82.

Também PHM, em carta dirigida a Oulman, em julho de 1963, afirmava:

“Meu querido Alain, meu grande amigo, ao conhecê-lo ontem fiz uma das mais extraordinárias descobertas de toda a minha vida! Amália, Alain, Pedro - e com estes três nomes poderíamos desafiar o mundo [...] Nem se sei dizer se gostei mais da Canção Verde se do Fandagueiro.”

EGEAC/Museu do Fado, 2009: 48.

Para além da produção resultante desta colaboração, Amália continuou a gravar temas populares. E é nos novos discos que se encontra o repertório com características eruditas (tabela 1).

Tabela 1. **Repertório de Amália, com Características Eruditas** (ordem cronológica)

Discografia dos anos 60		
<i>Título</i>	<i>Ano</i>	<i>Editora</i>
<i>Busto</i>	1962	Columbia
<i>Abandono</i>	1963	Columbia
<i>Amália Canta Luís de Camões</i>	1965	Columbia
<i>Fado português</i>	1965	Columbia
<i>Amália canta Poesia Medieval Portuguesa</i>	1968	Columbia
<i>Formiga Bossa Nossa</i>	1969	Columbia

Discografia dos anos 70		
<i>Título</i>	<i>Ano</i>	<i>Editora</i>
<i>Com que voz</i>	1970 *	Columbia
<i>Cantigas numa língua antiga</i>	1977	Columbia

* Prémio Internacional da Crítica Discográfica Italiana (1971); e Grand Prix de Ville de Paris; Grande Prémio do Disco –1975].

As novas propostas de Oulman e Amália não produziram efeitos imediatos quanto a um novo tipo de público a frequentar casas de fado, mas a produção discográfica chamou a atenção para um novo tipo de fado e trouxe novos públicos (Raimundo, 2015).

Nos anos 70, não seriam os intelectuais os principais frequentadores da Grande Noite do Fado, no Coliseu dos Recreios, momento mais aguardado em todo o ano. Mas, começou-se a considerar o género como uma componente importante da cultura portuguesa mais genuína.

Para Oulman, uma boa canção tanto poderia começar pela construção da música, como pela criação da letra. O objetivo final era conseguir qualidade e, para tal, seria necessário primar pela capacidade de escolha de entre várias alternativas possíveis.

Após pesquisar as letras e sabendo de antemão que Amália também não se regia por critérios estáticos na sua interpretação, Oulman sentiu que os elementos caraterísticos do Fado se poderiam manter (cantar com Alma), mas com um novo tipo de conteúdos, que apelassem à sensibilidade de um novo tipo de ouvinte.

Amália cantou vários poetas, para além de DMF e PHM, por influência de Oulman (tabela.2).

Tabela 2. **Poetas que Amália cantou por influência de Oulman**

(referências por ordem cronológica entre autores e em cada autor)

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Data</i>	<i>Editora</i>
CALDEIRA, Fernando	<i>As Penas in <u>As primeiras gravações de Amália: Perseguição</u></i>	1945	Discos Continental/Brasil
MURALHA, Sidónio	<i>Amantes Separados</i>	1956	Reino Unido
MACEDO, Luís de	<i>Cansaço in <u>Fado e Touros</u></i>	1962	Discos Alvorada/Portugal
RÉGIO, José	<i>Fado Português in <u>Fado Português</u></i>	1965	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
CASTILHO, António Feliciano de	<i>Os Treze anos Pedro Gaitero in <u>Fados 67</u></i>	1967	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
MENDINHO	<i><u>Amália canta Poesia Medieval Portuguesa</u></i>	1968	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
CASTELO-BRANCO, João Roiz	<i><u>Partindo-se in Amália canta Poesia Medieval Portuguesa</u></i>	1968	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
COUTO, Vasco de Lima	<i><u>Disse-te Adeus e Morri in Vou Dar de Beber à Dor (Mariquinhas)</u></i>	1968	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
VIVIÃES, Pedro de	<i><u>Pois nossas madres van a San Simon*in Amália canta Poesia Medieval Portuguesa</u></i>	1971	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
RIBEIRO, Bernardino	<i><u>O Malaventurado in Cantigas Numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
CAMÕES, Luís Vaz de	<i><u>Lianor in Amália canta Luís de Camões</u></i>	1965	Discos Columbia/Valentim de Carvalho

	<i>Memória do Bem Cortado em Flores in <u>Amália canta Luís de Camões</u></i>	1965	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente in <u>Amália canta Luís de Camões</u></i>	1965	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Com que Voz Chorarei meu Triste Fado in <u>Com que Voz</u></i>	1970	EMI – Valentim de Carvalho
	<i>Perdigão Perdeu a Pena in <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Alma Minha Gentil in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
	<i>Sete Anos de Pastor Jacob Servia in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
BUGALHO, Francisco	<i>Obsessão in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
NEGREIROS, Almada	<i>Rondel do Alentejo in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
LOPES VIEIRA, Afonso	<i>Flores do Verde Pinho in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
	<i>Romance in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
GAMA, Sebastião da	<i>Nasci para ser Ignorante in <u>Obsessão</u></i>	1990	EMI – Valentim de Carvalho
O'NEILL, Alexandre	<i>Verde Pino in <u>Fado Português</u></i>	1965	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Gaivota in <u>Fado Português</u></i>	1965	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Formiga Bossa Nova in <u>Formiga Bossa Nova</u></i>	1969	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
AFONSO, Zeca	<i>Balada do Sino in <u>Fandangueiro</u></i>	1974	Discos Columbia/Valentim de Carvalho

	<i>Grândola Vila Morena in <u>Grândola Vila Morena</u></i>	1974	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Natal dos Simples in <u>Fandangueiro</u></i>	1974	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
ALEGRE, Manuel	<i>Trova do Vento que Passa in <u>Com que Voz</u></i>	1970	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Meu Amor é Marinheiro in <u>Meu Amor é Marinheiro</u></i>	1974	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Abril in <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>As Facas in <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
ARY DOS SANTOS, José Carlos	<i>Meu Limão de Amargura in <u>Com que Voz</u></i>	1970	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>O Meu é Teu in <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>A Rosa Vermelha (1977), <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Alfama (1977), <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Amêndoa Amarga (1977), <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>É da Torre Mais Alta in <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho
	<i>Meu Amigo Está Longe in <u>Cantigas numa Língua Antiga</u></i>	1977	Discos Columbia/Valentim de Carvalho

* com Natália Correia e José Carlos Ary dos Santos.

Esta viagem pela poesia portuguesa iria permitir a Amália demonstrar as suas capacidades vocais, pela mão de Oulman, deixando de se sentir ‘amarrada’ a um só tipo de fado, o tradicional. Liberta-se e eleva-se, através do canto, transmitindo um vasto conjunto de emoções que, segundo a artista, eram uma marca específica do povo e da alma portuguesas.

2. David e Pedro na vida de Amália Rodrigues

A partir do contexto do fado tradicional, com temáticas que versavam sobretudo emoções relacionadas com o exercício das profissões operárias, a pobreza, a dualidade entre vida rural e urbana, a saudade, o amor, a guerra, a boémia e a tristeza, interessa saber qual o tipo de poesia que se adequou ao fado e conquistou outros públicos, introduzindo a construção literária e uma mensagem específicas destes poetas.

Importa clarificar a importância crucial dos poetas DMF e PHM, na vida de Amália. E como a sua ‘poesia’ veio alterar o fado, a vida da fadista, a sua personalidade e sensibilidade, face à palavra poética, para serem cantadas e imortalizadas por si.

A poesia no fado introduz novas temáticas para reflexão, introduzindo uma visão reflexiva sobre a vida, sem preocupações rígidas quanto a métrica, mas com preocupação de acompanhar e harmonizar com a música.

Na opinião de DMF, juntar Camões e Amália servia para retirar os poetas das estátuas e retirar às fadistas a navalha, numa clara alusão à opinião dos elitistas culturais que associavam a figura da fadista à boémia lisboeta.

“antes de Amália ter surgido e de que maneira, no firmamento artístico português, o Fado tinha muito menos variedade nas suas expressões, tanto no que diz respeito às letras como no que diz respeito às músicas”.

Excerto da entrevista de Henrique Mendes a Amália Rodrigues, Alain Oulman e David Mourão-Ferreira (Anexo 1).

No repertório de Amália Rodrigues existem dezanove poemas de PHM e catorze de DMF, aos quais se acrescentam oito versões de poemas diversos, adaptados para serem interpretados em fado. Em alguns casos, foi necessário construir versões reduzidas dos poemas para que fossem cantáveis, tendo em conta a duração normal de um fado, que não deve exceder cinco minutos.

Como observou Daniel Gouveia, DMF e PHM foram os poetas que mais escreveram para Amália e para o fado.

“[porque] ela lhes pedia e eles se sentiam estimulados por se ouvirem cantados por aquela voz extraordinária. As novidades foram uma maior elevação poética (dentro da simplicidade formal do Fado) e novas adaptações ao Fado de recursos estilísticos, como imagens, metáforas, alegorias, etc.”

Gouveia (2016). Entrevista *in* Apêndice A.

Também Vasco Graça Moura subscreve e completa a afirmação, acentuando a importância e qualidade do seu legado:

“Os mais cantados, como Pedro Homem de Melo e David Mourão-Ferreira, transportavam essa sensualidade para o plano dos impulsos genesíacos e da transfiguração erótica, o primeiro, aliás, mais ligado a uma tradição peninsular a que Jorge de Sena chamava tão desdenhosa quanto injustamente de “garcilorquismo minhoto”, e o segundo aliando todas as técnicas do Parnasianismo para a exploração da dialéctica amorosa, da esperança e do desespero e da explosão da sensualidade. Ambos com vozes pessoalíssimas e inconfundíveis, sabendo aliar a esquemas poéticos de grande simplicidade aparente (e, portanto, mais facilmente cantáveis) uma extrema sofisticação de gosto literário e um sentido dramático e pungente que leva mais longe a noção do fado como destino e, portanto, de destino como dimensão inseparável do fado como expressão musical.”

Moura (2013: 2).

A ligação casual de Amália a PHM (1951) aconteceu com a simplicidade que Ihe era característica. Amália grava *Fria Claridade*, sem prévia autorização de PHM e, o seu atrevimento acabaria por dar início a uma longa amizade. Não só o poeta ficou agradado com o recurso ao seu poema, como estabeleceu um vínculo de amizade que viria a durar trinta e cinco anos.

Ambos partilhavam um pessimismo resignado e uma angústia, enquanto forma de reflexão sobre a vida, o que acabaria por estimular a escrita de PHM, expressamente para Amália.

A relação profissional de Amália com DMF, segundo o testemunho do filho do poeta inicia-se em 1953, quando foram “*apresentados pelo meu tio (e cunhado do meu pai) Rui*

Valentim de Carvalho”.³⁷ Depois, sob o nome de David de Jesus Ferreira, (pseudónimo de DMF), escreve três versões de êxitos internacionais, a que o poeta não dá muita atenção por se tratar de trabalhos comerciais (Pereira, 2007).

Nesta fase, em que assinava “D.J. Ferreira”, escreve adaptações de letras italianas: *Sempre e Sempre Amor*; letras adaptadas do francês e do inglês; *Quando a noite vem*; *Solidão*, uma adaptação da *Canção do Mar* e ainda o êxito *Barco Negro*, uma adaptação da canção brasileira *Mãe Preta*. Em 1953, escreve ainda o Fado *Primavera* (Silvestre, 2015).

A colaboração do poeta com Amália perdurará para além do período da utilização da música de Oulman, dado o apreço do poeta pela sensibilidade e qualidade interpretativa de Amália. David Ferreira, filho de DMF, reforça a importância de *Barco Negro*:

“É, sem dúvida, o êxito que marca o início duma carreira internacional à escala que se conhece; e a letra do meu pai para uma canção brasileira que já existia contribuiu muito — tal como a interpretação da Amália — para fazer uma canção nova, mas a internacionalização — dirigida a um público que não fala português — explica-se muito mais pelas virtudes de Amália do que pelas dos poetas que ela cantou.”

Ferreira (2016). Entrevista *in* Apêndice B.

Porém, a ligação de Amália aos poetas nem sempre foi bem interpretada na época. Na opinião de alguns críticos, esta postura da artista correspondia a uma estratégia para se afastar da poesia popular e do ‘fado da desgraçadinha’, numa atitude de rejeição e pessimismo face à aceitação da inovação.

Quando Amália cantou Camões, o poeta José Gomes Ferreira discordou desta inovação no repertório fadista. Mostrando repulsa pelo Fado e pela cultura popular a que este género musical pertence comentou (In Diário Popular, *Amália canta Camões*, Lisboa, 1965:6-7):

“Existem obras-primas da música portuguesa, como, por exemplo, “Os Madrigais” de Luís de Freitas Branco, inspiradas na poesia de Camões. Claro que também existiu a Engraxadoria Camões, para cada um se paladar.”

³⁷ Vide Apêndice B.

Mas Amália era particularmente interventiva, no que respeitava à escolha do seu repertório, além de assumir uma posição de diálogo permanente com compositores e acompanhantes, o que constituía uma característica da sua forma de agir em termos profissionais (Ruben de Carvalho, 1994).

Por este motivo, foi importante averiguar os poemas que foram escritos especificamente por DMF e PHM para fado, por incentivo de Oulman, e quais as temáticas abordadas, bem como que poemas foram adaptados, para serem cantados em fado e qual a posição de Amália, relativamente à escolha de poemas para o seu repertório.

A sensibilidade de Amália e as suas interrogações pessoais, sobre a vida e o mundo, terão provavelmente impulsionado a proximidade de Amália aos poetas e à escolha de um determinado repertório. Amália e os dois poetas desenvolveram “uma cumplicidade para a vida” (site oficial, de Amália Rodrigues ³⁹).

Todavia, a artista “não se deixou ficar pelos poetas e foi ainda mais longe. Interpretou de modo fascinante as canções populares [...] também elevou o folclore português ao seu expoente máximo, levando-o às grandes salas de espetáculo do mundo.”⁴⁰ Amália afirma-se como uma estrela de primeira grandeza.

“Sem abandonar as letras do fado tradicional e os seus derivados, que de resto continuou a cantar ao longo de toda a sua carreira, é ela quem começa a procurar, a fazer musicar e a cantar uma série de autores que não se confundiam com os letristas típicos do fado. “

Moura (2013: 2).

O tempo veio demonstrar que os opositores a que Amália cantasse poetas eruditos, entre os quais Camões, não tiveram visão quanto à evolução do fado (Carvalho, 1994: 15),

³⁹ *Amália e os Poetas: Uma Cumplicidade para a Vida*. Disponível em: <https://amaliarodrigues.pt/amalia/amalia-e-os-poetas/> [consultado a 10 de novembro 2018].

⁴⁰ *Idem*. José Rodrigues dos Santos entrevista David Ferreira, editor discográfico de Amália Rodrigues, sobre a vida e a carreira da fadista (RTP Arquivos, 6 de outubro de 1999) e Entrevista a David Ferreira, sobre a reedição do CD “*The Fabulous Marceneiro*”, de Alfredo Marceneiro, e a edição da composição “Amália canta David”, reunindo os fados de Amália Rodrigues com a poesia de David Mourão-Ferreira (Alma Lusa, RTP Arquivos, 8 de julho de 2013).

e que o fado manter-se-ia vivo, pela sua capacidade de adaptação e de atração de diferentes tipos de público.

Neste sentido, David Ferreira refere que a fadista “*continua incomparável; cantou, como só ela, grandes poetas portugueses; por isso, tem todos os atributos para continuar a ser encarada como uma das maiores vozes de sempre de Portugal.*” (Apêndice B).

Nery (2012a) refere que a poesia erudita,⁴¹ foi utilizada com parcimónia no repertório internacional de Amália. No entanto, mesmo tendo isso em consideração, a carreira internacional da artista acabaria por vingar com um certo tipo de repertório que incluía poesia erudita, tendo em consideração a qualidade das interpretações da fadista.

Na entrevista a Daniel Gouveia, o crítico de fado afirma que o fado ganhou com o incremento da poesia dos chamados poetas eruditos.

“Só quando esses poetas sabem mudar o registo da sua pena para a linguagem e estilística fadistas. Alguns conseguiram-no, como Fernanda de Castro, Pedro Homem de Melo, David Mourão-Ferreira, Sidónio Muralha, Vasco Graça Moura. Outros não e depois ouve-se cantar poesias e não letras de Fado. “

Gouveia (2016). Entrevista *in* Apêndice A.

No caso concreto de Amália, o crítico reforça:

“A sensibilidade e inteligência dela levaram-na a sentir-se tocada por outras formas além das do Fado Tradicional. Sentiu também a necessidade de inovar. O contacto com David Mourão-Ferreira nas letras e Alain Oulman nas músicas foi determinante.”

Gouveia (2016). Entrevista *in* Apêndice A.

⁴¹ Segundo David Ferreira, na poesia erudita, os temas são variados (poesia lírica, épica, panegírica, elegíaca, entre outras). As formas também: odes, sonetos, canções, sagas, poemas épicos como “Os Lusíadas”, ou filosóficos como “A divina comédia” ou o “Convívio” de Dante, para mencionar apenas alguns. (RTP, entrevista). A entrevista visionada na RTP pode ser consultada em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-david-ferreira/>

O empresário francês de Amália, Jean-Jacques Lafaye, viria também a desempenhar papel de relevo na divulgação da poesia interpretada por Amália e vamos encontrar, em 1992, através de uma iniciativa da editora Actes Sud, a tradução em francês do repertório amaliano. Por este motivo, foi também importante avaliar o impacto da carreira internacional da artista na divulgação da poesia portuguesa, em particular na divulgação internacional dos poetas.

A introdução da poesia erudita no repertório fadista criou tensões dentro do campo artístico (Felisberto, 2012). O período de colaboração com Oulman foi particularmente ditoso para Amália, pois o perfil intelectual deste era avesso a rótulos e procurava sobretudo inovação. DMF sempre afirmou que “sem público, não haveria nenhuma forma de Arte, nem de Cultura” (Marques, 2016: 385).

“É a ele [ao público] que se comunica, é com ele que se dialoga, mas nem sempre o que ele deseja, ou julga que deseja, corresponde ao que podemos e devemos dar-lhe.”

DMF, *apud* Marques, 2016: 385.

O poeta demonstra uma visão particular da forma de construir uma mensagem para o público, em que reflete não ser defensor de facilidades no processo comunicativo. Das suas palavras, depreende-se que está preparado para emoções negativas do público e que não pretende seguir caminhos de facilitismo. Por essa razão, não devemos estranhar que, apesar das polémicas, tenha mantido uma longa colaboração com Amália.

Numa entrevista dada à RTP (24 de janeiro de 1959), percebe-se o que DMF pensava à época, acerca da cultura e da democratização do ensino (Marques, 2016). Uma análise menos aprofundada do perfil do escritor e professor universitário poderia sugerir que a sua postura fosse mais elitista, mas a sua visão da sociedade contemplava a difusão da cultura para o maior número possível de Portugueses, pois através da comunicação também era possível elevar o nível cultural dos recetores.

Nessa entrevista, DMF menciona que o *Fado Primavera* é um arranjo a partir do poema *Écloga*, da obra *A Secreta Viagem*, e que o *Fado Libertação* corresponde ao poema *Fado*, da obra *Os Quatro Cantos do Tempo* (Marques, 2016).

Santos (1987) sublinha a forma descontraída como Amália iniciou a colaboração com PHM. A artista menciona que leu o poema *Fria Claridade* e, como gostou, começou a cantá-lo. Conforme mencionado por Amália na biografia elaborada por Vítor Pavão dos Santos, após o bom resultado deste fado, começou a solicitar versos ao poeta e este envia-lhe com regularidade livros, para que pudesse escolher poemas, mesmo que tivessem de ser modificados.

Carvalho (1994), citando Amália, menciona que para além do repertório, a fadista trouxe para o fado uma outra forma de cantar.

“O fado quando comecei a cantar era amarrado, como se tivesse uma só divisão e a minha maneira de cantar deu-lhe mais asas [...] A minha voz queria fugir dali”

Carvalho (1994:105).

Segundo Carvalho (1994), Amália traz para o fado uma energia, um ataque e um arrastamento apaixonado que não eram comuns.

Com os acompanhantes músicos, Amália mantinha um relacionamento performativo, que lhe permitia realizar o que os profissionais designam por “estilar”, improvisando sobre as vogais e utilizando uma técnica de glissando na forma como articulava as palavras.

De acordo com DMF, numa entrevista realizada em casa de Amália (1962), os poemas atingem uma plenitude ao serem cantados por Amália.

“Hoje em dia, ao reler certas poesias sinto que elas não estão completas em comparação com outras que me parecem já completas. As que estão completas são aquelas que tiveram a felicidade de ser interpretadas por Amália Rodrigues. Quero também manifestar a felicidade que senti em ter tido como direto e dileto colaborador o Alain Oulman. É absolutamente justo porque as músicas que o Alain Oulman compôs para as minhas letras enfim, transformam-nas de tal maneira e dão-lhes um brilho que elas, originariamente, não têm. Mas como se isso não bastasse, quer dizer, como se não bastasse o brilho que o Alain Oulman como compositor lhes dá, a interpretação de Amália torna-as, então, absolutamente fulgurantes e, talvez até, irreconhecíveis.”

Mendes, Entrevista de Henrique Mendes a Amália Rodrigues, Alain Oulman e David Mourão-Ferreira), 1962
(Anexo 1)

Para além da opção por um repertório inovador, Amália apresentava um estilo de canto distinto, que marca a diferença e promove a inovação.

A personalidade de Amália apresentava as características específicas para interpretar um género musical que, de acordo com António José Saraiva (1994), se caracterizava por “*um estado de insatisfação sem objeto*”.

Amália evolui de um estilo interpretativo de fado, comum no teatro de revista, cantado desde os 40, para um estilo personalizado, que abriu portas para as novas gerações de fadistas, a partir dos anos 90, possibilitando que cada um investisse no seu estilo próprio, sem ser acusado de traidor do género fadista.

O desejo de liberdade artística da fadista e a qualidade da sua interpretação aliam-se ao desejo de inovação na música por parte de Oulman. Os poetas seus contemporâneos acolheram-na, por isso, com todo o interesse. E permitiram a transmutação das suas obras para o fado, mesmo com adaptações, para que pudessem ser cantadas por ela.

O fado é aquele paradoxo estranho de se ter saudade da felicidade, sem nunca se ter lá chegado, nem sequer por lá ter passado (Anacleto, 2008). Na aceção de Fernando Pessoa, o fado não é alegre, nem triste (1929). Mas, Eduardo Lourenço, citado por Pellerin (2009), defende que o fado é simultaneamente uma doença e uma cura. A doença da ausência e a forma de a aliviar, uma compensação imaginária.

Assim, o fado, enquanto género, pretende cantar sentimentos, estados de alma, e nada melhor do que a poesia para ilustrar essa forma de estar na vida. Por isso, pode afirmar-se que o encontro de Amália com os poetas foi um encontro feliz.

Ao longo da sua vida, Amália sempre afirmou que não estaria interessada em temas demasiado identificados com crítica política, e esta posição viria a criar-lhe sérios problemas mais tarde (Carvalho, 2020), após a revolução de 25 de abril de 1974.⁴³

⁴³ A fadista chegou a ser acusada de estar ao serviço do Estado Novo. Contudo, financiou presos políticos e apoiou a causa antifascista durante a ditadura, segundo uma investigação do jornal *O Observador*, em 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/10/18/amalia-rodrigues-apoiou-a-cao-antifascista-revela-investigacao-da-visao-biografia/> [consultado a 1 de dezembro de 2020]

Foram necessários muitos anos para que, pela voz de José Saramago, já premiado com o Nobel da Literatura, se viesse a saber que a artista tinha ajudado financeiramente presos políticos (Notícia de *El País*, 8 de outubro de 1999).

A intensidade dramática que Amália colocava nas suas interpretações e nos temas escolhidos para o seu repertório, não caberiam certamente no género de música de intervenção, mas nem por isso deixou de cantar poemas de José Carlos Ary dos Santos, que nunca escondeu as suas ligações ao Partido Comunista Português.

As escolhas artísticas de Amália no repertório de fado sempre estiveram ligadas à forma como se identificava com as palavras, pois estas deveriam estar de acordo com a sua maneira de sentir melancólica, nostálgica e em completa submissão ao destino.

Na aceção de Pessoa (1929), Amália era uma alma forte. Conhecendo-se a si própria e à sua natureza melancólica, tirava partido dessa característica pessoal para transmitir emoções. A Poesia era a melhor forma de dizer o que lhe ia na alma.

“Toda a poesia — e a canção é uma poesia ajudada — reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre e a canção dos povos alegres é triste. *O fado*, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar. As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe. *O fado* é o cansaço da alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e também o abandonou. No fado os Deuses regressam legítimos e longínquos. É esse o segredo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião.”

Pessoa, *O Fado e a Alma Portuguesa*, 1929: 98.

Como observa Pellerin (2015), o fado é alegre e triste, miserável e aristocrático, revoltado e conservador. As temáticas do amor, sobre a saudade e a nostalgia, bem como os paradoxos da existência humana, encontraram em Amália a intérprete perfeita para o perfeito retrato da alma humana, o território de eleição para os poetas (Anexo 2).

3. O novo fado de Amália Rodrigues e os seus poetas diletos

É um facto incontestável que o fado foi sofrendo uma ‘metamorfose’ no seu *corpus* literário. Foi a partir de Amália Rodrigues que o fado se emancipou e definiu claramente como um estilo musical de raízes lusitanas, mas com possibilidades de renovação.

Amália Rodrigues foi pioneira e inovadora, conseguindo, como poucas figuras, reunir consensos, na sociedade portuguesa do turbulento século XX.

Para além do seu característico fado, Amália usava a sua versátil e dotada voz para interpretar importações estrangeiras e para flexibilizar o seu estilo, nomeadamente cantando o denominado fado canção (em várias línguas: português, espanhol, inglês, francês, etc...).

As letras selecionadas para os ouvidos da nação eram essencialmente recortes de obras de poetas portugueses (Camões, José Carlos Ary dos Santos, Luís de Macedo, Alexandre O’Neill e até do monarca D. Dinis).

A relação estável, mas por alguns questionada e problematizada, que mantinha com o ditador Salazar, permitiu-lhe que a autonomia artística se afirmasse, conseguindo até granjear prestígio internacional e relançar o património artístico criado no país a diversos cantos do mundo (Carvalho, 2020).

O fado produzido e cantado por Amália reportava a uma renovação estética, mas sem prescindir dos seus pergaminhos tradicionais. Nos anos 60, a fadista opta por fundir a ruralidade com o crescente e emergente urbanismo, conferindo uma forma adaptável a qualquer faixa etária e moldável a qualquer escalão social.

Muitos foram os textos e registos que levaram Amália a transpor para a forma musical, acompanhada e influenciada por Alain Oulman (José Régio, Manuel Alegre, DMF e PHM, entre outros).

DMF e especialmente PHM foram referências líricas e semânticas para a fadista, no que toca às suas poesias. Inicialmente *Povo que Lavas no Rio* de PHM e, posteriormente, *Fado de Peniche*, de DMF, hino dos presos de Peniche, em tempos ditatoriais, abrem caminho para essa evolução.

Foram escritos poemas para serem interpretados por Amália, o que provocou uma alteração paradigmática da modalidade musical do fado.

A fadista, apesar de cantar os chamados poetas populares do fado, começa a entoar os grandes poetas eruditos da literatura portuguesa.⁴⁴

Alain Oulman, exterior ao mundo do fado, mas com uma visão mais culta e cosmopolita, tomou como desafio a inovação e a rebeldia contra os cânones e tradições do fado. Oulman arriscou mais e foi mais ousado. Amália partilhou dessa estética e acompanhou Alain nesse desafio. A rutura estava anunciada e a inovação despoletou-se naturalmente, a partir daí.

O repertório tradicional, o chamado ‘fado dos infelizes’, da ‘lamechice’, tinha sido temporariamente calado, apesar de Amália nunca ter descurado o repertório com que iniciou a sua carreira artística. Mas foi dando espaço aos poetas eruditos da literatura portuguesa. O grande impulsionador deste feito foi Alain Oulman e surge, pela mão deste compositor, o chamado “Novo Fado” de Amália Rodrigues.⁴⁵

Universalmente considerada como uma das vozes do século XX (como Édith Piaf, Billie Holiday ou Maria Callas), Amália Rodrigues agigantou Portugal, numa perspetiva sociocultural. O canto de Amália amplificou o fado como modalidade musical independente e expressou o pensamento e o sentimento de muitos dos grandes nomes da escrita lusa.

Para além da composição minuciosa e criteriosa, a devoção e a profícua criação reforçam um legado que não se esvai perante os anos e as subseqüentes décadas.

Granjeando com distinção a internacionalização, Amália Rodrigues deu vida à sua reprodução, prestando capacidade de sofrer e de sentir às frases entoadas. O fado deve-lhe

⁴⁴ Não se pretende aqui problematizar a dúbia questão da clivagem entre poesia erudita e poesia popular. Limitamo-nos a utilizar os termos de forma instrumental, na aceção que lhe dá Mascarenhas Barreto em *Fado: origens líricas e motivação poética* (1979).

Para o autor, poesia popular é aquela originalmente criada numa cultura iletrada, relacionando-se às grandes massas e com uma forte ligação à oralidade. Logo, expressa em versos curtos, de forte sonoridade.

Já a poesia erudita é criada por (e para) a minoria prestigiada de intelectuais, assumindo a forma escrita, pois destina-se a ser lida, o que implica uma forma particular de organização interna.

⁴⁵ A expressão “Novo Fado” designa a inovação no fado introduzida por Amália Rodrigues no álbum *Busto*, editado em 1962. No número de abertura, *Asas Fechadas*, a voz de Amália é acompanhada pelo piano, sem as habituais guitarra e viola. Há uma alteração nas linhas melódicas e harmónicas.

São interpretadas composições de poetas, entre os quais Luís Macedo (*Asas Fechadas* e *Cais de Outrora, Vagamundo*), David Mourão-Ferreira (*Maria Lisboa, Madrugada de Alfama, Abandono, Aves Agoirentas*), Pedro Homem de Mello (*Povo que Lavas no Rio, Fria Claridade, Rapaz da Camisola Verde*).

Para uma visão mais abrangente do tema, veja-se: Ferreira, R. M. M. (2006: 72-109), *Amália Rodrigues – Com que Voz Cho(ra)rei meu Triste Fado! – A Poesia no Universo Fadista de Amália* (Dissertação de Mestrado em “Estudos sobre as Mulheres”, Universidade Aberta, Lisboa).

muito, porque o incorporou, com a preciosa ajuda dos seus poetas diletos. Por outro lado, ela ficou a dever-lhe a vida, porque se livrou do espectro do enfado.

Para cantar os seus poetas diletos, Amália necessitava de uma outra música, que não a do fado clássico. Encontrou-a nas mãos de Alain Oulman (1928 – 1990).

“Comecei com Amália uma experiência de musicar poetas, que já se fazia há muito fora de Portugal. É por isso que ela gosta de dizer que fui eu que lhe trouxe poetas e poemas de qualidade. No entanto, já antes, Amália cantava fados com letras de Pedro Homem de Mello e outras canções com letras de David Mourão-Ferreira.”

Oulman, entrevista (Suplemento de sábado do vespertino *A Capital*, de 27 de fevereiro de 1971).

Para Amália, esta viagem pelo mundo da poesia erudita portuguesa era-lhe muito saudável e querida. Assegurava-lhe o gosto pelo canto e por tudo o que as letras a faziam sentir, de modo tão vibrante, que as pessoas se reviam nela e nesse fascínio de dizer o que e do modo que muitos não conseguiam. Eram versos para cantar e ela fê-lo como instrumento ideal do lirismo do seu país.

Oulman veio ligar uma melodia carregada de ambiente a uma forma definida, mas ampla, que permitiu que a voz de Amália se transfigurasse, desdobrando-se nas suas múltiplas improvisações. Abordou todas as formas de poesia. O repertório nacional via-se assim duplamente enriquecido, com novos poemas e novas músicas.

Camões (1524? – 1580) foi, entre todos, o favorito de Amália. Considerou-o o que mais se adequava à forma do fado, pela construção poética, ritmo e expressão de sentimentos (Amália cantou *Alma Minha Gentil*; *Com que Voz*; *Erros Meus*, *Má Fortuna*, *Amor Ardente*; *Pois meus Olhos não Cansam de Chorar*; *Perdigão*; *Lianor*). Mas foi preciso Alain Oulman, com a sua profunda sensibilidade e o seu excecional engenho musical, para que Amália atingisse o poeta, por ela mais amado.

“Cantei poetas e cantei Camões. O Camões para mim, é um grande fadista. Há lá mais português e mais fado do que o Camões: com que voz cantarei meu triste

fado? Não há ninguém que faça melhor do que isto, para o fado hoje em dia. [...] Sempre me senti atraída pelo Camões. “

Santos (1987: 154)

No caso de José Régio (1901 – 1969), apesar de não ter escrito propositadamente para Amália, escreveu *Fado* (1941), de que faz parte o poema *Fado Português*, no qual se pode vislumbrar a definição da origem do fado, ligada à epopeia das Descobertas: “*O Fado nasceu um dia, / quando o vento mal bulia / e o céu o mar prolongava, / na amurada dum veleiro, / no peito dum marinheiro/que, estando triste, cantava, / que, estando triste, cantava.*” (Fado Português, 1941).

Neste poema, o amor ausente, dentro do peito, assume um futuro, nesta aventura de viver, num destino sempre incerto. A temática associa-se às preferências de Amália.

Versa o fatalismo e apresenta uma desgarrada saudade (típica da poesia de José Régio como particularmente, no seu livro *Fado*). Miguel Torga reagiu com grande contentamento. Amália cantou este seu poema e Alain musicou-o. Foi cortado de forma tão inspirada e obteve plena aceitação do próprio poeta Régio.

Luís de Macedo (1925 – 1987) foi um poeta querido de Amália. Para ela, o poeta do *Cansaço*, de não ser nunca de lado nenhum. No poema *Cansaço*, encontramos uma angústia e uma interrogação existenciais sobre o sentido da vida e da procura do amor, temática tão trabalhada por Fernando Pessoa ortónimo e por Álvaro de Campos, heterónimo.

“*Por trás do espelho quem está/ De olhos fixados nos meus/ (...) / Quem dorme na minha cama /E tenta sonhar meus sonhos/ Alguém morreu nesta cama/ E lá de longe me chama/ Misturado nos meus sonhos*”

Luís de Macedo (1953). *Quarto de Hotel in Silêncio Pressentido*.

De Luís de Macedo, Amália cantou também *Interior Triste*, *Anjo Inútil*, *Job*, *Lago Asas Fechadas*, *Cais de Outrora*, *Vagamundo*, *Vida Enganada*, *Na Esquina de ver o Mar* e *O Fado veio a Paris*.

Alexandre O’Neill (1924 –1986) foi outro dos poetas diletos de Amália, o poeta da *Gaivota*. Em *Gaivota*, é marcante o diálogo com a natureza e com uma gaivota, ave por

excelência de referência e de companhia para “*o português marinheiro dos sete mares andarilho*”.

Analisa o tema da ausência e do amor que se encontra, para logo se perder: “*Que perfeito coração/Morreria no meu peito/Meu amor na tua mão/Nessa, mão onde perfeito/Bateu o meu coração*”.

O’Neill, um dos fundadores do movimento surrealista de Lisboa⁴⁶, foi um dos maiores defensores da libertação total do homem e da arte. Rompeu com o movimento surrealista (1950), gerando polémica. Na sua escrita, predomina o tema Pátria, satirizando Portugal e os portugueses, criticando a imagem do que entendia ser um pseudo proletariado heroico, mitificado por um neorrealismo de raízes marxistas.

Amália cantou, além de *Gaivota*, *Formiga Bossa Nova*, *Verde Pino*, *Verde Mastro*, *Palavras* e os *Amantes de Novembro*, da autoria de O’Neill .

A sua irreverência, livre e avessa a atavismos, ficou bem patente na polémica derivada do facto de Amália ter ousado cantar Camões.⁴⁷

⁴⁶A obra de Alexandre O’Neill (1924-1986) é situada entre dois movimentos literários do pós-guerra: o surrealismo e o experimentalismo. O poeta descobriu o surrealismo em 1945, quando conheceu Mário Cesariny, no café lisboeta “A Cubana”. Em outubro de 1947, fundou com Cesariny e outros artistas, como José-Augusto França, João Moniz Pereira e António Domingues, o Grupo Surrealista de Lisboa, no qual teve a possibilidade de “*escrever, pintar, desenhar colectivamente, rompendo com o individualismo progressista-burguês*” (A Marca do Surrealismo, Quaderni Portoghesi, 1978), cita Sara Lacerda Campinho na sua tese de mestrado em Estudos Portugueses da NOVA FCSH (2011). Em 1949, participa na primeira e única exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, inaugurada a 19 de janeiro, no último andar do n.º 25 da Travessa da Trindade. Apresentou cinco obras, mas apenas restaram duas peças: a colagem *A Linguagem*, atualmente no Museu do Chiado, e o romance-colagem *A Ampola Miraculosa*, datado de 1948 e publicado nos *Cadernos Surrealistas*. Ambos têm nítidas influências do surrealista Max Ernst.

⁴⁷ Em junho de 1965, foi editado o álbum *Fado Português*, no qual Amália canta os célebres sonetos de Camões, *Erros Meus*, *Lianor* e *Dura Memória*, com música de Alain Oulman, divulgando o seu poeta muito amado o que, curiosamente, não suscitou grande impacto.

Porém, quando, em outubro desse ano apareceu o disco de 45 rotações, *Amália Canta Luís de Camões*, gerou-se uma crescente polémica à volta da fadista, a ponto de o *Jornal Popular*, em 23 de outubro de 1965, entrevistar sobre o assunto várias personalidades importantes da vida portuguesa tais como: o professor Hernâni Cidade, o escritor David Mourão-Ferreira, o compositor Alain Oulman, o escritor José Cardoso Pires, o poeta Alexandre O’Neill, o escritor José Gomes Ferreira, o jornalista Urbano Rodrigues, a fadista Maria Teresa de Noronha e o artista plástico Júlio de Sousa. As opiniões não foram unânimes. Como é natural, uns concordaram, outros manifestaram-se contra.

Contudo, a música que Alain Oulman fez para Amália permitiu-lhe finalmente cantar os poetas que amava e que não conseguira levar até ao fado. Foi precisa muita coragem e uma imensa ousadia, por parte de ambos, para mudar o que parecia estar ‘instituído’ / ‘enraizado’ no universo purista do fado (*Jornal Popular*, “Amália Canta Camões”, 1965: 6-7). A este propósito, veja-se: Ferreira, R. M. M. (2006: 72-109), *Amália Rodrigues – Com que Voz Cho(ra)rei meu Triste Fado! – A Poesia no Universo Fadista de Amália* (Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, 7 de dezembro de 2006, Universidade Aberta, Lisboa).

“Não se deve isolar o génio no hospital dos gramáticos ou nas sonolentas sessões de poesia [tal é a] prática dos basbaques. [...] Por isso, eu acho óptimo o encontro de Camões – o - culto com Amália - a - fadista, para escândalo de certa bem pensância e prazer dos que entendem que um poeta não é para sobreviver em pedra nem uma fadista em navalha de ponta e mola.”

O’Neill (1965). *Jornal Popular*, 23 de outubro.

A propósito das inovações de Alain Oulman no fado e da sua grande coragem, O’Neill afirma que o compositor tinha “desfrisado o fado”, ou seja, tinha-o sofisticado de cultura, tanto na forma como no conteúdo.

Manuel Alegre (n. 1936), outro poeta dileto de Amália Rodrigues, escreveria sobre a fadista.

“Há uma Amália antes e depois de Alain Oulman, antes e depois do seu encontro com os poetas. Ou mais exactamente: com Camões. Quando ela cantou, com que voz, encontrou-se a si mesma. Porque encontrou finalmente aquela “outra voz”. (...) Todos os versos, de certo modo, são escritos para ela. Só ela sabe dizer a palavra Fado. E a palavra Gaivota. E a palavra Povo. E a palavra Longe. E a palavra Amor.”

Alegre (1999). *Visão/Testemunho*, 7 de outubro.

É possível completar e clarificar esta ideia de Alegre, quando afirma:

“Ela é o povo que lava no rio, como, melhor que ninguém, sabia Pedro Homem de Mello. Mas, na verdade, como revelou David Mourão-Ferreira, o seu nome próprio é Maria, *seu apelido Lisboa*. De facto, quando ela canta, é sempre de contas no vestido e *tem algas na cabeleira*. É a sua coroa de rainha, porque nós não temos outra, temos Amália, a que consegue exprimir aquela parte de um povo que nunca ninguém tinha conseguido dizer assim.”

Alegre (1999). *Visão/Testemunho*, 7 de outubro.

Manuel Alegre chamou-lhe também “a voz da alma portuguesa” e “a voz de todos os versos”.

“O ritmo de Amália é o ritmo das marés, a sua batida a do nosso mar. (...) E também já tínhamos descoberto que, na sua voz, o fado era outro fado, não propriamente o do destino fatalista e resignado, mas o da História já feita e o da História ainda por fazer. Como a saudade que, na sua boca, não é só saudade do passado, mas, como queria Pascoaes, saudade do futuro. (...). Eu olhava o Mediterrâneo, mas sentia o Atlântico. Vinha na voz da Amália. (...) Era Amália, Portugal por dentro de uma voz, um ritmo, uma batida.”

Alegre (1999). *Visão*, 9 de outubro.

De Manuel Alegre, Amália cantou *Trova do Vento que Passa, Meu Amor é Marinheiro, Abril e As Facas*.

José Carlos Ary dos Santos (1936 – 1984), poeta dileto de Amália, com uma personalidade entusiasta e irreverente, e, por vezes, com um forte tom satírico e até panfletário, muito anticonvencional, contribuiu para a renovação da música popular portuguesa.

Um dos mestres da poesia de intervenção social, viu, em vida, muitos dos seus poemas serem musicados por Alain Oulman para a voz de Amália. As antíteses emocionais poéticas, contidas na sua poesia, chamaram a atenção de Amália e do próprio Alain Oulman, porque eram, afinal, os seus próprios conflitos afetivos.

Ary dos Santos, com mestria e muita sensibilidade, procurou através das palavras definir o indefinível.

“És filha de Camões filha de Inês / Assassinada voz de portuguesa / Cantando a nossa imensa pequenez / Com laranjas e gomos de tristeza. / É no claro Mondego dos teus olhos / Que se debruça o mal da nossa mágoa. / Ao Tejo dos teus gestos que se acolhe / O nosso coração a pulsar água. / Falando desatada de saudade / Choras um povo cantas a balada / Mais bonita que soa na cidade / de Lisboa por ti apaixonada.”

Santos, A. (1970), *Retrato de Amália*, do disco *Com Que Voz*.

Neste poema, sobressai a identificação entre o retrato mítico de Amália, o povo e a cultura portuguesa, também patente nas palavras de Ary, sobre Amália Rodrigues.

“Escrever sobre Amália é como escrever sobre o Tejo. É como debruçarmos dum parapeito do Cais das Colunas e ouvirmos as asas das gaiivotas em terra, o latir das traineiras, o quebrar da água contra a pedra e, ao longe, como que as ondas do mar longínquo, sangue e paixão dos portugueses e de Portugal. Escrever sobre Amália, já é mais do que escrever sobre uma Grande Artista ou uma grande voz. É escrever sobre nós próprios. Sobre a nossa grandeza e sobre a nossa pequenez, sobre o nosso riso e sobre as nossas lágrimas, sobre a nossa terra e sobre a nossa gente.”

Santos, A. (1977). *Cantigas numa Língua Antiga*, in brochura do cd.

Aludindo à íntima simbiose entre poema e voz, e ao poder transfigurador e vivificante que a interpretação imprime ao poema escrito, Ary comenta:

“É por isso que quando Amália canta o que nós escrevemos transforma os versos deitados no papel numa explosão de vida e de força interior que, deslumbra, até, quem os escreveu. É por isso que, para o Poeta que Ela cante, escrever sobre Amália é dizer-lhe obrigado.”

Santos (1997). *Cantigas numa Língua Antiga*, in brochura do cd.

Dele, Amália imortalizou *Meu Limão de Amargura, Alfama, Rosa Vermelha, Meu Amigo está Longe, Amêndoa Amarga, O Meu é Teu e É da Torre Mais Alta*.

Em suma, numa Europa de muitas nações e um pouco por todo o mundo, Amália internacionalizou o fado, do tradicional ao Novo Fado, e através dele a cultura portuguesa. Esparziu o que de mais autêntico tem um povo: a sua música e os seus poetas, os seus sentimentos e emoções mais caros. A sua gramática sentimental, que torna único e singular. Tudo, inconfundivelmente, servido por uma voz tão rica em cambiantes e cores.

A fidelidade a si mesma. O não deslumbramento com a fama que lhe foi chegando, lentamente e sem a procurar, como quem cumpre um destino, numa vida-reflexo do fatalismo português.

Acresce às razões do êxito nacional, um povo que a reconhecia como sua, como “um dos seus”, além de internacional, já que a sua máscara, postura de palco, figurino, as mãos sempre inquietas como aves que querem levantar voo, mas se acham presas ao chão, os cambiantes de voz, o grito, as pausas, o silêncio, o teatro de cantar, se revelavam fascinantes, mesmo para os que, lá fora, não dominavam a língua portuguesa, conforme se verá no Capítulo IV.

Amália cantava tudo o que lhe dava prazer, nunca sucumbiu ao rótulo e postura de diva, à qual tantas vezes a quiseram colar. Era demasiado livre para deixar-se aprisionar. Ao lado dos grandes poetas portugueses, dos canta-autores estrangeiros, cantava, com enorme gozo, as espanholadas e os poemas surrealistas e brejeiros de muitos dos seus fados. Nunca o prazer simples de cantar foi dominado pela fria racionalidade ou pelo cálculo de uma carreira pré-programada ao milímetro, mas antes natural, fluente, dinâmica e evolutiva.

Ao cantá-los, Amália retirou-os do pó das estantes, restituindo-os ao povo português, seu natural destinatário e, através da sua voz e pela maneira peculiar de os interpretar, tornou-os naturalmente conhecidos e reconhecidos. Porque Amália, na sua autenticidade, não obedecia a hierarquias sociais ou a visões elitistas da cultura.

Por tudo isto, e por possuir uma voz única, instrumento catalisador da alma mais profunda do povo português, ela foi amada e reconhecida como um símbolo nacional, não só nos poetas que cantava, mas também nesse jeito tão seu de expressar sentimentos e emoções próprios da cultura portuguesa.

Foi Amália que abriu novos caminhos e rotas ao fado, enriquecendo-o e renovando-o, numa ousada e desejada ação de rutura, sob a notável e decisiva influência musical e de seleção de poemas de Alain Oulman, nesta nova e arrojada, tanto quanto polémica, fase da sua carreira.

Tal deu-lhe a hipótese de um segundo e mais influente período do seu longo percurso musical, aproximando-a assim de uma camada intelectual, parte da qual, depois das reticências iniciais, lhe compôs belos e significativos poemas.

Amália percorre toda a poesia portuguesa, a vários níveis, permitindo-se que leve os ilustres poetas ao povo, mas também que promova diante das chamadas elites literárias o folclore português e as canções populares. Ela própria acaba por ser, também, a poeta de toda uma vida

A voz de Amália é, ainda hoje, para milhões de pessoas em Portugal e pelo mundo, em pedaços repartida, a voz do desejo, da ternura, da alegria gaiata ou brejeira, da tristeza orgulhosa, da saudade que não se envergonha, do amor adulto que é, afinal, o amor louco, da lucidez. É a voz do povo. A sua melhor voz.

A morte de Amália, no final do século XX, não ter sido apenas sentida como a perda de uma referência fundamental da nossa afetividade e cultura, mas também de uma época, como o viria a reconhecer o próprio Eduardo Lourenço.

“O Portugal deste fim de século já não é o de Amália. Enterrá-la-á segundo o seu ritual, não o dela. Arrebatá-la-á, com cantos e flores a uma morte sobre quem ela vogou intrepidamente sob a máscara de nossa senhora da tristeza. O século não vai para tristezas. Demais as teve.”

Lourenço (1999). *O Público*, 9 de outubro.

Da panorâmica dos poemas cantados por Amália, conclui-se haver uma diversidade e riqueza de recursos expressivos recorrentes, além de um conjunto de elementos, que suscitam a atenção e a adesão de um novo público, que deixou de olhar para o fado como um género sem ambições de qualidade, baseado apenas em narrativas simples.

4. Papel da poesia erudita portuguesa no fado

À luz da visão crítica da estética da receção, não nos parece demasiado difícil entender como o público do Fado, compartilhou com Amália esta nova experiência, de utilização de poesia erudita, por mais polémica que tenha parecido a alguns agentes culturais da época.

Não se trata sequer de uma rutura, mas antes da introdução de uma nova variável, em termos de conteúdo literário e que conseguiu atrair ao fado um novo tipo de público, mais conhecedor de poesia, mas que ao mesmo tempo conseguiu um alargamento de horizonte de expectativas para o público português.

O prazer estético provocado pela poesia erudita introduzida no Fado, envolveu a participação do público, que assim recebeu este género poético, como forma de alargar o horizonte do Fado, através de uma nova experiência estética, que provocou prazer pela possibilidade de fruição do sentido do texto e criou um novo processo de diálogo entre os apreciadores de Fado e os poetas.

Terá sido a possibilidade de estabelecer uma nova forma de diálogo entre o texto e o apreciador de Fado, que criou um novo processo de aproximação entre Amália e novos públicos e emancipou o universo do Fado, transportando-o para uma nova fase no processo criativo, abrindo possibilidades para novas formas de diálogo com o público. Este novo tipo de Fado, agitou saudavelmente a cena cultural portuguesa, contribuindo com a polémica criada para um alargamento do horizonte de expectativas para toda a sociedade.

A análise do objeto estético, de acordo com a teoria da receção, permitirá perceber quais as perguntas que se encontravam no inconsciente cultural do público e que ao obterem resposta, tiveram como consequência alargar o número de pessoas que apreciavam o Fado, pois o nosso objetivo concreto de análise é verificar o impacto da utilização de um género de poesia específica, para a adesão de um novo tipo de público.

Aplicando o tema da Teoria do Efeito, deveremos aprofundar o modelo de perceção do público, que motivou uma adesão, ao mesmo tempo que avaliamos o tipo de críticas que surgiram na época, e as razões invocadas para não apreciar este género.

Mais ainda é necessário compreender as razões invocadas pelos puristas do fado, para não compreenderem a utilização da poesia e que iam para além da falta de literacia das camadas populares, uma vez que uma parte dos apreciadores era à época já constituída por

pessoas cultas. A este propósito citamos a opinião de Maria Teresa de Noronha que dizia “A Amália agora canta letras à Picasso” (Santos, 2014).

O novo Fado de Amália poderá ser perspectivado de acordo com a Teoria da Recepção, pelo preenchimento de expectativas de um público, que não sendo o tradicional apreciador do género, rapidamente se sente identificado com a temática da poesia erudita. Ter-se-á então assistido à criação de um subcampo dentro da estética do fado, que introduz uma rutura ou apenas um processo de renovação?

Se o fado tradicional utilizava letras, que traduziam as emoções das classes trabalhadoras, que emoções novas e que tipo de sentimentos poderemos encontrar retratados na poesia de David Mourão-Ferreira e de Pedro Homem de Mello e que processos de identificação existem para conseguir atrair um novo tipo de público?

CAPÍTULO IV

A POESIA DE DMF E DE PHM NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

Uma vez traçado o contexto temático do fado tradicional cantado por Amália Rodrigues (Cap. II) e descritos os meandros do processo de alargamento do repertório Amaliano à poesia erudita, em específico à poesia de DMF e PHM, que dá pelo nome de “Novo Fado” (Cap. III), importa agora deter a atenção na leitura da poesia destes autores, cantada por Amália.

Interessa, por isso, apresentar uma leitura dos poemas que dê conta da sua temática e do imaginário que lhe subjaz, tanto quanto possível articulando a sua poética com o horizonte cultural do fado e a mundividência de Amália Rodrigues.

Uma vez que o objetivo desta tese é verificar a importância da obra de dois poetas específicos, no surgimento do período, que se passou a designar o Novo Fado de Amália e tratando-se de poesia erudita, a análise serviu-se de uma metodologia, que utiliza o conceito de texto literário e não apenas a parte textual do Fado Tradicional, a que os puristas do Fado designavam a “letra”, uma forma específica para aquele género musical, e que pretendiam continuasse a utilizar uma linguagem mais simples, mais popular.

A análise poética implica a descodificação de mensagens subjacentes e contextualizadas, acedendo à imaginação do poeta na sua forma específica de utilização da sua imaginação construtiva. O trabalho de pesquisa e análise na literatura podem, no entanto, ser objeto de interpretação, apelando ao lado simbólico constitutivo da obra.

Importa verificar a capacidade comunicativa da obra com os seus públicos, e a capacidade interpretativa de Amália como veículo transmissor, para justificar a criação de novos públicos para o Fado, enquanto expressão artística especificamente portuguesa.

Públicos portugueses, consumidores de fado, enquanto expressão artística, sempre existiram no país, mas há necessidade de os segmentar em função de diferentes estilos interpretativos e diferentes tipos de mensagem transmitida, que se materializa através da utilização de um determinado tipo de letra (a que os puristas do Fado, não chamavam “poema”), sendo o principal objetivo a fruição de um produto final, que se identificava com a tradição fadista.

Se toda a obra é uma resposta a uma questão, como afirma Jauss (1940), então pretendemos investigar quais as questões levantadas pelos públicos portugueses, que motivaram a boa receção deste novo género de Fado, ou se ao contrário como afirmava Amália, a nova expressão literária introduzida no Fado, já era Fado e não apenas Poesia.

Para além destes aspetos, o papel da poesia, no conjunto dos conteúdos escritos para fado, terá em atenção uma produção com características muito específicas, e que foi objeto de vasta polémica quando começou a ser utilizada.

E por que razão se sentiria alguma parte da intelectualidade portuguesa tão perplexa, com a utilização de poetas da literatura portuguesa, por parte do Fado? Por o considerarem um género artístico “menor”, para consumo das classes populares, e como tal sem capacidade intelectual para apreciar um género literário, associado ao padrão de consumo das classes altas? Ou porque o seu conceito de tradição não colocava a hipótese da existência de uma evolução natural de uma produção artística, que tal como a sociedade em que se encontrava inserida, deveria evoluir e dialeticamente transformar-se e produzir algo de novo?

1. A poesia de David Mourão-Ferreira cantada por Amália Rodrigues

*Se for o caso de eu vir a ter as honras de um epitáfio,
por favor, apenas estes dois substantivos: Poeta e Letrado.*
(Ferreira, *apud* Teresa Martins Marques, 2016:759)

DMF (1927 – 1996) foi um intelectual português natural de Lisboa, que deixou uma marca específica na história da literatura portuguesa. Licenciado em Filologia Românica, foi Secretário de Estado da Cultura (1976 – 1979), foi diretor do jornal *A Capital*, diretor da revista *Colóquio/Letras*, Presidente da Associação Portuguesa de Escritores (1984 – 1986) e Vice-presidente da *Association International des Critiques Littéraires*.

Vencedor de prémios literários internacionais, tais como Prémio da Crítica da *Association International des Critiques Littéraires*, com a obra *As Quatro Estações*, foi também galardoado com grande número de prémios nacionais Prémio de Poesia Delfim Guimarães (1954), Prémio Ricardo Malheiros (1960), Prémio Nacional de Poesia (1971), Prémio Narrativa do *Pen Club* Português (1987), Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de escritores (1986). Em 1996, foi-lhe atribuído o Prémio de Consagração de carreira da Sociedade Portuguesa de Autores.

Para além dos prémios que recebeu e dos cargos que desempenhou, a criatividade literária de DMF abordou vários géneros, tais como romance, novela, poesia, teatro, crítica literária. Possuidor de uma cultura ímpar, ficou conhecida a sua paixão pelos autores da Antiguidade Clássica, a sua paixão por Itália e o seu desassossego intelectual, bem documentado por Marques (2016).

A sua personalidade inquieta não lhe permitiu estruturar uma carreira convencional de professor universitário, ou de cargos públicos ligados à área da educação e da cultura, para os quais não havia dúvidas de que possuía qualificação e ideias próprias. Porém, o que sobretudo ressalta de DMF enquanto espírito criativo, alicerçado em conhecimentos sólidos, é que preferiu não deixar a produção artística para segundo plano e por isso nos deixou uma vasta obra, a que de outra forma não teríamos acesso.

Acresce a esta vivência, a de ser um democrata de eleição, com sólida opinião acerca do papel da cultura no desenvolvimento das sociedades e de como esta deveria estar disponível para um vasto público, considerando as circunstâncias particulares de Portugal nos

anos 60 do século XX, momento em que se registava um elevado nível de analfabetismo que já não era comum noutros países europeus.

A obra poética de DMF apresenta uma singularidade de conteúdos para a época, que contrasta com a mentalidade da sociedade portuguesa, com um panorama cultural muito limitado em termos de opções de estética e dada a preconceitos resultantes da pouca abertura ao mundo. O criador DMF era apaixonado pela vida, pela cultura, pelo lado luminoso e pelo lado obscuro das experiências amorosas e refletia esta sensibilidade em sua obra, indiferente a cânones que poderiam restringir a capacidade criativa, ou que pudessem ser alvo de censura pelos setores mais conservadores da sociedade. Vejamos o exemplo seguinte.

Solidão, com letra de DMF e Frederico de Brito e música de Ferrer Trindade, mesmo quando fala do amor, refletindo uma posição de clara subalternidade da mulher como vítima passiva dos caprichos do homem, recorre a termos como ‘abandono’ e ‘solidão’:

*O amor de alguém
Quando outro amor
nos tem abandonado
E não me abandonei
Por mim ninguém
Já se detém na estrada.*

A sua obra sempre foi caracterizada por uma sensualidade elegante, que pretendia aludir ao amor e às relações com o sexo oposto através de uma dinâmica de vitalidade e sem constrangimentos morais (Xavier, 2019).

A importância que o poeta conferia à cultura, o gosto pelos clássicos, o profundo conhecimento da cultura portuguesa, já tinham sido notados nas suas atividades enquanto professor universitário. Mas apesar da possibilidade de ter ficado mais tempo na carreira docente, DMF não gostava de limitações à sua própria produção literária. Deixou ficar testemunhos de diferentes tipos de escrita.

A paixão estava sempre presente na sua diversificada obra, uma paixão luminosa, nem sempre bem-sucedida. O simbolismo da sua poesia permitia-lhe contornar as limitações da moral da época, abordando a variedade de emoções associadas à relação amorosa, a solidão, o desespero, o desencanto (Goulart, 2003). Esta temática não estava desadequada ao

fado, e a própria cidade de Lisboa poderia ser exaltada quando lhe conferiu um simbolismo no feminino.

O *corpus poético* de DMF atravessa a obra e a vida de Amália Rodrigues, que só cantava aquilo de que gostava e, por isso, tão bem o traduzia, porque o sentia na sua voz. Neste sentido, aquando da condecoração de Amália com a Medalha de Ouro da Cidade de Lisboa na festa de homenagem realizada à artista pela Câmara Municipal de Lisboa, DMF afirmou:

“Os poetas portugueses que têm tido o privilégio de ser cantados por Amália devem-lhe, antes de mais, o descobrimento ou a revelação de, pelo menos, 3 novas dimensões para as próprias palavras que escreveram:

A dimensão do verbo incarnado em voz.

A dimensão da voz arrebatada em canto.

A dimensão do canto transfigurado em mito.

E assim lhe devem já, na memória do futuro, uma possibilidade de permanência que em muitos casos, o texto apenas escrito, provavelmente lhes não asseguraria. Graças, aliás, à voz de Amália, à incomparável voz de Amália, à vibrante sensibilidade e à profunda inteligência com que, ela interpreta, o que interpreta, o futuro saberá a respeito de nós, e do triste tempo em que vivemos muitas coisas de que nós próprios mal suspeitamos.

Obrigado Amália. Obrigado por nós e pelos que vierem depois de nós.”

Mourão-Ferreira, Discurso de 7 de julho de 1980.

Não podemos deixar de mencionar que a obra de DMF (Mourão-Ferreira, 1950, 1960, 1962, 1964, 1976, 1980a, 1989a, 1989b, 1989c, 1992) tem sido objeto de muitos estudos (Goulart, 2003; Marques, 2007; Gaspar, 2019) que mencionam a sua participação em cargos públicos, ligados à comunicação e à cultura, bem como a sua produção literária. Não era uma personagem a quem se pudesse ficar indiferente, pois, apesar da cultura e da posição social, tal como Amália, nunca se deixou limitar pelas regras sociais, deixando um legado em diferentes géneros desde o romance, à poesia, aos estudos literários, entre outros.

Em 1942, o ainda adolescente de 15 anos, aluno do Colégio Moderno, já escrevia poesia, chegando a dedicar um poema ao seu professor de filosofia, Dr. Álvaro Salema

(Marques, 2016). Fica assim ilustrado que, desde muito cedo, DMF teve um interesse particular pela poesia enquanto género literário.

Em 1945, o jovem David já exprimia as suas inquietações num caderno de bolso: “Muitas vezes quando estou só, como agora, entretenho-me a pensar porque é que faço — ou melhor, porque é que tento fazer —, simultaneamente, poesia e conto, crítica e vagos ensaios de romance” (conforme citado em Marques, 2016: 153).

Conforme comenta Marques (2016), ficou conhecida a paixão de DMF, desde a juventude, por Paul Valéry,⁶³ e pelo simbolismo poético. Em 1948 surge *Romance da Beira-Tejo*, um poema acerca de Lisboa, a “cidade triste do fado” e “cidade bela do fado” (Marques, 2016: 291).

A este propósito, Marques (2016) comenta como o autor do poema parecia familiarizado com os temas quinhentistas, em que se mencionava com frequência o Fado/Destino caprichoso. Marques verifica a ligação contínua entre a obra poética de DMF e a cidade de Lisboa,⁶⁴ particularmente certas áreas da cidade, as quais Marques apelida de “espaços-relíquia”,⁶⁵ bem como o rio Tejo. Na obra de DMF a cidade de Lisboa, ficará para sempre ligada aos ciclos de vida e ciclos do Amor (2016: 294).

Na década de 50, surge também a primeira crítica à obra poética de DMF, por Urbano Tavares Rodrigues, o qual refere que, na sua opinião, DMF seria um nome a assinalar (Marques, 2016).

⁶³ Poeta francês da escola simbolista (1878 – 1945).

⁶⁴ O interesse pela cidade de Lisboa, enquanto símbolo poético, mantém-se ao longo do tempo. Veja-se Casarini (2012), *Lisboa, Menina e Moça: a Personificação da cidade nas letras do Fado*.

⁶⁵ Não poderemos deixar de referir, a este propósito, o trabalho de Ana Isabel Queiroz (2014), *Paisagens literárias e Percursos do Fado*. Trata-se de uma investigação sobre locais específicos da cidade de Lisboa com ligações específicas com o Fado.

1.1. A obra de David Mourão-Ferreira e o Fado

De acordo com David Ferreira,⁶⁶ filho do poeta, desde que o seu pai começou a colaborar com Amália, a sua poesia parece-lhe mais luminosa e menos triste. A adaptação de poemas para fado, como já mencionámos, obriga a que se façam adaptações, por questão da duração de tempo da canção. Portanto, poemas mais longos podem ter de ser redimensionados.

Independentemente deste detalhe, a temática do amor é uma constante da poesia de DMF. O simbolismo da linguagem apela à imaginação do ouvinte e o teor dramático do poema fica a cargo da interpretação inigualável de Amália. A sensualidade é uma constante, mas tratada com a maior elegância, tentando tirar partido da linguagem como veículo de sentimentos, que enobrecem quem os experimenta.

Na opinião do poeta, nos anos 60, era necessário avançar a informação da população portuguesa em geral, e que a cultura seria uma parte importante a desenvolver, tornando-a mais próxima das pessoas. Embora culto, o poeta não era elitista no que respeita ao acesso à cultura e, por isso, defendia a divulgação de temas relacionados com a língua e cultura portuguesas, junto do maior número de recetores (Marques, 2007). Não podemos esquecer que nos anos 60 do século XX, Portugal apresentava uma taxa de analfabetismo que já não era comum encontrar em outros países europeus e, por essa razão, muitas figuras públicas consideravam ser necessário investir mais na educação do povo português.

O poeta aborda com frequência a cidade de Lisboa, nas suas diferentes perspetivas, uma cidade luz e sombra, uma Lisboa enquanto figura erótica criada pelo autor. Ficará na história do fado como o poeta do amor e da sensualidade, aquele que confere ao feminino um papel de destaque.

Já em 1965, DMF defendia que era através da mulher que a humanidade tinha acesso às suas experiências primordiais e que, por esse motivo, o seu papel na sociedade deveria ser realçado. Não era esta a visão do Estado Novo, que divulgava continuamente uma imagem das virtudes domésticas e da submissão do feminino ao masculino. A novidade da sua poesia e o seu simbolismo permitem abordar a sensualidade feminina de uma forma não perceptível pela censura e, por essa razão, a sua obra era inovadora.

⁶⁶ Vide Apêndice B.

Paixão, amor e ciúme são constantes na obra e não existe nenhum tipo de brandura na análise destes sentimentos. A instabilidade das relações humanas encontra-se sempre presente num turbilhão de sensações e não existe aqui espaço para o amor platónico medieval. É à *vox trágica* de Amália que compete transmitir esta temática (Moura, 2009).

Para o poeta, a abordagem dos sentimentos não possui nada de perverso, antes constitui uma abertura do espírito que, sem tabus, pode elevar-se através da cultura. Ao público, nem sempre deverá dar-se a versão mais imediatista da informação, por isso, a mensagem deve contribuir para uma reflexão individual, cujo único objetivo é a elevação do espírito.

1.2. Apresentação e análise do *corpus* poético

Apresenta-se a obra de DMF cantada por Amália, com a respetiva transcrição e análise.⁶⁷

1.2.1. Primavera (março de 1960) (p. 656)

Todo o amor que nos prendera,
Como se fora de cera,
Se quebrava e desfazia.
Ai funesta Primavera,
Quem me dera, quem nos dera,
Ter morrido nesse dia.

E condenaram-me a tanto,
Viver comigo meu pranto,
Viver, viver e sem ti.
Vivendo sem, no entanto,
Eu me esquecer desse encanto,
Que nesse dia perdi.

Pão duro da solidão,
É somente o que nos dão,
O que nos dão a comer.
Que importa que o coração,
Diga que sim ou que não,
Se continua a viver.

Todo o amor que nos prendera,
Se quebrara e desfizera,

⁶⁷ O *corpus* poético analisado em seguida foi retirado da obra de Vítor Pavão dos Santos (2014), *O Fado da Tua Voz: Amália e os Poetas*. De ora em diante, far-se-á apenas a referência ao número de página a que corresponde cada poema.

Em pavor se convertia.
Ninguém fale em Primavera,
Quem me dera, quem nos dera,
Ter morrido nesse dia.

Este texto é resultado de um arranjo do poema *Écloga* incluído em *A Secreta Viagem*. Pressupõe o oposto ao mito da primavera, celebrada entre os primitivos pagãos como símbolo do renascer da vida, do sexo e do amor. A tradição permanece presente num ritual do alto Alentejo, chamado “*Maias*” (Leite de Vasconcelos, 1997: 278), no qual, obrigatoriamente, raparigas jovens e virgens se adornavam de malmequeres, próprios da época. Com essa flor, faziam pulseiras para os braços e pés, e colares. Colocavam-nas em profusão nas suas saias grandes, seguradas por outras jovens adolescentes, que iam de porta em porta, no campo, cantando: “*Aqui vai a Maia/por esses montes e barrocas/Aqui vai a Maia/ com estas cachopas/ Ó minha senhora/ venha ver a Maia...*”. Batiam às portas para que lhes dessem alguma oferenda. À semelhança desta tradição, ainda hoje é usada no alto Alentejo, no *Dia de Todos os Santos*, quando vão “Pedir os Santinhos”.

Neste poema, DMF,⁶⁸ porventura evocando a profunda solidão de Amália e o seu sentido de fatalidade e tristeza (Amália lunar),⁶⁹ contraria o mito da primavera, associando-o não ao renascer da vida, do sexo e do amor, mas ao final de uma relação amorosa, que deixa a amada em profunda solidão e desespero (é o avesso do mito). É o regresso ao fatalismo de um amor sem futuro, em que a natureza festiva e primaveril (enganosa), oculta um amor sem esperança.

É surpreendente porque não seria de esperar esse estado de alma na primavera (a estação do Sol, das flores e do renascimento). Acentua-se, deste modo, o facto de a solidão ser tão intensa que, nem a natureza nem o tempo, a compreendem ou acompanham. Deixam-na só, como sempre se sentira ao longo da sua vida.

⁶⁸ Nos anos 50, já DMF produzia sonetos, demonstrando alguma melancolia, como foi o caso de obra dedicada a Teixeira de Pascoaes.

⁶⁹ Amália é apresentada nos anos 50 a David Mourão-Ferreira, pelo seu cunhado Rui Valentim de Carvalho, proprietário da editora discográfica Valentim de Carvalho.

A forma acompanha o conteúdo da mensagem. Em quatro sextilhas, com versos regulares de sete sílabas métricas (redondilha maior),⁷⁰ numa rima constante, do princípio ao final do poema, emparelhada (1º, 2º, 4º e 5º versos) e interpolada (3º e 6º versos), se enformam duas partes, recorrendo à rima rica (por exemplo, em “prendera – cera”; “Primavera – dera”; “tanto – pranto”) e à rima pobre (nomeadamente em “pranto – encanto”; “comer – viver”; “desfizera – dera”).

A primeira, de cariz predominantemente narrativo, compara o amor hiperbolizado (“*Todo o amor*”) a uma peça de cera (“*Como se fora de cera*”) e conta a dissolução amorosa, carregada de negatividade (*vide* o campo semântico: “funesta”, “morrido” e “condenaram”) que, em gradação crescente, “*se quebrava e desfazia*”. Contrasta a “*funesta Primavera*”, numa antítese impressa na própria expressão, vincando-lhe o desespero sublinhado pela interjeição (“*Ai*”), dando azo ao desvendar de um mundo sonhado por ambos, salientado pela repetição anafórica (“*Quem me dera, quem nos dera*”) de um trágico desfecho (“*Ter morrido nesse dia*”), mas muito menos desesperante do que revela ser a condenação explicitada na segunda sextilha.

O sujeito poético focaliza em si, na segunda sextilha, uma condenação hiperbólica (“*a tanto*”), a que se vê obrigado. O seu castigo é ter de coabitar consigo próprio, deprimido e triste (“*Viver comigo, meu pranto*”), forçosamente só, reforçada pela repetição “viver” (“*Viver, viver e sem ti*”), mas com a lembrança do encanto perdido (“desse encanto/Que nesse dia perdi.”). Lembra o gigante Adamastor que,⁷¹ ao contar o castigo (a Vasco da Gama em *Os Lusíadas*), que lhe foi infligido pelos deuses ter-se tornado rochedo, é ainda mais duro porque o mantém acorrentado ao mar onde Tétis,⁷² que tanto ama e deseja, baila em seu redor, sem que ele a possa tocar, preso na pedra, feito rocha.

Paralelamente, no contexto do regime ditatorial salazarista, dotado de uma acérrima censura, compreende-se a indireta alusão à solidão em que o país naufragava em 1960. Veja-se essa associação subentendida em “*Pão duro da solidão/ É somente o que nos dão/ O que nos dão a comer*”. Deste prisma, este poema revela-se uma muito bela e curiosa contestação.

⁷⁰ É a chamada “medida velha”, muito utilizada na poesia portuguesa até Sá de Miranda que, no século XVI, introduziu em Portugal a chamada “medida nova”, importada de Itália, que corresponde aos versos decassilábicos.

⁷¹ *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, canto V, estâncias 37 a 70.

⁷² Tétis, da mitologia grega. Filha de Urano e de Gaia, casada com Oceano. Personifica a fecundidade da Água.

A segunda parte, de natureza mais reflexiva e sentimental, remete para a metáfora (“*pão duro da solidão*”), salientando a dureza de estar/ser só. A insatisfação advém da dependência apenas do que nos é dado, vincada na hipérbole (“*É somente*”) e na repetição (“*o que nos dão/O que nos dão*”), bem como na secundarização imperdoável da vontade do coração (“*Que importa que o coração*”), até porque o coração é personificado, com a capacidade humana de dizer (“*que o coração /Diga que sim ou que não*”), apesar da sobrevivência (“*Se continua a viver*”) lhe ser imposta, contra a sua vontade.

A quarta sextilha acrescenta à primeira o pavor em que todo o amor se converte (“*Em pavor se convertia*”) cada vez que se evoca a primavera, como símbolo do renascer da vida, do sexo e do amor, e até mesmo como símbolo político de liberdade, fraternidade e igualdade, símbolos da Revolução Francesa, fazendo-se assim uma alusão à censura dos anos 60, em Portugal. O poeta pede ou ordena: “*Ninguém fale em Primavera*”. Conclui ter sido preferível morrer no dia em que todo o amor que os unia se quebrou e desfez, em tom de coro da tragédia grega, tipo refrão.

O tópico do sofrimento (Ferreira, 2006), pela ausência do amado, aparece amiúde sob a forma de contradição sentimental, entre uma natureza esplendorosa (Primavera), a estação do renascer da natureza, enquanto o Inverno, surge interiorizado pela paixão impossível do amante. Esta antítese é o motivo principal para que o amante verifique que, face à luxuriante paisagem que o rodeia, ainda mais o seu coração está emurchecido.

“*Ai funesta Primavera/ Quem me dera, quem nos dera/ Ter morrido nesse dia*”.

(David Mourão-Ferreira, *Primavera*)

1.2.2. Libertação (29 de outubro de 1953) (p. 659)

Fui à praia, e vi nos limos
A nossa vida enredada,
Ó meu amor, se fugirmos,
Ninguém saberá de nada!

Na esquina de cada rua,
Uma sombra nos espreita.
E nos olhares se insinua,
De repente, uma suspeita.

Fui ao campo, e vi os ramos
Decepadados e torcidos.
Ó meu amor, se ficamos,
Pobres dos nossos sentidos!

Em tudo vejo fronteiras,
Fronteiras ao nosso amor.
Longe daqui, onde queiras,
A vida será maior!

Nem as esperanças do céu
Me conseguem demover.
Este amor é teu e meu,
Só na Terra o queremos ter.

(Os Quatro Cantos do Tempo)

O poema *Libertação* alude a um amor socialmente inaceitável, que não pode encontrar a sua plenitude num contexto de submissão e vigilância (numa época profundamente conservadora, a igreja e o estado são fortes aliados no Estado Novo). É um amor castrado porque, segundo o poeta, enreda (“*A nossa vida enredada*”), vigia (“*nos espreita*”) e

complexifica (“*Decepados e torcidos*”). A opinião pública tem uma moral rígida e padronizada: “*Na esquina de cada rua/ uma sombra nos espreita/ e nos olhares se insinua/ de repente, uma suspeita*”. Num contexto de autoritarismo e repressão, a única alternativa que resta aos amantes é a fuga, para “*Longe daqui*” (para outro país, talvez, buscando exílio político, ou num outro local, onde sejam anónimos desconhecidos), para poderem viver em inteira liberdade o seu amor (“*Ó meu amor, se fugirmos/ ninguém saberá de nada!*” ou ainda “*Ó meu amor se ficamos/pobres dos nossos sentidos*”).

Nesta dicotomia entre ficar/ir, o sujeito poético exhibe o contraste de se condenar ao infortúnio, de que a poesia camonianiana é um *ex-libris* — por exemplo, em *Alma minha, gentil que te partiste*,⁷³ em que a amada parte e o poeta fica “*e eu cá na terra sempre triste*” —, e a alternativa de poder votar-se à felicidade de ser livre, viver e exprimir-se livremente (“*A vida será maior!*”). O escape (ou o exílio) será a única hipótese de uma geografia que ergue fronteiras a quem quer viver e ser feliz (“*fronteiras ao nosso amor*”). Por isso, só é viável fora dali (“*Longe daqui, onde queiras/ A vida será maior!*”).

Nestas cinco quadras,⁷⁴ de versos com sete sílabas métricas ou redondilha maior, a rima cruzada, ao longo de todo o poema, contribui para elucidar também sobre o próprio cruzamento entre o sujeito poético e a amada (“*Ó meu amor*”), identificado na apóstrofe emotiva (*vide* interjeição “*Ó*”). A rima rica transporta-nos à conotação da própria qualidade da relação amorosa, com exceção da última quadra, que apresenta um caso de rima pobre (“*demover – ter*”), também ela esclarecedora da não qualidade da relação, se castrada.

Vários são os cenários apresentados na primeira parte do poema, composta pelas três primeiras quadras, em que o poeta deambula (“*Fui*”, no início da 1ª e 3ª quadras), e que se sintetizam da seguinte forma: a praia, onde os limos enleiam destinos, na 1ª quadra; a rua, onde as esquinas servem suspeitas, na 2ª quadra; o campo, onde se retorcem os ramos, na 3ª quadra. Digamos que se unem, nesta primeira parte, os quatro elementos: o *Fogo* da paixão (“*Ó meu amor, se fugirmos*”), a *Água* da praia, a *Terra* nos campos, e o *Ar* na rua, onde se insinuam olhares e suspeitas.

⁷³ In *Obras Completas: Redondilhas e Sonetos* (1985).

⁷⁴ Desde os grandes poetas clássicos portugueses, a quadra foi sempre muito utilizada e torna-se também recorrente nos poetas que escrevem letras para o fado.

Na segunda parte do poema (duas últimas quadras), evidencia-se o potencial atribuído às fronteiras, que dividem, proíbem, impõem e impedem. Elas quebram sonhos e impossibilitam destinos, uniões e verdades. Em tom hiperbólico, denuncia que estão por todo o lado, desunindo (“*Em tudo vejo fronteiras*”) e são-no “*ao nosso amor*” (também ao amor próprio?). Qualquer hipótese é preferível à realidade vivida (“*Longe daqui, onde queiras,*”).

Nada o levará a desistir (haverá aqui um apelo implícito à luta política e à revolução de ideais e de paradigmas?). O amante reforça a superior potencialidade do seu amor face à já elevada onnipotência tanto de Deus, como dos Céus: “*Nem as esperanças do Céu/ me conseguem demover*”. Reafirma a sua determinação em viver carnalmente esse amor, no presente, sem demoras. Em total união, no aqui e agora, busca a profunda fusão entre ambos, através da antítese (“*meu-teu*”) e da hipérbole (“*Só na Terra*”) em “*Este amor é teu e meu / Só na Terra o queremos ter*”.

Este poema invoca o desejo de viver numa terra onde haja liberdade para amar, no presente, independentemente dos cânones sociais, morais e religiosos vigentes. É um grito de amor, de revolta e de sonho. Clama por uma sociedade mais verdadeira e potencializadora de relações autênticas, felizes e reais, na qual a vida possa ser vivida realmente como é e se deseja, por isso, “*maior*”.

1.2.3. Maria Lisboa (1962, no álbum Busto) (p. 660)

É varina, usa chinela,
Tem movimentos de gata;
Na canastra, a caravela,
No coração, a fragata.

Em vez de corvos no xaile,
Gaivotas vêm pousar.
Quando o vento a leva ao baile,
Baila no baile com o mar.

É de conchas o vestido,
Tem algas na cabeleira,
E nas veias o latido
Do motor duma traineira.

Vende sonho e maresia,
Tempestades apregoa.
Seu nome próprio: Maria;
Seu apelido: Lisboa.

Este poema apresenta quatro quadras, a forma mais popular do fado (muito utilizada pelos poetas de cariz popular, como António Aleixo). Em versos de sete sílabas métricas (redondilha maior), apresenta rima cruzada e predominantemente rima pobre, com exceção para a rima rica em “pousar – mar” e “apregoa – Lisboa”.

Elege como figura dominante a varina, um *ex-libris* da cidade de Lisboa ou figura típica da capital portuguesa, caracterizada fisicamente através dos seus adereços (quase cénicos): a chinela (“*usa chinela*”), os movimentos felinos (“*movimentos de gata*”), a canastra (“*Na canastra, a caravela*”), o xaile (“*no xaile, / Gaivotas vêm pousar*”), o vestido (“*É de conchas o vestido*”), a cabeleira (“*Tem algas na cabeleira*”) e o pregão (“*Tempestades apregoa*”).

Destacam-se sentidos visuais e sonoros, capazes de captar e traçar o perfil desta personagem-tipo da cidade de Lisboa. Psicologicamente, são destacados os seus amores: a amada fragata (“*No coração, a fragata*”), a diversão do baile (“*Quando o vento a leva ao baile / Baila no baile com o mar*”), a companhia bem-disposta das gaivotas (“*Em vez de corvos no xaile, / Gaivotas vêm pousar*”), a paixão pela traineira (ou será que a sinédoque⁷⁵ denuncia que é por quem nela vem?) (“*E nas veias o latido / Do motor de uma traineira*”), e os sonhos e desejos (“*Vende sonho e maresia*”).

Presente-se a boa energia, a simpatia e o dinamismo da varina, como estandarte feminino da mulher trabalhadora, com empatia pela vida e o ânimo vertical no dinamismo nela, como epicentro da cidade, de que ela é o rosto e a figura.

DMF lembra Cesário Verde na sua poesia fotográfica da realidade lisboeta do início do século XX, metamorfoseando os elementos marinhos (as conchas em vestido e as algas em cabelos) ou os ruídos das traineiras em batimentos do sangue nas veias da varina, como Cesário Verde metamorfoseou os frutos e legumes (“*Num Bairro Moderno*”), “*Surge um melão, que lembrou um ventre. / E, como um feto, enfim, que se dilate / Vi nos legumes carnes tentadoras, / Sangue na ginja vivida, escarlate, / Bons corações pulsando no tomate / E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.*”), como também nas pinturas de Arcimboldo.⁷⁶

As sensações auditivas alastram pelo poema através da sugestão do barulho do motor de uma traineira, que ressoa a par do pregão da varina. É uma vendedora de sonhos, chamada *Maria Lisboa*, que salienta a antítese entre “*nome próprio / Seu apelido*”. Numa cidade solar mediterrânica da beira Tejo, com um povo muito íntimo do mar, desde o seu ganha-pão às Descobertas, os símbolos reforçam imagens identitárias como a fragata, as gaivotas, a traineira e a maresia, aprofundando o campo semântico marinho, em enumerações ricas e diversas.

Refere ainda os corvos, emblema da cidade de Lisboa. A capital é vista pelo poeta, metaforicamente, como uma cidade-mulher: “*de conchas o vestido e algas na cabeleira*”.

⁷⁵ Figura de estilo que consiste em tomar o todo pela parte ou a parte pelo todo. Neste caso, a traineira pode ser tomada pelo pescador que nela navega.

⁷⁶ Giuseppe Arcimboldo (Milão, 1527 — 11 de julho de 1593) foi um pintor italiano mais conhecido por criar cabeças de retratos imaginativas feitas inteiramente de objetos como frutas, vegetais, flores, peixes e livros. Essas obras formam uma categoria distinta de suas outras produções.

Por isso, só pode ter como nome próprio um nome feminino, o mais português dos nomes: “*Maria*”, com o natural apelido de “*Lisboa*”.

Maria Lisboa é aquilo a que se poderia chamar um fado corrido, arrastado por uma melodia fresca e comunicativa. Este género de fado revela-nos uma outra faceta de Lisboa, a da alegria de viver, num espaço sempre jovem, interativo e em efervescência. Longe da queixa melancólica, convida ao baile (à dança), como o vento convida a varina e a leva.

É o elogio do trabalho a par da exaltação da vida em festa, que dignificam o ser humano e que dão alegria ao quotidiano. Um aplauso ao valor da vida, do sustento, da utilidade e da independência. *Maria Lisboa* é a mulher que apregoa tanto sonhos como tempestades, porque deles é feita a vida. Essa antítese reforça o valor combativo da vida, cíclica e imparável.

1.2.4. Abandono (10 de abril de 1959) (p. 661)

Por teu livre pensamento
Foram-te longe encerrar.
Tão longe que o meu lamento
Não te consegue alcançar.
E apenas ouves o vento
E apenas ouves o mar.

Levaram-te a meio da noite
A treva tudo cobria.
Foi de noite, numa noite
De todas a mais sombria.
Foi de noite, foi de noite,
E nunca mais se fez dia.
Ai, dessa noite o veneno
Persiste em me envenenar.
Oíço apenas o silêncio
Que ficou em teu lugar.
E ao menos ouves o vento!
E ao menos ouves o mar!

Abandono, também chamado *Fado de Peniche*, apresenta uma mensagem de separação forçada, porque alguém foi preso (“*Foram-te longe encerrar*”), numa forte associação à situação dos prisioneiros políticos da época salazarista, motivo por que este poema foi censurado e a sua divulgação, através do fado, proibida.

Este poema divide-se em duas partes.

A primeira parte, de tom narrativo, conta uma separação abrupta. Logo nos dois primeiros versos, “*Por teu livre pensamento / foram-te longe encerrar*”, alude claramente aos prisioneiros de Peniche, de Caxias e do Tarrafal, prisões ribeirinhas, junto ao mar (“*E apenas ouves o vento/ E apenas ouves o mar*”).

Os agentes da PIDE vieram buscar o amado, encobertos pela escuridão da noite (“*Levaram-te a meio da noite / A treva tudo cobria / Foi de noite, numa noite/ de todas a mais sombria*”).

A antítese entre “*teu/meu*” destaca as características inerentes a cada um dos amantes. Um, feito de livre pensamento (“*Levaram-te*”), o outro, feito de um imenso lamento (“*Oiço apenas o silêncio / que ficou em teu lugar*”).

A gradação crescente de “*longe*” no segundo verso aumenta no terceiro para a hipérbole “*tão longe*”, sugerindo um afastamento crescente.

O vento e o mar, em anáfora (“*E apenas ouves...*”), abafam o lamento (“*que o meu lamento / Não te consegue alcançar.*”) repetindo a atitude passiva dele (“*E apenas ouves...*”), porque se encontra preso (“*encerrado*”).

O tom narrativo da segunda estrofe conta como foi levado a meio da noite (“*De todas a mais sombria*”), roubado ao lar, surpreendido na escuridão hiperbolizada (“*A treva tudo cobria*”).

O poeta acentua o terror, o desconhecido e o medo da morte. A múltipla repetição da palavra “*noite*” contrasta com uma evocação única da palavra “*dia*” (“*nunca mais se fez dia*”), salientando que se foi perdendo a esperança.

Também na peça de teatro premiada de Luís de Sttau Monteiro,⁷⁷ *Felizmente há luar!*, a condenação à fogueira (de Gomes Freire de Andrade, por tentativa de conspiração contra o regime absolutista) é executada durante noite, símbolo de escuridão e ditadura, contrariada pela luz do luar e da fogueira (símbolos de esperança e de mudança para a liberdade, a que Matilde, esposa dele, vestindo uma saia verde, revela-se orgulhosa da bravura e coragem dele, que é queimado na barra de S. Julião).

Na segunda parte, de tom mais emotivo e reflexivo, o poeta traduz o lamento de quem fica. Não lhe é só tragicamente roubado o amor, como também lhe é raptada repentinamente a razão de viver e a companhia.

São-lhe roubados os sonhos e rasgada a esperança. Fica o massacre da dúvida (quando se voltarão a ver?), da angústia (“*Ai, dessa noite o veneno / persiste em me*

⁷⁷ Escritor (1926 – 1993). *Felizmente há luar!* é uma obra literária, drama narrativo de carácter épico, publicada em 1961 pelo dramaturgo Luís de Sttau Monteiro e adaptada para teatro pelo próprio autor.

envenenar”) e da penosa solidão, sempre pior para quem fica (“*Oiço apenas o silêncio / que ficou em teu lugar / E ao menos ouves o vento! / E ao menos ouves o mar!*”).

A interjeição “*Ai*” denuncia o peso dessa dor insuportável, morrendo aos poucos (“*veneno / Persiste em me envenenar*”), na insustentável leveza do som do silêncio (“*o silêncio / Que ficou em teu lugar.*”), num vazio que se torna um vácuo permanente. Composto por três sextilhas, em redondilha maior, com rima cruzada, DMF retrata tragicamente um país “*às escuras*”. Amália, dá voz ao poema e a tantas mulheres portuguesas que ficaram, em igual situação, “*viúvas de vivos*” [maridos, companheiros, namorados].

1.2.5. Aves Agoirentas (1962) (p. 661)

Andam aves agoirentas
Quase a rasarem o chão.
Nunca dizendo que sim,
Dizendo sempre que não!

Mas não tenho mão em mim,
Que importa a voz da razão?
E vou sempre ter contigo,
Por mais que digam que não.

Os presságios do destino,
Ao pé de ti nada são.
Rendição sem condições
Eis a minha rendição.

Mais febris e mais violentas
São as horas da paixão
Quanto maiores as tormentas
Que andarem no coração.

Nos teus olhos há clarões
Da luz que os desejos dão.
E das aves agoirentas
Ficam penas pelo chão.

Neste poema de contestação, cheio de “*aves agoirentas/quase a rasarem o chão/nunca dizendo que sim/dizendo sempre que não!*”, tal como em *Libertação*, há uma atitude que impede e castra o amor livre e inteiro. A poética associa-se ao contexto criado pelo Estado Novo em Portugal, uma atmosfera psicológica feroz de censura e repressão, em

todos os campos de vida dos seus “cidadãos”, desde a expressão de opiniões políticas até ao quotidiano das pessoas, celebrando, como exemplo, a pobreza e a família tradicional.

Este é um amor que se reconhece proibido e esquartejado, “*rendição sem condições/eis a minha rendição.*” É de cariz carnal, sem tabus nem fronteiras, totalmente assumido, contra tudo e contra todos, que só sabe seguir os ditames do coração: “*mais febris e mais violentas/ são as horas da paixão*” ou ainda “*nos teus olhos há clarões da luz que os desejos dão*”.

DMF, tal como António Botto,⁷⁸ Maria Teresa Horta,⁷⁹ José Carlos Ary dos Santos⁸⁰ e Rosa Lobato de Faria,⁸¹ “canta” um amor carnal, profundamente erótico, em toda a sua poesia.

Estes amantes estão dispostos a enfrentar todas as resistências e proibições, pela força imensurável dos seus sentimentos e desejos: “*e vou sempre ter contigo/por mais que digam que não*” ou ainda “*e das aves agoirentas*” (mais uma vez, a mulher assume-se como sacerdotisa de “*os presságios do destino*”) e “*ficam penas pelo chão*”.

Na dualidade, entre o binómio razão/paixão, os amantes optam por escolher a paixão voraz que os consome, quaisquer que sejam os obstáculos: “*Mas não tenho mão em mim/ que importa a voz da razão? / E vou sempre ter contigo/ Por mais que digam que não*”. Mais uma vez, a forma utilizada é a da quadra do fado tradicional, que cria ritmo, melodia e se adequa ao fado.

⁷⁸ 1897 – 1959. Poeta com obra bastante inovadora. Saiu de Portugal em 1947 e faleceu no Brasil.

⁷⁹ Nascida em 1937, poetisa e escritora. Distinguiu-se pela posição feminista, juntamente com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

⁸⁰ 1937 – 1984. Poeta.

⁸¹ 1932 – 2010. Poetisa, escritora e atriz.

1.2.6. Espelho Quebrado (1962) (p. 662)

Com seu chicote, o vento
Quebra o espelho do lago.
Em mim foi mais violento
O estrago
Porque o vento ao passar
Murmurava o teu nome
Depois de o murmurar
Deixou-me.

Tão rápido passou
Nem soube destruir-me
As mágoas em que sou
Tão firme.
Mas a sua passagem
Em vidro recortava
No lago a minha imagem
De escrava.

Ao líquido cristal
Dos meus olhos sem ti
Em vão um vendaval
Pedi,
Para que se quebrasse
O espelho que me enluta
E me ficasse a face
Enxuta.

Ai, meus olhos sem ti...
Sem ti...
Em mim, foi mais violento
O vento.

O sujeito poético lamenta ter-se quebrado o espelho (*vide* metáfora “*espelho do lago*”), aludindo ao mito de Narciso (envaidece-se ao ver-se refletido nas águas do lago, que lhe devolvem a sua bela imagem, apaixonando-se por si próprio).

O poema personifica o vento como um elemento sádico, destruidor e violento (“*Com o seu chicote*”), que murmura “*o teu nome*” ao passar, avivando-lhe a memória para, em seguida, abandoná-lo num sofrimento maior (“*Deixou-me*”), mais só e ainda mais triste que nunca. À sensação auditiva do “*murmurar*”, segue-se o silêncio terrível e fundo, o vazio total. A hipérbole salienta a rapidez do vento, que “*Tão rápido passou*”, por isso incapaz de destruir todas as dores (“*as mágoas*”), em que o poeta se descobre tão envolvido e determinado (“*tão firme*”).

A conjunção adversativa “*Mas*” indica uma situação oposta a essa veloz rapidez: a da quebra do espelho, que se estilhaça, irrecuperável, que antes “*recortava no lago/a minha imagem de escrava.*”, destrói a imagem feminina, bela e escravizada (pelo amor).

A referência “*Ao líquido cristal/dos meus olhos*”, uma perífrase para “*lágrimas*” e simultaneamente uma metáfora que as descreve bem, numa prece chorada que culmina com duas expressões equivalentes “*Sem ti/Em vão*”, para tecer uma realidade trágica, urdida pela desventura de quem se sabe perdido, num “*vendaval*”, que o próprio sujeito deseja, como se se lançasse num abismo, perdendo-se “*Para que se quebrasse/O espelho que me enluta*”, *para renascer das cinzas, qual fénix* “*E me ficasse a face/Enxuta*”. O poeta destaca os 4º e 8º versos de cada uma das três oitavas, enquanto versos dissílabos, entre versos de seis sílabas métricas.

A última estrofe é uma quadra em que atinge o auge da dor. E porque tudo é deveras insuportável assim, usa a interjeição para revelar a intensidade de um sofrimento cruel e atroz “*Ai,*”, que leva o poeta a concluir “*... meus olhos sem ti...*” (repetindo “*Sem ti*” como se de um eco ou um gemido se tratasse) para se comparar, concluindo ter sido a maior vítima, (por oposição a ti, numa clara comparação antitética), “*Em mim, foi mais violento/O vento*”. Ele é quem sofre mais, violentado e estilhaçado, como a anástrofe do verso, invertendo a ordem natural das palavras na frase, para destacar o próprio sujeito poético. A rima é cruzada, exceto na última estrofe, emparelhada, destacando a chave de ouro do poema.

Nos fados que Amália cantou é frequente o recurso à imagem do espelho. No seu lado solar, figurava-se irmã da natureza, do campo e das flores, profundamente realizada e autêntica. Tomava os elementos da natureza como pessoas, maior parte suas aliadas, outras

suas inimigas. Neste fado-poema, o vento, uma força contrária, “*quebra o espelho do lago*” revê-se o seu profundo amor, neste caso, já passado e enlutado (“*ao líquido cristal/dos meus olhos sem ti/em vão um vendaval/pedi/ para que se quebrasse o espelho que me enluta*”).

A face que agora se vislumbra no lago é de tristeza e de luto profundo, por um amor intenso, mas findo, o que a leva a desejar quebrar de vez o espelho, em que se vê refletida e presa, para se libertar da dor da recordação: “*e me ficasse a face/enxuta*”.

O instinto de sobrevivência à dor é um dom da vida, ela própria capaz de se recomeçar e de se renovar, o que se ambiciona sempre. Quanto maior a dor, mais se aprende e mais capacidades se desenvolvem, para enfrentar as dificuldades inerentes à gestão dos sentimentos.

O espelho, símbolo de clarividência de nós próprios, é veículo que transporta o passado para o presente, ditando também as necessidades de mudança para o futuro. Basta olhá-lo e procurar a nitidez.

1.2.7. Nome de Rua (1965) (p. 663)

Deste-me um nome de rua
Duma rua de Lisboa
Muito mais nome de rua
Do que nome de pessoa
Um desses nomes de rua
Que são nomes de canoa.

Nome de rua quieta
Onde à noite ninguém passa
Onde o ciúme é uma seta
Onde o amor é uma taça
Nome de rua secreta
Onde à noite ninguém passa
Onde a sombra do poeta
De repente nos abraça.

Com um pouco de amargura
Com muito da Madragoa
Com a ruga de quem procura
E o riso de quem perdoa

Deste-me um nome de rua
Duma rua de Lisboa.

Este poema alude à atribuição de um nome próprio, que é, por si só, uma marca de identidade. Trata-se de uma rua a que foi atribuído um nome, que o poeta especifica ser de uma rua de Lisboa. Confessa, porém, numa gradação crescente, que mais significativo que essa marca de identidade (porque nem sempre é apenas o nome de uma pessoa), é poder extrapolar o seu significado para um caminho ou um meio de transporte (neste caso, uma canoa, que nos transporta, por mar, para algum local).

O poema, de três sextilhas, apresenta-se em versos de redondilha maior (sete sílabas métricas), com rima cruzada, ora pobre (“*pessoa*” / “*canoa*”) ora rica (“*quieta*”/“*seta*”), dando origem a trocadilhos entre as palavras “*nome*” e “*rua*”, repetindo-as. Destaque para a comparação (“*Muito mais nome de rua,/Do que nome de pessoa*”), na primeira sextilha.

Na segunda sextilha, o poeta personifica a rua (“*rua quieta*”) e repete “*rua*” e “*nome*” logo no primeiro verso. Nesta estrofe, destaca-se a anáfora de “*Onde*”, que se caracteriza pela rua deserta (a aliteração do “N” reforça a ideia de negação em “*ninguém*”) e onde os sentimentos são negativos, como o ciúme (*vide* aliteração da consoante sibilante na metáfora “*o ciúme é uma seta*”, sugerindo o som da seta e a sua velocidade).

Outra metáfora belíssima é “*Onde o amor é uma taça*”, símbolo do cálice do sangue, do vinho, da vida, do sagrado. A espiritualidade subjacente é reforçada pela ideia de secretismo da rua, onde o sujeito poético é uma metáfora da sua própria sombra e do seu abraço, revelando afetos escondidos e mostrando, repentina e surpreendentemente, solidariedades humanizadas. O poeta é quem sofre a amargura, oscilando entre “*um pouco de amargura*” que contrasta com “*muito da Madragoa*”, como a “*ruga de quem procura*” se opõe ao “*riso de quem perdoa*”, o que implica a aproximação de ideias contrárias (procurar-largar-perdoar).

A última estrofe é um dístico que confirma a realidade: “*Deste-me um nome de rua/
Duma rua de Lisboa*”, como se fosse um destino a pessoa não ser de ninguém (“*ninguém passa*”) e só secretamente poder amar ou abraçar, vivendo entre a procura, o perdão, a amargura e o espírito da Madragoa (o berço dos marinheiros).

O poeta demonstra o amor por Lisboa, pelos seus cantos, bairros e recantos, cidade de um culto há muito abraçado por grandes poetas, como Álvaro de Campos, “*Lisboa com suas casas*”; Cesário Verde, “*O Sentimento dum Ocidental, I, Avé-Maria*”; António Nobre, “*À Lisboa das naus cheias de glória*”; Sophia de Mello Breyner Andersen, “*Tejo*” e “*Lisboa*”; Adília Lopes, “*Lisboa*”; Eugénio de Andrade, “*Aos jacarandás de Lisboa*”; Ana Hatherly, “*O Terceiro Corvo*”; Manuel Alegre, “*Balada de Lisboa*” e Alexandre O’Neill, “*E de novo, Lisboa, te remancho*” e “*Lisboa*”.

1.2.8. Sombra (1964) (p. 664)

Bebi por tuas mãos esta loucura
De não poder viver longe de ti,
És a noite que à noite me procura
És a sombra da casa onde nasci.

Bebi por tuas mãos esta loucura
De não poder viver longe de ti.

Deixa ficar comigo a madrugada
Para que a luz do Sol me não constanja
Numa taça de sombra estilhaçada
Deita sumo de lua e de laranja

Deixa ficar comigo a madrugada
Para que a luz do sol me não constanja.

Só os frutos do céu que não existe
Só os frutos da terra que me deste
Hão-de fazer-te a ausência menos triste
Tornar-me a solidão menos agreste.

Vou recolher à casa onde nasci
Por teus dedos de sombra edificada
Nunca mais, nunca mais longe de ti
Se comigo ficar a madrugada.

Este é um dos mais belos poemas de amor de DMF. Em seis estrofes, a loucura do amor/paixão desenvolve-se formalmente, na irregularidade da quadra, seguida de dístico até às duas últimas quadras. A rima cruzada, quase sempre rica (“*ti*” – “*nasci*”), faz *jus* à temática luz/sombra, em versos decassilábicos heroicos.

O “eu”, o louco por ti, que de ti depende, bebe sôfrego essa conotativa loucura das tuas mãos, metáfora da taça, símbolo de vitória, onde se bebe a espiritualidade do sangue divino, que une e nunca separa (“*não poder viver longe de ti*”). É nessa relação de dependência e sofreguidão que o sujeito poético caracteriza o “tu”, através do trocadilho da palavra “noite” e da metáfora como a “*sombra da casa onde nasci*”, enquanto ninho materno, em perfeita sintonia com a taça, em que as mãos lhe dão de beber. E repetem-se os dois primeiros versos da primeira quadra, como primeiro dístico, como se de um refrão se tratasse, reforçando o essencial, ou seja, a recusa da distância e da separação de “tu”.

A segunda parte, com início na segunda quadra, sugere uma única alternativa: a hipótese de o “tu” lhe deixar substituir-se pela “madrugada”, com a finalidade de não se encandear ou constranger com a luz do sol, bebendo metaforicamente “*Numa taça de sombra estilhaçada*” (como se as tuas mãos fossem já ruínas quebradas), um sumo que, surpreendentemente, mistura “*de lua e de laranja*”, numa aliteração da consoante “L”, para sugerir o longe, a lembrança e as lágrimas.

E se o primeiro dístico atestou uma situação (“*não poder viver longe de ti*”), o segundo dístico, em tom de refrão, repete as mesmas palavras dos dois primeiros versos da segunda quadra, enformando um pedido: “*Deixa ficar comigo a madrugada...*”.

A penúltima quadra inicia a terceira parte, na busca de conforto na ausência de ti. Repare-se na repetição anafórica hiperbólica “*Só os frutos*“, para destacar que pouca coisa o pode consolar; a antítese (“*céu – terra*”) no primeiro e segundo versos e a repetição (“*menos*”) no terceiro e quarto versos, servem para sublinhar a inferioridade do poeta sozinho, reforçada pelo carácter negativo do léxico “*ausência – triste – solidão – agreste*”.

Na última quadra, o sujeito poético toma a decisão de regressar ao ninho materno para encontrar consolo (“*onde nasci*”). A casa que, no início do poema, o “tu” era a “*sombra*”, e que metaforicamente é edificada pelos dedos do ser amado.

O verbo “*recolher*” impele para a imagem das mãos em forma de taça, como se o poeta se fechasse em concha, no seu próprio recolhimento, porque hiperbolicamente repete “*Nunca mais, Nunca mais...*”, para destacar que, se a madrugada permanecer com ele, nunca estará longe do “tu” (“*nunca mais longe de ti*”).

Ou seja, a paixão exige uma cegueira total em relação aos defeitos do amado/amada, e é por excelência um ato de graça que dura pouco: “*Bebi por tuas mãos, esta loucura/ de*

não poder viver longe de ti/ És a noite que à noite me procura/ És a sombra da casa onde nasci”.

Nesta fase inicial, de uma total paixão, os amantes não suportam a ausência um do outro, porque sem o ser amado não são completos nem inteiros: *“Bebi por tuas mãos esta loucura/ de não poder viver longe de ti”*.

De facto, a madrugada é o tempo da celebração das noites de amor, de encontro privado e total, feroz e apaixonado, em que o sol desperta para a cruel e insípida realidade do quotidiano: *“Deixa ficar comigo a madrugada/ para que a luz do sol me não constranja”*.

Como em outros poemas de DMF atesta-se que, numa paixão terrena, carnal e total, nesta vida: *“Só os frutos do céu que não existe/ Só os frutos da terra que me deste/ hão-de fazer-te ausência menos triste/ tornar a solidão menos agreste”*. Porque a paixão só é cumprida e realizada, quando completa com a presença do outro, no presente. O corpo e a alma só assim se fundem e completam. Como se fossem um só.

1.2.9. As Águias (1965) (p. 665)

Entre pombas e mentira
Nos infernos uma lira
E nos céus uma caçada.
Assim vai a minha vida
Entre pombas, dividida
Pelas águias, devorada.

Assim vai a minha vida
Entre pombas, dividida
Pelas águias, devorada.

Ouvem-se trompas de caça
É o arcanjo que passa
À caça dos meus sentidos
Então as cordas da lira
Sem terem quem as desfira
Tornam-se arames partidos.

Então as cordas da lira
Sem terem quem as desfira
Tornam-se arames partidos.

Mas emudeço de assombro
Quando me pousam no ombro
As pombas da claridade
Calam-se as trompas e a lira
É tudo, tudo mentira
Só as águias são verdade
Calam-se as trompas e a lira
É tudo, tudo mentira
Só as águias são verdade.

Este é um dos poemas mais simbolistas de DMF, no qual se constrói a dualidade entre aves, nomeadamente, “*pombas-águias*”.

A pomba é um símbolo, na mitologia judaico-cristã, representativo do Espírito Santo, que na Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) simboliza paz, pureza, simplicidade, harmonia, esperança e felicidade reencontrada. A representação do Divino Espírito Santo como pomba surge no Novo Testamento, mais explicitamente aquando do batismo de Jesus.

Nesta passagem, o Divino Espírito Santo “*apareceu em forma corpórea como uma pomba e uma voz veio do céu dizendo: este é meu Filho muito amado, em quem coloco toda a minha afeição*”. Os quatro Evangelhos relatam este facto (em Mateus 3:16; Marcos 1:10; Lucas 3:22; João 1:32) e, por isso, o símbolo da pomba é usado para representar o Divino Espírito Santo. Na perspetiva pagã, a pomba simboliza a pureza do amor (Chevalier & Gheerbrant, 1969). Sendo uma ave, é associada à imagem de Afrodite e Eros, simbolizando a realização amorosa e os desejos dos amantes. Representa, portanto, aquilo que o homem possui de imperecível e impalpável; é um princípio vital, a alma, a essência do amor.

Por oposição, a águia é um animal solar e celestial, símbolo universal do poder, da força, da autoridade, da vitória e da proteção espiritual. Considerada um animal Psico-pompo, (do grego *psychopompós*, união das palavras *psychê*, que significa ‘alma’, e *pompós*, guia), tem como função guiar (situações de iniciação e transição), a águia é uma ave mediadora entre os reinos divino e o espiritual (Lexicon, 1978).

Muito ágil e habilidosa, é uma ave guerreira e predadora, conhecida como a “rainha das aves”, relacionada com os deuses e a realeza, uma vez que a acuidade de seu olhar lhe permite fitar o sol diretamente, representando um símbolo da clarividência.

Esta ave mística e mensageira divina é considerada o rei dos pássaros e é portadora do desejo de poder e da elevação espiritual, simbolizados pelos altos voos do pensamento e da fantasia. Na heráldica, a águia representa o pássaro dos reis e dos líderes, ao passo que no Cristianismo simboliza o poder e a inspiração das palavras de Deus.

Para os chineses, a águia simboliza a coragem, a força e a temeridade. Na cultura Celta, é símbolo do renascimento e da renovação. Para os egípcios, é o símbolo da vida eterna.

Tal como a Fénix (que renasce das próprias cinzas), pode ser considerada um símbolo de regeneração espiritual. Muitos países adotaram-na como símbolo da identidade nacional, como a Alemanha e os Estados Unidos da América. Inclusive, clubes desportivos. Também

essa ave imponente foi escolhida como símbolo dos impérios Romano, Santo Império medieval, Russo e Austríaco.

Portanto, se as pombas simbolizam o positivo do amor, as águias, predadoras das pombas, as devoram, pondo fim a esse mesmo amor: “*Assim vai a minha vida/ Entre pombas dividida/ pelas águias devoradas*”.

O sujeito poético refere-se a uma caçada, em cinco estrofes, escritas em verso de redondilha maior. Apresenta duas sextilhas, seguidas de dois tercetos, que funcionam como refrão, pois repetem os três últimos versos da sextilha anterior, como se de um eco se tratasse; e uma estrofe final, apoteótica, de nove versos. Revela a liberdade e a heterodoxia próprias das formas poéticas mais usadas no fado.

A rima é emparelhada (no primeiro e segundo versos e no quarto e quinto versos) e interpolada (no terceiro e sexto versos). A rima utilizada é tanto pobre (“*mentira – lira*”) como rica (“*caçada – devorada*” ou “*vida – dividida*”).

Simbolizando metaforicamente as virtudes e os escolhos do amor, o sujeito poético vê-se “*Entre pombas e mentira/ Nos infernos uma lira/ E nos céus uma caçada*”. Isto é, entre a verdade pura e as falsidades, acompanhado melodicamente pela lira, num cenário inesperado de guerra, uma vez que o céu é sinónimo de paz celestial.

Além disso, a lira é usualmente conotada com a fonte das mais primorosas melodias. Na mitologia grega, a lira é o instrumento musical de Apolo e de Orfeu, símbolo dos poetas, da harmonia cósmica e da inspiração poética e musical.

A lira seria também, segundo as narrativas mitológicas, um altar simbólico de união entre a terra e o céu. Mais tarde, a lira, enquanto instrumento musical, acompanhava os cantores do amor (trovadores) que andavam de corte em corte (trovadores, de origem social elevada, e jograis ou segréis, de condição inferior), nas chamadas “Cortes de Amor” e serões cortesês.

Assim, a vida do sujeito poético encontra-se dividida entre o bem e o mal, o positivo (pombas) e o negativo (águias). Neste cenário de caos e guerra, de anarquia e perseguição, a caçada é iniciada pelo som das trompas.

A trompa natural ou trompa de caça é um instrumento metal antecessor da trompa moderna (sem válvulas), composta por um bocal, tubo longo e enrolado, e uma campana de largura. Foi usada amplamente até a aparição da trompa moderna no século XIX. É aqui

evocada enquanto instrumento típico das grandes caçadas: “*Ouvem-se trompas de caça/ É o arcanjo que passa/ À caça dos meus sentidos*”.

E, mais uma vez, este arcanjo (símbolo do Céu) é o oposto da paixão erótica, quebrando o encanto e o entusiasmo, como quem quebra as cordas de um instrumento musical. É o lado agnóstico de DMF. Constantemente, o poeta afirma um amor terreno, presente, alimentado no aqui e no agora, na comunhão carnal e na presença física.

Nesta sequência, o final do poema é bastante erótico, provocatório e heterodoxo. Para tal, cala-se. Silencia repentinamente, contrastando com a loucura melódica da lira seguida das trompas, numa gradação crescente.

A interrupção de ruído concentra, interrompe e torna a mensagem austera: “*Quando me pousam no ombro/as pombas da claridade/ Calam-se as trompas e a lira/ É tudo, tudo mentira/Só as águias são verdade/ Calam-se as trompas e a lira/ É tudo, tudo mentira/ Só as águias são verdade*”.

Portanto, num final de assombro e surpreendente, são as águias (animais devoradores) que, afastando as pombas (símbolo do bem e da paz) se afirmam como destino cruel, uma vez que só as águias e perigos devoram a vida do poeta, um destino aliado a um amor proibido, em guerra, destruído e mentido, partido e caçado.

Em suma, este poema remete para a temática amorosa, castrada, limitada e impedida, que evolui num ambiente de conflito interior moral (o bem e o mal, representados pelos símbolos das pombas e das águias).

1.2.10. Anda o Sol na minha Rua (1969) (p. 666)

Anda o sol na minha rua
Cada vez até mais tarde.
A ver se pergunta à lua
A razão por que não arde.

Tanto quer saber porquê
Mas depois fica calado
E nunca ninguém os vê
Andarem de braço dado.

Se me persegues de dia
Se à noite sempre me deixas
Não digas que é fantasia
A razão das minhas queixas.

Só andas enciumado
Quando eu não te apareço
Mas se me tens a teu lado
Nem ciúmes te mereço.

Este poema apresenta-se dividido em duas partes: a primeira, formada pelas duas primeiras quadras, em que o sol, envergonhado com a sua grande curiosidade, acaba por não se dirigir ou questionar a lua, por quem se interessa bastante (por que não arde, ou seja, por que não ama?); a segunda parte, formada pelas duas últimas quadras, serve para quatro queixumes de amor: (1) a perseguição de dia e o abandono à noite; (2) as suas queixas têm real razão de ser; (3) o ciúme existe só na sua ausência; (4) quando presente, mostra só indiferença.

Este poema personifica o sol que, em passeio pela rua do poeta, deambula. O poeta revela a sua insatisfação amorosa confidenciando, numa gradação crescente, “*Cada vez até*

mais tarde”, o aumento da sua curiosidade e angústia. A antítese “Sol–Lua” é metáfora de “Eu–Tu” e a questão central é saber “Por que não me amas?”

Apesar da imensa curiosidade e do grande esforço (“*Anda o Sol na minha rua/ Cada vez até mais tarde...*”), o silêncio permanece (“*depois fica calado*”) e, por isso, hiperboliza-se a situação de não relação (“*nunca ninguém os vê/ andarem de braço dado*”), pois não há diálogo nem é consumado o amor.

Na segunda parte, o sujeito poético confirma ser alvo dessa situação. A perseguição implica interesse, mas a antítese “dia–noite” e “*me persegues–sempre me deixas*” revela a dessincronização que separa ambos. Esta dupla antítese acentua o contraste “Sol–Lua” e “Eu–Tu”.

Por isso, o sujeito poético pede “*Não digas*”, recorrendo ao imperativo, para lhe implorar que não o incrimine de imaginação ou falsidade, pois ele tem razão nas suas queixas, enumeradas na última quadra, onde destaca o exagero das emoções nesta relação amorosa, através da hipérbole “*Só andas enciumado...*” e como ela é instável, através do paradoxo “*Quando eu não te apareço / Mas se me tens a teu lado.*”

Logo, o ciúme doentio só existe na ausência e a indiferença lancinante só magoa. “*Mas se me tens a teu lado/ Nem ciúmes te mereço*”. A rima cruzada das quatro quadras sugere esse cruzamento amoroso, desencontrado ou desemparelhado, em versos de redondilha maior, usando rima pobre (“*rua – lua*”) e rica (“*tarde – arde*”).

1.2.10. Madrugada de Alfama (1962) (p. 660)

Mora num beco de Alfama
E chamam-lhe a Madrugada,
Mas ela, de tão estouvada
Nem sabe como se chama.

Mora numa água-furtada
Que é a mais alta de Alfama
A que o sol primeiro inflama
Quando acorda a madrugada.

Nem mesmo na Madragoa
Ninguém compete com ela,
Que do alto da janela
Tão cedo beija Lisboa.

E a sua colcha amarela
Faz inveja à Madragoa:
Madragoa não perdoa
Que madruguem mais do que ela.

Mora num beco de Alfama
E chamam-lhe a Madrugada
São mastros de luz doirada
Os ferros da sua cama.
E a sua colcha amarela
A brilhar sobre Lisboa,
É como a estátua de proa
Que anuncia a caravela.

A primeira parte deste poema focaliza-se nas três primeiras quadras, incidindo na Madrugada (“*ela*”) e no seu bairro (o de origem, onde vive), através da sinédoque “*num beco de Alfama*”. O nome próprio e o topónimo destacam-se em maiúsculas, mostrando-se equivalentes e personificados hiperbolicamente. Por um lado, “*Madrugada*” é uma rapariga “*tão estouvada/Nem sabe como se chama*”, por outro, “*Madragoa*” é um local com quem “*Ninguém compete*”. As estruturas sintáticas acentuam esse paralelismo, pela repetição da negativa “*Nem sabe como se chama*” e “*Nem mesmo na Madragoa*”.

Na segunda quadra, a repetição de “*Mora*” (do verbo “*morar*”, no início das primeira e segunda quadras) sublinha a importância do espaço, descrito em planos inferiores, em termos sociais (“*beco*”) e físicos (“*água-furtada*”), mas que, comparativamente ao cenário restante, são superiores “*a mais alta de Alfama*”, porque “*o sol primeiro inflama*” (como diria Camões em *Os Lusíadas*, “*o sol vê primeiro*”), quando nasce o dia (personificando o acordar da madrugada, aqui um nome comum) e porque, hiperbolicamente (“*tão cedo*” e “*do alto da janela*”), a Madragoa, personificada, beija metaforicamente Lisboa.

Na segunda parte, formada pelas três últimas quadras, aponta-se para a luminosidade de uma colcha amarela, a cor símbolo de luz e espiritualidade, vida e sabedoria, calor e descontração, otimismo e alegria. Remete para o sol e o verão, a prosperidade e a felicidade. É uma cor inspiradora, que desperta a criatividade e estimula as atividades mentais e o raciocínio. É ideal para dar a sensação de calor, em ambientes frios e escuros. Proporciona concentração e atenção. Porém, em excesso, pode provocar distração e ansiedade. Alguns conectam-na até com a loucura. A cor amarelo-ouro (dourado) representa a riqueza, o dinheiro e o ouro. Está associada à nobreza, à inteligência e ao luxo (Caneloi, 2019).

Por seu lado, a colcha é símbolo de intimidade, calor humano, união, alegria e celebração. Por isso, manda a tradição que sejam colocadas colchas nas janelas, ao longo do percurso das procissões, como é o caso da que conduz a imagem da Nossa Senhora do Bom Sucesso de volta à sua capela, ou na festa dos tabuleiros em Tomar, quando as ruas se pintam multicolores, na diversidade das colchas pelas janelas’, ricas ou mais modestas, de seda, chita, cetim, damasco; em amarelo ouro, branco, vermelho, azul ou verde; colchas do reino, da Índia, da China ou de outros lugares.

A colcha amarela, que “*Faz inveja à Madragoa*” (a repetição do nome do local personificado — “*não perdoa*” — e a comparação — “*Que madruguem mais do que ela*”), apela à rivalidade entre bairros, como acontece, por exemplo, nas marchas populares.

A repetição de “*Mora num beco de Alfama / E chama-lhe Madrugada*” devolve à protagonista a centralidade do poema. O poeta mostra metaforicamente que cabe ao povo atos de heroicidade, capazes de o imortalizar, e que o povo português é capaz de sacrifícios e de coragem extraordinários.

Numa associação lógica com os descobrimentos marítimos portugueses no século XV, os mastros da cama são de luz dourada, um pleonasma que sublinha a simbologia dessa cor. Ergue-se a imagem da caravela, exigindo a reposição da ordem que a anástrofe inverteu, para destacar os mastros (a colcha).

Essa “*colcha amarela / A brilhar*”, outro pleonasma que vem reforçar o efeito cromático e espriar luz sobre toda a cidade de Lisboa, iluminando-a como a uma santa, numa prece, plena de devoção, como “*a estátua de proa / Que anuncia a caravela*”. Parecem assim inevitáveis as associações simbólicas entre *caravela – janela; mastros – colcha; Madragoa – madrugada; sol – amarelo; inflama – luz doirada*.

Por último, as seis quadras (forma típica do fado tradicional) apresentam versos em redondilha maior, com predomínio de orações coordenadas, especialmente aditivas (“e”), *portanto, orações sindéticas, e orações adversativas (“mas”)*. A rima é interpolada e emparelhada, particularmente rica (“*Alfama – inflama*”).

Mais uma vez, o poeta canta Lisboa através de um dos seus bairros mais típicos, *Alfama*, berço de marinheiros, prostitutas e casas de fado. Além disso, atesta que a competição e a comparação entre *Alfama-Madragoa* são antigas.

Na poesia de DMF, o Tejo, as caravelas, as canoas e as Descobertas são sempre referências simbólicas a Lisboa, cidade que o poeta tanto amou, a capital de Portugal.

1.2.11. Barco Negro (1955)⁸² (p. 668)

De manhã, que medo
Que me achasses feia
Acordei, tremendo,
Deitada na areia...
Mas logo os teus olhos
Disseram que não:
E o sol penetrou
No meu coração.

Vi depois numa rocha uma cruz;
E o teu barco negro
Dançava na luz.
Vi teu braço acenando
Entre as velas já soltas
Dizem as velhas da praia que não voltas.

São loucas
São loucas.

Eu sei meu amor
Que nem chegaste a partir
Tudo em meu redor
Me diz que estás sempre comigo.
No vento que lança
Areia nos vidros;

⁸² Versão de *Mãe Preta*, de Caco Velho e Piratini. Para o filme *Les Amants du Tage* (1955).

Conta o próprio David Mourão-Ferreira: “*Em qualquer parte do mundo aonde o desejo ou as circunstâncias me têm arrastado – do Brasil ao Japão, dos Estados Unidos à União Soviética —, basta alguém saber que sou português (o que pelas características somáticas parece que nem sempre se nota) para de imediato saltar a terreiro o nome de Amália. Às vezes, sobretudo outrora, também outros nomes; mas o de Amália, esse invariavelmente. E, se acaso por acréscimo vêm também a saber (bem raramente por mim) que Amália Rodrigues interpreta uma dúzia e meia de letras da minha autoria — e entre elas o Barco Negro — então aí logo fico todo a cintilar, imerecido satélite, da luz reflexa do seu nome e renome: chovem convites, bombardeiam-me de perguntas, cercam-me de carinhos, pouco falta para me beatificarem*” (Ferreira, 1989: 32).

Na água que canta
No fogo mortiço;
No calor do leito;
Nos bancos vazios;
Dentro do meu peito
Estás sempre comigo.

Barco Negro tem música e poema originais do brasileiro Caco Velho na sua versão *Mãe Preta* cantado inicialmente pela fadista Maria da Conceição, num desafio claro à ideologia do regime colonialista.

DMF fez um poema, na sua versão, mais leve, mas profundamente crítico, da cruel e difícil vida dos pescadores, transformando-o numa constatação (a angústia e sofrimento das mulheres dos pescadores que, ficando na praia, ao vê-los partir, desconheciam se os perderiam para sempre ou se iriam vê-los regressar vivos e de saúde) e numa contestação (vestidas de negro, prenúncio de morte, esperavam na praia, de coração na boca e de dor no peito, o regresso dos seus amados, que tantas vezes sem saber nadar enfrentavam o mar para “ganharem o pão”).

Este é um poema narrativo com cinco estrofes irregulares (de oito versos, uma sextilha, um dístico, uma quadra e uma oitava) e versos irregulares: de redondilha menor (“*E o sol penetrou*”); de nove sílabas métricas (“*Vi depois numa rocha uma cruz*”); ou de doze, (“*Dizem as velhas da praia que não voltas*”). É usada a rima emparelhada (“*soltas – voltas*”), interpolada (“*cruz – luz*”) e solta ou branca (“*vazios – comigo*”). Existe rima pobre (“*leito – peito*”) e rica (“*areia – feia*”).

Este poema centra-se no barco negro (título) como o caixão do ser amado, o que demarca, desde logo, a trágica experiência da perda. Tudo começa “*De manhã*”, quando, ao acordar, ela receia ser considerada feia. Mas, como os amantes falam com os olhos, as janelas da alma, os olhos dele consideraram-na bonita. (personificação dos olhos em “*os teus olhos disseram que não*”). Dissipam-se quaisquer dúvidas sobre si própria e aumenta a sua autoestima, o que faz deste um amor positivo, favorável e belo, por permitir encher o coração da amada de luz (“*O sol penetrou / no meu coração*”), uma bela metáfora que se alia à noção de calor, satisfação, luz, sabedoria, plenitude, espiritualidade, alegria e contentamento.

É a luz que preenche o coração dela, acentuando uma forte oposição ao negro, intensificando mais ainda o estado de luto, por ela sentido, ao descobrir a cruz, em memória e homenagem dele, símbolo da morte de Cristo, “*numa rocha*”. É o prenúncio da morte do seu amado, o “*teu barco negro/ Dançava na luz*”. Por outro lado, a reiteração do verbo ver (“*Vi*”) testemunha a veracidade do aceno (“*teu braço acenando*”), do fim da viagem (“*as velas já soltas*”) e das previsões negativas (“*Dizem as velhas da praia que não voltas*”), uma opinião aziaga de quem tem anos de experiência e dela aprendeu a razão (“*as velhas da praia*”).

Esta versão é um fado lamento e não é por acaso que se refere a um barco negro, prenúncio *da morte* indiciada e confirmada. Contudo, a mulher do pescador que partiu e não voltou ainda espera, em vão, por ele, mesmo sabendo que já não voltará para os seus braços: “*Eu sei meu amor/ que nem chegaste a partir/ tudo em meu redor/ me diz que estás sempre comigo*”. Por isso, as companheiras, já que ela recusa e nega a triste realidade, tomam-na como louca, mas é a elas que, no seu delírio de negação dessa mesma realidade, ela lhes devolve o epíteto: “*Dizem as velhas da praia que não voltas / São loucas / São loucas*”.

O perfil feminino é aqui bipolarizado entre a mulher jovem e apaixonada e as velhas desencantadas e experientes. Uma é inocente e sentimental, entregue ao seu amor; outras, vividas e doridas, avisam e acautelam, racionalmente, o que antevêm: a morte e a dor dilacerante da perda de um grande amor.

O refrão solta-se como um gemido de dor, sofrido e violento: “*São loucas / São loucas.*” Porque quem ama não consente tamanha perda e atrocidade, rejeita verdades injustas, recusa realidades incompreensíveis e nega evidências, exatamente porque ama e permanece.

Na segunda parte deste poema, há uma evolução face ao sofrimento da perda, que resulta na consciencialização sobre a essência do amor, comunicada com recurso à apóstrofe “*meu amor*” (uso do vocativo): nunca houve partida (o amor é presentificar-se no coração de quem ama, portanto, “*nem chegaste a partir*”); tudo me fala de ti (o amor permanece porque hiperbolicamente “*Tudo em meu redor / Me diz que estás sempre comigo*” e segue-se a enumeração do vento, da areia, da água, do fogo mortífero, do calor da cama, dos bancos vazios), porque ela o sente sempre a seu lado em tudo: “*No vento que lança/ areia nos vidros/ na água que canta/ no fogo mortífero/ no calor do leito*”; e estás no meu peito (o amor fica porque “*Dentro do meu peito / Estarás sempre comigo*”).

Esta versão da canção inicial de Caco Velho lançou Amália para o estrelato e para uma internacionalização já que, no estrangeiro, lhe pediam sempre que cantasse este fado.

Foi ainda um dos fados que mais influenciou as jovens cantoras que o entoaram, recheando-o de novas interpretações e instrumentalizações (por exemplo, a da fadista Mariza,⁸³ muito bela, só acompanhada por percussão), mostrando não só a influência de Amália transformada em ícone incontornável para as novas gerações fadistas, para mulheres que homenageiam o ente supremo do fado – Amália/Mulher/Fadista –, mas também um fado que foi emblemático na história da canção portuguesa e, com a maior justiça ainda, a expressão do povo português, património imaterial da humanidade.

Um povo que saía de madrugada para a pesca, deixando famílias inteiras numa imensa aflição e pobreza. As esposas, namoradas, mães e irmãs permaneciam no areal a cozer as redes, depois de levarem os filhos para a escola, e, de lenço na cabeça, blusas justas e saias largas até aos pés descalços, pareciam bandos de corvos, que se erguiam para o mar, quando chegava a hora de receber os seus entes queridos, rejubilando de alegria com o pescado e arrastando coletivamente os barcos para a areia dentro.

Era dentro desse bando negro que, muitas vezes, se soltavam suspiros abafados, choros alucinantes e gritos em delírio, quando, no final, havia um barco que não regressava. Houve muitas famílias desfeitas pelo mar e muitas histórias, motivos e hipóteses se transformavam em narrativas, muitas delas tornadas lendas. É um exemplo a *História Trágico-Marítima* e muita da literatura popular de aldeias piscatórias portuguesas, como no litoral algarvio, ou até em cidades junto ao mar, como a Nazaré.

⁸³ Mariza, fadista ou cantadeira de fado, nascida em Lourenço Marques, hoje Maputo, a 16 de dezembro de 1973.

1.2.12. Solidão (1955)⁸⁴ (p. 669)

Solidão
De quem tremeu
À tentação
Do céu
E desencanto
Eis o que o céu me deu
Serei bem eu
Sob este véu
De pranto.
Vem saber
Se choro algum pecado
A tremer
Imploro o céu fechado.
Triste amor
O amor de alguém
Quando outro amor
Se tem
Abandonada
E não me abandonei
Por mim ninguém
Já se detém
Na estrada.

O título deste poema remete para o estado de quem está só e se sente excluído ou retirado do mundo. Está em causa o isolamento, a que o poeta se refere, com nostalgia. Ou seja, “sentir-se só”, “estar só” e “ser só” implicam ter sentido medo e a injustiça do destino (“*De quem tremeu / À tentação / Do céu*”), ter-se desencantado (“*E desencanto*”) e chorado (“*Sob este véu / De pranto*”), reações consequentes da dor e do sofrimento vividos.

⁸⁴ Versão da *Canção do Mar*, de Ferrer Trindade e Frederico de Brito. Para o filme *Les Amants du Tage* (1955).

Em apenas duas estrofes, apresenta duas partes: (1) a solidão consequente do desencanto, que lhe provoca o choro; (2) a desolação de ter vivido “*um amor triste*” que o sujeitou ao abandono e, por isso, presentemente, ninguém o espera.

Assim, a primeira estrofe, de nove versos, e a segunda, de treze, permitem, de forma mais solta que as regras tradicionais, uma liberdade maior de construção formal, possibilitando um ritmo que nunca se detém. Na primeira estrofe, por exemplo, os nove versos curtos são irregulares (de duas sílabas métricas — “*Do céu*”, v.4 — a versos de seis sílabas métricas — “*Eis o que o céu me deu*”, v. 6).

A rima é também irregular, dada a coexistência de rimas cruzada (v. 1 ao v. 4), interpolada (v. 4 e v. 6) e emparelhada (vv. 6,7 e 8). Esta irregularidade métrica e estrófica aponta para a similar irregularidade sentimental entre o sujeito poético (pronome pessoal “*eu*”, v.7, e pronome possessivo “*me*”, v.6, seja um ser solitário, sem pecado) e o sujeito amado (sintaticamente um sujeito nulo implícito, apresentado como um “*tu*” encoberto na conjugação gramatical do verbo: “*Vem saber*”, que se insinua desconfiado).

Na segunda estrofe, o sujeito poético pede ao ser amado que saiba se ele pecou ou não. Pois se o poeta chora um pecado, fá-lo em espaço fechado e tempo limitado (“*O céu fechado*”), implorando segredo (“*Imploro o céu fechado*”). Neste contexto, o sujeito poético comenta como é triste o amor, quando há traição e abandono, sem que tenhamos optado de livre vontade por essa situação, parecendo ter-se quebrado uma relação amorosa, devido às desconfianças de um só dos amantes.

À semelhança de Luís de Camões aquando da narrativa da História de Portugal ao rei de Melinde, na epopeia portuguesa, tecem-se considerações acerca da natureza e carácter do amor, na sequência da narrativa do episódio de D. Inês de Castro, que personificou a mais bela e trágica história de amor com D. Pedro. Ensina Camões que o amor dá a vida, mas o amor pode levar à morte. Na sua conjectura sobre o amor, o sujeito poético dirige-se a um “*tu*”, que tudo sabe, tudo pode, a quem tudo se implora, porque em tudo manda (alma desejada ou Deus?). E joga com os trocadilhos propícios da palavra “amor”, que é repetida, mas para opor este amor (triste, de alguém) a outro amor (o que se tem): “*Triste amor / O amor de alguém / Quando outro amor / Se tem*”.

Assim, o amor não correspondido é ferozmente dilacerador e destrutivo para quem ama sem retorno. Por outro lado, a situação paradoxal de ter sido abandonada. “*Abandonada / E não me abandonei*” leva o poeta a sentir-se dupla e profundamente só, porque ninguém

mais se detém por ele, votando-o à indiferença, a ser sem companhia e à angústia da solidão, na estrada, o símbolo da rota ou percurso da vida.

“*Por mim ninguém*”. Esta é a triste constatação de que é realmente só. A mais triste das constatações. Neste verso, a aliteração do M, surge como um murmúrio sofrido, destacando a falta de carinho, atenção e companhia do outro e o desespero de sentir que ninguém o espera, sobrevivendo no vazio.

De facto, por um lado, a solidão tem os seus encantos (retirarmo-nos para refletir, fruir o silêncio, descansar ou até relaxar), mas torna-se o pior dos pesadelos, por outro, especialmente se não é uma opção feita de livre vontade (aprisionar, deter para interrogatório, excluir socialmente ou até humilhar para afastar).

A nova versão deste poema, internacionalmente conhecida *Canção do Mar*,⁸⁵ reflete porventura a própria solidão de DMF, que lhe rodeou o espírito e que, permanentemente, alimentou o lado lunar de Amália.

Uma solidão mal compreendida e mal-amada, porque, quando amou, foi sujeito à vandalização do seu amor, abandonado.

No final, o poema atesta: “*Por mim ninguém / Já se detém / Na estrada*”.

⁸⁵ *Canção do Mar* é uma canção portuguesa com letra de Frederico de Brito e música de Ferrer Trindade. Foi cantada por Amália Rodrigues em 1955, sob o título “Solidão”, para o filme *Os Amantes do Tejo*. Foi também cantada por Tristão da Silva, em 1961, sob o seu título original. Neste poema assiste-se a uma personificação do mar. O mar é visto como um refúgio, como algo cruel, como algo incerto, mostrando-se simultaneamente bom e mau. O sujeito lírico sente-se num batel, à deriva, perdida no mar (que não tem fim). A *Canção do Mar* dá ênfase a todas as mulheres que ficavam longe dos seus amados.

1.2.14. Em Aranjuez, com teu Amor (1967)⁸⁶ (p. 671)

Junto a ti
Ao correr das horas
Meu amor
Há um rumor
De fontes de cristal
Que no jardim
Tentam falar
Em voz tímida às rosas.
Doce amor
Essas folhas secas
Já sem cor
Que varre o vento
São lembranças
De baladas em redor
Restos de promessas feitas com amor
Em Aranjuez
Entre um homem e uma mulher
Naquele entardecer
Que não se esquece mais.

Ai, meu amor!
Ao correr das horas
Com fervor
Voltam de novo as flores a renascer
Sem faltar mais
Ao mundo a paz
Nem calor sobre a terra.

⁸⁶ Versão de *Aranjuez, Mon Amour*, de Joaquín Rodrigo (da sua obra *Concerto de Aranjuez*) e Guy Bontempelli. Criação no original francês de Richard Anthony.

Eu sei bem
Que há palavras secas
Sem amor
Que o vento leva
Para os confins da nossa própria solidão
Mas há palavras em flor
Ó meu amor
No coração a reflorir, no coração
Em nova Primavera
Que em Aranjuez nos espera
Ó meu amor

Ao fim da tarde
Então até a fonte
Com as flores
Confunde o seu rumor
É o nosso horizonte.
Em Aranjuez
Em amor.

Aranjuez, com teu Amor corresponde a uma versão escrita para Amália Rodrigues do original, *Aranjuez, mon amour*. É uma bela música do popular compositor espanhol clássico Joaquin Rodrigo,⁸⁷ cuja primeira versão foi cantada pelo reconhecido intérprete francês pop Richard Anthony,⁸⁸ por ele popularizada, no final dos anos 60, com um enorme êxito. Joaquin Rodrigo, até então só conhecido de uma pequena elite intelectual, foi surpreendido pela

⁸⁷ Compositor (1901 – 1999). O *Concierto de Aranjuez* (1939) é uma composição para violão e orquestra do compositor espanhol Joaquin Rodrigo, inspirada nos jardins do Palácio Real de Aranjuez. É a obra mais conhecida de Rodrigo que, pelo seu sucesso, é tido como um dos mais importantes compositores espanhóis do século XX. (Brochura de CD *Concierto de Aranjuez*).

⁸⁸ Cantor egípcio naturalizado francês, que cantou “Aranjuez mon amour” (1993); “C’est ma fête” (1989) e “Écoute dans le vent” (1999). (1938 – 2015)

popularidade que essa belíssima composição lhe conferiu. Amália chegou a cantá-la em francês no Olympia, em Paris, e terá pedido a DMF que lhe fizesse uma versão portuguesa.

Devido às suas constantes idas a Espanha (adotou imensas canções tradicionais espanholas e adorava cantar em castelhano), canta esta magnífica versão de DMF, sobre o lugar paradisíaco que é a cidade de Aranjuez, nos arredores de Madrid, onde existe um palácio real de verão, rodeado de magníficos jardins (Li, 2018). A deslocação para aí era feita num pequeno comboio, dos finais do século XIX, a que os espanhóis muito significativamente chamam “el tren de las fresas” (o comboio dos morangos)⁸⁹, remetendo para o ambiente idílico do local destino, e DMF, nesta sua versão, alude às fontes de cristais, às rosas, às folhas secas, ao vento e à Primavera. As “*palavras em flor*” são as que ditam o coração dos amantes, em constante primavera.

Formalmente, o poema apresenta quatro estrofes irregulares: a primeira de dezanove versos, a segunda de sete, a terceira de onze versos e a última de sete. Essa irregularidade estrófica e métrica caracterizam a modernidade, que concorda com as diferentes rimas: rima emparelhada (“*amor – rumor*”) e a rima branca ou solta (“*cristal – jardim – falar – rosas*”), quer rica (“*mulher – entardecer*”) quer pobre (“*amor – flor*”), num desejo forte de liberdade, de extravasar amarras e desobedecer a regras, condicionantes e limitadoras da criatividade poética.

Assim, o verso curto (trissílabo: “*Doce amor*”) mistura-se com o verso longo (deca-sílabo: “*Voltam de novo as flores a renascer*”). Essa excentricidade do diferente e único funde-se com o local Aranjuez, de uma forma muito significativa, refletindo na paisagem do local um bonito hino ao amor de DMF, comparável ao *Hino ao Amor* popularizado pela grande Édith Piaf,⁹⁰ apesar de, em épocas distintas.

Em termos de conteúdo, destaca-se o amor “*Junto a ti*” que, por ser tão delicioso, se torna psicologicamente breve, “*Ao correr das horas*”, numa linda metáfora. O terceiro e quarto versos salientam a aliteração do M, sugerindo o murmúrio entre amantes, em surdina, com palavras tímidas e doces. A hipálage em “*Em voz tímida*” (a timidez é deles, que usam

⁸⁹ Informação sobre o “Tren de la Fresa” consultada em Web Oficial de Turismo de Madrid. Disponível em: https://www.esmadrid.com/pt/o-tren-fresa?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [18 de agosto de 2020].

⁹⁰Edith Piaf (1915 – 1963) foi uma cantora, compositora e atriz francesa, que ficou consagrada pelo seu talento, com a música de estilo francês “Chanson”.

a voz para expressar-se, transferindo-lhe esse traço psicológico e, simultaneamente, personificando-a) e em “*Doce Amor*”, pois a doçura refere-se ao paladar e amor a um sentimento. O amor é provocado pelas palavras doces (metáfora) e elas alimentam-no e engrandecem-no. As personificações abundam nos elementos paisagísticos. Ganham vida, desde as fontes de cristal que tentam falar (vv. 4-7) ao vento que varre (v.12). Salienta-se a aliteração do S para reforçar o movimento do vento e assegurar que “*As folhas secas / Já sem cor.../ São lembranças*”, como se o vento as sussurrasse constantemente; a perífrase de “Já sem cor”, em vez de ‘pálidas’ ou ‘empalidecidas’, associa-se à morte e ao fim, que acusa ressonância na expressão “*Naquele entardecer*”; a aliteração do R arrasta consigo a dificuldade da separação com “*Restos de promessas feitas com amor*”, pela antítese “*homem – mulher*”; e a hipérbole “*Não se esquece mais*” (uma relação bastante marcante e única, é inesquecível).

Segue-se a exploração da dor, pelo recurso à interjeição exclamativa “*Ai, meu amor!*”, num chamamento perdido, porque o tempo não para, metaforicamente, “*Ao correr das horas / Com fervor*” em que esse fervor ascende, em gradação crescente. A aliteração do V, em “*Voltam de novo*”, acentua a velocidade com que ocorre a renovação cíclica da natureza “*flores a renascer*”. A hipérbole “*Sem faltar mais*” acolhe a harmonia com a natureza que, pelas anástrofes, dão relevo ao mundo (com paz) e ao calor (da terra).

Uma nova hipérbole eleva o saber do sujeito poético sobre as palavras “*Eu sei bem*”. A antítese entre duas espécies de palavras é explicada: umas são secas, sem amor, levadas pelo vento em direção à solidão; outras são em flor, emocionais (repetição “*no coração..., no coração*”) que passam a vida a reflorir (a renascer), numa nova primavera constante, a de Aranjuez. A apóstrofe “*Ó meu amor*” mostra a esperança do que ainda os espera lá e é um grito de persuasão a juntarem-se de novo, a lutarem e a combater contra quem ergue obstáculos a esse amor.

A última estrofe institui-se como chave de ouro de um sonho para o futuro, uma promessa a cumprir. “*Ao fim da tarde*”, paralelamente a “*Naquele entardecer*”, em que os amantes enamorados se despediram, as flores e a fonte fundem-se, num ruído confuso e oscilante (“*Confunde o seu rumor*”), quando Aranjuez se revelar o local de consumação da relação amorosa, como horizonte do amor que nutrem um pelo outro.

É uma espécie de éden na terra, um local paradisíaco que lembra a ilha dos amores camoniana ou o poema *Horizonte* de Fernando Pessoa.

Se o amor é puro e doce, jamais se enquadrará e sobreviverá à beira de um precipício ou de horrores terríficos. Antes busca o cenário de enlevo perfeito, para ser puro e meloso, de facto.

1.2.15. Neblina (1954)⁹¹ (p. 669)

Ao ouvir na rua
Esta concertina
Dentro de mim flutua
Não sei que neblina...
Fica tudo estranho;
Nem consigo ver
Se dentro de mim tenho
Quem desejo ter.

Agora sei porque senti
Cheio de névoa o coração...
Eu duvidei, amor, de ti,
Um dia, ao som desta canção...

E foi hoje ao som
Desta concertina
Que mais se adensou,
Amor!... essa neblina.

Neste poema, o efeito sonoro adensa a cegueira que a paixão provoca (“*Esta concertina / Dentro de mim flutua / Não sei que neblina*”). É a melodia (“*Esta concertina*”) que reaviva memórias passadas. A lembrança de uma dúvida passada é despertada no poeta, na rua (“*Fica tudo estranho*”), que recorda o dia em que duvidou da amada (“*Um dia, ao som desta canção...*”), ao som da mesma melodia que ouve agora, novamente. A recordação dessa dúvida é flutuante (“*Dentro de mim flutua*”), enevoadada (“*Nem consigo ver*”), estranha (“*Fica tudo estranho*”) e difusa (“*Cheio de névoa o coração*”).

⁹¹ Versão de *The Song From Moulin Rouge*, de Georges Auric e Jacques Larue. Do filme *Moulin Rouge* (1952). Interpretado no filme por Zsa Zsa Gabor.

Essa sensação de estranheza e de incerteza sobre o ser amado (“*Eu duvidei, amor, de ti*”) é transferida pelo poeta para si próprio, que duvida sobre quem o atrai (“*Nem consigo ver / Se dentro de mim tenho / Quem desejo ter*”). Só agora percebe e toma consciência (“*ao som / Desta concertina*”) dessa dúvida, porque mais se fortaleceu (“*Que mais se adensou*”), melhor se definiu (com a ajuda da melodia e do distanciamento da situação) e melhor foi sentida (“*senti / cheio de névoa o coração...*” e “*Amor!... Essa neblina.*”)

Em três estrofes, uma oitava e duas quadras, DMF apresenta versos em redondilha menor (cinco sílabas métricas, “*Ao ouvir na rua*”), em seis sílabas métricas (“*Dentro de mim flutua*”) e em redondilha maior (sete sílabas métricas, em toda a segunda quadra), com rima cruzada, exceto na última estrofe, cuja rima é interpolada (“*concertina – neblina*”) e solta ou branca (“*som – adensou*”).

Assim, neste poema explora-se a dúvida de quem ama, um dos mais atroz dilemas humanos. Unindo o som (“*ouvir, concertina, som, canção*”) à imagem (“*nem consigo ver, cheio de névoa o coração, essa neblina*”), o poeta confessa-se transtornado e com estranheza, na medida em que há um rasto do passado que se adensa gradativamente até ao presente, levantando hipóteses, corroendo consciências e gerando o desconforto face ao que é incerto ou desconhecido. Algo que o poeta vai aos poucos confessando saber (em gradação crescente), que vai do inconsciente ao consciente, quando afirma: “*Não sei que neblina...*” e depois “*Agora sei porque senti*” e, na última estrofe, reconhece saber melhor naquele dia “*E foi hoje... / Que mais se adensou*”. Coincidente com o título do poema, em *Neblina*, a sensação de estranheza e a incerteza angustiante alarma quem ama. O sujeito poético, que parecia saber que ama e quem ama, descobre, atravessado por uma neblina, uma espécie de cortina de fumo que se ergue num passo de magia, que não o deixa ver nitidamente quem ama (nem a ele próprio).

Alain Oulman adotou, como música deste excelente e curto poema, a forma de uma *chansonnette* francesa, cujo tema principal é sempre a celebração ou as dúvidas do amor ou dos amantes. Este poema, tão sintético e breve, condensa exatamente tudo o que vai na alma de quem ama, mas desconfia. Alerta também para o perigo de gerir mal as incertezas ou duvidar sistematicamente se é merecidamente correspondido. Trata-se de uma angústia humana inerente ao ato de amar, que precisa ser controlada e vivida sem sentimento de posse, porque ninguém pertence a ninguém, nem pessimismo que, regra geral advém da insegurança e falta de autoestima de quem ama.

1.2.16. Quando a Noite vem (1954)⁹² (p. 670)

(Tema do filme *Luzes da Ribalta*, de Charles Chaplin)

O mar se desfaz em sonho e fumo
Quando a noite sobe ao alto céu
Também a minha alma, triste mar
Ao céu também
Se evola em fumo
E segue o rumo
Que se perdeu.

Vibram minhas mãos por entre o vento
Nem o vento vê quem me perdeu
Mas nele o meu corpo, só no vento
Oh, céu, no vento
Tem por sustento
O esquecimento
Dum outro céu.

Quando a noite vem nem só no céu
Os anjos se cansam de nos ver.
E sob os seus sonhos, noite negra
Ao céu também
Um espesso véu
Se desprende.
Já nem sequer
Sou eu.

Este poema, dividido em três partes, remete para a questão da identidade de quem ama.

⁹² Versão de *The Terry Theme*, de Charles Chaplin. Do filme *Limelight* (*Luzes da Ribalta*, 1951).

Apresenta-se em três estrofes, duas sétimas (sete versos) e a última, uma oitava (oito versos). A rima é emparelhada (“*fumo – rumo*”) e interpolada (“*perdeu – céu*”) e rica (“*ver – sequer*”) e pobre (“*vêu – céu*”). Destaca-se o facto de cada um dos três primeiros versos serem de nove sílabas métricas e os quatro versos restantes apresentarem quatro sílabas métricas apenas.

A primeira parte evoca a temática do mar (tão caro aos portugueses, enquanto berço de criação e espaço de conquista), que se desfaz “*em sonho e fumo*” (enumeração que nos remete para o mito sebastianista, o Rei Louco que um dia voltará para salvar a pátria portuguesa e que assenta no mítico desaparecimento de El Rei D. Sebastião, na Batalha de Alcácer Quibir, no meio do nevoeiro, ascendendo aos céus e exibindo as cinco chagas de Cristo), como elogia Fernando Pessoa em *Mensagem*.

Para evidenciar a espiritualidade, “*a noite sobe ao alto céu*”, num pleonasma que reforça essa superioridade repetida e reconhecida, além da aliteração dos sons sibilantes, como se o sussurro face a tão soberba situação fosse inevitável. Por outro lado, a alma do sujeito poético ascende também ao céu “*Ao céu também*”. Mas, como “*triste mar*”, evolva-se, como aroma esvoaçante, e perde a rota, apesar de tentar o mesmo rumo “*Que se perdeu*”.

Na segunda parte, o vento apodera-se das mãos do poeta “*minhas mãos*” como se as aprisionasse, algemando-as.

As mãos são um símbolo de proteção, bênção, cumprimento, pedido e amizade. Por exemplo, o ato de lavar as mãos corresponde à dispensa de responsabilidades sobre um assunto, como Pôncio Pilatos, que lavou as mãos após o julgamento de Jesus. As mãos ao ar indicam rendição. A imagem de Deus, com uma mão vinda do céu, representa a criação e a proteção. Por seu turno, cada mão tem também um significado diferente: a direita, a misericórdia, e a esquerda, a justiça. As mãos dadas simbolizam união, companheirismo, respeito, acordo e confiança. Já o aperto de mão simboliza a cumplicidade e é uma saudação utilizada em várias culturas. Nas pedras tumulares, as mãos representam a despedida deste mundo. E podem representar os cinco pilares do islamismo (afirmação da fé, orações diárias, esmolas, jejum no Ramadão e peregrinação).

Aqui, o vento é personificado (“*nem o vento vê*”) e toma o comando (motivo da repetição do vocábulo nos versos 1 e 3, da segunda estrofe). Mas no céu vibram as mãos e o corpo do poeta e o céu desejado (“*Dum outro céu*”) é esquecido: “*Oh, céu, o vento / Tem por*

sustento / O esquecimento". A interjeição "Oh" e a apóstrofe "céu" completam-se, numa expressão de dor e prece, compondo um pedido.

A terceira parte centra-se no espaço noturno (personificação "a noite vem" e pleonasmos, que reforça em duas palavras o mesmo sentido "noite negra", para além da aliteração do N, que vinca a negatividade, em "noite negra").

A noite, para os gregos, era a filha do Caos e mãe do Céu e da Terra, geradora do sono e da morte, dos sonhos e das angústias, da ternura e do engano. Já os Maias representavam a noite como o interior da terra e a morte. Na teologia mística, a noite simboliza a privação de evidência e de suporte psicológico, dissolveria o conhecimento analítico e exprimível. Como obscuridade, a noite seria um caminho para a purificação do intelecto, enquanto num simbolismo de vazio e despojamento representa a purificação da memória, e ainda, a aridez e secura, em referência à purificação dos desejos e dos afetos sensíveis.

A noite remete para o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que desabrocham ao amanhecer, como manifestações de vida. É o inconsciente que se libera através do sono. Por um lado, as trevas reinam, mas por outro, prepara-se a chegada da luz que trará o raiar o dia.

Paralelamente, neste cenário noturno, dá-se espaço aos anjos, já cansados de observar os amantes ("*nem só no céu / Os anjos se cansam de nos ver*". É nos sonhos dos anjos, e conforme esses sonhos, que se desprende do céu uma cortina ("*Um espesso véu*"). Como os anjos são mensageiros, símbolos de mensagens positivas, com poder e conteúdo espiritual, com poderes curativos do inconsciente, eles guiam e protegem.

As asas dos anjos são o seu principal atributo de espiritualidade, pois é através delas que a missão de mensageiros, entre o plano divino e o terrestre, é cumprida. Os anjos, belos e jovens, personificação da pureza, fazem parte do exército de Deus. Na religião católica, o anjo da guarda tem com missão proteger e orar a Deus pelas pessoas, representando a preocupação divina.

Quando o ator acaba a sua última representação (a morte), desvenda o rosto por detrás da máscara. Conforme cai o pano, o sujeito poético vê-se então, nitidamente a si próprio, percebendo que perdeu a sua individualidade ("*Já nem sequer / Sou eu.*"), como se no céu já só fosse uma sombra de si mesmo.

Quando a noite vem, tema do filme de Charles Chaplin,⁹³ *Luzes da Ribalta*, a sua penúltima obra, uma autêntica obra-prima, é uma das bandas sonoras mais belas da história do Cinema. A música é, como em todos os seus filmes, do próprio realizador e “narra” o amor triste e desesperado entre um palhaço (Charlie Chaplin) e uma bailarina (Claire Bloom), ambos magníficos atores.

DMF, nesta sua versão muito bela, canta como foi transformado por esse amor perdido, mas não esquecido, e usa imagens poéticas muito significativas porque, tal como na poesia trovadoresca medieval (a *coita de amor* das Cantigas de Amor, por exemplo) e os elementos da natureza (“*céu*”, “*mar*”, “*vento*”, “*noite negra*”, a paisagem como confidente predileta da rapariga, enunciadora das Cantigas de Amigo) servem de pano de fundo e são, como tal, participantes dos sentimentos dos amantes.

⁹³ Charles Chaplin (1889 – 1977) foi um ator britânico, comediante, compositor, roteirista, cineasta, editor, músico, poeta, diretor e produtor de cinema. Ficou célebre pelo uso da mímica no cinema mudo e pelo seu cariz cómico, em todo o mundo. Foi agraciado com o título de *SIR*.

1.2.17. L'automne de Notre Amour⁹⁴ (p. 673)

(Versão de Nostalgia – 1967)

C'était l'automne
À Lisbonne
Dans le temps de notre amour
Devant ma porte
Les feuilles mortes
Pleurent toujours
Un oiseau triste
Qui résiste
Aux outrages du passé
C'est l'image
De ma rage
De t'aimer.

Et l'oiseau chante
Dans l'attente
Du retour
De notre amour.
Devant ma porte
Les feuilles mortes
Rèvent toujours.

L'automne de notre amour (versão do fado *Nostalgia*), refere-se ao outono em Lisboa e à “raiva de amar” numa relação já finda. Cita uma das mais bonitas canções de sempre, *Les feuilles mortes*.

⁹⁴ Versão de *Nostalgia*, de Joaquim Luís Gomes e Jerónimo Bragança. Criação no original português de Maria de Lurdes Resende.

No título, a escolha da palavra *outono*, pressupõe a morte anunciada da natureza, revelando o esvair de um amor desejado, mas perdido. A essência temática deste poema é o amor sofrido, mas cegamente esperançoso.

Na primeira parte, ao lembrar “o tempo do nosso amor”, o poeta antevê a sua própria morte nas “*folhas mortas*”, mesmo frente aos seus olhos (“*Em frente à minha porta*”). Esses olhos, que “*Choram sempre*”.

Na segunda parte, é o “*pássaro triste / Que resiste / Às ofensas do passado*” a sua própria figura “*É a imagem / Da minha raiva de te amar.*” O poema institui-se como um grito de revolta feita nova esperança, para quem se encontra na mesma situação e dá força e coragem a quem ama “*E o pássaro canta / Na esperança / Do regresso do nosso amor.*” Se por um lado “*As folhas mortas / Choram sempre*”, por outro, há “*Um pássaro triste / Que como resiste / Às ofensas do passado*”.

Seria melhor não amar mais, mas o sentimento persiste, tomando o sujeito poético pela “*raiva de te amar*”.

Por fim, “*Em frente à minha porta*”, é onde se encontra. É a imagem da sua própria identidade confrontada com o sofrimento, num plano entreaberto, simultaneamente interior e exterior (a porta), e onde revê “*a imagem*” (a sua e a do seu percurso amoroso) e se encontra só, entre a desistência e persistência.

Em termos formais, o poema apresenta-se redigido em língua francesa, distribuído por versos curtos, de três (“*Que resiste*”) a sete sílabas métricas (“*No tempo do nosso amor*”), arrumados em duas estrofes (de 12 versos e de 7 versos). Há rima emparelhada “*Un oiseau triste / Qui résiste*”; as restantes são rimas brancas ou soltas (versos que não rimam entre si).

Em suma, o poeta estabelece uma relação entre sentimentos e a natureza: as “*folhas mortas*” projetando uma imagem metafórica de sofrimento, enquanto que o “*pássaro triste*”, resistente a um passado doloroso, retrata a raiva do poeta, perante o fracasso de reconquistar a amada. A ação cíclica do tempo faz com que tudo na natureza ganhe aspetos diferentes. O pássaro que, outrora foi triste, passa a cantar, símbolo de esperança da concretização do seu amor.

1.2.18. Au bord du Tage⁹⁵ (versão de Fado do Ciúme) – 1967 (p. 673)

Au bord du Tage
Mon âme n'est qu'un bateau
Où tu voyages
Pour écouter ce fado.
Il y a des ondes
Qui nous bercent, nous inondent,
Et dans ma voix se confondent,
Avec le chant des oiseaux.

Au bord du Tage
Le soleil sèche mes pleurs.
On n'est point sage,
On nage dans le Bonheur.
Et ma prudence
N'est qu'une ancre abandonnée,
Par negligence,
Dans les sables du passé.

Au bord du Tage
Les mouettes font leur nid
Leur beaux plumage
Éffacent tous nos soucis.
Et les poètes
Au bord du Tage rejettent
Leurs peines les plus secretes
Et s'en vont tout rajeunis.

⁹⁵ Versão de *Fado do Ciúme*, de Frederico Valério e Amadeu do Vale.

Au bord du Tage
Le vent reverdit les coeurs.
On n'est point sage,
On nage dans le Bonheur.
Et tous les soirs
Les collines de Lisbonne,
Dans ce miroir,
Se reflètent, s'abandonnent.

O poema de quatro oitavas, em verso maioritariamente curto («Et les poètes» - 4 sílabas métricas) e poucos versos longos («N'est qu'une ancre abandonnée,» - 8 sílabas métricas), apresenta rima emparelhada (« Qui nous bercent, nous inondent, / Et dans ma voix se confondent, ») e interpolada (« Et les poètes/ Au bord du Tage rejettent /Leurs peines les plus secrètes »), sendo a rima solta ou branca a predominante (restantes versos).

Au bord du Tage (versão do *Fado do Ciúme*) é um autêntico hino a Lisboa e ao seu rio, o Tejo, às suas sete colinas e às gaivotas, que chegam para nidificar na primavera, como o estado da alma de dois amantes, em perfeita sintonia, de paixão correspondida.

Na primeira parte, o sujeito poético está junto ao Tejo e sente a alma vaguear numa viagem que narra a sua história. Ele é o barco, símbolo de sofrimento e risco, mas também de aventura, coragem e ambição “*A minha alma não passa dum barco / Onde tu viajas / Para escutar este fado.*” “Este fado” será o seu destino ou o próprio fado cantado.

As sucessivas ondas, tal como o canto dos pássaros, geram no poeta um sentimento de acalmia. Na natureza envolvente do Tejo, a sede de conhecimento esvai-se e encontra a felicidade. “*As ondas / Que nos embalam, nos inundam / E na minha voz se confundem / Com o canto dos pássaros.*”

E é junto ao Tejo que “*O sol seca os meus prantos / Deixa-se de ser sábio / nadamos na Felicidade.*”, porque o local cheira a paz, brisa de carinho, alcançando a perfeição. Um paraíso na terra, onde não há “*prudência*”, numa “*negligência*” assumida, que deixada para trás, nas pégadas que marcam o rasto na areia.

Se há precauções indispensáveis na vida, neste lugar anulam-se, como uma “*âncora abandonada por negligência*”. O vai vem das gaivotas, os seus voos rápidos, e a procura da

sua sobrevivência prendem a atenção humana, de tal forma que todas as preocupações desaparecem.

É ali que “*As gaiotas fazem o seu ninho / As suas belas plumagens / limpam todas as nossas preocupações.*”, isto é, onde os seres amados se encontram e se fundem, esquecendo tudo em seu redor, concentrados em si próprios e nos seus sentimentos e sensações. E o mundo parece perfeito, infinito, policromático, aberto, vasto e amplo.

É também ali que os poetas se rejuvenescem de inspiração e de quietude, na força inquieta, própria da criação artística. O poeta é um criador de beleza e um sofredor de emoções, mas todo o seu *modus vivendis* é esquecido e à beira Tejo, onde rejuvenesce, como se o próprio rio fosse um renovador de almas.

1.2.19. Tu e Só Tu⁹⁶ (p. 671)

(Do Filme *Anna*, novembro 1953)

Não vás esquecer
Que nos quisemos tanto bem.
Que eu te soube querer
Não vás esquecer.

Deste amor agora
Só uma lembrança se mantém.
Não a deites fora
Que a minha alma chora.

Se nos separou
Se nos afastou
A sombra do Fado
Culpada não sou
Porque sempre estou
Amor a teu lado.

Não vás esquecer
Que nos quisemos tanto bem.
Seja como for
Terás meu amor
Sempre e sempre amor

Sempre e sempre amor, versão da canção *T'ho voluto bene*, do filme italiano *Anna*, foi protagonizado pela grande vedeta Silvana Mangano (símbolo sexual no filme neorrealista

⁹⁶ Versão de *Non Dimenticare (T'ho Voluto Bene)*, de P.G. Redi e Michele Galdieri. Do filme *Anna (Ana)*, 1951). Interpretado no cinema por Silvana Mangano.

Arroz Amargo).⁹⁷ A canção tece enredos sobre um amor findo, em que a mulher, natural e fiel recetáculo amoroso, apesar de terminada a relação amorosa, chora o amante perdido, afastado pela “*sombra do fado*” (do destino ou infortúnio). Porém, nela perdura a lembrança do amado e, não se achando culpada dessa rutura, mantém-no ainda por inteiro no seu corpo, sem culpa “*Porque sempre estou / Amor a teu lado*”, ou ainda, “*Seja como for / Terás meu amor / Sempre e sempre amor*”.

Curiosamente, nas versões portuguesas que DMF fez para Amália Rodrigues, ele adota sempre uma versificação irregular, muito bela e significativa. Neste caso, ele começa com duas quadras, continua com uma sextilha e acaba com uma quintilha, sem que isso afete, de qualquer forma, o ritmo do poema.

Este poema une o passado ao presente e ao futuro, numa perspetiva diacrónica da vida e do amor, em quatro estrofes desiguais, com rima interpolada (“*agora – chora*”), emparelhada (“*querer – esquecer*”) e solta ou branca (“*esquecer – bem*”, na última estrofe). A irregularidade métrica dos versos vai desde as quatro sílabas métricas (“*Não vás esquecer*”) às oito (“*Que nos quisemos tanto bem*”), prevalecendo, no entanto, as cinco sílabas métricas (terceira estrofe).

Da análise literária ressalta a repetição de um pedido cimeiro “*Não vás esquecer*”, repetido no quarto verso “*Não vás esquecer*”, sublinhando a necessidade de receber uma resposta positiva ao pedido formulado. Essa anuência é argumentada, na primeira parte, pela evocação do *passado*, através do bem querer (“*Que nos quisemos tanto bem*”) e soube querer-te (“*Que eu te soube querer*”).

Na segunda parte, o sujeito poético concentra-se no *presente* “*Deste amor agora*”, apenas preso ao passado por “*uma lembrança*”. Por isso, é formulado um segundo pedido “*Não a deites fora*”, pois a culpa da separação não é minha. Com alguma manipulação sentimental (“*Que a minha alma chora*”), responsabiliza-se a sombra do fado (o destino ou a canção?) pela separação e o afastamento. Desta feita, a mulher amada opõe-se ao fado, pela sua permanência e constante presença ao lado do ser amado (“*Culpada não sou / Porque sempre estou / Amor a teu lado*”).

Num terceiro momento, prenuncia-se o *futuro*, fechando-se o ciclo, pela repetição da pretensão inicial (“*Não vás esquecer*”) e ao argumento já usado (“*Que nos quisemos tanto*

⁹⁷ 1930 –1989. Atriz italiana de cinema, ícone do movimento neorrealista.

bem”) junta-se uma nova promessa “*Terás sempre o meu amor / Sempre e sempre amor*”. A tripla repetição da palavra “*sempre*” vincula a marca de eternidade com que se quer caracterizar o amor do sujeito poético, bem como a centralidade do ser amado, na sua vida.

A importância da poesia de DMF analisada no canto de Amália, com o fundamental apoio da música de Alain Oulman, rompeu de vez com os poemas de tom trágico e fatalista do fado tradicional. Esta via fora já anteriormente percorrida, se bem que de uma forma diferente e não tão clara e ousada, por Frederico Valério.⁹⁸

Entre as várias inovações temáticas que DMF trouxe para o Novo Fado de Amália, salientam-se as três mais marcantes: (1) as referências políticas, nos poemas de DMF, ora subentendidas (*Aves Agoirentas* e *Libertação*), tendo em conta a censura, ora mais claras e transparentes (*Abandono*) que o povo, não por acaso, denominou *Fado de Peniche*; (2) a ligação amor/paixão a uma vivência obrigatoriamente terrena e eroticamente vivida e sentida, ligando os corpos dos amantes à madrugada e à cama-leito, como lugar supremo e total de encontro erótico, recusando que a felicidade total seja só possível no Céu ou numa outra vida; (3) a temática de Lisboa, em poemas simbólicos, utilizando esse simbolismo em versos muito belos e metafóricos, inovação introduzida por DMF no fado.

⁹⁸ A música de Frederico Valério eleva a voz de Amália a outros níveis, criando novas ambiências musicais. Com Frederico Valério nasce o fado-canção. O fado dito tradicional faz-se agora acompanhar por grandes orquestras, considerado pelos puristas uma verdadeira “heresia”. Também os temas mudam gradualmente. Já não assistimos ao fado lamecha, fatalista, com raízes sebastianistas. Os temas são mais leves, brejeiros, coloridos, com laivos de pintura (como o Fado Malhoa). JACINTO (2015), Development plan for Amália Rodrigues Foundation (Dissertação de mestrado). Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11683> [consultado a 20 agosto 2020].

2. A poesia de Pedro Homem de Mello cantada por Amália Rodrigues

Pedro Homem de Mello (1904-1984) foi um poeta português, natural da cidade do Porto e infelizmente pouco conhecido na atualidade. Licenciou-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (1926) e exerceu o cargo de delegado do Procurador da República em Águeda (1927).

Foi professor do ensino técnico profissional e diretor da Escola Comercial Mouzinho da Silveira. Elaborou pesquisa etnográfica sobre o folclore português, realçando a diversidade de registos musicais e culturais do país, em particular na região do Minho.

A obra de PHM continua a ser um segredo por desvendar, dado a tarefa se tornar difícil de concretizar na íntegra. Após cada camada revelada, surge outra não menos interessante, seja pela qualidade da escrita, seja pela temática introduzida. Podemos apreciar ou não, mas indiferentes nunca ficaremos.

A cada passo da análise encontra-se energia, luz e som. Mesmo nos aspetos mais sombrios, a luz acaba por sobressair. Luminosidade por excelência, afirma João Gaspar Simões. Uma poesia essencialmente musical. Tais afirmações parecem ter sido apoiadas por Oulman e por Amália.

O facto de a produção poética de PHM ter suscitado pouca atenção crítica e analítica, pode em parte explicar-se pela indevida associação ao regime político pré-democrático. É sabido que, durante a ditadura de Salazar e de Marcelo Caetano, o autor foi agraciado com diversos prémios atribuídos à qualidade da sua obra e também que teve lugar de destaque na televisão portuguesa, nomeadamente em programas acerca de folclore.

Se tal ligação do poeta ao antigo regime fosse, de facto, uma realidade, não parece que figuras destacadas da cultura portuguesa e com ligações à oposição tivessem dado atenção à sua obra, como foi o caso de Óscar Lopes, Manuel Alegre ou Ary dos Santos.

Dadas as características de personalidade do poeta, não teria sido possível que tivesse evoluído da fase de “*conspirador lírico*” para “*conspirador ativo*”, como aconteceu com o poeta Manuel Alegre.

O medo foi uma temática recorrente da obra e tal poderá, eventualmente, ser articulado com a sua pretensa bissexualidade. Como poderia um aristocrata conservador, assumir as suas opções sexuais numa sociedade fechada, como era a sociedade portuguesa da sua época?

2.1. A obra de Pedro Homem de Mello e o Fado

A obra de PHM encontra-se em parte inédita (dispersa por manuscritos ou dactiloescritos), em parte distribuída por uma variedade de publicações impressas (como periódicos, postais ilustrados e livros de poesia), bem como testemunhos áudio, onde se registam algumas adaptações musicais para o fado (Pereira, 2015).

Face ao medo, restava-lhe o culto do mistério e o jogo das escondidas com a moral da época (“*Ganhei dor. Busquei prazer.*”).

Talvez que eu morra na praia [...] / Talvez que eu morra na rua

E dê por mim de repente / Em noite fria, sem lua

[...]

Talvez que eu morra entre grades/No meio de uma prisão

[...]

Talvez que eu morra no leito/ Onde a morte é natural

Rallo (2005) defende que dada a particularidade da obra literária, a função da crítica é arrancar o segredo do texto e por isso, dada a exiguidade de estudos sobre a obra de PHM, analisámos os prefácios das suas obras principais, o que suscita a verificação da receção da sua obra por um largo período, dos anos 30 aos anos 70 do século XX.

Agostinho de Campos, no prefácio de *Caravela ao Mar* (1933), faz alusão ao carácter futurista da obra e ao lirismo, à expressão dos sentimentos, que é possível encontrar.

Em *Pecado*, José Régio (1942) acentua a musicalidade da obra, a “iluminação central” (p. 13), a recorrente substituição do discurso pela imagem, e os poemas que considera “estruturalmente musicais” (p.16).

Por seu turno, João Gaspar Simões (1945), no prefácio à obra *Príncipe Perfeito*, chama a atenção para o “mistério” presente na obra do poeta e na “luminosidade” (p. 6) que encontra nesta obra.

Não existe na obra do poeta qualquer trivialidade nem objetividade descritiva. A originalidade da sua escrita chama a atenção para, ao invés de o quererem comparar a Garcia Lorca, se aprecie a qualidade e a originalidade da sua escrita, que foge ao sentido fácil e se distancia do facto de que sentindo, recusa ser manipulado pelas suas próprias sensações.

De acordo com Gaspar Simões (1945), na sua obra não existe puerilidade bucólica, antes uma puerilidade transcendente, onde a sensualidade encontra um lugar digno e com elegância.

No prefácio de *Segredo* (1939), Gaspar Simões afirma, de forma premonitória, que as subtilezas da obra não serão compreendidas pelas massas. Insiste no facto da poesia de PHM ser essencialmente musical e chama a atenção para o facto de que esta obra sendo representativa de “uma expressão profunda da sensibilidade portuguesa” (p. 16), consegue em simultâneo ser renovadora e isenta de preconceitos.

Elaine Sanceau (1954), no prefácio de *O rapaz da Camisola Verde*, alude ao facto de a obra refletir já a maturidade do autor, com interrogações próprias de uma mente inquisitiva, mas mantendo o lirismo através de uma “delicada melancolia” (p.10) e, em 1955, no prefácio de *Grande, Grande era a Cidade*, reafirma a portugalidade da obra de PHM e a sua modernidade. Realça a música, sempre presente na sua obra.

De todas as leituras acerca da obra de PHM, a análise realizada por Óscar Lopes, em 1972, e que surge no prefácio da obra *Eu descí aos infernos*, parece-nos a mais detalhada e consistente.

Para além da contextualização da obra, em termos das correntes literárias da época, Lopes apresenta o movimento presencista (José Régio, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões) como a *alma mater* do poeta e, sem preconceitos dissecou, o que considera serem as forças e fraquezas do conjunto da obra.

Assim, assistimos a uma análise na qual o crítico verifica alguma falha de profundidade no modelo de pensamento e alguma repetibilidade na temática (reconhecida pelo próprio poeta), mas que é largamente compensada, pela qualidade da estrutura, pela textura rítmica e pela forma genial do uso da sintaxe, reconhecendo-se ainda a variedade da métrica. Resumindo, solidez na estrutura, limitação na temática.

Uma das principais características a que Lopes dá atenção encontra-se no facto de que a poesia de PHM é para ser ouvida (1972: 12) e a componente rítmica constitui-se como uma das principais singularidades da obra.

A utilização da anáfora, seja ela modulante, contrastiva ou gradativa (p.15), bem como o paralelismo,⁹⁹ conferem à construção do poema uma finura particular. Para além desta particularidade, realça-se ainda a qualidade ímpar da sintaxe e da métrica, que fazem com que a obra seja tudo menos monótona.

[...]

Era o rapaz da camisola verde

Negra madeixa ao vento, boina maruja ao lado

[...]

Pobre rapaz da camisola verde

Negra madeixa ao vento, boina maruja ao lado

[...]

Vai-te rapaz da camisola verde

Negra madeixa ao vento, boina maruja ao lado

[...]

E ali ficou de camisola verde

Negra madeixa ao vento, boina maruja ao lado

[...]

Pobre rapaz da camisola verde

Negra madeixa ao vento, boina maruja ao lado

[...]

Menino Deus, Jesus da minha infância,

Tudo o que tenho, e nada tenho, é teu

[...]

Menino Deus, amigo dos poetas,

Tudo o que tenho, e nada tenho, é teu

[...]

Menino irmão dos que erram pelas ruas

Tudo o que tenho, e nada tenho, é teu!

[...]

⁹⁹ Figura de estilo constituída da repetição simétrica de palavras, estruturas rítmico-métricas ou conteúdos semânticos, comum na poesia lírico-trovoadoresca.

*Nada mais tenho além dos olhos tristes
Tudo o que tenho, e nada tenho, é teu!*

Uma poesia para ser ouvida, assim se refere Lopes à obra do poeta. Tal constatação viria a ser verificada também por Oulman, e se é para ser ouvida, pode, portanto, ser cantada. Embora a poesia declamada não apresente as mesmas características da poesia cantada, certamente as características rítmicas da obra de PHM não passaram despercebidas a Oulman, assim como a diversidade da métrica.

Lopes (1972) refere ainda a afetividade na temática, que atravessa toda a obra e que tanto pode ser luminosa, como sombria, e menciona que a limitação temática é largamente compensada pela graciosidade rítmica e frásica (p. 21). Não podemos, no entanto, deixar de assinalar que a construção da obra não pode deixar de ser situada no seu tempo e, por isso, encontramos mais razões para considerar a obra de PHM como singular. Na interpretação de Lopes, faz-se referência à temática do segredo e de um lirismo associado ao medo.¹⁰⁰ O medo do pecado e da morte, conforme verificamos nos versos:

*E grito, grito: Acudi-me.
Ganhei dor. Busquei prazer.
E sinto que vou morrer
Na própria pátria do crime.*

Ou ainda

[...]

*Talvez que eu morra na rua
Ínvia por mim de repente
Em noite fria, sem lua
Irmã das pedras da rua
Pisadas por toda a gente.*

¹⁰⁰ A questão do medo também seria assumida pela *persona* de Amália.

PHM, que se apresentava como conservador, tinha consciência das suas próprias contradições, e aproveitava as liberdades que o sujeito lírico lhe proporcionava para se libertar dos constrangimentos sociais da sua época. Sendo católico, teria forçosamente a noção de pecado, mas a sua natureza impedia-o de se conformar com o estatuto de pecador. A sua lírica surgia, assim, como uma forma de libertação de constrangimentos e a ambiguidade dos seus sentimentos fazia questão de não a esconder, como procuraremos evidenciar mais adiante.

A este posicionamento perante a vida, Lopes chama-lhe *jogo de escondidas* (1972: 24), pois o poema seria um “conspirador lírico”, que usufruía do risco e do remorso mais do que qualquer outro sentimento.

Assim sendo, a ambiguidade surgia quando ao mesmo tempo que glorificava a figura do cigano, enquanto símbolo de transgressão social, fazia questão de invocar o seu estatuto de aristocrata. Para o poeta, a falta de gosto e de cultura era encarnada pela figura do burguês que, ao glorificar a cultura materialista, constituía a antítese de tudo aquilo que considerava genuíno e natural.

A visão de povo, glorificada pelo poeta, é a de um povo mitificado, digno na sua cultura própria, na qual ele conseguia encontrar uma pureza essencial (Lopes, 1972), uma cultura em que as relações não são monitorizadas, ao contrário do modelo de sociedade em que ele próprio vivia.

Na visão do poeta fazia parte da cultura burguesa, uma censura moral que era resultado da mercantilização das relações humanas. O povo, a que o poeta se refere, é referenciado através das imagens de rudeza, simplicidade, esforço e de uma dignidade que não está à venda. O povo é um transgressor assumido, por oposição ao poeta, obrigado a viver de acordo com padrões sociais que lhe são impostos e lhe provocam sofrimento emocional.

Em 2013, Manuel Alegre e Paulo Sucena editam o livro *E Ninguém me Conhecia*, uma coletânea de 60 poemas escolhidos para comemorar o centenário do nascimento do poeta PHM. Sobre esta obra, através das palavras de Manuel Alegre, faz-se referência à musicalidade da poesia do autor, que Alegre considera ter sido uma das razões que levou Oulman a interessar-se pela obra, uma vez que Oulman tinha um excepcional ouvido para a poesia (Alegre & Sucena, 2013).

Mais uma vez, surge a comparação com Lorca, plenamente justificada, uma vez que ambos abordam com extrema elegância a temática do amor obscuro, uma vez que dada a

condição social do poeta português e a época em que viveu lhe seria impossível assumir as suas preferências sexuais.

Refere-se ainda a ambivalência da escrita, pois sendo luminosa, traz consigo uma carga dramática que Alegre considera esteticamente revolucionária (Sucena, Paulo; Rodrigues, José; Alegre, Manuel, 2004: 16) uma vez que se afasta do paradigma do neorrealismo para se concentrar “*num povo real e concreto*”.¹⁰¹

No prefácio da mesma coletânea, encontra-se uma análise de Paulo Sucena, o qual parece não nutrir pela personalidade do autor a mesma atenção benevolente de Manuel Alegre. Sucena chama a atenção para um certo exibicionismo quanto à condição de PHM como aristocrata, mas mantém a opinião acerca da ambivalência da escrita, ao mesmo tempo que refere todas as opiniões positivas dos contemporâneos do poeta, como foi o caso de Jorge de Sena, que realçava o ritmo, a cadência e a sua imagística (Alegre & Sucena, 2013).

Novamente se sublinha a palavra e a sua musicalidade, opinião que reforça a capacidade de Oulman em ter identificado adequadamente que a obra do poeta tinha as condições de qualidade intrínseca e de estética musical para que valesse a pena musicá-la.

Já DMF chama a atenção para o lirismo, as emoções e os sentimentos que exprime, que demonstram uma constante luta interior entre “a verdade dos sentidos” e a obediência a convenções (Alegre & Sucena, 2013: 8). Apesar de não ser suficientemente divulgado, DMF menciona também “*as afortunadas adaptações musicais*” da obra, interpretadas por Amália Rodrigues (Alegre & Sucena, 2013: 9).

O poeta assume-se como católico, monárquico e romano. Para ele, o povo é “carnal, impulsivo, franco e espontâneo”. É realçada a musicalidade da poesia, o romantismo que exalta a naturalidade bruta, a cultura popular sem subterfúgios. Na cultura popular, a libido é natural e não se restringe ao mercantilismo funcional das relações burguesas, razão pela qual se afirmava monárquico.

PHM e Amália partilhavam a admiração pela cultura cigana, pelo orgulho e pela defesa da liberdade, mas pensamos que esta visão romântica da cultura cigana é demasiado idealizada e tem pouco a ver com a realidade, mesmo quando Amália confessa ter uma “alma cigana” (Santos, 2014).

¹⁰¹ Manuel Alegre (nascido em 1936), para além de destacado militante do Partido Socialista, viveu no exílio 10 anos, concretamente em Argel.

PHM e Amália Rodrigues tinham sensibilidades idênticas quanto às suas origens e ao valor do seu país. Amália cantava para o povo no qual tinha nascido e cujas origens nunca renegou. Ela precisava do seu amor como de alimento para a sua alma e a sua vida. Temia, acima de tudo, que a esquecessem depois de morta.

Apesar do desencanto, das calúnias, da solidão e da angústia vividas em Portugal, tanto PHM como Amália Rodrigues insistiram em permanecer no chão pátrio. “*Talvez que eu morra no leito / Onde a morte é natural / As mãos em cruz sobre o peito / Das mãos de Deus tudo aceito / Mas que eu morra em Portugal*”.

PHM, aquando da sua condecoração no teatro de São Luís, em Lisboa, no dia 7 de julho de 1980, dirigiu a Amália Rodrigues as seguintes palavras:

“Eu sinto-me na minha terra e não sou de Lisboa, mas sinto-me absolutamente no meu país, na minha terra, na terra em que eu nasci mais um milagre que eu devo à Amália. A Amália, graças à qual, graças à sua arte eu pude realizar o maior sonho de toda a minha vida, poder subir até ao povo, na hora em que ela cantou, “*Povo que lavas no rio/que talhas com o teu machado/as tábuas do meu caixão/pode haver quem te defenda, quem compre o teu chão sagrado/mas a tua vida não*”.

A Amália não esqueceu de uma única faceta estranha, inconfundível do nosso país. No Norte, no Alentejo, no Minho, na Raia, em toda a parte a Amália procurou escutar a verdadeira voz do povo e transmiti-la. Ninguém mais insubstituívelmente do que a Amália pôde responder ao apelo tão nobre, terra dos pintores. Por conseguinte, com gratidão máxima, com o maior respeito, eu vim aqui dizer o que todos nós portugueses devemos, quando sabemos ser portugueses, falando da Amália, obrigado Amália, obrigadíssimo.”

Mello, P.H., Discurso, 7 de julho de 1980.

O poeta não escondia as suas origens fidalgas e manifestava a sua relação visceral com a cultura burguesa através da exaltação da cultura popular, que considerava mais genuína que qualquer outra. Em Amália e no poeta, encontramos traços de personalidade que decerto contribuíram para a aproximação e para a construção de uma amizade duradoura. Este que havia construído uma visão idealizada do povo, e a quem agradava a forma

despretensiosa de estar na vida; a fadista que sempre se apresentou ao público como uma pessoa demasiado simples e constantemente esmagada pelos ditames imperiosos do Destino.

Em ambos reconhecemos a ambiguidade no discurso e as tensões constantes entre as respectivas personalidades e a imagem pública. Em ambos encontramos sensibilidades artísticas que fogem aos estereótipos da época e que revelam que, através da cultura, é possível ir mais além e construir uma obra consistente, com textura e estilo personalizado.

Infelizmente, as mortes do poeta e da deusa do Fado, tendo em conta os respetivos funerais, foram bem distintas. Enquanto Amália teve honras nacionais e foi chorada pelo Povo que tanto amava, PHM foi enterrado no Minho, sem quaisquer familiares. Amália acompanhou-o à última morada, agradecendo-lhe os belos poemas que o poeta lhe ofertou, divulgou e popularizou, com apenas três amigos do poeta: “Foi triste, triste”.¹⁰²

¹⁰² In *A Capital*, em entrevista ao jornalista Sousa Aguiar (abril 1984) aquando do funeral de Pedro Homem de Mello.

2.2. Apresentação e Análise do *Corpus Poético*

Apresenta-se a obra de PHM cantada por Amália, com a respetiva indicação de data de produção discográfica e análise.¹⁰³

2.2.1. Fria Claridade (1940) (p. 633)

No meio da claridade,
Daquele tão triste dia,
Grande, grande era a cidade,
E ninguém me conhecia!

Então passaram por mim
Dois olhos lindos, depois,
Julguei sonhar, vendo enfim,
Dois olhos, como há só dois?

Em todos os meus sentidos,
Tive presságios de Deus.
E aqueles olhos tão lindos
Afastaram-se dos meus!

Acordei, a claridade
Fez-se maior e mais fria.
Grande, grande era a cidade,
E ninguém me conhecia!

O poeta PHM era um esteta, que se apaixonou pela beleza do mundo, mas sem concessões à vulgaridade. Apesar de ser propenso ao amor platónico, existem referências carnis

¹⁰³ O *corpus* poético analisado em seguida foi retirado da obra de Vítor Pavão dos Santos (2014), *O Fado da Tua Voz: Amália e os Poetas*. De ora em diante, far-se-á apenas a referência ao número de página a que corresponde cada poema.

nos seus versos, onde canta o corpo, o seu objeto de desejo, que espreita, observa ou vê, na postura de *voyeur*.¹⁰⁴

Este poema remete para a solidão profunda de um poeta marcado pelo estigma da bissexualidade e pela admiração manifestada pela beleza simples de jovens rurais que encontrava, sobretudo, nas festas e romarias populares (casos de *Fandangueiro* e do *Rapaz da Camisola Verde*). Os casos de amor marginal, no contexto tradicional da sociedade nortenha, muito conservadora, infligiam-lhe uma profunda dor.

A não consumação do desejo era uma das razões da sua crescente e angustiante solidão. “*E aqueles olhos tão lindos / Afastaram-se dos meus*” e “*Grande grande era a cidade / E ninguém me conhecia!*”. O sujeito poético reconhece claramente a sua condição de ser marginalizado e, portanto, sozinho. Sente a pior das solidões: estar só no meio da multidão, um paradoxo magistral, que eleva a alma como essência única, inédita e singular, demarcando-a das restantes.

A claridade, desde logo, no título, é fria. A sinestesia abrupta fere, arrepia e encandeia, focalizando a claridade que contrasta com a tragédia hiperbólica de “tão triste dia” (um dia negro de tristeza), em que a anástrofe destaca a enorme tristeza vivida nele.

É neste cenário contrastante entre o pequeno incógnito numa ampla cidade fria (porque desconhecida) que o poeta anónimo, cosmopolita, raspa em dois olhos fascinantes (ou faiscentes?), que o cativam, “Dois olhos lindos”. Num breve instante, os seus olhos tardaram no seu objeto de desejo. Como num *flash*, esses olhos personificados (“passaram por mim”) que, por serem tão belos e perfeitos, parecem um sonho (“Julguei sonhar”), conduzem o sujeito poético à interrogação retórica e a um processo de autoquestionamento (“como há só dois?”), numa alusão reflexiva sobre a proporção entre o belo e o pouco, que o torna mais belo ainda.

Este episódio tem consequências tanto na reflexão do sujeito, como nos seus sentidos, em turbilhão. Do sentido da visão amplia-se a todos os sentidos restantes, um aviso divino, num tom místico de alertas simbólicos “Em todos os meus sentidos / Tive presságios de Deus.”. Os presságios de Deus são metáforas sobre os hiperbólicos olhos lindos, que são personificados (“Afastaram-se dos meus!”). Ainda sem perceber as mensagens, numa dúvida

¹⁰⁴ Postura comportamental de quem gosta de observar a intimidade alheia, sexual ou outra, sem ser observado. Este conceito tem vindo a ser explorado pelo formato televisivo dos *reality shows*.

confusão entre os sentidos e a razão, dá-se o afastamento imediato desses olhos mágicos e deslumbrantes. Finda a primeira parte do poema, como se de um sonho se tratasse.

Dá-se início à segunda parte, em que o sujeito poético acorda para a dura realidade. A queda abrupta no mundo concreto, de olhos abertos, com a consciência em sentinela (“Acordei...”, no pretérito perfeito do indicativo). Redobra a tragédia “a claridade / fez-se maior e mais fria”, numa comparação entre antes/agora.

Reforça-se essa ideia através da gradação crescente e da dupla adjetivação. O aumento da claridade e o arrefecimento gradual e crescente concordam. Em sintonia, promovem, simultaneamente, a ampliação da cidade (pela repetição do adjetivo “grande” em “Grande, grande era a cidade,”) em conexão com a sua solidão, cada vez maior “E ninguém me conhecia!”.

Em suma, o sujeito poético conclui com a mais triste revelação a si próprio, como se não prestasse e fosse ninguém. Lembra *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, quando D. João, vestido de mendigo ou romeiro, se define como “Ninguém!”, após décadas de ausência e sofrimento. Apenas o seu leal servo, Telmo, o reconhece, pois nem ele próprio o consegue.

2.2.2. Quando os outros te batem, beijo-te eu (1951) (p. 635)

Se bem que não me ouviste, foste embora
E tudo em ti, decerto, me esqueceu
Como ontem, o meu grito, viste agora
Quando os outros te batem, beijo-te eu!
Se bem que às minhas maldições fugiste
Por te haver dado tudo o que era meu
Como ontem, o meu grito, agora viste
Quando os outros te batem, beijo-te eu!
Mas há-de vir o dia que a saudade
Te lembre quem por ti já se perdeu
O fado, quando é triste, é que é verdade
Quando os outros te batem, beijo-te eu!

Neste poema, em três quadras de versos decassilábicos heroicos, com rima cruzada, tanto rica (“esqueceu – eu”) como pobre (“fugiste – viste”), esboça-se a oposição entre ontem e hoje, entre eu e os outros face a ti. Ou seja, ontem não ouviste o meu grito, mas hoje ouves e vêes. Hoje os outros batem-te, enquanto eu te beijo. Essa dupla antítese está patente logo no título.

Repete-se o tema constante de um amor breve e fugaz, em que o poeta se deu, numa paixão enorme, de corpo inteiro. O sujeito poético foi abandonado (“não me ouviste, foste embora”). Segue-se a hipérbole (“tudo em ti”), que toma relevo pela anástrofe que destaca, entre vírgulas, um elemento móvel, o advérbio ‘decerto’: “decerto, me esqueceu / Como ontem”, uma vez que “beijo-te eu”, agora, “quando os outros te batem,” metáfora da crítica e da maledicência.

E o paradoxo entre o antes e o agora renova-se, na segunda quadra. O ser amado (“às minhas maldições fugiste”) foge aos alertas e avisos do poeta, que hiperbolicamente deu tudo (“Por te haver dado tudo o que era meu”) sem retorno. Apenas agora o ser amado ouve, vê e constata a verdade: os outros, agressivos, inflexíveis e medonhos, são o oposto de eu, carinhoso, protetor e dedicado, como se de um refrão se tratasse (a repetição dos dois últimos versos de cada quadra).

O sujeito poético verbaliza a previsão futura, já que outrora não foi ouvido, e avisa que um dia a saudade metaforizada em memória, ou lembrança de “quem por ti já se perdeu”, uma perífrase para o próprio poeta. Esse poeta que desabafa o seu grito (“o meu grito”) “O fado, quando é triste, é que é verdade”, numa afirmação terrífica que personifica o fado (triste) e transfigura a verdade num trágico destino (metáfora), persistindo no refrão do último verso “Quando os outros te batem, beijo-te eu!”.

Concluindo, o tema da saudade renova-se em quem se perdeu, quando do poeta (que ama, que grita, que avisa e que beija) se afastou. O tema do fado, como canção triste dos amantes separados, cruza-se com o fado ou destino terrível de quem não se deixa amar, por quem é verdadeiro, e passa a ser criticado pelos outros, que lhe batem. O poeta deseja que, embora longe dele e tendo-o já perdido, um dia se venha a recordar dele, que amou com uma infinita ternura e um imenso perdão, numa postura sempre linear e verdadeira: “Quando os outros te batem, beijo-te eu!”. Também Amália tinha a grande obsessão e preocupação de que, quando um dia morresse, o povo a recordasse sempre com admiração e ternura, e, ao ouvi-la, a continuasse a amar (a beijar). E, ainda hoje, Amália perdura na memória e no coração do Povo.

2.2.3. Olhos Fechados (1968) (p. 635)

Fecho os olhos, lembro a noite

A noite que então havia

Quando no meu coração

Em vez de noite era dia.

Fecho os olhos, lembro a noite

Aquela noite primeira

Ninguém diga que é mentira

Não pode ser verdadeira.

Fecho os olhos, lembro a noite

Que nos salvou e perdeu

Por que fomos eu e tu

O que somos tu e eu.

Os olhos são considerados o símbolo da percepção intelectual e da clarividência. Têm como função receber a luz tanto física, dos sentidos, como espiritual, do coração. Em muitas culturas orientais, o olho direito é o Sol e corresponde à atividade e ao futuro, enquanto o olho esquerdo é a Lua e representa a passividade e o passado. Sem qualquer dualidade, ambos funcionam para a percepção unificadora, numa visão sintética. Essa função unificadora é função do terceiro olho, ou olho de Xiva, um órgão de visão interior. Dado que o Sol é fonte de luz, e que a luz é símbolo da inteligência e do espírito, deduz-se que o processo de ver representa um ato do espírito e simboliza o conhecimento (Ferreira, 2010).

Assim, os olhos fechados são símbolo de fechamento para a vida e para o conhecimento, um ato de ausência de comunicação, sem partilha do que vai na alma, numa atitude de relaxe ou adormecimento para a realidade. Um quase suicídio. Este poema, no entanto, remete para os olhos fechados como a postura mais favorável à rememoração, ou seja, fechar os olhos sugere visionar o passado e lembrá-lo, com maior nitidez e profunda concentração.

Este poema apresenta três quadras, em versos de redondilha maior e rima solta ou branca e interpolada (o segundo verso rima com o quarto), recorrendo à rima rica (“havia – dia”). O primeiro verso repetir-se-á nas três quadras, sugerindo a determinação nessa postura “Fecho os olhos, lembro a noite” reiteradamente.

É interessante perceber que os gregos acreditavam que a noite era filha do caos e mãe do Céu e da Terra. Portanto, geradora do sono e da morte, dos sonhos e das angústias, da ternura e do engano. Os Maias representavam a noite como o interior da terra e a morte. Na teologia mística, a noite simbolizava a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico, dissolvendo o conhecimento analítico e exprimível.

No entanto, como obscuridade seria um caminho para a purificação do intelecto, mas como vazio e despojamento representaria a purificação da memória, a aridez e a secura, como purificação dos desejos e afetos sensíveis. Assim, a noite pode simbolizar também o tempo das gestações, das germinações e das conspirações a desabrochar no amanhecer do dia como manifestações de vida. É a imagem do inconsciente que se liberta através do sono, no duplo aspeto das trevas e de preparação para a luz do dia (Gebra, 2012).

Neste poema, alude-se a uma noite em que o ser desabrochou para uma nova forma de se assumir. É uma noite do passado “que então havia” e que é explicada com ternura “Quando no meu coração / Em vez de ser noite era dia”, ou seja, quando o coração do sujeito poético vibrava de alegria, claridade, luz e felicidade. O trocadilho entre “dia” e “noite” torna-se sugestivo de experiências e sensações opostas.

Na segunda quadra, num passado ainda mais longínquo, recorda a primeira noite, a mais verdadeira “Ninguém diga que é mentira! / Não pode ser verdadeira.” A oposição “mentira – verdade” é o grande dilema da vida amorosa e, em última instância, da vida humana.

Na terceira quadra, mais fechados ainda os olhos, o sujeito poético aprofunda, nessa primeira noite, o marco ambivalente da perdição (para os outros) e da salvação (para si próprios), justificado pelo facto de, nesse perfeito contraste (“salvou/perdeu”), terem sido (e assumido) cada um como é (“fomos eu e tu”) na relação que os tornou o que realmente são (“O que somos tu e eu.”).

A antítese entre noite–dia, eu–tu, passado–presente, o que fomos–aquilo em que nos tornámos, decorre da noite do primeiro encontro entre os amantes “Aquele noite primeira”. Foi quando a noite, no seu coração, se tornou em dia claro, a tal claridade a que PHM alude

no poema *Fria Claridade*, embora com um sentido oposto, ali o da perda e do desencontro. Aqui o do ganho e do encontro consigo e com o outro.

Em suma, desse amor fugaz, como todos os amores do sujeito poético, ficou não só a lembrança dessa noite, como momento marcante de encontro e desejo (“Porque fomos eu e tu”), mas também porque desde então “somos tu e eu”. Uma belíssima, muito significativa e eterna assunção.

2.2.4. Povo Que Lavas No Rio (1948) (p. 636)

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

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

Aromas de urze e de lama
Dormi com eles na cama
Tive a mesma condição
Povo, povo, eu te pertença
Deste-me alturas de incenso
Mas a tua vida não
Povo que lavas no rio
Que talhas com o teu machado
As tábuas do meu caixão
Pode haver quem te defenda
Quem compre o teu chão sagrado
Mas a tua vida não.

Este poema deu origem ao fado mais significativo de Amália Rodrigues, enquanto hino ao povo português, fundamental, bellissimo e autêntico (do e ao “nosso” povo e do e ao “nosso” país). Em quatro sextilhas, de versos em redondilha maior, apresenta rima

interpolada (“machado–sagrado”), emparelhada (“redonda–esconda”) e solta ou branca (“rio”), começando pela apóstrofe dirigida à personagem coletiva “povo”, logo no título.

A sinédoque toma as lavadeiras por todo o povo português, as que lavavam a roupa, à mão, no rio. E toma o povo português pelos lavradores que rachavam lenha a machado, atividade cujo ruído é evocado pela aliteração do T “Que talhas com o teu machado /As tábuas do meu caixão”. O som cortante do machado na madeira crava uma maior dramaticidade às tábuas que, metaforicamente, me acompanharão na minha morte: “o meu caixão”.

No quarto e quinto versos são referidos os outros, os que defendem o povo e, paradoxalmente, lhe compra o chão, excluindo a possibilidade de lhes cortar por inteiro a liberdade, “Mas a tua vida não.” Ou seja, esse povo trabalhador e explorado jamais se venderá, ideia repetida no final de cada estrofe como um refrão, uma exclusão, uma ressalva: nunca a tua vida, nunca a tua essência, nunca a tua verdade.

Na segunda quadra, a mesa redonda alude à lenda dos cavaleiros da Távola Redonda (os homens premiados com a mais alta ordem da Cavalaria, na corte do Rei Artur, no Ciclo Arturiano). A Távola Redonda era a mesa ao redor da qual se reuniam e foi criada com um formato circular para que não tivesse cabeceira, representando a igualdade de todos os seus membros.

Em diferentes histórias, varia o número de cavaleiros, mas em todas são dotados de capacidades sobre-humanas. Simultaneamente, “Beber em malga que esconda / o beijo de mão em mão” alude ao Santo Graal, o vaso ou cálice sagrado utilizado por Jesus na última ceia. No período medieval, a lenda foi associada a Artur e aos Cavaleiros da Távola Redonda, na incansável procura pelo Graal, para devolver a paz e a prosperidade ao reino.

Além disso, “O beijo de mão em mão” corrobora esta interpretação, uma vez que assinala a obediência e submissão ao rei ou rainha, em sinal de reconhecimento do seu estatuto e, simultaneamente, da recepção da sua bênção. “Era o vinho que me deste”, a metáfora do sangue de Cristo, partilhado pelos apóstolos na última ceia, dá azo a uma enumeração “Água pura, fruto agreste”, como várias oferendas passíveis de presentear Deus. À exceção da dádiva da própria vida do povo, essa não!

À adjetivação expressiva em “Água pura, fruto agreste” que entra em antítese (“pura/agreste”) acrescem agora “aromas”, apelando aos sentidos que atordoam tanto a “urze” como a “lama”, uma enumeração também contrastante. Esses mesmos sentidos que entram na privacidade da “cama”, onde “Dormi com eles... / Tive a mesma condição”,

aludindo aos membros do povo que acasalavam com os seus senhores, pertencendo-lhes sem lhes pertencer. A repetição dramática de a apóstrofe “Povo, povo, eu te pertença” confessa que foi o povo que, como o incenso, se elevou, na entrega e na pertença, numa metáfora de ascensão, sem que a sua própria vida se tivesse perdido, essa não!

Na última das quatro sextilhas, em versos de redondilha maior, com rima interpolada rica (“machado – sagrado” ou “caixão – não”) repete-se a primeira quadra, como se fosse o fechamento de um ciclo, a repetição de uma certeza, a constatação de uma verdade absoluta.

O povo português é um povo triste, magoado com um passado histórico que, se por um lado o engrandeceu, por outro agravou-lhe as perdas, mantendo-se ainda por reconciliar com as consequências do vasto império.

Por isso, é um povo com dois aromas “de urze e de lama”, dois opostos, o solar e o lunar e, numa atitude bipolar, eleva quem admira às “alturas de incenso”, mas lava no rio (metáfora da água clara que lava e purifica tudo), deixando tudo limpo, mesmo as próprias recordações magoadas. Amália tinha também um lado sombrio (lunar) e outro alegre (solar), patentes neste povo e no seu país, que PHM tão exemplarmente define.

É um povo que lamenta, mas que raramente protesta. Mas nunca se vende nem quebra. É a expressão dupla do próprio fado, o romano *fatum* que nos remete para o Destino e a canção popular, o fado, que se associa hoje ao Património Imaterial da Humanidade. Nunca se compra nem se vende, antes orgulha-se da sua individualidade, expressão e dignidade.

Entre este poema e Amália houve uma identificação enorme,¹⁰⁵ por duas razões. A famosa fadista nunca renegou a sua condição de mulher do povo e as suas origens humildes. Ela era do povo e também lavava no rio.

Por outro lado, quando ficou famosa e abastada, tornou-se protetora da família, sem nunca esquecer a vida desses tempos de privação, porque continuava a caracterizar-se pela mesma humildade de sempre.

¹⁰⁵ “*Povo que Lavas no Rio* foi retirado de um livro. Como o poema é muito grande, escolhi só as partes mais dramáticas e fiz um arranjo, mas tem outras sextilhas muito bonitas. Arranjei aquela música para aqueles versos e acho que resultou. Aquela melodia, o Fado Vitória, do fadista Joaquim Campos, é muito bonita. É o cante grande, canto dramático. É uma melodia da escala espanhola, uma música que me dá liberdade, que me deixa mudar, que posso andar lá dentro. Canto sempre o *Povo que Lavas no Rio* e nunca me canso, porque estou sempre tentar navegar em outras águas.” (Santos, *Amália uma biografia*, 1987: 69)

Por fim, importa ressaltar que, formalmente, e dado que o poema original era muito extenso, Amália e Alain Oulman selecionaram-lhe a parte mais significativa, sem nunca quebrar o sentido do poema, agora de quatro sextilhas.

2.2.5. Fandangueiro (1971) (p. 638)

Sua canção fora a Gota.
Sua dança fora o Vira.
Chamavam-lhe "o fandangueiro".
Mas seu nome verdadeiro
Quando bailava, bailava...
Não era nome de cravo
Nem era nome de rosa;
Era o de flor, misteriosa,
Que se esfolhava, esfolhava...
E havia um cristal na vista
E havia um cristal no ar
Quando aquele fandanguista
Se demorava a bailar!
E havia um cristal no vento
E havia um cristal no mar.
E havia no pensamento
Uma flor por esfolhar...
Fandangueiro! Fandangueiro?
(Nem sei que nome lhe dar...)
Tinha seus braços erguidos
Não sei que ignotos sentidos...
Jeitos de asa pelo ar...
Quando bailava, bailava,
Não era folha de cravo
Nem era folha de rosa.
Era uma flor, misteriosa,
Que se esfolhava, esfolhava...
Que se esfolhava, esfolhava...

O Fandango¹⁰⁶ veio para Portugal no século XVIII, dos palcos do teatro espanhóis. O seu ritmo contagiante invadiu o país, primeiro no círculo da aristocracia como dança de salão, e depois nas tabernas, em ambientes masculinos. Até chegou aos conventos e foi depois dançado por mulheres, que rodopiavam ao som da música e do estalido dos dedos.

A voluptuosidade e o ginete da dança levaram o Fandango a ser caracterizado como uma dança obscena, que servia muitas vezes de instrumento de sedução. Na segunda metade do século XVIII, a ‘obsessão’ por esta dança estendeu-se a todo o país, ganhando um estilo próprio, de acordo com a região em que se radicou, nomeadamente no Minho, no Douro Litoral, na Beira Interior e na Beira Litoral, onde ainda no início do século se tocavam Fandangos nos arraiais (Sardinha, 2000: 355).

No século XVIII, o Fandango era dançado por homem e mulher em pé de igualdade. No entanto, o facto de ter sido adotado pelos convivas das tabernas, que o dançavam sobre as mesas ao som do harmónio e ao toque dos ‘copos’, pode ter sido um dos motivos que levou à masculinização da dança. No entanto, com o tempo, o Fandango evoluiu para uma manifestação de espetáculo folclórico. Atualmente baila-se no Douro Litoral, no Minho, em Trás-os-Montes, na Beira Litoral, na Beira Alta, na Beira Baixa, na Estremadura, no Alentejo e no Algarve. Contudo, as regiões onde o Fandango é mais bailado e goza de maior preferência do povo são o Ribatejo, as regiões Minhota e da Beira Baixa (Castelo Rodrigo e Idanha-a-Nova) e as terras interiores da Beira Litoral (Pombal, Ansião, Figueiró dos Vinhos) (Marto, 2016).

No Ribatejo, baila-se ao som de harmónica (gaita-de-beiços) ou harmónio (gaita-de-foles); em Ferreira do Zêzere, na serra de Tomar, em Mação e em Borba é bailado ao som de guitarra.

Nas terras mirandesas (Trás-os-Montes) bailam-no em roda. Cabeça erguida, corpo firme e pernas leves, estes são os requisitos necessários para ser um bom Fandagueiro; de polegares nas covas dos braços, sempre fogo e impaciente, como um puro lusitano.

¹⁰⁶ Em Portugal, o fandango tornou-se a dança preferida por todas as classes sociais, de tal forma que chegou a ser considerada como a dança nacional por alguns viajantes estrangeiros que nos visitaram nessa época. Joseph Baretta viu dançar o fandango em Elvas nos meados do século XVIII; Richard Twiss relata a cena de um taberneiro, batendo o fandango com sua mulher ao som de uma “guitarra” (viola); James Murphy, também na segunda metade do século XVIII, mostra-nos, na ilustração *His guitar*, um par de Mafra bailando o fandango. (Sardinha, 2000: 353-362).

O Fandango do Ribatejo representa-se na pessoa do campino, que só se digna dançar de verdade quando baila sozinho; quer seja na lezíria, quer seja na charneca, o Fandango é o rei da dança no Ribatejo. É uma dança de despique e de desafio.

O objetivo é conjugar o estilo de uma dança tradicional com a percussão evidenciada pelo sapateado, conseguindo um forte envolvimento do público, por reconhecer as suas raízes e identidade cultural.

Esta dança tradicional, a mais representativa ribatejana, interpretada por homens que, através da dança, demonstram a sua agilidade e destreza com movimentos frenéticos ao som do clarinete e da concertina. É um estilo musical caracterizado pela dança, conhecida em Espanha e Portugal desde o período Barroco, caracterizada por movimentos vivos e agitados, com exibicionismo e muito ritmo.

Neste poema, intitulado *Fandangueiro*, o poeta canta de uma forma prodigiosa o corpo do bailarador que “Se demorava a bailar!” como “Uma flor por esfolhar...”. Sem nome próprio, ou identidade misteriosa, transmuta-se na repetição de “bailava, bailava”, afirmando-se pela negativa anafórica “*Não era nome de... / Nem era nome de ...*” para se revelar como um deus, “*Era o de flor, misteriosa, / Que se esfolhava, esfolhava*”, numa revelação contínua, como se a dança o desnudasse gradualmente, numa gradação crescente lhe fossem caindo ou tirando as folhas, metaforicamente.

A descrição progride com uma nova repetição anafórica “*E havia um cristal... / E havia um cristal ...*” como se o fandangueiro se tornasse uma bailarina numa caixa de espelhos, rodopiando sobre si, e projetando em cada reflexo seu a beleza da sua figura. E no pensamento do sujeito poético, seduzido por tal imagem, persiste “*Uma flor por desfolhar...*” que é aquele fandanguista, o objeto do seu desejo. Por isso segue-se a apóstrofe “*Fandangueiro!*” como se o chamasse, seguida da interrogação retórica “*Fandangueiro?*” como se fosse questionado se ele é real ou fictício, seguido de um aparte que funciona como desabafo, num tom confessional (“*Nem sei que nome lhe dar...*”).

A descrição da figura que baila assemelha-se, de “*braços erguidos*”, a um Deus ou a um anjo, com “*Jeitos de asa pelo ar...*”. O poeta, ao vê-lo, despe-o com o olhar, adivinhando-lhe cada parte do corpo “*Quando bailava, bailava / Não era folha de cravo/ Nem era folha de rosa / Era uma flor, misteriosa / Que se esfolhava, esfolhava... / Que se esfolhava, esfolhava...*”.

A repetição anafórica marca o ritmo acelerado da dança do fandango, tão ritmado como o batimento cardíaco de quem deseja, e quase possui, o ser amado, desvendando-o com o olhar e a mente. E tudo se esfolhava misteriosamente, tanto o homem que dançava como o que o observa, num amor meramente contemplativo.

O bailador de fandango está, para PHM, como o toureiro cigano António Vargas Herédia, ou o Pepe Romano, figura sempre presente do belíssimo homem andaluz da peça *A Casa de Bernarda Alba*, de Frederico Garcia Lorca,¹⁰⁷ de quem PHM recebeu tantas influências.

A forma é a de uma toada, uma cantilena, em que a música já está contida e construída nas próprias palavras, ao longo do poema, que se apresenta numa só estrofe de vinte e oito versos, em redondilha maior, com rima solta ou branca (“Gota–Vira”), rima emparelhada (“fandanguero–verdadeiro”), rima interpolada (“ar–bailar”) e cruzada (“vento–mar–pensamento–esfolhar”).

¹⁰⁷ Frederico Garcia Lorca (1898 – 1936). Poeta e dramaturgo espanhol, vítima da Guerra Civil Espanhola, foi fuzilado e, até ao momento, não se conhece o local onde foi enterrado. Homossexual assumido, o autor *Romancero Gitano*, cultivou, de forma similar a PHM, um grande apreço por costumes e crenças populares da Espanha do início do século XX.

2.2.6. Verde, Verde (1954) (p. 639)

A minha canção é verde,
Sempre de verde cantei
De verde cantei ao Povo
E fui de verde vestido,
Cantar à mesa do Rei.

Porque foi verde o meu canto?

Porque foi verde?

– Não sei...

Verde, verde, verde, verde,

Verde em vão cantei.

– Lindo moço – disse o Povo

– Verde moço – disse El Rei.

Tive um amor, triste sina!

Amar é perder alguém.

Desde então ficou mais verde

Tudo em mim, a voz, o olhar,

Cada passo, cada beijo...

E o meu coração também!

Verde, verde, verde, verde,

Verde em vão cantei

Coração porque és tão verde?

Porque és verde assim também?

Deu-me a vida além do luto

Amor à margem da lei...

Amigos são inimigos

– Paga-me, disseram todos

Só eu de verde fiquei.

Porque fiquei eu de verde?

Porque foi isto?

– Não sei...

A minha canção é verde

– Canção à margem da lei...

Verde, ingénua, verde, moça,

Como a voz deste poema

Que por meu mal vos cantei!

Verde, verde, verde, verde

Verde assim fiquei

Ai canção, porque és tão verde?

Porque és verde assim, não sei!

Juntamente com o *Rapaz da Camisola Verde*, este é o poema em que PHM reclama as mais puras influências de Lorca (1960), para quem “verde era a cor do mágico “duende” que descia, dando a necessária inspiração, ao poeta”.

A cor verde significa esperança, liberdade, saúde e vitalidade. Simboliza o dinheiro e a juventude. É a cor da natureza viva, associada ao crescimento, à renovação e à plenitude. O verde acalma e traz equilíbrio ao corpo e ao espírito. O seu uso, em momentos de depressão e tristeza, pode ser reconfortante e estimulante.

Associada aos movimentos ecológicos e de preservação do meio ambiente, é um sinal indicativo para seguir em frente, de trânsito livre, sendo uma cor que harmoniza qualquer ambiente, traz boas energias, aumenta a energia do local, cria calma, harmonia e equilíbrio. Representa as energias da natureza, da vida, esperança e perseverança. Simboliza a renovação, fertilidade, crescimento e saúde. Traz paz, segurança, esperança em abundância e confiança.

Está indicada para todos os ambientes, mas sempre com moderação. Em excesso, estimula orgulho, a presunção e a arrogância. O verde-escuro está associado ao masculino, lembra grandeza, como um oceano. É uma cor que simboliza tudo o que é viril. O verde-

claro significa contentamento e proteção. Neste caso, o poeta usa o verde num sentido metafórico, pintando de verde todo o seu poema como se fosse um quadro. O canto que conta a ação é verde, o protagonista da história, o povo, é verde, o narrador, o sujeito poético, o “eu” é verde e todos do povo o viram como um lindo moço verde, frente ao rei.

Na primeira parte do poema, constituída por duas estrofes, uma oitava e uma quadra, o poeta autocaracteriza-se como um cantor verde do povo, que vai cantar ao rei, insistindo na repetição constante da palavra “verde”, na hipérbole “*sempre de verde*” e na interrogação retórica “*Porque foi verde o meu canto?*”. Apesar de dizer não saber a razão (“Não sei...”), já antes tinha respondido: “*Porque a minha canção é verde / Sempre de verde cantei / De verde cantei ao povo / E fui de verde vestido / Cantar à mesa do Rei / Lindo moço – disse o Povo / Verde moço – disse El Rei*”.

Na segunda parte deste poema, formado por três quintilhas e um terceto, o poeta confessa ter um amor perdido, “*uma triste sina!*”, porque, para si, “*Amar é perder alguém.*”

Este conceito trágico do amor, torna-o mais verde ainda, como se observa na comparação “*Desde então ficou mais verde*” e pela hipérbole “*Tudo em mim*”, seguida da enumeração “*a voz, o olhar / Cada passo, cada beijo*” e a demarcação de cada aspeto, que a repetição de “cada” valoriza. Da primeira para a segunda quintilha, verifica-se o encavalgamento (quando o sentido de um verso só termina no verso seguinte), marcando outro aspeto, senão o mais importante: “*E o meu coração também!*”

A repetição quase insana da palavra “verde” (sete vezes na segunda quintilha, por exemplo) rebenta nas duas interrogações retóricas, que traduzem a introspeção do poeta na busca de razões, explicações e justificações “*Coração porque és tão verde? / Porque és verde assim também?*”.

Esclarece-se a si próprio que a vida lhe deu perda e luto, além de amor marginal “*Amor à margem da lei...*”. Perda de confiança em amigos que não o eram “*Amigos não inimigos/ Paga-me, disseram todos/Só eu de verde fiquei*”. Diferença entre “eu” e os outros todos, porque “*A minha canção é verde / Canção à margem da lei...*”.

Nestes últimos dois versos, o poeta assume claramente a sua condição de marginal, porque sendo um homem de maior idade, tinha muitas vezes de pagar pelos seus objetos de desejo. Essa condição de ser só, razão que ele próprio não entende, “*Porque fiquei eu de verde? / Porque foi isto?*” são questões a que não sabe responder.

Na terceira parte do poema, composto por uma quintilha e por uma quadra, o poeta assume a cor verde da sua canção, do seu amor, da sua marginalidade. Numa tripla adjetivação (“*ingénua, verde e moça*”) que não dispensa a repetição constante do adjetivo “verde”, compara a sua condição negativa à voz do seu poema “*Como a voz deste poema / Que por meu mal vos cantei!*”, construindo uma soberba hipálage (a voz com que vos cantei e não a voz do poema).

Assume com maior determinação ainda (daí a extensa repetição de “verde”) a sua postura “*assim fiquei*”. E suspira a interjeição “*Ai canção,*” formulando a interrogação retórica “*porque és tão verde?*”, que repete na resposta, no verso seguinte: “*Porque és tão verde assim, não sei!*”. Lembra Pessoa que escreveu “*Há razões que a razão desconhece.*”

Verde, neste poema, pode ser conotado de diversas formas: verde de ciúme, verde de alegria e frescura, verde de inveja, verde de imaturidade, verde de amargura e impaciência. Curiosamente, o poeta afirma desconhecer a razão por que a sua canção é tão verde. Mas deduz-se que, por um único motivo: perdido um amor, ele está pronto a apaixonar-se de novo, porque a esperança (simbolizada no verde) é a última a morrer.

O poeta é, tal como o seu contemporâneo António Botto, acima de tudo, um esteta, e está sempre pronto a criar rápidos e fugazes objetos de desejo: “*Ai canção, porque és tão verde? / Porque és verde assim, não sei!*”.

A irregularidade e marginalidade do seu desejo está em perfeita sintonia com o aspeto formal do poema, também irregular, e em progressão, no próprio ritmo, pelo recurso a estrofes diversas (oitavas, quadras, quintilhas e tercetos).

2.2.7. O Rapaz da Camisola Verde (1954) (p. 641)

De mãos nos bolsos e de olhar distante,
Jeito de marinheiro ou de soldado,
Era um rapaz de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Perguntei-lhe quem era e ele me disse
“Sou do monte, Senhor, e um seu criado”.
Pobre rapaz de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Porque me assaltam turvos pensamentos?
Na minha frente estava um condenado.
Vai-te, rapaz da camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Ouvindo-me, ficou-se o bravo moço,
Indiferente à raiva do meu brado,
E ali ficou de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Soube depois ali que se perdera
Esse que só eu pudera ter salvado.
Ai do rapaz da camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Ai do rapaz da camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Como em o *Fandangueiro*, o poema constrói uma escultura masculina, numa ótica *voyeurista*, de um jovem rústico (“*Sou do monte, Senhor, e um seu criado*”).

Na primeira parte deste poema, um dos mais confessionais da sua obra, as quatro primeiras quintilhas de rima solta ou branca e rima interpolada (“soldado – lado”), o poeta descreve-o psicologicamente (“... de olhar distante, / Jeito de marinheiro ou de soldado,”) e fisicamente (“... *um rapaz de camisola verde, / Negra madeixa ao vento, / Boina maruja ao lado.*”), vincando-lhe a postura informal no “*jeito*”, na “*boina*” e na “*madeixa negra*” de cabelo que se solta dela, “*ao vento*”. Elementos associados às noções de desapego, marginalidade, rebeldia e liberdade.

Depois de esboçada a imagem do “*pobre rapaz*” que desperta a atenção do sujeito poético, na primeira estrofe, a segunda quintilha apresenta um breve e simples diálogo entre ambos, numa antítese direta entre “*Perguntei-lhe*” e “*ele me disse*”, que aponta para as origens humildes do rapaz e, implicitamente, o poder ser-lhe submisso no presente e serviçal no futuro (“*um seu criado.*”).

Mas o sujeito poético, na terceira quintilha, numa interrogação retórica, questiona o motivo de sentir esta tentação amorosa a que se sente sujeito (“*Porque me assaltam turvos pensamentos?*”), uma vez que a atração que sente não é racional, por isso, é “*turva*”, ou seja, pouco nítida ou lógica. O rapaz, na sua frente, é “*um condenado*”, isto é, ninguém que se equipare à sua condição nem que consiga responder às suas reais necessidades. É alguém votado ao erro, ao pecado, à marginalidade, ao submundo. Por isso, o sujeito poético diz “*Vai-te, rapaz da camisola verde*”, ordenando-lhe que saia da sua vista, do seu coração, da sua vida.

Contudo, na quarta quintilha, o rapaz vai ganhando vigor, coragem e virilidade, porque fica “*indiferente*” às palavras do poeta (“*Ouvindo-me, quedou-se o bravo moço,*”), reforçando, pelo uso da anástrofe, a sua bravura, marcando a sua presença (“*E ali ficou...*”), numa antítese à ordem recebida (“*Vai-te...*”).

É na quarta estrofe que ambos medem forças. O bravo moço, imperturbável, fica ali, contra a vontade do poeta, perturbado, que brada com raiva que ele deve partir, antes que seja tarde e negativo demais. Mas a indiferença do rapaz, uma personagem plana e linear nesta cena quase dramática, completa a imagem inicial do seu “olhar distante”, de quem nada tem a perder, porque nada sente nem possui. Por oposição, o poeta evolui como personagem redonda ou modelada que, dramaticamente, se sente seduzido, quer, mas depois não quer, repugna-se aceitar, recua, manda embora e enraivece-se.

Na segunda parte deste poema, o sujeito lírico detém-se nas informações ouvidas acerca deste rapaz (“*Soube depois ali que se perdera*”). O poeta lamenta. Pressentiu não poder haver qualquer relação futura com “*o rapaz da camisola verde/negra madeixa ao vento/boina marujo ao lado*”, apesar de, no seu ponto de vista, só ele, o poeta, o poderia ter salvado (“*Esse que só eu pudera ter salvado*”).

Repare-se no sussurro sugerido pela aliteração do “S”, como um segredo ou um gemido de dor, e o valor expressivo do pretérito mais que perfeito, remetendo-nos para um passado longínquo, completamente irrecuperável. A interjeição “*Ai do rapaz*” sugere a dor de não o ter salvo, que se repete na última estrofe, como se o poeta chorasse a perda de alguém que nunca teve e mostrasse sentir pena, tanto dessa perda como de si próprio.

Repare-se que em cada quintilha, os três últimos versos se repetem, sugerindo o coro da tragédia grega, uma espécie de refrão que faz ascender a figura do “*pobre rapaz*” à centralidade do poema com o estatuto de protagonista, que o próprio título do poema lhe confere.

Na obra poética de PHM, os olhares do sujeito poético raramente são concretizados, ou pela sua natural condição de aristocrata, que o condicionou numa sociedade conservadora, machista e castradora, que poderá ter reprimido os instintos próprios de um bissexual. Não é em vão que o “*rapaz da camisola verde*” trata o sujeito poético por “*Senhor*” e se define como “*um seu criado*”. Ou além dos condicionalismos sociais e do seu natural estatuto de classe.

A *persona* literária de PHM tinha sempre receios de concretizar uma relação com futuro (amante/amado), com adolescentes de inferior condição, acarretando-lhe um segundo estigma, quando o tipo de classe social é muito importante.

2.2.8. Havemos de ir a Viana (1955) (p. 640)

Entre sombras misteriosas
Em rompendo ao longe estrelas
Trocaremos nossas rosas
Para depois esquecê-las.

Se o meu sangue não me engana
Como engana a fantasia
Havemos de ir a Viana
Ó meu amor de algum dia
Ó meu amor de algum dia
Havemos de ir a Viana
Se o meu sangue não me engana
Havemos de ir a Viana.

Partamos de flor ao peito
Que o amor é como o vento
Quem pára perde-lhe o jeito
E morre a todo o momento.

Se o meu sangue não me engana
Como engana a fantasia
Havemos de ir a Viana
Ó meu amor de algum dia
Ó meu amor de algum dia
Havemos de ir a Viana
Se o meu sangue não me engana
Havemos de ir a Viana.

Ciganos, verdes ciganos
Deixai-me com esta crença
Os pecados têm vinte anos
Os remorsos têm oitenta.

Havemos de ir a Viana é um poema formado por cinco estrofes (uma quadra, uma oitava, uma quadra, uma oitava e uma quadra, sendo só as quadras diferentes entre si). A rima é cruzada e emparelhada e os versos são em redondilha maior. O título remete para uma promessa ou um sonho, de tom alegre, de feliz expectativa.

Numa relação ocasional (caracterizada pelo pleonasma “*Entre sombras misteriosas*”), provavelmente noturna (indicada pela perífrase de “anoitecer” através do verso “*Em rompendo ao longe estrelas*”, que expõe uma lindíssima e expressiva metáfora, ou seja, as estrelas “rompendo”) e temporária (“*Para depois esquecê-las*”), a vida é um ramo de rosas que se colheram para serem oferecidas a quem primeiro surgir (“*Trocaremos nossas rosas*”), pois se as guardarmos, murcharão (um tema caro a Ricardo Reis, cuja efemeridade da vida nos impele ao *carpe diem*).

Na segunda estrofe, a oitava, que funciona repetidamente ao longo do poema como se de um refrão se tratasse, o sujeito poético repete a promessa de ir um dia a Viana (“*Havemos de ir a Viana.*”), caso o seu sangue não o engane, personificando o sangue como alguém que pode enganar, tanto o poeta como a sua própria imaginação (“*fantasia*”). Destaca-se a comparação, porque o poeta tem consciência que a sua “fantasia” é enganada por si próprio (“*o meu sangue*”). Mas a loucura de viver é mais forte e a apóstrofe evoca “*Ó meu amor de algum dia*”, em tom eufórico, redobrando-o com a repetição do verso.

Na terceira estrofe, uma quadra, imagina-se uma partida alegre (“*de flor ao peito*”), comparando o amor ao vento, para concluir que *parar é morrer*, como afirma o povo. Além disso, parar é morrer hiperbolicamente “*a todo o momento*”. “*Partamos*” é o apelo que, no presente do conjuntivo, tem valor de imperativo, como se fosse urgente, definitivo, mesmo necessário.

Após a repetição da oitava, idêntica à segunda estrofe do poema, segue-se a última quadra, que é dirigida em apóstrofe a “*Ciganos, verdes ciganos*”, como os que adivinham a sina, pela leitura da palma da mão, os que têm as suas crenças e tradições muito enraizadas, os que têm uma filosofia de vida marginal e diferente, com costumes próprios e traços típicos comuns.

O poeta pede-lhes que o deixem acreditar que vale a pena viver, pois “*Os pecados têm vinte anos / Os remorsos têm oitenta*”, num paradoxo entre os pecados e os remorsos, em que a vida é gerida. Como no fado se mistura a alegria e a tristeza.

Eis um autêntico hino ao Minho, de cujas raízes e paisagens PHM sempre se reclamou. Poder-se-á dizer que é um dos seus poemas com maior influência lorquiana, pela alusão ao sangue, aos “*verdes ciganos*”, ao amor marginal como pecado e aos remorsos a que tais pecados conduzem.

Mais uma vez, refere-se à efemeridade dos seus amores (“*Havemos de ir a Viana/Ó meu amor de algum dia/...*”). Seriam sempre efémeros, pelos condicionamentos sociais e etários. Não é em vão que ele nos diz: “*Partamos de flor ao peito / Que o amor é como o vento / Quem pára perde-lhe o jeito / E morre a todo o momento*”.

Formalmente, é relevante a alternância da oitava, cuja faceta solar e positiva se repete, com o seu lado lunar das quadras de desilusão e arrependimento “*Os pecados têm vinte anos/Os remorsos têm oitenta*”.

2.2.9. Cuidei Que Tinha Morrido (1968) (p. 641)

Ao passar pelo ribeiro,
Onde às vezes me debruço
Fitou-me alguém corpo inteiro,
Dobrado como um soluço.

Pupilas negras, tão lassas,
Raízes iguais às minhas
Meu amor, quando me enlaças
Porventura as adivinhas.
Meu amor, quando me enlaças.
Que palidez nesse rosto
Sob o lençol do luar!
Tal e qual quem ao sol-posto,
Estivesse a agonizar.

Deram-me então por conselho
Tirar de mim o sentido,
Mas depois, vendo-me ao espelho
Cuidei que tinha morrido.
Cuidei que tinha morrido.

Este é um dos mais belos poemas de PHM, no qual ecoam António Botto,¹⁰⁸ e o seu “discurso poético homoerótico”, e o *Retrato de Dorian Gray*, de Óscar Wilde.¹⁰⁹

Neste poema, constituído por cinco estrofes (duas quadras, um monóstico, uma quadra e uma quintilha), de rima cruzada, o sujeito poético vê-se no reflexo da água, “*Ao passar pelo ribeiro*”, na qual às vezes se debruça, para olhar o curso das águas que correm

¹⁰⁸ (1897 – 1959). António Tomás Botto foi poeta, contista e dramaturgo português. A sua obra mais popular, *Canções*, foi um marco na lírica portuguesa, pela sua novidade e ousadia, ao abordar subtil, mas explicitamente, o amor homossexual causando grande escândalo e ultraje nos meios reacionários da época.

¹⁰⁹ (1854 – 1900). Foi um influente escritor, poeta e dramaturgo irlandês. O seu único romance “*O Retrato de Dorian Grey*” foi adaptado ao cinema com o mesmo título, o qual ganhou o Óscar de melhor fotografia a preto e branco.

ininterruptamente no ribeiro. Mas, vê alguém que o olha (“Fitou-me alguém...”). Esse alguém (“... alguém corpo inteiro / Dobrado como um soluço”), dobrado sobre si próprio, numa postura de sujeição ou pedido de perdão, é comparado a um soluço, despertando compaixão–ternura e expressando dor–desgosto. Na segunda quadra, pode mesmo adivinhar-se um rapaz (um adolescente cigano?), devido às “Pupilas negras, tão lassas/ Raízes iguais às minhas”. A hipérbole “tão lassas” são indicativas de paixão, pois as pupilas ampliam-se denunciando-a. O foco nos olhos, as janelas da alma, é penhorado pelos sentimentos que traduzem e veiculam. A apóstrofe “Meu amor...” indica que o abraço é outro dos modos de adivinhar o que sente o sujeito poético (“... quando me enlaças, / Porventura as adivinhas.”). O sujeito poético quase desfalece quando é abraçado (os franceses chamam-lhe *un coup de foudre*).

E o abraço dura, pela repetição, e é vincadamente importante, pelo destaque em monóstico, constituindo o conteúdo de uma só estrofe: “Meu amor, quando me enlaças”, demorando o afeto do abraço o mais possível. A beleza extasiante da imagem do outro funde—se no branco da pureza, da virgindade e do espírito imaculado (“palidez nesse rosto / Sob o lençol do luar!”). As metáforas transferem a brancura da palidez para a do lençol e a claridade do lençol para a da palidez, sugerindo uma intersecção belíssima de ambos os planos, sobrepostos, em perfeita harmonia. Porém, a comparação com o estado de agonia, ao sol-posto, é paradoxal e surpreendente, ofuscando a palidez clara com a sombria escuridão “Tal e qual quem ao sol-posto, / Estivesse a agonizar.”.

Na quinta e última estrofe, o sujeito poético conta o conselho que lhe foi dado (“Deram-me então por conselho”) que se devia libertar da paixão (“Tirar de mim o sentido”). A influência wildiana está patente nos três últimos versos em que, após o arrebatamento da paixão súbita, sucede um acordar para a realidade, causado pelo confronto com a sua própria imagem, um pouco decadente, ao espelho: “Mas depois, vendo-me ao espelho / Cuidei que tinha morrido / Cuidei que tinha morrido”.

Estamos totalmente dentro do imaginário da aclamada obra-prima de Óscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*. Também ao ver-se de novo ao espelho, sentiu que tinha morrido, repetindo o verso final: “Cuidei que tinha morrido”, para se certificar disso e nos confirmar isso mesmo. Em suma, reiterar que sem amor, não há vida. Ou ela não vale a pena.

2.2.10. A Minha Terra é Viana (1955) (p. 643)

A minha terra é Viana,
Sou do monte, sou do mar
Só dou o nome de terra
Onde o da minha chegar.
Ó minha terra vestida
De cor de folha de rosa
Ó brancos saios de Perre
Vermelinhos de Areosa

Virei costas à Galiza
Voltei-me antes para o mar
Santa Marta saias negras
Tem vidrilhos de luar.

Dancei a gota em Carreço
O Verde Gaio em Afife
Dancei-o devagarinho
Como a lei manda bailar

Dancei em Vila a Tirana
E dancei em todo o Minho
E quem diz Minho diz Viana.

Virei costas à Galiza
Voltei-me então para o sul
Santa Marta saias verdes
Deram-lhe o nome de azul.

A minha terra é Viana
São estas ruas estreitas

São os navios que partem
E são as pedras que ficam.
É este sol que me abrasa
Este amor que não engana
Estas sombras que me assustam

A minha terra é Viana.
Virei costas à Galiza
Pus-me a remar contra o vento
Santa Marta saias rubras
Da cor do meu pensamento.

Formalmente, este poema apresenta sete estrofes irregulares (uma oitava, duas quadras, um terceto, uma quadra, uma sétima e uma quintilha), com versos de redondilha maior e rima interpolada.

Tal como em *Havemos de ir a Viana*, PHM canta, também como no *Fandangueiro*, as paisagens, as romarias, os bailes, as ruas estreitas, os navios que partem, as saias rubras de Santa Marta. Mas também as frequentes desilusões, a tristeza, a solidão, a desilusão e o desengano: “E são as pedras que ficam / É este sol que me abrasa / Este amor que não engana / Estas sombras que me assustam”, ou então, “Pus-me a remar contra o vento / Santa Marta saias rubras / Da cor do meu pensamento”.

Completando a sentido do título *A minha terra é Viana*, o sujeito poético explica as suas origens, através da antítese “monte – mar” (“Sou do monte, sou do mar”). Este poema policromático sustenta-se numa paleta de cores diversas, que pintam a descrição de um espaço físico exterior evocado em a apóstrofe “Ó minha terra...”. Como se fosse uma mulher (personificação da cidade de Viana), o poeta veste-a metaforicamente de cor-de-rosa (“cor de folha de rosa”, uma anástrofe), de branco (“Ó brancos saios de Perre”, apóstrofe) e de vermelho (“Vermelinhos de Areosa”, uso expressivo do diminutivo). A caracterização psicológica do espaço é eufórica, revelando cores alegres, tradicionais, populares e socialmente aceites e reconhecíveis.

O contraste, ou antítese, entre “Virei costas à Galiza” e “Voltei-me antes para o mar” define a opção do poeta pelo mar, caracterizado pelo negro das saias com “vidrinhos de luar”

(uma maravilhosa metáfora) que as mulheres de Santa Marta usam. E repete-se anaforicamente “Dancei” em duas estrofes consecutivas, como se a própria dança tivesse entrado na escrita e da escrita da poesia relevassem as danças tradicionais minhotas, como “a gota em Carreço / O Verde Gaio em Afife”.¹¹⁰ Ele dança devagar, como deve ser bailado: “Dancei-o devagarinho / Como a lei manda bailar” (comparação). E prossegue numa gradação crescente “Dancei em Vila a tirana / E dancei em todo o Minho” (hipérbole). Soltando-se completamente “E quem diz o Minho diz Viana”, com a repetição de “diz”.

Na quadra seguinte, repete “Virei costas à Galiza”, desta feita para optar pelo Sul, pintando de azul (“Deram-lhe o nome de azul”) e verde (“saias verdes”), Santa Marta.

Na estrofe seguinte, de sete versos, o poeta caracteriza a terra, Viana, como um espaço dinâmico e interativo. O espaço físico exterior abre-se em gradação crescente das ruas estreitas (que limitam) aos navios que partem (que vão), em contraste com as pedras que ficam (que permanecem). Entretanto, o sol que abrasa, que aquece e ilumina, acompanha metaforicamente o amor que não engana (que é verdadeiro) e se opõe às sombras que assustam (que amedrontam). Vence a luz, símbolo de sabedoria e de espiritualidade, na “minha terra”.

Na última quintilha, atesta-se a confirmação “Virei costas à Galiza” e contrariamente à direção dos ventos “Pus-me a remar contra o vento”, pinta de vermelho, as saias usadas em Santa Marta (antes negras, agora vermelhas de paixão), “saias rubras”, comparadas implicitamente à cor do pensamento do sujeito poético, numa sintonia perfeita entre a cor vista e a cor sentida, símbolo de sangue, vigor, paixão e força.

Em suma, as saias, símbolo feminino de superação e liberdade, adquirem cores diversas, inaugurando a tipicidade dos trajes típicos de diferentes zonas minhotas: brancas, com apontamentos vermelhinhos, evoluem para negras com vidrilhos e daí para verdes e azuis, terminando em saias rubras, formando um círculo perfeito de cores duplas que, finalmente, se mancham de vida, numa só cor, a do coração.

¹¹⁰ PHM foi também um estudioso do folclore português. Nos anos 60 e 70, a RTP apresentava programas de folclore da sua autoria.

2.2.11. Gondarém (1971) (p. 646)

Vim morrer a Gondarém
Pátria de contrabandistas.
A farda dos bandoleiros
Não consinto que ma vistas.
Numa banda a Espanha morta
Noutra Portugal sombrio
Entre ambos galopa um rio
Que não pára à minha porta.

E grito, grito: Acudi-me.
Ganhei dor. Busquei prazer.
E sinto que vou morrer
Na própria pátria do crime.

Vim morrer a Gondarém
Pátria de contrabandistas
A farda dos bandoleiros
Não consinto que ma vistas.

Por mor de aprender o Vira
Fui traído. Mas por fim,
Sei hoje, que era a mentira
Que então chamava por mim.

Nada haverá que me acoite
Meu amor, meu inimigo,
E aceito das mãos da noite
A memória por castigo.

Vim morrer a Gondarém
Pátria de contrabandistas
A farda dos bandoleiros
Não consinto que ma vistas.

Este poema, escrito em sete quadras, em verso de redondilha maior, com rima interpolada e emparelhada, quer rica (“sombrio” – “rio”) quer pobre (“o vira” – “a mentira”), é um dos poemas mais belos do poeta, pela assunção do local da morte, que dá título ao poema: *Gondarém*, apresentada como “Pátria de contrabandistas” e, mais tarde, “Na própria pátria do crime”.

Numa primeira parte, quando morrer, o sujeito poético não quer que lhe vistam a farda dos bandoleiros “A farda dos bandoleiros /Não consinto que ma vistas.”, ou seja, não se identifica como assaltante, bandido ou salteador, homem nómada típico das terras portuguesas fronteiriças com a espanhola Galiza. Até contrasta esses dois espaços negativos e tristes: uma banda (“Numa banda a Espanha morta”) e a outra banda (“Noutra Portugal sombrio”). Esta antítese é vincada por um rio que as separa, metáfora de um cavalo galopante “Que não pára à minha porta”, isto é, não me pertence nem me reconhece.

Numa segunda parte, o sujeito poético pede ajuda, vincada pela repetição de “E grito, grito: Acudi-me.”, revelando a aflição da transposição fatal entre a dor (“Ganhei dor.”), o prazer (“Busquei prazer.”) e a morte (“E sinto que vou morrer”). É também a revolta contra duas ditaduras do pensamento e dos costumes – a portuguesa e a espanhola: “Numa banda a Espanha morta/Noutra Portugal sombrio/Entre ambos galopa um rio/Que não pára à minha porta”.

O poeta esbraceja e grita, porque não se conforma com os limites e a repressão que lhe querem impor: “E grito, grito: Acudi-me/Ganhei dor. Busquei prazer/ E sinto que vou morrer/Na própria pátria do crime”.

Não são os outros que estão certos; é ele o único que o está, porque segue os ditames do coração e da sua sensibilidade. E é nessa “Pátria de contrabandistas”, “Na própria pátria do crime” que se nega a ser identificado como criminoso, repetindo “A farda dos bandoleiros /Não consinto que ma vistas”. E explica o motivo por que ali foi morrer, centrando a causa na traição enquanto, inocentemente, apenas ali tinha ido para aprender a dançar o Vira (“Por mor de aprender o Vira / Fui traído.”). Ele baila nas romarias com as moças e moços, mas

dos seus amores efémeros nada resulta mais que a tradição e a mentira: “Por mor de aprender o Vira / Fui traído. Mas por fim / Sei hoje, que era a mentira / Que então chamava por mim”. Atualmente reconhece que era a mentira que o iludia (“Sei hoje, que era a mentira / Que então chamava por mim.”)

Na terceira parte, define, de uma forma total, a sua condição de marginalidade: “Nada haverá que me acoite / Meu amor, meu inimigo / E aceito das mãos da noite / A memória por castigo”. O sujeito poético oferece-se ao sacrifício e acolhe o castigo merecido (a lembrança permanente do passado), que recebe da noite personificada (“Aceito das mãos da noite / A memória por castigo.”), pois vê-se ou descobre-se como um sem-abrigo (“Nada haverá que me acoite”), face a alguém que, paradoxalmente, é amor e inimigo (“Meu amor, meu amigo”), numa apóstrofe antitética, que revela o desgosto da morte, na terra de contrabandistas e criminosos, onde ele, puro e ingénuo (fora apenas aprender a dançar o Vira), foi traído por quem não o merecia.

Em suma, Gondarém, como muitas outras terras de fronteira, vivia do comércio ilícito realizado por contrabandistas de um e de outro lado do Minho. O sujeito poético, sem negar as suas raízes, rejeita essa sociedade — “a própria pátria do crime” — e dela se destaca, orgulhando-se da sua condição singular de marginal, que jamais será como os demais “Vim morrer a Gondarém / Pátria de contrabandistas / A farda dos bandoleiros / Não consinto que ma vistas”.

2.2.12. Prece (1951) (p. 647)

Talvez que eu morra na praia
Cercada em pérfido banho
Por toda a espuma da praia
Como um pastor que desmaia
No meio do seu rebanho.

Talvez que eu morra na rua
Ínvia por mim de repente
Em noite fria, sem lua
Irmão das pedras da rua
Pisadas por toda a gente.

Talvez que eu morra entre grades
No meio duma prisão
E o que o mundo além das grades
Venha esquecer as saudades
Que roem meu coração.

Talvez que eu morra no leito
Onde a morte é natural
As mãos em cruz sobre o peito
Das mãos de Deus tudo aceito
Mas que eu morra em Portugal.

É um poema em oração, no qual se formula um pedido: se for para morrer, que seja em Portugal. A identidade e o orgulho de ser português são gritantes e primordiais. Em quatro quintilhas, com versos em redondilha maior, recorrendo à rima interpolada e emparelhada, o poeta usa rima rica (“praia – desmaia”) e pobre (“banho – rebanho”).

Destaca-se a repetição quase total do primeiro verso de cada estrofe, que levanta inúmeras hipóteses sobre o local e as formas incertos da morte (“Talvez...”). Na primeira

quintilha, sugere morrer na praia, afogado, num banho metaforicamente pecaminoso (“pérfido”) e hiperbólico (“Por toda a espuma”); ou na terra, desmaiado, como um pastor “No meio do seu rebanho”, numa comparação que alude ao “estar só entre a gente”.

Na segunda quintilha, imagina-se morrer por apedrejamento, na rua, pisado, metaforicamente numa noite fria e sem lua, irmanando as pedras da rua hiperbolicamente pisadas por todos (“Pisadas por toda a gente”).

Na terceira quintilha, levanta a possibilidade de morrer “entre grades /No meio de uma prisão”, com o coração roído de saudades. Numa antítese entre o sujeito poético e “o mundo além das grades” (as pessoas em liberdade), é personificado o mundo que esquece as saudades, enquanto o poeta as mastiga interiormente na sugestiva metáfora “roem meu coração”.

Por fim, na quarta quintilha, o sujeito poético imagina morrer no seu leito, de morte natural, vislumbrando-se deitado, com “As mãos em cruz sobre o peito”, num ato metafórico de religiosidade cristã, concluindo hiperbolicamente que “Das mãos de Deus tudo aceito”, fazendo um trocadilho entre as suas mãos postas e as mãos de Deus, mas desde que “eu morra em Portugal”, a terra que o viu nascer, como se quisesse completar o ciclo (nascimento–vida–morte) e um círculo (ir para de onde vim).

2.2.13. Entrega (1978) (p. 648)

Descalça venho dos confins da infância
E a minha infância ainda não morreu
Atrás de mim e em face há a distância
Menino Deus, Jesus da minha infância
Tudo o que tenho e nada tenho é teu.
Venho da estranha noite dos poetas
Noite em que o mundo nunca me entendeu
E trago as mãos vazias dos poetas
Menino Deus amigo dos poetas
Tudo o que tenho e nada tenho é teu.

Feriu-me um dardo, ensanguentei as ruas
Onde o demónio em vão me apareceu
Porque as estrelas todas eram tuas
Menino irmão dos que erram pelas ruas
Tudo o que tenho e nada tenho é teu.

Quem te ignorar ignora os que são tristes
Ó meu irmão Jesus triste como eu
Ó meu irmão menino de olhos tristes
Nada mais tenho além dos olhos tristes
Mas o que tenho, ai nada tenho, é teu.

O sujeito poético canta a entrega a Jesus, numa dádiva total da vida ao “Menino Deus”, apelando à religiosidade popular do culto ao Deus Menino, impregnada desde a infância do autor.

Em quatro quintilhas de verso decassilábico, usa a rima interpolada e emparelhada, quer rica (“morreu – teu”) quer pobre (“infância – distância”). Destaca a repetição do último verso, em cada estrofe, como se fosse um refrão, que funciona como coro da tragédia grega,

vincando a tragicidade situacional e a dramática entrega, que opõe “*tudo*” a “*nada*”: “*Tudo o que tenho e nada tenho é teu*”.

O título *Entrega* revela essa herança do que fui, do que sou e daquilo em que me tornarei como pertença total de Deus. Podendo eventualmente articular-se com a duplicidade de género do autor, o sujeito de enunciação feminino sugere a importância da alma em detrimento do corpo, da matéria. Tal como vem ao mundo, pobre e “*descalça*”, o eu poético descobre-se criança, repetindo a palavra “*infância*”, como fase marcante da sua existência, que perdura (“*Ainda não morreu / Atrás de mim*”), apesar de parecer distante (“*há a distância*”). A apóstrofe “*Menino Deus, Jesus da minha infância*” sugere o diálogo que o eu poético tenta estabelecer, numa espécie de oração sobre a sua existência e a sua essência.

Na segunda quintilha, confessa ao “*Menino Jesus, amigo dos poetas*”, de onde vem, metaforicamente “*da estranha noite dos poetas*”, repetindo “*noite*” como ícone da marginalidade e da exclusão, porque hiperbolicamente “*o mundo nunca me entendeu*”, tomando o mundo como as pessoas incompreensíveis numa hipálage. Mas o sujeito poético sente-se vazio, facto que traduz na metáfora das suas mãos “*E trago as mãos vazias dos poetas*”.

Na terceira quintilha, conta como foi ferido de amor (“*Feriu-me um dardo*”), aludindo simbolicamente à traição, e como o sangue jorrou (“*Ensanguentei as ruas*”), alegando que a dor foi terrível, visível e pública, e o demónio tentou surgir-lhe, mas em vão, porque o “*Menino irmão dos que erram pelas ruas*” acendeu todas as estrelas (hipérbole), defendendo-o da escuridão e do massacre.

Numa gradação crescente, o “*Menino Deus, Jesus da minha infância*” vai-se aproximando da pessoa do poeta, porque se torna “*Menino Deus amigo dos poetas*” e depois “*Menino irmão dos que erram pelas ruas*”, para se definir, repetidamente, na última quintilha, como “*Ó meu irmão Jesus... Ó meu irmão...*” em apóstrofes reiteradas para desacreditar quem não acredita (“*Quem te ignora, ignora os que são tristes*”), acentuando o cerne da questão: o ser ignorado pelos outros, excluído, marginalizado.

E o sujeito poético compara-se aos tristes da sociedade, tão tristes como ele e os olhos do Menino Jesus, caracterizado como “*Menino de olhos tristes*”, idênticos aos do poeta, sua única fortuna, janelas da sua alma triste. A hipérbole acentua essa mesma tristeza arrebatadora “*Nada mais tenho além dos olhos tristes*” e a nobreza da dádiva, “*Mas o que tenho, ai nada tenho, é teu.*”. Note-se a tortura implícita no uso da dolorosa interjeição “*ai*”, para se revelar tão pobre como quando veio ao mundo.

Este poema traduz uma perspectiva que abraça a ‘revolução do catolicismo’, sentida na Igreja, com a postura de São Francisco e de Santa Clara de Assis que, numa Igreja rica e poderosa, senhora de vastos territórios e fortuna, se colocaram ao lado dos pobres, marginalizados (dos poetas, neste caso, “*Menino irmão dos que erram pelas ruas*”) e desprotegidos. Foi o regresso às origens e à essência da Igreja Católica.

Além disso, o culto da devoção do Menino Jesus advém do Presépio e da celebração do Advento, o nascimento do Menino Deus, a que a própria Amália Rodrigues dedicou um dos seus poemas, *Vi o Menino Jesus*, do *single Cantigas ao Menino Jesus*, um tema que lhe foi tão querido e de culto popular.

2.2.14. Padroeira (1978) (p. 649)

Rosa que trago em meu seio
Tenha aroma de raiz
Pus certa rosa em meu seio
Mas o amor nunca mais veio
Nossa Senhora não quis.

E a tanto ao espelho componho
Olhar de negro verniz
De que me serve este sonho
Quis dar corpo e alma ao sonho
Nossa Senhora não quis.

Vint'anos dança e beleza
Tudo o que a vida nos diz
Rima com dança e beleza
Quis a noite mais acesa
Nossa Senhora não quis.

Perdão, perdão Padroeira
Refazendo o que desfiz
Só sei cantar à maneira
Do povo do meu país
Nossa Senhora não quis
Nossa Senhora não quis
Nossa Senhora não quis.

O poema *Padroeira* nunca foi gravado por Amália Rodrigues, mas foi cantado uma única vez por ela, no Coliseu dos Recreios. A padroeira é a Nossa Senhora do Carmo, cuja enorme devoção foi assim partilhada e divulgada. A imagem da sua Nossa Senhora acompanhava a fadista, junto ao seu coração, aposta no interior dos seus vestidos, em cada recital

seu: “*Eu não canto sem os meus santinhos. São eles que me protegem. Por isso, trago-os sempre comigo.*”¹¹¹

Formalmente, este poema é composto por quatro quintilhas, escritas em versos de redondilha maior e com rima emparelhada e interpolada, tanto rica (“*raiz – quis*”) como pobre (“*diz – quis*”). O sujeito poético conta como foi Nossa Senhora do Carmo que não quis que ele vivesse o amor. Explica inicialmente que, como uma mulher que traz ao peito, presa no decote, uma rosa, que espraia o aroma da sua raiz, o sujeito poético coloca “*certa rosa em meu seio*”, mas sem sucesso. Hiperbolicamente, afirma, “*Mas o amor nunca mais veio / Nossa Senhora não quis.*”. Ainda assim, o poeta não perde nem a esperança (arranja-se e apronta-se) nem o brilho para encantar e seduzir “*E a tanto ao espelho componho / Olhar de negro verniz*”. Mas a expectativa (veja-se o trocadilho entre “*este sonho*” e “*dar corpo e alma ao sonho*”), a quem o poeta se entrega, na antítese perfeita “*de corpo e alma*”, não surte efeito. Porque “*Nossa Senhora não quis.*”.

O sujeito poético enumera de seguida as suas experiências noturnas fantásticas de beleza e dança (que repete, dando-lhes merecido destaque), personificando a vida na hipérbole “*Tudo o que a vida nos diz*”. E até na noite mais animada, na metáfora “*Quis a noite mais acesa*”, “*Nossa Senhora não quis.*”. Por fim, pede perdão a “*Nossa Senhora*”, assumindo culpas por ter feito, desfeito e refeito, o seu pecado e erro, na antítese “*Refazendo o que desfiz*”, como a deusa, Penélope, que desfazia de noite a manta que tecia de dia. E assume perante “*Nossa Senhora*” que “*Só sei cantar à maneira / Do povo do meu país.*”, numa evidente metáfora de quem quer dizer que só sabe amar assim, dessa forma, à maneira dos que lhe são idênticos.

Apesar dos sinais de esperança em amar novamente (a rosa ao peito, o olhar faiscante, o desejo de entregar o corpo e a alma, a dança e a beleza num só rodopio, nas noites mais loucas e entusiasmadas), esta é a confissão da culpa do poeta, que interiormente sabe que ele próprio “*não quis*” e a culpa de quem sempre o terá protegido de males maiores, “*Nossa Senhora não quis.*” (verso repetido três vezes na última quintilha). As sínteses dos três versos finais anteriores erguem o tríptico religioso da trindade, Pai, Filho, Espírito Santo), podendo ser, por isso, também, um agradecimento à padroeira, porque, como diz o povo “*Há males que vêm por bem*”.

¹¹¹ In *A Capital*, entrevista aos jornalistas Maria Antónia Fiadeiro e Sousa Aguiar (outubro 1974).

3. As inovações temáticas de DMF e de PHM no novo Fado de Amália Rodrigues

Tanto DMF, como PHM foram, de certa forma, marginais no seu próprio país. Por exemplo, a polémica sobre Amália Rodrigues ter cantado sonetos de Camões, a anterior polémica sobre os fados canção de Frederico Valério, que os puristas já consideravam uma traição à forma, conteúdos e instrumentação do fado tradicional e, mais tarde, a fase de Alain Oulman e dos grandes poetas.

A poética de PHM funcionou, muitas vezes, como a de um “alter-ego” da própria Amália, dos seus sentimentos, carreira e vida. As constantes dos poemas de PHM cantados por Amália levaram à rutura com os temas tradicionais e contribuíram para o Novo Fado, dando-se a aproximação à fadista.

Houve quem nunca lhe tivesse perdoado estas três evoluções – revoluções, mas bastava que PHM tivesse feito para ela apenas um único fado – *Povo que Lavas no Rio* –, um hino ao povo que a amava tanto, para ter sido um dos poetas mais importantes do seu novo fado. Parafraseando Nóbrega e Sousa e Jerónimo Bragança na sua maravilhosa canção *Lado a Lado*, eles foram, ao mesmo tempo, “irmãos e cúmplices” afastados apenas pela geografia e condição, tal como na canção “*Lado a lado, meu amor/ Mas tão longe*”.

Entre as inovações temáticas, que PHM trouxe para o novo Fado de Amália, salientam-se: a intensidade dos sentimentos, a angústia, a solidão; a experiência, o sentir-se marginalizado/a, e a conseqüente amargura; o amor pela natureza e pela paisagem; o nacionalismo e o nunca renegar as respetivas origens; o caráter, por nunca se terem deixado comprar nem vender, conivências tão importantes de duas almas gémeas que, de repente, se encontraram e comungam dos mesmos objetivos; o teor poético, tanto lunar, de tristeza (*Olhos Fechados, Fria Claridade, Prece, Cuidei que tinha morrido e Gondarém*), como solar, de alegria (nos arraiais, amores clandestinos), o canto do corpo do objeto amado, a efemeridade do amor, a fusão com a paisagem circundante presentes, por exemplo, em *Fandangueiro, Verde Verde, O rapaz da camisola verde, Havemos de ir a Viana, e A minha terra é Viana*); a celebração de uma religiosidade de cunho popular (*Entrega e Padroeira*).

Da obra de PHM podemos realçar a sensualidade natural, a fuga à narração, o romantismo que traz em simultâneo a luz e as trevas. O poeta que tão bem aborda a sensualidade e

o desejo, assume a contradição entre o sentimento e a razão. Não se trata de um discurso retórico (Régio, 1942), mas a consciência das limitações do ser português.

O amor à pátria, que partilha com Amália, o gosto pela natureza e pelas coisas simples da vida, não darão nunca lugar à vulgaridade e por isso poderemos observar que ambos são portadores de uma simplicidade “sofisticada” e que é marcada por uma enorme sensibilidade, que resiste sempre à vulgaridade. Ambos cultivam uma aura de mistério, que vai para além do que é óbvio e que promove sempre uma ambivalência entre o que é natural e o que é resultado de construção intelectual.

Nas palavras de Manuel Alegre, no que respeita a poesia, PHM não teoriza, pratica.

A leitura dos textos interpretados em fado por Amália (letras ou poemas) bem como a investigação acerca da carreira da fadista, remetem-nos inexoravelmente para um repertório em que a abordagem das emoções e estados de alma da espécie humana são um tema constante. Amália dizia, acerca de si própria, que era uma pessoa muito negativa, mas esta sua postura podia mudar, assim que se encontrava em palco. Em palco Amália, a Diva, mudava de registo no final de cada espetáculo e a reação do público, que ela própria considerava um milagre, fazia com que surgisse uma faceta da *persona*, em que havia alegria e força para continuar.

A poesia escrita por Amália continua pouco conhecida do público, pois esta timidamente revelava que não mostraria os seus poemas a poetas consagrados, com receio que lhes dissessem que estaria a entrar em competição (Muchagato, 1987). Nos depoimentos de Amália, ao longo de toda a sua carreira, encontramos melancolia, lucidez e sobretudo emoção genuína. Emoção apoiada numa qualidade vocal, por todos reconhecida.

Com o passar dos anos a voz alterou-se, mas a experiência deu-lhe ainda mais capacidades para a usar, de uma forma tal, e com tal vigor, que a própria confessava que “amachucava” o público (Muchagato, 1987). Amachucava, no sentido em que despidoradamente expunha as emoções genuínas, que “vinham de dentro” e livremente expunha a sua fragilidade emocional. A rendição do público surgia, pois este identificava-se com esta liberdade de expressão, que era a única que lhe era possível naquela época.

A poesia que Amália gostava de cantar já era fado antes de o ser e vamos encontrar igualmente um turbilhão de emoções, tanto na poesia de DMF, como em PHM, embora apresentadas de forma específica. Em DMF encontramos uma abordagem da sensualidade, perfeitamente inovadora para a época e um constante protagonismo do feminino, associado

à descrição de Lisboa e suas características. Já em PHM, o amor e as emoções surgem como uma permanente transgressão, remorso pela sensação de prazer e admissão do pecado. O que o poeta invejava no povo — o Povo que tinha idealizado — era a liberdade de expressão de sentimentos, sem constrangimentos de códigos sociais. Daí a sua relação com a autenticidade que reconhecia em Amália, a fadista, e Amália, a mulher, lhe possibilitaram uma aproximação e um entendimento, sem necessidade de ser expresso em palavras, que não fossem as palavras constantes dos seus poemas.

Por outro lado, PHM, tão ambíguo como o próprio fado, apesar de não abdicar do prestígio da sua posição social, via em Oulman um amigo com uma postura de criação artística virada para a inovação, sem facilitismos. Tinha valorizado a sua obra, junto do grande público, e tinha ainda conseguido alargar a receção a públicos com outras necessidades em termos intelectuais.

Assim, verificamos que um conjunto de universos poéticos conseguiram encontrar-se, reformular-se para integrar o ambiente do fado, continuando a falar de sentidos, beleza, prazer e “da memória dos efêmeros momentos vividos nessa entrega ou na expectativa dela e da trágica solidão que a ela se seguiu” (Moura, 2010: 67).

A investigação acerca do fado, na perspetiva de produto cultural, tem vindo a realçar o facto de que o fado continua a atravessar o imaginário de grupos de apreciadores muito diferentes e que essa transversalidade só pode ser justificada, porque, ao existirem fados e não fado, cada audiência é capaz de se integrar num ambiente de partilha e de fruição estética, um ambiente mágico, em que o artista e o público formam um conjunto, de partilha de identidade, quando o motivo são emoções expressas através de um imaginário simbólico, que é comum e herança de todos, pois como dizia Vergílio Ferreira (1981: 145) “ficou em nós, o que nos moldou o sentir” .

A tragédia e a alegria de estar vivo, a melancolia das emoções ligadas ao amor e ao ciúme, a angústia da perda, a raiva e o desespero perante o destino encontram-se na vida e na poesia e são-nos relatadas através do fado, através da voz e interpretação únicas de Amália Rodrigues.

A novidade do novo repertório de Amália surge quando se conseguem abordar as emoções, através de um estilo poético com características de musicalidade, subtileza nas palavras, sensualidade elegante, celebrando igualmente a ambiguidade presente no ser humano, sabendo que nem sempre tem controlo sobre a sua vida, mas que nem por isso pode perder

a lucidez, a não ser quando vive uma intensa paixão. A voz que vinha de dentro era a voz da Amália, que a cedia aos poetas, os quais, por sua vez, encontraram nela um veículo dileto para expressar a sua obra.

A escolha de Oulman pela poesia de PHM e DMF articula-se com o facto de este reconhecer em primeiro lugar, qualidade a ambas as obras. Para além da qualidade, reconhecia-se também a diversidade temática, pois os poetas apresentavam diferentes propostas na sua perspectiva de abordar os temas do amor e da melancolia, além do caso particular de PHM ter uma produção em que surgem temas mais folcloristas.

A lírica de PHM apresenta-se mais ligada à natureza e a ambientes portugueses, com forte ligação ao povo idealizado, que o poeta tanto amava. Quanto a DMF, a simbologia das sensações ligadas ao amor e a feminização de Lisboa estão presentes não só nos poemas que Amália cantou, mas em toda a obra. DMF fazia com frequência referências simbólicas à mitologia clássica, que considerava fundamental para a formação da cultura europeia; por sua vez, PHM preferia retirar elementos simbólicos do folclore português.

Nenhum deles foi particularmente admirador das correntes neorrealistas, pois a expressão do simbólico surgia como mais estética e com qualidades plásticas para a expressão da língua portuguesa.

A sensualidade assumida por David, ou o sentimento de pecado perante o prazer, de Pedro, conseguiram encontrar na voz de Amália o veículo ideal para se exporem e é essa capacidade de mostrar o mais fundo do pensamento de todos que irá caracterizar o período de colaboração entre eles. Assumir as tristezas e as alegrias, assumir a solidão e o abandono, significa expor ao público o que cada um sente, sem complexos e com autenticidade.

Para DMF, a abordagem dos sentimentos não possui nada de perverso, antes constituía uma abertura do espírito que, sem *tabus*, pode elevar-se através da cultura. Ao público, nem sempre deverá dar-se a versão mais imediatista da informação, por isso, a mensagem deve contribuir para uma reflexão individual, cujo único objetivo é a elevação do espírito.

No que respeita a PHM, a genialidade da obra constitui-se pela forma como o poeta se expõe na sua humanidade e nas imagens (ora luminosas ora sombrias) que transmite acerca dos pobres mortais. Mortais pecadores, mas que também se podem redimir através da elevação espiritual e pela procura da verdade, mesmo que esta traga sofrimento ou até exclusão social.

A poesia, tanto de DMF como de PHM, permitia abrir novas formas de usufruir do Fado, propostas por Oulman, que utilizou matéria-prima de eleição, para as suas construções artísticas, interligando a poesia de DMF e PHM, a voz de Amália, a sua música e as capacidades interpretativas dos músicos.

CAPÍTULO V

REPERCUSSÕES DO NOVO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES: A CRIAÇÃO DE NOVOS PÚBLICOS

1. Dos fervorosos seguidores de Amália Rodrigues à captação de novos públicos

Nos anos 60 do século XX, a existência de diversidade de opiniões acerca da utilização da poesia no fado era um facto.

Uma parte dos ouvintes de fado defendia as letras específicas da criação popular, para manter o cariz genuíno do fado (Moura, 2010), enquanto outros defendiam o alargamento do repertório (O'Neill, DMF).

Estas posições representavam, de facto, uma divisão rígida quanto à produção do fado: uma destinada ao povo e às massas; a outra destinada às elites. João Braga, fadista, designa esta divisão como “apartheid cultural”,¹¹² e O'Neil (EGEAC, 2009: 46l) critica a “bem-pensância” de uma parte da sociedade que defendia a divisão entre cultura popular e cultura erudita.

Os tradicionalistas pretendiam um alinhamento do fado pela cultura popular, sem ambições e com temas específicos, utilizando um vocabulário adequado, isto é, específico e reduzido, para poder ser entendido pelas classes trabalhadoras.

A carreira de Amália não se ficou, porém, no território nacional e podemos encontrar destaques da sua presença em 1966 no Lincoln Center de Nova York, com a New York Philharmonic Orquestra, ainda em 1966 no Hollywood Bowl de Los Angeles, em 1967 no MIDEM em Cannes, em 1968 na Roménia, 1969 na União Soviética, 1970 na Feira de Osama e Sankei Hall de Tóquio, em 1971 no Teatro Lírico de Milão e no Palladium de Londres e em 1972 no Canecão do Rio de Janeiro.

Tudo isto ilustra como foi possível contribuir para a divulgação da poesia portuguesa, embora na opinião de Rui Vieira Nery (2012) os fados com letra de PHM e DMF sejam utilizados parcimoniosamente no seu repertório mundial, em conjunto com fados-canção, e ainda repertório noutras línguas, como espanhol, italiano e francês.

Certo é que o designado Novo Fado de Amália atraiu novos públicos. Mas esta afirmação implica que o conceito “público” seja definido.

Na teoria da comunicação, os públicos são partes interessadas (Lopes, 2015). Se toda a obra de arte pretende chegar ao maior número de públicos, enquanto partes interessadas, é

¹¹² Prefácio à obra de Jean- Jacques Lafaye, 1999 - *Amália Uma voz no Mundo*.

necessário que exista um conjunto de recetores que se identifiquem com a postura emocional que lhe é transmitida pelo artista.

Retomam-se os pressupostos de Jauss, quanto à função da obra de arte:

- A novidade apresentada pela obra estabelece um diálogo com o recetor, “conduzir o leitor a uma postura emocional” (Jauss, 1979: 28) e, neste caso, transforma-se num facto social, partilhado por um conjunto de indivíduos.
- O horizonte de expectativas analisa-se de acordo com um código de normas estéticas, de um determinado público, bem determinado sociologicamente (Jauss, 1979: 37).

O modo como uma nova forma de arte é acolhida pelo público está sujeita a várias condicionantes. O artista terá de ser detentor de uma capacidade de antever a busca dos públicos, apresentar novas respostas para as suas inquietações, mesmo antes de estas se encontrarem formalmente formuladas.

Como poderemos, então, caracterizar os novos públicos do fado ou as partes interessadas? Que especificidades encontraram neste Novo Fado que os levou a aproximarem-se dele?

Se toda a obra de arte responde a uma pergunta, o Novo Fado de Amália terá de ser equacionado à luz do panorama cultural dos anos 60, em Portugal. Nesta época, em todo o mundo ocidental verificava-se uma inquietação generalizada e aspirava-se a mudanças, mesmo quando não se sabia exatamente o que mudar e através de que mecanismos.

Amália cedo reconhece que a colaboração com Oulman lhe trouxe novos públicos. Mas que tipo de públicos seriam estes? Naturalmente não seriam os tradicionais frequentadores de casas de fado dos anos cinquenta, antes um público interessado na produção cultural nacional, mas que não tivesse as características culturais propaladas pelo Estado Novo. Um público culto, cosmopolita, aberto a novas experiências e que entendia a mensagem transmitida através da poesia de DMF e PHM.

Assim sendo, Amália elevou o patamar do fado para além do que era exigível e do que era, até, expectável.

Amália inicia uma nova forma de diálogo com o público, transmite a emoção da obra poética utilizando um novo formato e é nessa troca de bens simbólicos que consolida a existência de um novo público. O Novo Fado, enquanto novo produto da indústria cultural, apelava a um tipo de público/recetor, com características diferentes do anterior. Um público mais culto e mais informado sobre a cultura portuguesa em tudo o que ela tem de singular.

Neste caso, o remetente (Amália) envia para o destinatário (público) um novo tipo de discurso simbólico, que não era o tradicional do fado.

“todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação [...] que não deve ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social”.

Bakhtin (1979:37)

Portugal, nos anos 60, vivia num regime político ditatorial. A existência de censura nos meios de comunicação e nos espetáculos filtrava a chegada de informação sobre o que passava no resto da Europa e no Mundo.

As notícias sobre a morte de Kennedy, a guerra do Vietname, o movimento *hippie*, a revolução *pop* e os novos movimentos artísticos como a *pop art*, o neorrealismo, ou o abstracionismo surgiam aos diferentes públicos através de informações censuradas, em que apenas era possível utilizar um tipo de linguagem que não ofendesse o regime.

Nos anos 60, registava-se uma percentagem de analfabetismo de 26,6% nos homens e 39% nas mulheres (Pordata, 2015).

Num país intelectualmente limitado pela censura e com problemas de desenvolvimento económico, surge em Portugal um produto cultural, nacional, e que os media da época iriam ajudar a divulgar. Amália era já uma figura de referência no fado e, em conjunto com as propostas estéticas de Oulman, foi possível apresentar um novo produto, que embora com raízes populares, pretendia ir mais além.

Num período histórico em que imperavam as certezas da ditadura, surge uma artista que assume fraquezas e forças, ambiguidades e contradições, que fazem parte de todo o ser humano. Para Amália, a única certeza era a do Destino, mas a sua sensibilidade perante a vida proporcionava-lhe um lugar especial junto dos públicos portugueses.

Os seus detratores acusavam-na de fugir do repertório tradicional,¹¹³ e era isso mesmo que a artista pretendia: não se sentir amarrada a um estereótipo de desempenho, enquanto assumia os riscos de apresentar algo de novo.

¹¹³ Amália, ao decidir-se por cantar os grandes poetas da língua portuguesa e, sobretudo, Camões, o seu *Sanctus dos Sanctus*, foi considerada como uma apóstata, incorrendo na herética atitude de uma “cantadeira” do fado, de humildes origens, tocar em Camões e servi-lo ao povo que, por direito próprio devia fruí-lo, através do fado, na altura uma expressão musical menosprezada pela maior parte dos intelectuais.

Amália, a Diva dos anos 60, tornou-se o resultado da cultura de massas. Os media nacionais e internacionais mencionavam cada espetáculo seu, como um acontecimento fulgurante e inesquecível, tal como o capítulo V evidenciou.

Ela era imparável. A figura vestida de negro, acompanhada por dois músicos, surgia como um símbolo de sofrimento e *glamour*, que era possível encontrar no resto do mundo através do cinema e do *star sistem*. Ao contrário de outras divas, Amália não ficou conhecida por ostentar um comportamento extravagante, antes era a sua imagem de mistério e contenção que produzia o simbolismo do agrado do público.

Atualmente, continuam a existir Amalianos,¹¹⁴ nos meios fadistas, sejam artistas amadores ou profissionais. Ao contrário do que prediziam alguns dos seus contemporâneos, que defendiam que a dificuldade de entendimento dos poemas faria com que Amália se afastasse do público menos culto, isso não se verificou e ela continua colada à pele e ao imaginário dos portugueses, independentemente da sua classe social.

A obra de Gray (2013), investigadora americana que se interessou pelo estudo do fado amador e dos locais mais populares onde é interpretado, confirma-o. Aliás, como reconhece Pellerin (2009), o fado, enquanto género, apresenta heterogeneidade social e diversidade de canto, mas continua a representar a memória coletiva dos portugueses.

Pellerin (2009) reconhece ainda que os públicos de fado encaram a escuta como um ritual, pois o ambiente do fado suscita uma ligação entre músicos, fadista e público, em que todos partilham um momento mágico, “como se o Fado conferisse a cada um uma distinção reconhecida por todos e permitisse assim escapar a um sentimento de banalidade” (p. 166).

Assim, é possível entender como no Portugal, culturalmente cinzento nos anos 60, com o resto da Europa a agitar-se, o canto de Amália permitia a públicos mais cultos identificar-se com um novo género. A liberdade da escrita poética permitia um tipo de fuga da banalidade, a que alguns públicos aspiravam. A ânsia de liberdade para pensar, refletir e criar era ilustrada pela capacidade criativa de Oulman.

A pequenez intelectual do regime não iria suportar a convivência com um intelectual cosmopolita, que não tinha problemas em conviver com os seus opositores.

¹¹⁴ Os Amalianos são fãs incondicionais e seguidores de Amália Rodrigues. Juntavam-se duas vezes por ano com a fadista, em jantares e piqueniques na mata do Monsanto. Hoje percorrem estes circuitos com o objetivo de homenagear Amália e dar vida à tradição por eles criada. É também o nome dado aos artistas amadores seguidores do estilo de Amália.

Apesar das limitações da época, foi a expectativa por novas propostas culturais, que deu a notoriedade ao Novo Fado que, embora especificamente português, era agora divulgado junto de um público que não frequentava as coletividades de bairro, nem as casas de fado com uma oferta estilizada a gosto do turista.

Este novo público era mais culto, mais informado e entendia que os poetas se permitiam golpes de asa, e que através do simbolismo podiam abrir horizontes e criar novas linguagens e novas formas de expressão.

Apesar de a estrutura da Censura dificilmente poder cortar texto das letras dos fados, o novo público conseguia encontrar nos conteúdos novas formas de conceber as relações humanas e as relações amorosas.

A linguagem do Novo Fado surgia com um simbolismo de libertação face a mentalidades mais retrógradas e não tinha só a ver com o facto de ser uma proposta diferente do fado tradicional. Era necessário saber interpretar o conteúdo, conseguir fazer uma leitura subliminar do texto, para verificar que as formas de sentir o amor poderiam também constituir-se como uma nova forma de liberdade de expressão.

Não deixa de ser curioso que quando Pellerin (2009), investigadora da cultura portuguesa, situa a visão de Eduardo Lourenço sobre o fado, venha referir nas palavras deste que no fado se apresenta uma saudade de uma felicidade que nunca se atingiu. Esse era o estado de espírito de Amália que, através da sua interpretação, conseguia transmitir ao público uma emoção, tão portuguesa, de saudade do futuro.

Embora Amália assumisse publicamente uma postura fatalista, não existe nada mais universal, nada mais libertador, do que a necessidade de fugir do Destino, porque esta fuga simboliza a necessidade de liberdade, não só do poeta como da Humanidade em geral.

Os novos públicos não são tradicionais frequentadores de casas de fado, são destinatários, que consomem produtos de *media*. Leem jornais e revistas, vêem televisão, ouvem rádio, compram discos, frequentam espetáculos e sabem o que se passa no resto do mundo.

Se o fado é emoção, então falamos de intangível e de ambiguidade; mas se falamos em fado que se enquadra enquanto produto de indústria cultural, temos forçosamente de verificar a forma como se organiza o circuito, no que respeita aos atores sociais — os ouvintes nacionais ou estrangeiros e os artistas.

Se, por um lado, Amália afirmava “*o Fado tem de estar dentro das pessoas, conforma a alma que a pessoa tem e...sei lá... a maneira como tem alma, quer dizer, tem de ter*

sensibilidade, tem de perceber aquilo que diz” (Baptista-Bastos, 1999: 37), temos também de perceber que teria de existir uma forma de fazer chegar este novo fado ao público.

A indústria discográfica e os *media* (rádio, televisão) iriam desempenhar o seu papel para atrair um novo público, que não era o tradicional frequentador nem das coletividades onde cantavam os fadistas amadores, nem das casas de fado demasiado associadas a uma programação feita especificamente para turista.

O fado sempre foi ambíguo na forma como é visto pelo emissor. Se o fado é um estado de alma, também pode ser vendido como mercadoria, através dos circuitos comerciais. Se é verdade que o que é singular na obra de arte consiste na transfiguração estética, que ela realiza e que lhe permite atravessar um percurso histórico de longa duração (Silvestre, 2015), verifica-se é que o Novo Fado é a representação simbólica de um estado de alma nacional, que se materializa, com características próprias.

Se se menciona o intangível da alma nacional, temos de aceitar que o sentimento nacional acerca do género musical do fado também evoluiu através dos tempos, como a poesia portuguesa também nunca foi um produto cultural estático.

As mensagens dos artistas vão evoluindo com as sociedades em que se inserem e a construção da mensagem pode não ser concretizada através da “arte pela arte”, mas através de um produto que faz parte de uma indústria, que possui os seus próprios mecanismos de distribuição, para que consiga chegar até aos seus públicos potenciais.

A dimensão particular de um fenómeno estético é que tem de apresentar uma estrutura, que parte da posição do autor enquanto ator social, mas procura incessantemente um destinatário. A arte necessita de público, e a busca de público é um processo de comunicação. Aparentemente, Amália não andava em busca de um público nacional, mas o facto de não querer ficar fechada num repertório típico, acabou por se concretizar numa ponte entre o seu novo repertório e um novo tipo de destinatário.

No que respeita aos artistas, continuamos a verificar a coexistência de fadistas amadores e de artistas que exercem uma atividade profissional específica. O fadista amador, que continua a interpretar estados de alma, existe ou coexiste com os artistas que necessitam de se adaptar à lógica do mercado. Verificamos, assim, a ambiguidade permanente do fado, quanto aos intérpretes/emissores, quanto aos circuitos de divulgação, que podem ser informais ou formais e ainda quanto à existência de uma enorme diversidade de repertório.

O fado sobrevive e adapta-se, porque é capaz de produzir diversidade estética (Mendonça, 2012). Evoluiu de um repertório tradicional para uma diversidade poética, mas que não ficou parado no tempo e, por essa razão, verificamos desde os anos 90 do século XX o surgimento de novos intérpretes com repertório variado. Foi Amália que abriu a possibilidade para novos protagonistas. Para os novos intérpretes surgirão com certeza desafios, e provavelmente também críticas acerca do que é fado ou do que não é fado nos seus repertórios, pelo que a discussão será interminável, à medida que forem surgindo novas propostas estéticas.

A estética do fado não é composta por limites estáticos, tal como em outro tipo de produtos culturais, o que não implica que diferentes repertórios, desde o mais tradicional ao mais moderno, não possam coexistir em cada época.

Este facto já tinha sido reconhecido por Gray (2013), quando constata a existência dos Amalianos, sendo que Amália muito cedo deixou de ser apenas uma fadista amadora e construiu um percurso profissional, tanto no mercado nacional, como no mercado internacional.

Naturalmente que no início da colaboração com Alain Oulman nos anos 60, o Novo Fado se dirigia apenas ao público nacional até ter chamado a atenção de Lafaye (1992), que irá traduzir para francês o repertório poético cantado por Amália. Podemos assim dizer que o fado sobrevive através da ambiguidade e da ambivalência.

Se existe saudade de um estado de alma que nunca se experimentou, não pode haver maior concretização da ambiguidade. O produto estético, com enorme variedade de propostas de conteúdo poético, poderá sempre encontrar novos destinatários, condição fundamental para a sua sobrevivência.

Os públicos do Fado de Amália são recetores que não renegam a cultura nacional, exatamente por (ou apesar de) serem cultos. Apreciam as características mais genuínas da cultura portuguesa, mas pretendem abrir horizontes, experimentar novas propostas, não se identificam com o imobilismo do regime e procuram novas aberturas ao mundo. Assim, desenvolve-se uma aproximação entre o fadista e o sujeito que ouve o Fado.

A ambiguidade do Fado e da personalidade de Amália acabam por lhe proporcionar um encontro feliz com diversos públicos. A fadista recusou-se a ficar limitada na sua carreira, ao mesmo tempo que aceitava os ditames do Destino. Os encontros e desencontros da

vida acabaram por servir de mensagem para este novo tipo de Fado, com simbolismo particular e uma sensibilidade nova para abordar temáticas eternas.

Para muitos públicos a figura de Amália em palco, encarnava a tragédia grega, em que as forças do Destino faziam questão de “brincar” com os desígnios dos homens.

O Novo Fado de Amália impôs-se porque um novo tipo de público aspirava a presenciar liberdade de criação artística e sabia que nos restantes países europeus surgiam novas propostas dentro da oferta musical, com mais liberdade de expressão e menos estereótipos. A presença da luz e da sombra são constantes nas expressões poéticas dos poetas escolhidos por Oulman, pois se a vida não é estática, os sentimentos evoluem e passam, eles também, por processos de inquietação e de mudança.

Amália soube expressar a dimensão da sensibilidade portuguesa, através de um simbolismo poético que menciona todas as contradições da existência, mas que nem por isso trava a ânsia de liberdade individual de pensamento, bem como a liberdade de ter direito a expressar os próprios sentimentos. Citando Vergílio Ferreira (1981: 3): “Por sobre tudo o que acumulámos de sublimação, há o que ficou em nós, do que nos moldou o sentir. Amália revela-nos isso mesmo. E o segredo de nós”. Por isso, Amália é culto e liturgia (Muchagato, 1987).

O segredo de “nós”, mencionado por Vergílio Ferreira, parece querer dizer que um povo antigo acumulou, ao longo dos séculos, saberes, experiências, mágoas, mas que persiste na construção da sua cultura. A magia do fado revela exatamente a possibilidade de revelar em público e ao mundo em geral, em que consiste a essência da Alma Portuguesa, o que a distingue na sua singularidade.

Não se trata de tristeza, mas de uma melancolia que resulta da lucidez em reconhecer as forças e as fraquezas e, mesmo assim, aspirar a fazer sempre mais e melhor. A ambiguidade persiste quando se confere importância ao Destino e, mesmo assim, se tenta fugir dele. As contínuas saudades de um futuro que ainda não chegou, mas que é fácil de imaginar.

No fado, a ambiguidade está sempre presente, pois se fala de emoções, irá abordar o sentido das emoções que em princípio não terão sentido algum. Se, como diz Damásio (2010), a emoção precede o raciocínio, então emoção não tem a ver com lucidez, mas com experiência de vida e características de personalidade.

Luís Miguel Queirós (2011) afirma que os poetas eruditos partilharam com os populares um conjunto de temáticas, a saber:

“[a] omnipotência trágica do destino — o destino está acima dos deuses—, o namoro, o ciúme, as traições e outras variantes da relação amorosa —, uma Lisboa castiça de que hoje pouco resta, e ainda o próprio fado, que sempre foi tema de si próprio, jogando com a ambiguidade entre a designação de um tipo de canção e o substantivo sinónimo de sina.”

Queirós, Artigo de 26 de novembro de 2011.

Afirma igualmente que o léxico dos poetas era tão reduzido como o dos letristas, mas, conforme é possível comprovar pela participação dos poetas que analisámos, isso não corresponde à verdade.

A ambiguidade do fado existe, porque coexistem os fadistas amadores e os fadistas profissionais. Os fadistas que cantam nas coletividades e os que procuram uma carteira profissional, ao mesmo tempo que têm pessoas especializadas ao seu serviço para gestão de carreira. Fado com alma também existe nos circuitos comerciais e cada fadista procura um segmento, ou nicho de mercado, para se encontrar com o seu público.

Na atualidade, as casas de fado possuem públicos nacionais e estrangeiros e a variedade dos projetos empresariais tanto apela aos fadistas tradicionais, como serve para divulgar novos talentos. O mercado consolidou-se, novos valores surgiram e com eles a nova forma de cantar o fado. Amália continua a ser admirada e venerada pelas novas gerações, pelo seu talento, pela sua coragem e pelo facto de ter chamado a atenção dos mercados internacionais para um tipo de género musical, especificamente português.

Anacleto (2008) cita DMF e a sua opinião “*Oulman terá sido o primeiro a intuir [...] a fundamental coexistência, na personalidade de Amália, do popular e do culto, do espontâneo e do vigiado, do grácil e do austero — de tudo, em suma, o que a nimba de génio*” (p. 73).

A capacidade de interpretação de Amália de tornar suas as emoções dos poetas o seu estilo pessoal de canto, conforme já mencionámos neste trabalho, fazia com que as suas presenças em palco conseguissem uma forma de comunicar com o público fora do comum.

Nas palavras de Nery (2009) destacava-se na interpretação um conjunto de fatores “qualidade tímbrica, rigor de afinação, mestria do fraseado e da ornamentação, sentido dramático de construção do ritmo interno de cada canção, equilíbrio entre entrega emocional e controlo técnico, dicção perfeita” (p. 119).

Estas capacidades distinguíam a qualidade interpretativa, pois apesar da intensidade dramática da entrega, nenhum detalhe era deixado ao acaso e o controlo técnico da interpretação contribuía para a qualidade total da interpretação. Não admiraria, portanto, que os poetas eruditos não encontrassem nenhum pretexto para ter opinião negativa acerca da utilização da sua obra no universo fadista.

A artista não se deixou ficar presa a um tipo único de repertório, pois a carreira internacional motivou a apresentação de um repertório mais variado, no qual surgiam com frequência canções espanholas e mexicanas. Para além disso, para uma artista que se considerava pouco culta, reconheceu a necessidade de aprender outras línguas para as introduzir no repertório internacional e assim alargar os seus públicos.

Este alargamento de um público de fervorosos seguidores de Amália Rodrigues e as características do seu canto que o propiciaram são bem evidentes no panorama da receção crítica de Amália Rodrigues que empreendemos a seguir.

2. Amália Rodrigues na Imprensa Nacional

Depois de muita investigação e de uma triagem séria e criteriosa foram selecionadas as notícias publicadas em Portugal que permitirão compreender o impacto sempre renovado provocado por Amália nos públicos mais diversos.

Recorreu-se a apreciações em extremo subtis sobre a sua arte de cantar e de estar em cena, como aliciantes tentativas de adivinhação, através dela e do seu canto, da própria essência do povo português.

E dado o interesse e o colorido da prosa original dos textos, enquanto documentos de uma época, mostrando como essa mesma época “viu” Amália, foram transcritos excertos, para dar conta dessa vivacidade.

As traduções estiveram a cargo do investigador, supervisionadas pelo historiador e biógrafo oficial de Amália Rodrigues, Doutor Vítor Pavão dos Santos. Em cada tradução deixou-se um pouco do sabor do vocabulário e da construção gramatical originais.

É esboçado agora um breve panorama da receção crítica de Amália Rodrigues, a partir de recortes de imprensa, do que foi publicado sobre Amália em Portugal, no período de 1940 a 2008, pois um dos objetivos desta investigação é identificar a reação por parte do público a Amália e ao Novo Fado, bem como a sua difusão em Portugal e, mais tarde, no mundo.

Em 1940, em Lisboa, João Reis salienta a voz “sã” de Amália, castiça, assinalando desde logo o número elevado de admiradores.

“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 quase que totalmente esvaziadas do bom sentimento fadista.”

João Reis. (1940, 1 março). *A Canção do Sul*. Lisboa.

João Reis exalta neste breve excerto a ‘loucura’ que se vivia para ouvir e ver Amália. É a exaltação de um sentimento, por vezes inexplicável, que a fadista transmitia ao seu público nas suas atuações.

O público procurava a simplicidade, a pureza, o sofrimento que a fadista deixava timidamente escapar, mas que era o espelho das amarguras vividas pelo povo. É a identificação deste, com a artista que inicia a construção do *mito* de Amália, ainda em vida.

Em 1941, em Lisboa, João Reis volta a escrever sobre a fadista. Retoma a inquirição sobre a voz de Amália, relacionando-a com “acordes divinos”, a natureza, o mar, um mistério. Desde logo se impõem alguns dos traços, que serão *leitmotiv* da receção crítica de Amália: a capacidade de entrega e a identificação da artista com a natureza e os elementos primordiais.

“Rodeada da fina flor das artes, ciências, letras, de todos enfim que gostam do fado castiço e da familiaridade fadista, Amália Rodrigues cantava, mas entregava a alma a cada um dos seus ouvintes. Num desdobramento bíblico? Não! Num encantamento mágico de senhora e dona dos melhores acordes divinos. Ouvimos tudo quanto a natureza nos dá de mais belo: o mar. E o mar não nos diz os seus segredos [...] É a natureza em todo o seu mistério. E a voz de Amália Rodrigues é bem a voz da natureza. É, sem dúvida alguma, a voz do mar [...] É um mistério [...] Um dos maravilhosos mistérios fadistas.”

João Reis. (1941, 16 março). *A Canção do Sul*. Lisboa.

Em 1947, em Lisboa, Olavo D’Eça Leal enfatiza e aborda Amália como a solução para os problemas de quem a ouve. Reforça a sua importância, reconhecendo-a como a maior “personalidade” portuguesa.

“Vou fazer-lhe uma confidência: o fado cantado pela Amália Rodrigues é capaz de resolver o seu problema. Não pense que se trata de uma inferioridade da minha parte não lhe aconselhar a 5ª Sinfonia de Beethoven. A Amália Rodrigues é o turbilhão do éter eletrizado mais espantoso que até hoje tenho visto vibrar no espaço. Quer mais? A Amália é o maior caso de personalidade de todo o País, neste momento, que eu conheço. Não lhe passe pela cabeça que isto seja publicidade à Amália. Ela não precisa. Faz o que quer! Ganha o que quer! Maneja a

vida como quer! Não precisa de si, nem de mim, nem do público. Nós e o público é que precisamos dela.

(Leal, Quer Um Conselho?, in *Rádio Mundial*, 31 de outubro de 1947)

Em 1955, o poeta Ary dos Santos, publica em Lisboa um artigo de tonalidade poética, em que opta por falar “diretamente” com Amália, como se lhe escrevesse uma carta. Adjetiva a fadista de “rouxinol da noite”, “estrela”, chega a denominá-la “Nossa Senhora de Lisboa” e “Nossa Senhora da Verdade”. Insinua-se uma imagem sacralizada da artista, em que a beleza e autenticidade do canto se alia às mais profundas convicções populares.

“Minha querida Amália:

Pediram-me para escrever um artigo e decidi escrever-lhe uma carta. Dezanove anos atrasada. Mas tão funda, tão verdadeira, tão sincera, como se tivesse sido escrita na altura.

Venho agradecer-lhe. Em primeiro lugar, ser quem é: uma espécie de rouxinol da noite que primeiro quase a medo ensaia a voz torturada por sabe-se lá que fado e depois, pouco a pouco, a desdobra em toalhas de estrelas que nos iluminam por dentro. Desculpe-me as imagens literárias. Bem sei da sua simplicidade; da sua enternecedora timidez: “Faz-me impressão”, diz no princípio deste disco. Fez *impressão*, Amália! A partir do Café Luso, do corrido, do bacalhau, do meia-noite, do menor, fez impressão a todos. Impressionou Portugal. Impressionou a França. Impressionou o mundo. Acima de tudo, impressionou o seu povo, o nosso povo. Muito obrigado, Minha Senhora. Nossa Senhora. Nossa Senhora de Lisboa.

Quero agradecer-lhe, depois, de cantar tão bem. A partir deste disco-documento, seja qual for a data, seja qual for a idade, seja qual for o tempo. Muito obrigado, Minha Senhora. Nossa Senhora. Nossa Senhora da Verdade.”

Ary dos Santos. (1955, dezembro). Carta a Amália. *Amália no Café Luso* [LP]. Lisboa: Edições Valentim de Carvalho.

As palavras que Ary dos Santos ‘diz’ a Amália são de uma devoção e ternura imensas e, dez anos mais tarde (1965), também em 1965, em Lisboa, Augusto de Castro parabeniza Amália, enaltecendo a singularidade da fadista e a mensagem que esta transmite quando canta, capaz de disseminar pelo mundo as subtilezas da história e da cultura portuguesas, o que lhe vale o epíteto de “última caravela dos Descobrimentos”. É de sublinhar a legitimação que o texto opera da opção de Amália por um repertório de poetas eruditos.

O seu dom de expressar sentimentos e emoções, numa linguagem culta e erudita, reflete-se na sua projeção no mundo. Países onde a língua portuguesa era desconhecida aplaudiam Amália pela sua capacidade de transmitir a própria poesia nos requêbres da voz. Era a comunhão perfeita entre a artista e o público.

“Amália já cantou Junqueiro. Canta agora Camões. Pois parabéns a Amália, a Junqueiro e a Camões.

Amália — é tempo de o dizer — não é apenas uma cantora de fados hoje conhecida, aclamada e com uma reputação que poderemos classificar de universal. Amália não é apenas uma voz cujo segredo emotivo e cuja vibrante comunicabilidade com todos os públicos dispõe de incontáveis sortilégios. É mais do que isso: é um caso e, no seu género e na sua linguagem artística, um caso nacional. Deve-o a quê? A uma coisa indefinível que nasceu com ela e se chama — personalidade.

Esta rapariga de quatro palmos traz na voz a palpitação de rubros cravos e floridas janelas da sua Mouraria natal. Porque o que nela há de fulgurante e inimitável é o fenómeno ‘raça’ – e raça do vento e mar – de que ela nasceu.

Com ela, de franjas negras e sol nos olhos, anda Portugal pelo Mundo, e essa mensagem de drama e de saudade, em que há luz e poentes do Tejo, levou-a ela aos palcos e cabarets de Paris, aos aplausos de Madrid, às noites de Londres e de Nova Iorque, aos tablados do México, ao Brasil, um pouco por toda a parte do Mundo. Ela é ainda a última caravela dos Descobrimentos que sulca as sete partidas. E quando se é mensagem e caravela, rouxinol negro e cartaz dourado dum país, têm-se prerrogativas especiais. Pode cantar-se tudo – para os que não cantam nada.

Camões nunca pousou de rabona para a glória, nem usa na imortalidade colarinhos engomados ou brasões. Ele amou as gentes como Amália, ‘porque foi povo, embarcadiço e poeta’. Amou as noitadas, aquele jeito de desferir voos de asas no azul que a guitarra da garganta de Amália espalha à sua volta, quando canta.

Que ideia fazemos da imortalidade, que a imaginamos toda fina e coroada de loiros, a sair da Academia?

Cante Junqueiro, cante Camões, cante o que quiser, Amália, contando que cante bem, como sempre.”

Augusto de Castro. (1965, 17 dezembro).
Cantar Camões. *O Diário de Notícias*. Lisboa.)

A constante da receção crítica de Amália, que fará dela elemento identitário de Portugal, insinua-se, de forma curiosa, num outro artigo publicado no *Diário de Notícias* em 1972, em que a fadista é encarada como fazendo parte de Portugal e Portugal de Amália.

“Dona Amália e Portugal. Faz parte das insígnias, dos símbolos, da bandeira e do hino. Aquele país, que já foi o Reino de Portugal, Brasil e Algarve, será sempre o reino Unido de Amália Rodrigues, enquanto ela viver.”

Amália e o Fado in *Diário de Notícias*, 7 de outubro de 1972.

A feição inovadora e transgressora do fado de Amália, no sentido de não ficar sujeita a uma obediência limitadora aos cânones, é nitidamente destacada em 1980, em Lisboa, por Miguel Esteves Cardoso, conferindo a Amália o estatuto de artista criadora, por oposição à de intérprete.

“A música, as palavras, o Fado são apenas o meio – e não o sítio – de Amália Rodrigues. Creio ser isto que distingue o intérprete do criador: o primeiro é fiel à ortodoxia, dando—lhe vida; enquanto o segundo subverte o género, transgredindo os seus parâmetros e surgindo como um inovador, liberto das cintas estilísticas do modelo. É o caso de Amália Rodrigues. E é triste que ainda hoje se persista em classificá-la e em interpretá-la, quando qualquer esforço desses

só consegue impor barreiras num campo que é e se quer flagrantemente aberto.”

Miguel Esteves Cardoso. (1980, 22 agosto). A inovação no fado de Amália. *O Jornal*. Lisboa.

Na Ilha da Madeira (Funchal), só em 1985 são publicados vários artigos a realçar a figura de Amália. Estes recortes da imprensa refletem uma análise à forma como Amália era promovida tanto em Portugal como no estrangeiro. Destaquemos este artigo referente ao impacto causado pela fadista em França. Lançando mão da tonalidade hiperbólica, que é traço regular na receção amaliana, a articulista reporta o “milagre” da comunhão entre a fadista e uma plateia heterogénea.

“Amália na Imprensa Francesa — A figura mais focada do ano — “Nunca ali se viu uma figura assim”.

Era assim que falavam os funcionários da maior sala de espetáculos parisiense, o célebre Teatro Olympia, no final da *première* de Amália Rodrigues, no passado dia 10 de Setembro. Efetivamente o milagre era ela. Amália envolta num turbilhão de aplausos e aclamações saía do palco, para de novo ter de voltar a pisá-lo. O público não a queria longe. E Amália teve que voltar a cantar: “Só mais uma, ‘tá’ bem?”. Pediu uma cadeira, e sentou-se, qual rainha majestosa, e o seu talento fez-se ao vivo na sua última canção *Foi Deus*. Terá, pois, sido Deus, pois só a Deus pertence a perfeição, perfeição essa, que foi comprovada nas cinco noites seguidas com um Olympia a abarrotar de gente dos mais variados credos e idades. Punks, neo-punks, conservadores e futuristas – todos eles ali, de pé, prestando homenagem “à melhor cantora da actualidade”, segundo referiram vários jornais franceses.”

Valéria Mendes. (1985, 8 outubro). Nunca ali se viu uma figura assim. *Jornal da Madeira*. Funchal.

Não hesitando em conferir à artista o estatuto de símbolo da cultura portuguesa (comparável a Fernando Pessoa), em 1990, no Coliseu dos Recreios, DMF afirma que Amália é um “heterónimo” de Portugal. Adjetiva a fadista de “mito” e de “milagre”.

Se por um lado tem a capacidade de refletir os vetores mais genuínos da realidade histórico-cultural portuguesa, por outro, dá vazão ao sentimento mais íntimo de cada português. Por isso, vale a pena transcrever um excerto do *Programa das Celebrações dos 50 anos de carreira de Amália Rodrigues*.

“Amália: um "heterónimo" de Portugal. Do que em Portugal existe de profundo e de fluente, de fixado e de erradio, de raiz e de flor, de tronco e de brisa. [...] E de excesso passional no que assim tem de ser; e de musicamente medido no que já vem ritmado desde o fundo das almas, desde o escuro dos séculos.

Amália: facetado espelho onde nos revemos, sempre com o espanto de nos surpreendermos magicamente favorecidos. Amália: voz inconfundível em que nos projetamos e através da qual temos divulgado, pelo Mundo fora, os mais secretos dos nossos segredos, os mais esquivos ou mais teimosos dos nossos silêncios, tudo quanto de mais ciosamente vínhamos guardando, sem sequer o sabermos, ao longo de gerações emudecidas, quando muito titubeantes.

Amália: não só um mito; igualmente um milagre. Um milagre de fidelidade a si mesma; e de incessante progressão dos seus dons; e de crescente ressonância universal. Um milagre de instinto, um milagre de inteligência, um milagre de frescura, um milagre de vontade, um milagre também de exigência e de bom gosto. Melhor dizendo: múltiplos milagres. E um dos não menores, diante da perene juventude da sua voz e da sua presença, é o de já hoje e aqui jubilosamente se celebrarem, em claro desmentindo as tais evidências, cinquenta anos de uma fulgurante carreira a todos os títulos ímpar sempre e cada vez mais inscrita sob as leis do renovo, o signo da inquietude, os auspícios do génio.”

David Mourão-Ferreira. (1990, 8 janeiro). *Programa das Celebrações dos 50 anos de carreira de Amália Rodrigues*. Lisboa: Coliseu dos Recreios.

Segundo o Presidente da República Mário Soares, o fado de Amália tem “uma ressonância universal”, destacando o seu papel de embaixadora de música portuguesa e de Portugal.

“As comemorações dos 50 anos de carreira artística de Amália Rodrigues constituem ocasião certa para homenagearmos a cantora excepcional que prestigiou e continua a prestigiar o nome de Portugal em todo o mundo.

Dotada de uma voz incomparável, Amália soube, ao longo dos anos, usar esse dom com rara inteligência e instinto, dando ao fado uma ressonância universal. Ao celebrarmos meio século da sua estreia artística, é muito justo que lhe signifiquemos a nossa veemente gratidão por tudo o que tem feito pela afirmação de Portugal e da nossa música no Mundo.”

Mário Soares. (1990, 8 janeiro). *As comemorações dos 50 anos de carreira artística de Amália Rodrigues*. [Programa do espetáculo das comemorações dos 50 anos de carreira de Amália Rodrigues]. Lisboa: Coliseu dos Recreios.)

No ano do falecimento da fadista (1999), vários registos foram publicados acerca de Amália. A sua memória é referida como o “começo dos tempos”. Com a sua morte, morre “um Portugal”. Salienta-se a sua capacidade de “comunicação emocional” que “transcendia tanto mais as barreiras culturais e linguísticas”, reforça-se que “com ela Portugal passou a ter no mundo o rosto musical identificável”.

Como Camões escreveu: “*E aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando*”¹¹⁵, Amália não morreu porque deixa um legado na História da Música e na História da Cultura Portuguesa, o qual culmina com a aceitação do fado como Património Imaterial e Cultural da Humanidade.¹¹⁶

Mediante o oxímoro “singular universalidade”, o filósofo Eduardo Lourenço consagra a capacidade de a cantora simultaneamente expressar no seu canto a cosmovisão do Portugal do século XX e os valores humanos mais fundamentais e perenes.

“Amália morreu no seu século. Não passou desfigurada para um tempo que nunca podia ser o seu. Com ela morre um Portugal [...] Sem sucessores. Não apenas pela voz que o incarnou. Também pelo Portugal onde o seu canto surgiu

¹¹⁵ *Os Lusíadas*, Canto I, 2ª estância, versos 5, 6.

¹¹⁶ O fado foi considerado pela organização *UNESCO* Património Imaterial da Humanidade em 27 de novembro de 2011.

como um lamento e um desafio. Nesse Portugal pobre, resignado sem resignação, tinha sentido “dar de beber à dor”. À sua de rapariga do povo predestinada à mais difusa e não menos funda, colectiva. Das duas fez, nos momentos mais altos, uma só. E nela incorporou uma mitologia castiça cheia de clichés, que ela transfigurou insuflando-lhe, sem palavras, pelo puro desgarre do coração, uma singular universalidade. O que cantava importava menos que essa única nota de luminosa tristeza, rasgão da alma onde mesmo quem não era português podia reconhecer a sua.”

Eduardo Lourenço. (1999, 20 outubro). Portugal despede-se de si mesmo. *Jornal de Letras*, p.18. Lisboa.)

Já num artigo no *Jornal de Letras*, o poeta Manuel Alegre reforça que o canto de Amália teve a capacidade de evocar no auditor as ressonâncias de determinadas facetas da mundividência portuguesa, em particular as que se ligam às ideias de destino, saudade, povo e amor.

“Ouvi Amália no meio da guerra, em certas noites, nos matos de Angola. Ouvi-a em prisões baixas, através dos ecos que me chegavam de outras celas. Ouvi-a anos a fio, em Argel, olhando o Casbah e o Mediterrâneo. Então ela trazia-me os cheiros e a luz do país perdido. O cheiro das algas e do moliço, de certas horas, na ria de Aveiro. Eu olhava o Mediterrâneo, mas sentia o Atlântico. Vinha na voz de Amália. E também a memória do amor primeiro, o tal que não se desfizera, ainda que de seda. Quem me dera, quem nos dera ter morrido nesse dia. Era Amália, Portugal por dentro de uma voz, um ritmo, uma batida. Até que um dia recebi uma carta. Vinha assinada por Alain Oulman. Pedia-me autorização para Amália cantar poemas meus que ele tinha musicado. Então percebi: também eu tinha escrito esses versos para Amália. Todos os versos de certo modo são escritos para ela. Só ela sabe dizer a palavra fado. E a palavra gaivota. E a palavra povo. E a palavra longe. E a palavra amor.”

Manuel Alegre. (1999, 20 outubro). A voz de todos os versos. *Jornal de Letras*, p. 18. Lisboa.)

Vasco Graça Moura, em 2004, em Lisboa, relembra Amália como alguém que criou efeitos vocais capazes de transmitir com a mais genuína autenticidade a intensidade da mensagem que as palavras evocam.

“Amália soube inculcar como mais ninguém um acento profundamente dramático à expressão daquilo que cantava. Não apenas por ser dotada de uma voz absolutamente extraordinária. A sua articulação por vezes centrava-se mais no significante do que no significado, mas acabava restituindo misteriosamente a este último todo o seu valor, e encontrou ou inventou melismas, inflexões verbais, tensões intra-silábicas, portamentos, arabescos e outros efeitos vocais, alguns porventura de uma inspiração mediterrânica bebida da Andaluzia à Córsega, mas todos eles únicos, pessoais, intransmissíveis e sobretudo singularmente adequados a traduzir uma entrega total à intensidade dos sentimentos, das dilacerantes violências da paixão à angústia mais torturada, à ternura mais límpida, ou à alegria simplesmente ingénuo dos fados que ela cantava.”

Vasco Graça Moura. (2003). Amália Rodrigues: dos poetas populares aos poetas cultivados. *Comunicação à Classe de Letras*. Lisboa.)¹¹⁷

Esta breve panorâmica põe em relevo algumas constantes da receção crítica de Amália na imprensa nacional, a saber: (1) a aprovação entusiástica dos públicos; (2) a progressiva mitificação e sacralização da figura de Amália (identificada ora com a representação simbólica da natureza, ora com a memória coletiva portuguesa (a “alma” portuguesa), ora como encarnação da entidade “povo”); (3) a capacidade de comunhão com o público, radicada na autenticidade e na intensidade dos sentimentos; (4) a força criativa original da fadista; (5) o seu potencial de difusora da cultura portuguesa.

Os públicos do Fado de Amália são recetores que não renegam a cultura nacional e são cultos. Apreciam as características mais genuínas da cultura portuguesa, mas pretendem abrir horizontes e experimentar novas propostas, pois não se identificam com o imobilismo do regime e procuram abertura ao mundo.

¹¹⁷ Também em forma de Comunicação à Classe de Letras, em 12 de novembro de 2009, e publicada na obra *Amália: dos Poetas Populares aos Poetas Cultivados*.

Assim, fermenta a aproximação entre a fadista e o sujeito que ouve o Fado. Porque o fado é uma entrega de mensagens e de sentimentos e Amália teve a capacidade interpretativa para passar ao público uma sinceridade tão cristalina, na intenção do seu canto, que nunca deixou ninguém indiferente.

3. Amália Rodrigues na Imprensa Estrangeira

Na análise que se segue são apontados recortes da imprensa estrangeira, publicados em todo o mundo, entre 1949 e 1985 e com tradução da responsabilidade do investigador sobre Amália Rodrigues e o seu desempenho.

Como se verá, o discurso enfático, eivado de lirismo, pleno de metáforas e comparações, que caracterizou fatia importante da receção crítica de Amália Rodrigues, prossegue na imprensa estrangeira. A par da voz e capacidade interpretativa e comunicativa da fadista, atenção particular será dedicada à *performance* que engloba o traje, a pose, a gestualidade e a expressividade do corpo da artista (cabelo, rosto, olhos).

Em 1949, em Paris, Robert Kemp falava da intensidade dramática do “belo rosto, que a dor crispa e empalidece, a que um ímpeto de amor ou uma surpresa de prazer dão cor”.

Salienta-se a gestualidade de Amália e a emotividade do seu canto, capaz de superar a incompreensão da língua portuguesa por parte do público e de o arrebatá-lo mediante o manejo inspirado do timbre da língua portuguesa.

“Recordo-a encostada a uma parede rosa, onde as nossas sombras se projetavam: de pé entre os fiéis guitarristas, pousa a mão nas costas de uma cadeira, deita a cabeça para trás.... Vêem-se os dentes e um pouco do céu-da-boca rosado.... Fecha os olhos, desfalece, exalta-se, lança apelos, recusa-se... Não compreendo nem uma das traiçoeiras palavras. Mas no belo rosto, que a dor crispa e empalidece, a que um ímpeto de amor ou uma surpresa de prazer dão cor, vemos passar todos os estados da paixão. Os seus arrulhos de rola são confissões. Tem um fôlego inesgotável, que aquece o fim das frases, um timbre gutural que professor algum cinzelou, banalizado no bel canto. Um timbre gutural, carnal, mais ligeiro que o de Damia. O próprio timbre da língua portuguesa, que rola em “r” os “l” e os “i” das outras línguas românicas, cujas asperezas são carícias.”

Robert Kemp. (1949, 14 abril). Découverte du Fado. *Les Nouvelles Littéraires*. Paris.

Em 1952, em Nova Iorque, eram várias as notícias sobre Amália. Referem que a fadista “canta o amor, o ciúme, a tristeza da separação” e sempre o “destino”. Mais uma vez,

a capacidade de ultrapassar a barreira linguística é acentuada, assim como a atmosfera de encantamento e de comunhão com o público. De realçar o artigo que foi publicado no *New Yorker*.

“Há uma rapariga portuguesa no *La Vie en Rose* que, para mim, é a cantora estrangeira mais arrebatadora que os nossos *night clubs* apresentaram, desde há muitos anos.

Anunciada simplesmente como Amália, é uma jovem de baixa estatura, vibrantemente saudável, de cara angulosa, emoldurada por uma farta cabeleira negra, com uns enormes olhos cintilantes. O que mais se impõe na voz é a sua qualidade, de uma bela limpidez, assim como uma espantosa flexibilidade. Para além do encanto tão especial das canções, é um fascínio seguir a rápida e fácil sucessão dos tons, o modo como, com frequência, divide uma nota em duas ou três partes, por alterações súbitas de volume e de timbre, sem a mínima quebra de ritmo. Trata-se, é certo, de um efeito, mas de um ótimo efeito. Sob muitos aspetos, a sua maneira de cantar lembra os cânticos hebraicos, cheios de convulsões entrecortadas, embora o canto de Amália seja muito mais suave e nada entrecortado. Talvez aquilo em que me faz pensar seja no grito do muézin, chamando à oração, do alto da mesquita. Seja como for, trata-se de alguma coisa muito especial.”

D. Watt (1952, 25 outubro). *Something New*. *New Yorker*. Nova Iorque.

Na Cidade do México, em 1953, as notícias versam sobre a “avassaladora personalidade”, a “cálida e incisiva voz” e a forma como “toca a alma do seu público”.

“Amália Rodrigues, mulher de uma avassaladora personalidade, sem ser bonita torna-se de uma beleza deslumbrante quando canta. Amália Rodrigues, mulher de temperamento e personalidade exuberantes, de cálida e incisiva voz, canta com a alma e toca a alma do seu público.

Amália Rodrigues morde e acaricia as palavras, funde-as e eleva-as num ágil e doce voo, com uma nostálgica sensação de tragédia velada.

Quando canta, transfigura-se. A doçura da sua voz e do seu temperamento sentem-se em cada uma das suas interpretações. A sua personalidade, vigorosa e terna, comove e arranca espontaneamente os aplausos.”

Fernando Varela. (1953, 9 dezembro).
Casos y Cosas. *Redondel*. México.

Um ano mais tarde (1954), é noticiada em Hollywood, como a rapariga que tinha “uma revoada de cotovias na voz”.

“Addie Masters, Rex Ferris e Wally Twinting estavam em Acapulco, aqui há três semanas, quando ouviram cantar uma rapariga, que tinha uma revoada de cotovias na voz. Telefonaram ao Charlie Morrison e foi por isso que Amália, a grande estrela da canção portuguesa, está agora com um tremendo sucesso no Mocambo. No dia a seguir à estreia, ela esteve na Paramount, a convite de D. A. Doran.”

Hedda Hopper. (1954, 28 janeiro). *Miracle*. *The Los Angeles Times*. Hollywood.

Em Paris, onde Amália é presença frequente, são variadíssimas as notícias publicadas. Em 1956, é referido que “ela escolheu a severidade, não a fantasia”. Salienta-se o rigor ascético da sua postura em palco, em que gesto, corpo, voz se harmonizam na expressão da dor que o canto transmite.

“Amália, em cena, parece ofuscada e só olhar para o fundo da sua dor. Imóvel, só canta na língua do seu país. Louvada seja, que nem por ‘cortesia’ tenha cantado – nem mesmo por um breve instante – em francês. Quando solta aquelas notas e aquelas palavras do seu país, não parece serem os seus lábios ou a sua boca que as formam. Na sua quente e grave dor surgem como moduladas pela garganta oprimida.

Dizem que estes cantos são monótonos, ou monocórdicos, e que uma imobilidade tão digna é perturbante. Pretender-se-ia que, cantando, Amália tocasse

viola ou ensaiasse um passo de dança? Ela escolheu a severidade, não a fantasia.”

Jean Teixcier. (1956, 1 março). La souffrance d’Amália. *La Nouvelle NRF*. Paris.)

As genuínas qualidades dramáticas, associadas à pureza da voz, à autenticidade da interpretação e à comunhão com o público são constantes da receção crítica da imprensa.

“Amália, segura da sua voz, fechando os olhos frente à multidão, transporta-nos para o sonho. Trata-se de grande Arte.

Foi chamada à cena doze vezes, debaixo das maiores aclamações. E bem as mereceu. Porque não existe senão uma Amália no mundo e Paris acaba de adoptar uma das maiores artistas que o *music-hall* algum dia conheceu, uma cantora com uma classe tremenda: *a rainha do fado*.”

Serge Férral. (1956, 14 abril). Amalia : la grande Art ! *Franc-Tireur*. Paris.

As notícias publicadas em Paris (1957) continuam a ser intensas. São inúmeras as comparações de que é alvo. “Gladíolo negro”, infanta, musa de Camões ou do pintor Velazquez são algumas das que figuram nos excertos seguintes.

“Meu Deus como esta mulher é bela!

É da cantora portuguesa Amália Rodrigues que falo e julgo que todos partilham do meu sentimento mal esta grande artista surge no palco do Olympia, com um ímpeto e uma distinção que é impossível haver maiores, cingida por esse vestido de pesada seda brocada que a torna nem sei em que esguio gladíolo negro, infanta majestosa e flexível, vinda do reino vibrante dos fados. Tivesse ela vivido noutros tempos. Camões tê-la-ia cantado nos jardins de Sintra; Velasquez tê-la-ia pintado no seu Escorial e disputar-se-iam para decidir o que lançava mais brilho, se os seus grandes olhos em brasa ou os únicos enfeites que hoje usa: dois

discos de diamante, brincos inestimáveis sob a abundante e sombria cabeleira.

Mas e a voz? Dir-me-ão, indignados ante este lirismo exacerbado. Quanto a mim, já esvaziei o meu saco de adjetivos e comparar o seu *vibrato* ao de um violino raro não poderia evocar senão frouxamente o prazer fascinante que se tem ao ouvi-la. A minha ignorância da língua de Magalhães permite-me citar apenas títulos como *Barco Negro* ou *Uma Casa Portuguesa*, mas todos os versos, trémulos como um muézin, destas cantatas, mais frequentemente tristes que alegres, me encantaram.”

Henri Magnan. (1957, 9 janeiro). Occupe-toi d’Amalia... Rodrigues. *Le Combat*. Paris.)

Em 1959, as notícias publicadas em Paris, visavam as suas roupas, a sua “intensidade”, “serenidade”. A sua voz era apontada como a “voz da Noite”, dotada de uma “nobreza natural” e “voz que tudo alcança e traduz a ternura, o amor e a infelicidade”.

“Por fim, envolta no seu xaile e no seu vestido de infanta, regressa Amália Rodrigues, essa admirável artista que o género pobre do fado não conseguiu limitar. É impossível – salvo talvez nas terras dos blues – encontrar uma cantora que materialize de tal maneira a canção que canta que, através das inflexões de uma voz tão rica e com um rosto de uma tão grande beleza, traduza ao mesmo tempo a sensibilidade controlada, a intensidade do drama e a serenidade.”

Paul Carrière. (1959, 23 janeiro). Amalia ou le Triomphe du Fado. *Le Figaro*. Paris.)

A linguagem metafórica eivada de panteísmo difuso, bem como a ênfase no carácter hierático da *performance* amaliana são alvo de comentários.

“Todas as aves da melancolia arrulham na garganta de Amália Rodrigues, a encarnação do fado. Amália é a própria voz da noite.”

Christiane Rochefort. (1959, 28 janeiro). *Tous les Oiseaux de la Mélancolie. Arts. Paris.*

“Ela voltou e nada perdeu dessa espécie de paixão contida e discreta. Vestida com um longo vestido negro, que lhe dá ares de infanta, envolta num xaile igualmente negro, onde esconde os braços e as mãos, Amália Rodrigues canta sem um gesto, com essa voz que tudo alcança e traduz a ternura, o amor e a infelicidade, com rara intensidade.”

Agnès Navarrese. (1959, 29 janeiro). *Des Fleurs pour Amalia. Lettres Françaises. Paris.*

Em São Paulo (1959), realçam a singularidade da “arte amaliana” similar à autenticidade e ao “género lusitano”.

“Não sacrifica Amália Rodrigues, quando canta ou quando faz a escolha do seu repertório, nada do que são as suas inclinações naturais. Ela é o que se pode chamar uma personagem ferozmente portuguesa. Não existe em sua arte de canto do povo, qualquer *griserie* artificial, qualquer transigência com o cosmopolitismo. Nada do que vicia ou que deprava a irreduzível lusitana que ela é, a desvia do demónio da sua sinceridade. A sua arte, a arte amaliana, é o protótipo do género lusitano, que é o que o árabe deixou de mais sedimentado da sua vasta ocupação na Península.”

Assis Chateaubriand. (1959, 15 fevereiro). *Da Amizade em Três. O Jornal. São Paulo.*

Em 1963, a densidade dramática da indumentária da artista, em harmonia com a expressividade do canto, é uma vez mais motivo de admiração, tal como a proverbial gestualidade, de uma contenção explosiva.

“Apesar de uma atmosfera intensamente dramática – uma menina de beleza ibérica, vestida maravilhosamente de negro, envolta num xaile negro – Amália não usa nenhum dos truques habituais das artistas que se apresentam a solo: as estafadas introduções, os passos de dança. Canta, quase sem um movimento, o fado, a canção folclórica do seu país. Julgo que a ouvi murmurar *Good evening* mas, para além disto, apenas falou para dizer o nome das canções – e depois cantou. A paixão reprimida, mas muito intensa da sua voz é curiosamente impressionante.”

Rupert de Wynter. (1963, 25 maio). A Dark Iberian Beauty. *Time & Tide*. Nova Iorque.

Em 1963, em Paris, num artigo significativamente intitulado “Amália Rodrigues: Une Frénésie Voluptueuse”, a artista recebe ovações à sua atuação em que a dor e o delírio se expressam com voluptuosidade. Sublinha-se a qualidade da sua voz, descarnada, gutural ou agudíssima, uma voz ‘excessiva’, conjugada com a dramaticidade do rosto e da pose, que lhe permitem tocar “as esferas sensíveis e sensuais de espectador”.

“O menor mérito de Amália Rodrigues, presentemente no Tête de l’Art, não será, sem dúvida, permitir a este cabaret poder comparar-se com o Olympia, localizado apenas duas ruas acima, onde se apresenta, nesta mesma altura, o genial Ray Charles.

De facto, todas as qualidades dramáticas que é costume reconhecer-lhe, também ela as tem, só que num estado ‘mais autêntico’. Os seus géneros são evidentemente muito diferentes, mas não julgo impossível, nem sequer artificial, comparar as interpretações de ambos.

Ainda que Amália Rodrigues tivesse apenas uma única maneira de atuar, mesmo assim seria notável. Fremente, exaltada, torturada, dilacerada, torce com o sofrimento um colar que lhe pende do pescoço, contraindo o rosto dolorosamente. Mas a dor e o delírio expressos por esta portuguesa são voluptuosos. A sua voz, uma voz descarnada, gutural ou agudíssima, uma voz ‘excessiva’, penetra as esferas sensíveis e sensuais de espectador.”

G, J-L. (1963, 28 maio). Amália Rodrigues : Une Frénésie Voluptueuse. *Le Combat*. Paris.

Em Nova Iorque (1964), Amália é elevada à condição de sumo-sacerdotisa do amor e do fado, é “mulher de uma poderosa emoção, quem deu a conhecer ao mundo essa música de agridoce melancolia chamada fado”.

“Amortalhada de negro, ergue-se Amália Rodrigues, sumo-sacerdotisa do culto do amor, dos amores perdidos, atraídoados, amaldiçoados, negados. Mergulhada em angústia, levanta a cabeça, fecha os olhos e chora por todos os corações que hão-de vir a ser destroçados.”

Rupert de Winter. (1964, 29 agosto). High Priestess of Fado Singing. *The New York Times*. Nova Iorque.

Em S. Paulo (1964), salientam que, apesar de em países estrangeiros não entenderem o que diz Amália, ela “tem um espantoso domínio das plateias”, aludindo-se a essa misteriosa capacidade de tornar perceptível a mensagem e amável a poesia portuguesa, junto de quem não conhece a língua.

“Ninguém sabe no Olympia, no Cotillon Room, na Broadway uma palavra do que diz Amália, quando canta o fado, quando canta flamenco, quando canta música brasileira. Mas essa mulher vestida de personagem da Garcia Lorca, de Varina e Semana Santa, de boca rubra como uma punhalada em meio da figura de coro trágico, tem um espantoso domínio das plateias. Eu já a vi silenciar duas mil bocas ao começar o Mouraria no Olympia. E agora, na sua última incursão em Paris, Amália parece divertir-se em fazer o público sofrer com o sofrimento de suas músicas: lança-as com um élan igual ao de suas iguais, a Piaf e a Garland, e domina-o como se aquelas centenas de pessoas não houvessem feito outra coisa na vida senão amar a poesia portuguesa.”

Guilherme Figueiredo. (1964, 24 setembro). Amália. *O Jornal*. São Paulo.

Se antes era comparada a divas como Piaf e Garland, agora em Paris (1964 e 1965), Amália é designada como “Callas do fado”, criadora de um estilo único, capaz de conferir interesse a qualquer melodia: “tudo nela é soberbo”: a silhueta de recorte clássico, o olhar, a voz, a interpretação apaixonada.

“Amália Rodrigues é a Callas do fado. Pela sua impetuosidade, pela sua violência apaixonada e dolorosa, dá a estes cantos do folclore português um influxo nervoso constantemente exaltado.

Voz rouca e quente, olhar altivo, tem, além disso, a silhueta elegante e orgulhosa daquelas carregadoras de água da Antiguidade. Criou um estilo inimitável a partir de melodias que se parecem todas umas com as outras. Um verdadeiro *tour de force*.”

Claude Baignères. (1964, 12 setembro). Amalia: du rêve en forme de fado. *Le Figaro*. Paris.

Prosseguindo a tonalidade panegírica exacerbada, que é uma constante no discurso sobre a Amália, Guy Bedos enaltece a sua qualidade artística: do corpo de es-cultura clássica à voz profunda e lancinante do canto popular lusitano, e das suas agruras, em tempos de Salazar.

“Contrariamente ao tão conhecido dito, os portugueses não são ‘toujours gais’. Muito pelo contrário, o povo português é pobre e infeliz desde há muito e a ditadura de Salazar não melhorou as coisas, longe disso [...] Daí o tom dramático, por vezes lancinante, do canto popular lusitano, o fado, que Amália Rodrigues interpreta como ninguém. Tudo nela é soberbo, desde o físico de es-cultura clássica às profundas inflexões da voz.”

G.B. (1965, 27 fevereiro). Guy Bedos Pour Rire et Amalia Pour Pleurer. *L'Humanité*. Paris.

Em 1967, foram imensas as publicações referentes à fadista, nomeadamente em Paris, salientando que cantou “alguns fados inéditos, com belas melodias, a que acrescentou

algumas canções espanholas, menos fatais, além de cantigas populares, cheias de simplicidade”. É descrita a sua forma de vestir num “vestido negro”, e a sua voz que “canta a fatalidade, a angústia, a alegria, os amores e os destinos infelizes. A sua voz corta o ar, o tempo”.

“O fado continua a ser o seu meio de expressão primordial. E apresentou agora alguns fados inéditos, com belas melodias, a que acrescentou algumas canções espanholas, menos fatais, além de cantigas populares, cheias de simplicidade e ainda a sua versão de *Inch’Allah* (de que conseguiu extrair alguma coisa!). Apareceu de cabelo curto, os olhos ainda mais profundos e, como sempre, extraordinariamente bela, com um vestido de *voile* negro, com múltiplas saias sobrepostas. O corpo vibrante, a cabeça para trás, a voz aguda e um tanto selvagem, vivendo o ritmo, é a própria canção, a canção feita mulher. Uma das primeiras (maiores) artistas do nosso tempo.”

Paul Carrière. (1967, 9 maio). Le Portugal et Amália. *Le Figaro*. Paris.

Prosseguindo a linha de mitificação de Amália em Portugal e no mundo, Fléouter considera-a a encarnação do fado e seus temas.

“Envolta num vestido negro, imóvel diante do microfone, canta a fatalidade, a angústia, a alegria, os amores e os destinos infelizes. A sua voz corta o ar, o tempo, o espaço. É um longo lamento que, como o mar, acaricia e tudo envolve num turbilhão.

Há vinte anos que Amália Rodrigues é a encarnação do Fado, expressão popular do povo português. E ela mergulha no fado como na vida, com uma mistura de arrogância e de humildade, emprestando-lhe a sua sensibilidade, o seu tom puro e selvagem, a sua sinceridade, a sua maneira de moldar a matéria sonora numa efervescência de alma e coração.”

Claude Fléouter. (1967, 9 maio). Amalia du Portugal à l’Olympia. *Le Monde*. Paris.

Em Toronto (1967), os elogios sobre a sua atuação confirmam o júbilo do público.

“Uma fenomenal cantora portuguesa fez a noite passada na sua estreia em Toronto, no Massey Hall. Chama-se Amália Rodrigues e é sensacional. Amália Rodrigues é única. É uma mulher fantasticamente bela, com uma voz mágica, espantosa de riqueza e variedade, umas vezes rouca e sensual, outras, pura e violentamente límpida. Possui também um incrível controlo da respiração e uma técnica suficientemente forte para abordar, com maior facilidade, passagens de *coloratura*.

Quando canta, envolta no xaile negro que se tornou a sua imagem de marca, fecha os olhos e penetra na imaginação de todos quantos a escutam. Ao contrário de muitos outros cantores, não macula a sua atuação com gestos descabidos. A expressão está toda na voz.

Amália Rodrigues – que oxalá volte em breve – canta, como se o som lhe viesse não da garganta ou do peito, mas da alma.”

Urjo Kareda. (1967, 27 maio). Portuguese Singer Has Voice of Magic. *The Globe and Mail*. Toronto.

Em S. Paulo (1967), Assis Chateaubriand faz uma análise arrebatadora às atuações de Amália comparando-a a Sarah Bernard e Eleanora Duse.

“As três maiores trágicas que conheci foram Sarah Bernard, Eleonora Duse e Vosmecê, Amália Rodrigues.

Vosmecê, Amália, sem se parecer com nenhuma destas duas trágicas, tem um irredutível trágico, que nos surpreende.”

Assis Chateaubriand. (1967, 17 setembro). Três Trágicas. *Diário de S. Paulo*. São Paulo.

Em Nova Iorque (1968), a voz de Amália é elogiada, como “um maravilhoso instrumento telúrico”. Vestida de “laranja-rosa e usando o inevitável xaile, desta vez de um verde

luminoso”. A fadista é descrita como “cantora, morena, esbelta e atraente”. E reconhece-se a forma como chega a novos públicos.

“Com um vestido de noite laranja-rosa e usando o inevitável xaile - desta vez de um verde luminoso - a cantora, morena, esbelta e atraente, parecia uma *prima donna* quando fez a sua entrada.

A primeira nota saída da sua garganta, vagamente rouca, com uma profunda força, logo fez recordar que se tratava de uma artista vinda do povo. Apesar de todo o seu imenso profissionalismo, a voz de Miss Rodrigues é um maravilhoso instrumento telúrico.”

Raymond Ericson. (1968, 13 junho). Fado Singer Gives Promenade Series Fascinating Start. *The New York Times*. Nova Iorque.

Em Paris (1969), são apontadas diferenças face a outras atuações: “*O ambiente é diferente. Já não é o delírio, é o recolhimento. Quase imóvel, frente ao microfone, muito direita no seu vestido negro*”. É reconhecida a forma como chega a novos públicos “*porque ela também já não usa xaile. O vestido ainda é negro, mas agora tem paillettes. E usa uma jóia*”. A fadista “*atinge agora um público para quem o fado é menos uma mística do que uma canção*”.

“Quem é que ia reconhecê-la? Está loira e alegre. Toda sorrisos. Juvenil. Vibra constantemente ao ritmo dos seus quatro guitarras. Abandonou o microfone fixo. Até os dedos agora brincam com o fio e não com as franjas do xaile, porque ela também já não usa xaile. O vestido ainda é negro, mas agora tem *paillettes*. E usa uma jóia.

Podemos recordar com saudade a viúva altiva, o ídolo negro, a personagem hierática cuja simples visão era um choque. Mas Amália Rodrigues atinge agora um público para quem o fado é menos uma mística do que uma canção. No seu novo *tour*, fundamentalmente constituído por canções quase todas muito antigas, como *Barco Negro* ou *Casa Portuguesa*, o fado triste é uma exceção.

Mas o que não mudou foi a voz, essa voz ampla e flexível, que seduz, encanta e transforma uma canção popular num fascínio. Sejam quais forem as transigências que faça. Amália está na plenitude de um talento excepcional.”

Paul Carrière. (1969, 30 junho). Music-Hall au Marais.
Le Fígaro. Paris.

Em Roma (1970), os elogios à atuação da fadista elevam-se, reforçando que “Nunca se viu o Sistina tão apinhado, nunca se registaram aplausos tão intensos, nunca se ouviu pedir *bis* com tanta insistência.”.

“Um canto dulcíssimo, entrecortado por ímpetos de paixão, sublinhado por uma vigorosa base rítmica. O pensamento é transportado para o episódio de Ulisses agrilhado, quando ouve o canto enfeitiçador das Sereias, entre Cila e Caribes. E o público que ontem à noite fazia transbordar o Sistina, estava também como que enfeitiçado na cadeira, arrebatado pela estupenda voz de Amália Rodrigues. Foi um triunfo. Nunca se viu o Sistina tão apinhado, nunca se registaram aplausos tão intensos, nunca se ouviu pedir *bis* com tanta insistência. O primeiro espetáculo italiano da rainha do fado não podia ter sido um sucesso maior.”

Marcelo Frantoni. (1970, 13 janeiro). Incanta Amalia Rodrigues. *Il Tempo*. Roma.

“[...] Amália Rodrigues, que hoje o mundo inteiro conhece, contribuiu e está contribuindo para fazer incidir sobre o fado a curiosidade, o interesse, a simpatia e, tal como já se verificou em algumas ocasiões em Itália, o entusiasmo do público, que teve a sorte de a ouvir em Roma, em Milão, ou na transmissão televisiva do seu recital milanês.

O facto é que a carreira excepcional, excepcionalmente merecida cem por cento, da fadista, de Amália Rodrigues, contribuiu, por certo, senão para espalhar em Itália ideias menos imprecisas sobre o fado, pelo menos para chamar sobre ele uma atenção um pouco menos ligeira.”

Giuseppe Carlos Rossi. (1970, 2 agosto).
Il Fado. *L' Observatore Romano*. Roma.

Ainda em Itália (1970), é publicado em Milão algo semelhante: “no Lírico, no recital de Amália Rodrigues, não conseguimos contar as chamadas, mas contámos os *bis*: foram sete, seis no final e um, a quente, durante o concerto, um fado repetido perante o furor dos aplausos. Basta isto para falar do sucesso da grande Amália?”.

“Os cronistas teatrais do passado costumavam terminar a sua recensão crítica com uma humilde anotação, hoje muito desconsiderada: a contagem das chamadas à cena. Tantas no primeiro ato, tantas no segundo, tantas no terceiro. Ontem à noite, no Lírico, no recital de Amália Rodrigues, não conseguimos contar as chamadas, mas contámos os *bis*: foram sete, seis no final e um, a quente, durante o concerto, um fado repetido perante o furor dos aplausos. Basta isto para falar do sucesso da grande Amália? Só para Fitzgerald e Joan Baez conseguiram, nos últimos tempos, naquele palco, um aplauso tão caloroso e tão unânime.”

G.B. (1970, 20 janeiro). Una Voce Che
Non Conosce Ostacoli. *Il Giorno*. Roma.

Em Nova Iorque (1970), é reconhecida a segurança e experiência adquiridas pela fadista ao longo dos anos. Apesar de se associar tristeza ao fado, as músicas de Amália “têm, algumas vezes, ritmos animados ou até muito alegres”.

“Miss Rodrigues, que é fadista profissional há 30 anos, atua com uma serena autoridade, que reflete a interioridade e a segurança de todos estes anos de experiência. Aos 49 anos, é uma mulher de uma beleza admirável, com um rosto suave, vivo e jovem e uns olhos quentes e profundos. [...] Embora o fado seja essencialmente uma canção triste, tido com frequência como o equivalente português do *flamenco* espanhol e dos *blues* americanos, as canções de Miss Rodrigues diferem destas, pois têm, algumas vezes, ritmos animados ou até muito alegres.

Miss Rodrigues não faz concessões aos seus espetadores de língua inglesa. Todas as canções são cantadas em português, sem tradução ou sequer uma explicação. Embora fale inglês fluentemente, durante a sua atuação só diz um ocasional *thank you*, para corresponder aos aplausos.”

John S. Nilson. (1970, 10 julho). Amalia Rodrigues Gives a Fado Recital on Love. *The New York Times*. Nova Iorque.

Em Bolonha (1972), “Amália Rodrigues é muito mais do que uma cantora: é a bandeira, é o hino nacional, é a alma de Portugal.”

“Há um aspeto cultural, uma solicitação cultural, que é estimulada pelo repertório da Rodrigues, como que uma necessidade de aprofundar a imaginação, de ultrapassar as canções mais fáceis (*Lisboa Antiga, Coimbra*, etc.), que representam a única concessão ao público, uma necessidade de saber algo mais sobre o fado, de aproximação do espírito de um povo, de compreender um país do qual, feitas as contas, sabemos tão pouco, a não ser que foi governado durante uma eternidade por um estranho tipo de ditador, que se orgulha de ter uma famosa equipa de futebol e alberga um ex-rei. Por tudo isto, Amália Rodrigues é muito mais do que uma cantora: é a bandeira, é o hino nacional, é a alma de Portugal.”

Giorgio Martinelli. (1972, 28 março). Amália Regina del Fado. *Il Resto del Carlino*. Bolonha.

No Rio de Janeiro (1972), Amália “é a maior cantora popular do mundo”.

“Talvez o pessoal mais chegado (só chegado) aos grandes símbolos modernos se tenha espantado um pouco com a afirmação de que Amália Rodrigues é, no momento, a maior cantora popular do mundo. Realmente, o critério de melhor é exclusivamente pessoal e intransferível e as razões que levaram a essa conclusão podem se prestar a muitos outros adjetivos. Mas se isso é discutível colocado nesses termos (“melhor” e tal) é indefensável quando entra

a palavra legítima. Retificando, Amália Rodrigues é, no momento, ou a partir da morte de Edith Piaf, a mais legítima cantora popular do mundo.”

Roberto Moura. (1972, 21 outubro). Uma Questão de Adjetivo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro.

Em Palermo (1973), Amália Rodrigues, “a rainha do fado”, encanta quem a ouve “com o seu folclore apaixonado e apaixonante, com a sua voz pura e poderosa”.

“No emaranhado, intrincado e angustiante, da sofisticação que a sociedade de consumo nos impõe diariamente, com métodos quer vulgares (veja-se um certo pseudofolclore como aquele que nos infligem alguns dos nossos cantores, como a Cinquetti, a Fratello, etc.), quer mais subtis e insinuantes, mas nem por isso menos detestáveis, acontece, por vezes, romperem-se as malhas e, por uma abertura estreita, soprar inesperadamente uma tonificante corrente de ar puro, profundamente autêntica e verdadeira.

É o caso de Amália Rodrigues, a rainha do fado, que encanta qualquer tipo de espetador com o seu folclore apaixonado e apaixonante, com a sua voz pura e poderosa, com a sua participação visceral num rito tão antigo como o homem, um rito que, através da voz, tem o poder de evocar, com simplicidade, de um modo direto, quase rudimentar, uma multiplicidade de sentimentos, de imagens, de situações, ora dramáticas, ora ternas, vistas pela ótica de uma das formas mais primitivas de poesia, aquela que brota, por um processo natural e espontâneo, da alma do povo.”

Claudio Lo Cascio. (1973, 27 fevereiro). La Regina Del Fado Há Incantato Palermo. *Giornale Di Sicilia*. Palermo.)

Em Roma (1973), as ovações continuam. Depois da atuação de Amália cantando *Lisboa Antiga*, poder-se-á “compreender o que é o fado e porquê Amália Rodrigues é a rainha do fado”.

“Ouçam-na cantar *Lisboa Antiga*. Não, não é a sua melhor canção, ainda que seja uma bonita canção, mas é porque todos a conhecemos e muitos a terão dançado, algum Verão, sinuosa e saltitante, como a tocam os conjuntos musicais. Pois esqueçam os conjuntos e o seu ritmo de *beguine*. Ouçam *Lisboa Antiga* quando a canta ela. Amália Rodrigues, e só então poderão perceber porquê *Lisboa Antiga* é um fado português, compreender o que é o fado e porquê Amália Rodrigues é a rainha do fado.

Outro dia, no palco do Olímpico, ela queria explicar ao público o que era o fado, porque são tristes os portugueses. “É uma coisa que não se compreende — dizia ela — é verdade, somos um povo pobre mas temos um mar magnífico, algumas cidades bonitas e somos tristes, temos as flores, o sol, o vinho e somos tristes [...]” Alguém, então, gritou da plateia [...] “e Salazar” [...] “e somos tristes”, continuou ela.”

Alberto Bertini. (1973, 6 março). Amalia Canta la ‘Malasorte’ del Portogallo. *Paese Sera*. Roma.

No Rio de Janeiro (1973), é destacada a singularidade da fadista.

“ninguém mais lhe disputou o lugar, nenhuma outra apareceu para lhe fazer sombra [...] Amália é única, é insubstituível”

Ney Machado, 1973, 9 setembro, A Insuperável Amália. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro.

Em 1975, em Nova Iorque, John Storm Roberts confessa que Amália é “uma das maiores cantoras de uma das mais autênticas formas atuais de arte popular.”

“Os *blues* tiveram Bessie Smith. O *cante jondo* teve La Niña de los Peines. Paris teve Edith Piaf. E Lisboa tem Amália Rodrigues. Todas elas cantoras que se elevaram acima de uma grandeza pessoal e até acima das regras do seu estilo de canção, para se transformarem nos símbolos das suas cidades, ou até na alma dos seus países. Todas tiveram as suas origens no povo, todas, de certo modo,

personificaram a música do povo, tão profundamente enraizada, que se torna universal.

Amália Rodrigues é uma das maiores cantoras de uma das mais autênticas formas atuais de arte popular. Se gosta de música, se acredita nela como uma expressão das pessoas vulgares, se quer saber como é o *soul* num contexto musical diferente ou se, muito simplesmente, usa alguma vez a palavra povo, precisa de conhecer Amália Rodrigues e precisa de conhecer o fado.”

John Storm Roberts. (1975, 27 janeiro). Amalia Rodrigues: Lisbon Soul. *Village Voice*. Nova Iorque.

Em Tóquio (1976), as opiniões são unânimes: Amália é a rainha do fado e, em Roma (1981), continuam a vê-la como tal.

“Amália Rodrigues provou, sem sombra de dúvida, que é mais do que merecedora do título de rainha do fado, que lhe costumam dar.

Miss Rodrigues, que se apresentou com um vestido negro, num palco nu e na semiobscuridade, conseguiu rapidamente fazer entrar o público no ambiente do fado, no concerto que deu no Nakano Sun Plaza Hall, no dia 8 de Maio.”

Yoko Mizui,. (1976, 13 maio). Amália the queen of Fado. *The Daily Yomiuri*. Tóquio.

“Amália Rodrigues, rainha do fado português, está para o público da música ligeira mais ou menos como o *Couraçado Potemkin* está para os frequentadores dos cinemas estúdio.”

Fabrizio Zampa. (1981, 23 abril). La Corazzata Rodrigues. *Il Messaggero*. Roma.

Amália volta ao Olympia (1985, em Paris). Claude Fléouter fala da sua interação com o público e comenta como não se deixa intimidar pela idade (65 anos). São vários os artigos sobre essa sua atuação.

“Em alguns países, há intérpretes que se identificam de tal maneira com uma música, que se não lhe dão a forma, dão-lhe certamente a essência. São aqueles que mergulharam no mais secreto da alma de um povo com uma voz, ou melhor, como Prévert dizia de Piaf “com uma imensidade de vozes, vozes alegres ou dilaceradas, deslumbradas ou maravilhosas, possesas pela dor ou pela alegria”. Chamam a si uma canção com uma simplicidade grandiosa e patética, com uma noção milagrosa do gesto e da palavra, nunca submetendo a palavra ao peso da melodia, deixando que viva e nos comova na sua essência.

Amália Rodrigues, que, esta semana, é a cabeça de cartaz do Olympia, faz parte desses intérpretes mágicos. Amália Rodrigues chama a si um fado, prolonga-o, transforma-o com a sua espantosa capacidade de variar as inflexões, com um lirismo em que mistura simplicidade e sofisticação.

Sobriamente acompanhada por quatro guitarristas, a cantora portuguesa provoca divertidos diálogos com o público, composto, em grande parte, por seus compatriotas. Pedem alguns números, que ela canta, e a sala canta com ela, enquanto mulheres, junto ao palco, lhe atiram flores. É aplaudida freneticamente. Uma voz de homem, grita-lhe então, lá de cima, do balcão: “Continua Amália que nem pareces a idade que tens!” E logo ela, toda vestida de negro, alta, orgulhosa e sorrindo de felicidade, respondeu: “Não tenho vergonha da minha idade. Canto há meio século. Tenho sessenta e cinco anos.” E prosseguiu, com um fado clássico, fremente de vida. “

Claude Fléouter. (1985, 13 set.). Amalia Rodrigues, Une Foule de Voix. *Le Monde*. Paris.

Através da análise da imprensa estrangeira, conclui-se que, nos anos 50, Amália já atraía a atenção de um público internacional, que lhe realçava a autenticidade da presença em palco e a qualidade da sua voz.

A carreira internacional cresceu nos anos 60, com múltiplos tipos de apreciações favoráveis, em que os públicos desconhecedores da língua portuguesa, apesar de não entenderem o conteúdo poético das letras, conseguiam apreciar a interpretação de uma espécie de deusa trágica, capaz de envolver o público com a sua voz, figura expressão na interpretação, como as qualidades dramáticas (gestos de prece, rosto torturado, porte grave e simultaneamente voluptuoso, discreta e altiva, figurino negro de amplas vestes, em harmonia com a intensidade expressiva da voz e dos sentimentos transmitidos) fazem da arte de Amália um *fenómeno único, inexplicável*.

Comparada a Billie Holiday ou Piaf, consideradas digníssimas representantes de culturas nacionais específicas, embaixadoras sem cosmopolitismos, que materializavam o que de mais genuíno havia, em cada um dos seus territórios de origem.

Esta capacidade de envolver um público estrangeiro, através da presença em palco, e explicar como em cada sítio do mundo se vivem as emoções mais elementares dos seres humanos, acaba por chamar a atenção do público, de acordo com valores universais.

Para que a interpretação se distinga, é necessário ter interiorizado as palavras e o seu significado, para que depois seja possível cantá-las com convicção. Esta capacidade chama a atenção do público, que se deixa envolver numa atmosfera de partilha de emoções, com Amália, sofrendo as suas dores na dor que sabia transmitir (teoria do fingimento de Fernando Pessoa em *Autopsicografia*).

Portanto, Amália deslumbrou, inicialmente, o mundo com a sua voz, depois com a sua interpretação, trabalhando a expressão gestual e facial, investindo no seu repertório e na sua aparência sobre o palco. Conquistou multidões que se reviam não só na letra dos fados como na melodia e no que a encenação transmitia.

Por fim, Amália tornou-se insubstituível, não só porque não houve quem a igualasse, mas também porque soube surpreender apaixonadamente o público, com a sua qualidade, como se Deus lhe desse a palavra, para dizer aos Homens que os compreendia e conhecia as suas dores e desventuras.

Amália foi reconhecida e aplaudida mundialmente, porque falou aos corações humanos, através da música, uma linguagem universal. Soube cativá-los como seres únicos e ir-repetíveis com sentimentos comuns e histórias semelhantes, dizendo-lhes em voz cristalina que não estavam sozinhos.

A imprensa mais não disse o que a opinião pública sentiu. A partilha de emoções, convidativa à introspeção ou ao reviver de memórias, na penumbra do canto gemido ou ao som da alegria das luzes das velas acesas, no choro esmiuçado das guitarras.

Amália amadureceu também como artista, digna e coerente, e esparziu o fado internacionalmente, abençoando quem o ouvia e o sentia com ela. Ganhou novos públicos e conquistou fronteiras com “o coração na boca” e a autenticidade de quem soube realmente amar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Fado tem sido objeto de diferentes áreas de investigação, desde a Antropologia, à Musicologia, à Psicologia Social e à História. Cada uma destas áreas é surpreendente, quando consegue trazer uma nova perspetiva de análise.

No caso específico da investigação sobre a poesia de PHM e DMF no novo fado de Amália, foi necessário proceder ao levantamento de literatura significativa, sobre métodos de análise do *corpus* poético utilizado, tendo em consideração a variedade de referenciais teóricos, que articulámos no capítulo I:

- (1) a obra de Bourdieu¹¹⁸ (1996), quanto ao conceito de génese de *campus literário*;
- (2) a obra de Jauss¹¹⁹ (1979), quanto aos conceitos da teoria da estética da receção, esclarecendo o que significa, bem como o significado da obra literária e a sua ligação e interpretação, por parte do leitor-destinatário;
- (3) Heidegger¹²⁰, Husserl¹²¹, Eagleton¹²², quanto ao conceito de texto literário, na visão fenomenológica (a presença de um leitor que entende a essência da criação literária, enquanto expressão artística e, por isso, a percebe).

A poesia a analisar, considerada erudita, invoca essa perspetiva. A participação do leitor é aqui assumida como fundamental, sem qualquer sentido ascético ou contemplativo da obra de arte, mas antes com a função de diálogo permanente, que pretende induzir sentimentos de puro prazer estético.

O conjunto de obras de vários autores: Roland Barthes¹²³ (1937) com "O prazer do texto", Umberto Eco¹²⁴ (1979) com "A Leitura do Texto Literário", Wolfgang Iser¹²⁵ (1976) com "O Ato da Leitura - Uma teoria do efeito estético", contribuem para complementar a visão sobre a receção da obra literária e os seus efeitos.

¹¹⁸ Bourdieu, Pierre (1930-2002) Filósofo e sociólogo.

¹¹⁹ Jauss, H.R. (1921-1997) Filósofo. Foi aluno de Heidegger e Gadamer. Professor na Un. de Constanz.

¹²⁰ Heidegger, Martin (1889-1976) *A origem da obra de arte* (1976). Fundador da escola Fenomenologista.

¹²¹ Husserl, (1859-1938) Filósofo, grande influenciador do pensamento de Heidegger, insurge-se contra a menorização da Metafísica e pelo excesso de pensamento positivista.

¹²² Eagleton, Terry (1943-...) *Teoria da Literatura: uma introdução* (1983). A Teoria Literária não tem método, é uma não-disciplina. Autor de *A Ideologia da Estética* (1990).

¹²³ Barthes, Roland (1915-1980) Escritor, crítico literário, filósofo, semiólogo.

¹²⁴ Eco, Umberto (1932-2016) Escritor, filósofo, semiólogo.

¹²⁵ Iser, Wolfgang (1926-2007) Colega de Jauss e professor de Literatura Comparada na Universidade de Constanz, na Alemanha. Para ele a construção do sentido da obra é feita em conjunto pelo autor e pelo leitor.

Estes referentes teóricos foram selecionados, entre muitos, de acordo com os seguintes critérios: (1) pertinência para o trabalho a realizar; (2) qualidade, por serem teóricos reconhecidos e abalizados; (3) rigor, por terem inspirado várias investigações científicas, com sustentação e correção, exatidão, justeza e precisão.

O suporte epistemológico foi providenciado por Jauss (1978) e a *estética da receção*, bem como pela utilização do *conceito de horizonte de expectativas*, uma vez que o estudo da receção do público ao novo fado só é possível através da interpretação da obra literária pelo público enquanto recetor.

O referencial teórico de Jauss e a *Teoria da Recepção* foram apresentados, de forma a confrontar-se a teoria com o aparecimento de um novo público para o fado e a boa receção deste novo género de fado (Jauss, 1979) a uma nova expressão literária introduzida no fado, a qual, “já era fado e não apenas poesia” (Vítor Pavão dos Santos, 2020, Amália, a Biografia, p.150).

As contribuições de Jauss (1979) serviram de base a uma análise, em que se procurou verificar o papel da obra de arte num período histórico definido, anos 60 e 70 do século XX, e a criação de diferentes públicos específicos para o fado.

1. Resposta às Questões de Estudo

A presente tese teve como objetivo analisar o contributo das poéticas de DMF e PHM para o surgimento do Novo Fado de Amália.

Projetou-se, nesta investigação, fugir a uma visão idealizada do fado, buscando a objetividade na análise dos dados recolhidos, como na metodologia utilizada e na revisão da literatura, interligando sistematicamente todos os referenciais.

A **primeira questão** assenta no interesse de Oulman, intelectual e cosmopolita, não só pelo fado, mas também da sua visão do lugar da poesia erudita, que poderia ser interpretada através do fado.

Oulman teve a visão de procurar poetas, cuja obra apresentasse a musicalidade necessária e uma temática que se enquadrasse no Fado. Tal foi possível com a colaboração dos poetas, uma vez que é necessário trabalhar em equipa, para entender que a adaptação de um poema original, para a versão a ser cantada, obriga a que sejam realizadas adaptações em termos da duração.

Os seus contemporâneos destacam o brilhantismo intelectual da figura do homem de negócios, que também era pianista e compositor e que com o seu espírito cosmopolita acabaria por alterar o rumo da tradição fadista. A este propósito Rui Vieira Nery menciona:

“Oulman trazia a Amália a resposta a uma sua preocupação de sempre, a de construir, de certa forma, um fado para além do fado, ou seja, uma música capaz de encontrar na grande poesia portuguesa de todos os tempos formas de estar, de ver e de sentir essencialmente idênticas às do repertório fadista tradicional, mas de, ao mesmo tempo as envolver numa construção formal e harmónica mais sofisticada, sem perda do sabor expressivo dos velhos fados estróficos”

In As mãos que trago (p. 36) edição do Museu do Fado, Lisboa 2009.

A **segunda questão** pretende verificar o processo de colaboração entre Oulman, os poetas e Amália, uma vez que esta sempre referiu a sua cultura modesta como uma limitação pessoal.

O recurso à poesia erudita no fado, iniciada no repertório de Amália, justifica o interesse no objeto de estudo, analisando os critérios que presidem à escolha do repertório e, em particular, à escolha destes poetas, pois sabe-se que existiam laços de admiração mútua a par de percursos pessoais muito diversificados, até ao seu encontro (capítulo III).

O compositor considerava a escolha do poema extremamente importante na canção, sendo que o êxito da canção, isto é o conjunto letra e música, tanto podiam ser conseguidos pelo poema, como pela música.

A colaboração de Alain Oulman com Amália Rodrigues e a importância que este dava ao texto, acabou por introduzir a poesia de DMF e PHM no fado de Amália e contribuir para a divulgação da poesia fora dos canais habituais de circulação desta produção artística.

Entre as particularidades existentes na obra poética de DMF e PHM, que levaram Oulman a associá-las ao Fado, destacam-se a subtileza da escrita e dos temas abordados, de modo mais sensível e cuidadoso, evitando os dramas populares. Foram as palavras bonitas que seduziram Amália, uma vez que o tratamento temático era elevado e ela se identificou com as suas origens, o povo, a natureza e os elementos telúricos.

Os novos elementos temáticos introduzidos no Fado captaram a atenção da artista, que se identificou e se deixou encantar, uma vez que faziam eco da sua personalidade e experiências de vida. Por isso, soube cantá-las tão bem, arrastando consigo, novos públicos, outros irmãos de alma, que a entenderam e se sentiram entendidos.

O povo, que se revia em Amália, tomava-a como sua representante. Nessa medida, também outros públicos a idolatraram pela poesia erudita cantada, que tanto agradou a Amália e a aproximou de novos ouvintes.

A aparente contradição entre a auto visão de Amália como “cantadeira” e as razões que a levam à escolha de um determinado repertório não são opostas, mas antes um binómio de amadurecimento e o respeito pelas suas raízes. O facto de ter alma genuinamente portuguesa não a impediu de sofisticar as suas exigências e crescer para públicos diferentes. Sem trair o seu povo, conquistou outros.

A conclusão a que poderemos chegar é que tendo Oulman verificado o potencial interpretativo de Amália, anteviu a possibilidade de apresentar uma nova proposta de fado, que o iria revolucionar. A importância dada à palavra, a alteração da estrutura musical tradicional eram Fado sim, mas com uma textura mais consistente nos seus componentes.

A **terceira questão** aponta para o interesse em investigar a importância da poesia erudita na evolução dos conteúdos para fado e como foi importante para a criação de novos públicos. Simultaneamente, interessou verificar a pertinência dos poetas eruditos pelo fado e como foi construída essa aproximação, mediada pela intervenção de Oulman, como novo ator social na cena fadista.

Como se viu no capítulo II, os textos utilizados até 1962 no fado de Amália eram “textos de ambições literárias modestas” (Vasco Graça Moura, 2013: 19), limitados não só na temática, como também do ponto de vista literário. Neste enquadramento, pareceu importante descobrir quais os critérios utilizados por Oulman na escolha de poemas específicos, a fim de serem cantados em fado. Assim, a investigação documentou a introdução da poesia de PHM e DMF neste Novo Fado, o que mudou no repertório do fado e em que se traduziu essa inclusão (alargamento do público, reformulação do fado, entre outros).

Amália é um exemplo de como um artista considerado popular, pode apresentar qualidade e originalidade no seu trabalho. A bem-pensância, referida por O’Neill, que achava mal que uma fadista cantasse poesia, foi ultrapassada pelos acontecimentos. Onde quer que se apresentasse a artista era reconhecida pelo seu valor e pelo seu profissionalismo. A voz que fugiu dos estereótipos, de que o artista popular não sabia gerir uma carreira e tinha um repertório pobre em termos de conteúdo, arriscou e conseguiu.

Trouxe novos públicos para o Fado e criou um estilo, que ainda hoje tem seguidores nacionais e internacionais. A fadista gostava do que existia de genuíno na cultura portuguesa, mas não ficou nunca presa a processos estáticos e por isso a sua admiração por António Variações, um cantor popular com um repertório muito específico na década de 80 e que partilhava com Amália o gosto pelo que era genuinamente português em termos culturais.

Amália, a Diva, surge nos anos 60, como resultado da cultura de massas. Os media nacionais e internacionais mencionavam cada espetáculo seu, como um acontecimento, tal como o capítulo V evidenciou. A figura vestida de negro, acompanhada por dois músicos, surgia como um símbolo de sofrimento e glamour, que era possível encontrar no resto do mundo através do cinema e do *star system*. Ao contrário de outras divas, Amália não ficou conhecida por ostentar um comportamento extravagante, antes era a sua imagem de mistério e contenção que produzia o simbolismo do agrado do público.

Os públicos do Fado de Amália são recetores que não renegam a cultura nacional, apesar de serem cultos. Apreciam as características mais genuínas da cultura portuguesa, mas

pretendem abrir horizontes, experimentar novas propostas, não se identificam com o imobilismo do regime e procuram abertura ao mundo. Assim, espera-se que haja uma aproximação entre o fadista e o sujeito que ouve o Fado.

A ambiguidade do Fado e da personalidade de Amália, acaba por lhe proporcionar um encontro feliz com diversos públicos. A fadista não queria ficar limitada na sua carreira, ao mesmo tempo que aceitava os ditames do Destino. Os encontros e desencontros da vida acabavam por servir de mensagem para este novo tipo de Fado, que usava um simbolismo particular, uma sensibilidade nova para abordar temáticas eternas. Para muitos públicos a figura de Amália em palco, encarnava a tragédia grega, em que as forças do Destino faziam questão de “brincar” com os desígnios dos homens.

Conforme se verificou no capítulo IV, a poesia de DMF e PHM permitiu abrir novas formas de usufruir do Fado, que eram as propostas por Oulman. Oulman utilizou matéria-prima de eleição, para as suas construções artísticas. A poesia de DMF e PHM, a voz de Amália, a sua música e as capacidades interpretativas dos músicos. Para Oulman uma boa canção tanto poderia começar pela construção da música, como da letra. O objetivo final era conseguir qualidade e para tal seria necessário primar pela capacidade de escolha de entre várias alternativas possíveis.

Após pesquisar as letras e sabendo de antemão, que Amália também não se regia por critérios estáticos na sua interpretação, Oulman sentiu que os elementos característicos do Fado se poderiam manter- cantar com Alma – mas com um novo tipo de conteúdos, que apelavam à sensibilidade de um novo tipo de ouvinte.

Sobre a **quarta questão**, relativa ao papel de Amália na divulgação da poesia, é pertinente compreender como a fadista encara essa inovação, dado que nos anos 60 a sua carreira estava já consolidada e nunca perfilhou uma opinião elitista no acesso à poesia além de, apesar de assumir as suas limitações de natureza cultural, nunca se ter acomodado a um repertório, procurando sempre novos desafios durante a sua carreira artística.

A estética do Fado não é composta por limites estáticos, tal como em outro tipo de produtos culturais, o que não implica que diferentes repertórios desde o mais tradicional ao mais moderno, não possam coexistir em cada época. Este facto já tinha sido reconhecido por Gray (2013) quando constata a existência dos Amalianos (artistas amadores seguidores do estilo de Amália) sendo que Amália muito cedo deixou de ser apenas uma fadista amadora

e cedo construiu um percurso profissional tanto no mercado nacional, como no mercado internacional.

Naturalmente que no início da colaboração com Alain Oulman nos anos 60, o Novo Fado dirigia-se apenas ao público nacional até ter chamado a atenção de Jean-Jacques Lafaye (1992) que irá traduzir para francês o repertório poético cantado por Amália. O Fado sobrevive através da ambiguidade e da diversidade estética.

Se existe saudade de um estado de alma, que nunca se experimentou, não pode haver maior concretização da ambiguidade. O produto estético pretende aliar um suporte musical específico com enorme variedade de propostas de conteúdo poético e por isso poderá sempre encontrar novos destinatários, condição fundamental para a sua sobrevivência.

O novo Fado de Amália impôs-se porque um novo tipo de público pretendia alargar os seus horizontes, em termos de produtos culturais, aspirava a presenciar liberdade de criação artística e sabia que nos restantes países europeus, surgiam novas propostas dentro da oferta musical, com mais liberdade de expressão e menos estereótipos.

A presença da luz e da sombra são constantes nas expressões poéticas dos poetas escolhidos por Oulman, pois se a vida não é estática, os sentimentos acompanham e passam eles também por processos de mudança.

Amália soube expressar a dimensão da sensibilidade portuguesa, através de um simbolismo poético que menciona todas as contradições da existência, onde para alguns o Destino desempenha um papel fundamental, mas que nem por isso trava a ânsia de liberdade individual de pensamento, bem como a liberdade de ter direito a expressar os próprios sentimentos.

Quanto à inclusão da poesia erudita na reinvenção do fado, conclui-se que veio abrir potencialidades inesperadas e iluminar o crescimento do próprio fado, mais maduro.

A partir dos pressupostos da visão crítica da estética da receção, é fácil entender como o público do Fado, compartilhou com Amália esta nova experiência, de utilização de poesia erudita, por mais polémica que tenha parecido a alguns agentes culturais da época.

Não se trata sequer de uma rutura, mas antes da introdução de uma nova variável, em termos de conteúdo literário e que conseguiu atrair ao fado um novo tipo de público, mais conhecedor de poesia, mas que ao mesmo tempo conseguiu um alargamento de horizonte de expectativas para o público português.

O prazer estético provocado pela poesia erudita introduzida no Fado, envolveu a participação do público, que assim recebeu este género poético, como forma de alargar o horizonte do Fado, através de uma nova experiência estética, que provocou prazer pela possibilidade de fruição do sentido do texto e criou um novo processo de diálogo entre os apreciadores de Fado e os poetas.

Foi a possibilidade de estabelecer uma nova forma de diálogo entre o texto e o apreciador de Fado, que criou um novo processo de aproximação entre Amália e novos públicos e emancipou o universo do Fado, transportando-o para uma nova fase no processo criativo, abrindo possibilidades para novas formas de diálogo com o público.

Este novo tipo de Fado agitou saudavelmente a cena cultural portuguesa, contribuindo com a polémica criada para um alargamento do horizonte de expectativas para toda a sociedade. O novo Fado de Amália poderá assim ser analisado de acordo com a teoria da receção, pelo preenchimento de expectativas de um público, que não sendo o tradicional apreciador do género, rapidamente se sente identificado com esta temática da poesia erudita.

Deu-se a criação de um subcampo dentro da estética do fado, que introduz não uma rutura, mas antes um processo de renovação. Relembrando as palavras de Amália: “Uma cantiga tem lá dentro palavras para serem transmitidas pela voz” (Santos, 1987, p. 127) e é exatamente esta postura da artista, que irá prevalecer e que produz os feitos desejados, quando interpreta poesia no contexto do fado.

Oulman cedo detetou esta competência de Amália e que ultrapassava as capacidades técnicas vocais, a capacidade de interpretação de um poema, que produzia a aproximação de novos públicos, pela forma dramática e intensa que caracterizavam as suas interpretações.

Ser cantado por Amália ou recitado por João Villaret¹²⁶, era para os poetas do seu tempo, uma porta de afirmação, menciona Dacosta (2017:195). Estas palavras ilustram a qualidade dramática de Amália nas suas interpretações e explicam as razões do agrado dos poetas eruditos, quando solicitados para escreverem para Fado, o que significava muitas vezes, ter de resumir ou alterar o poema original, para que pudesse ser interpretado.

Por um lado, ao trazer a sua poesia para o fado, DMF transmitiu uma simbologia de festa e um tipo de sensualidade que, não sendo narrativas, introduziram inovação no conteúdo do fado, pela forma como abordou as emoções complexas ligadas ao amor e à paixão.

¹²⁶ João Villaret (1913-1961). Foi ator, encenador e declamador português.

É possível também encontrar inovação na sua referência a Lisboa, que o poeta identifica/personifica como uma personagem feminina.

Por outro lado, no caso de PHM, houve a necessidade de fazer chegar a obra a outros públicos, com a intenção de mostrar às elites em que constituía a beleza e a estética particular da cultura popular, evitando os dramas populares, o que ficou evidente no Capítulo IV.

A obra poética de PHM incluiu poemas que exploram sentimentos humanos e paixões com manifestação lírica. Ainda, a sensualidade assumida de DMF, ou o sentimento de pecado perante o prazer, de PHM, conseguiram encontrar na voz de Amália o veículo ideal para se expressarem.

É essa capacidade de mostrar o mais fundo do pensamento dos três artistas que irá caracterizar o período de colaboração entre eles. Assumir as tristezas e as alegrias, assumir a solidão e o abandono, significa expor ao público, com autenticidade, o que cada um sente, sem tabus.

2. Limitações da investigação

Quanto às limitações da presente investigação, impõe-se referir que o Fado e todos os seus ramos permitem vários tipos de investigação e de análise que, por questões de delimitação, não foram exploradas neste trabalho.

Uma das limitações é o facto de não terem sido caracterizados, aqui, sociológica e artisticamente, os Amalianos do século XXI. É possível encontrar, ainda hoje, um conjunto de intérpretes do Fado, de diversas idades, que se reclamam da herança de Amália. A estes seguidores falta a carreira internacional, mas nas suas afirmações é possível encontrar as razões pelas quais se deu início ao culto de Amália: o sentimento ímpar da fadista, a forma de cantar e comunicar sentimentos, o seu talento, entre outros motivos.

Seria interessante aprimorar o estudo do vetor da *performance*, desde a expansão do fado para o teatro, passando pela apresentação em palco de Amália Rodrigues, até à análise mais aprofundada da componente estética, tão importante para o Novo Fado.

Sabe-se que o fado não está isento a influências do género dramático, o teatro. Muito pelo contrário, os novos fadistas parecem até beneficiar e fazer um forte uso dessas novas ferramentas para uma maior disseminação e expansão da música que fazem.

O género dramático, o teatro, tem evoluído em diversos sentidos, provando a sua grande vitalidade e prestígio, até ao teatro musical (nomeadamente, *Amália* e *Severa*, os musicais de Felipe La Féria, no século XXI).

3. Sugestões para Estudos Futuros

Muitos estudos literários podem ser desenvolvidos sobre a área desta investigação, nomeadamente:

De que modo a figura de Amália continua a inspirar novas gerações? Partindo da compreensão dos significados atribuídos pelas novas gerações ao perfil artístico e à personalidade de Amália, poder-se-á aprofundar conhecimento sobre esta questão.

Como se situam e relacionam ainda hoje os apreciadores do fado castiço tradicional e os fãs de outras opções de repertório fadista?

Qual a importância da voz de Amália e de outros poetas (por exemplo, Natália Correia e José Carlos Ary dos Santos) na produção musical da poesia trovadoresca portuguesa (Anexo 4)?

Em suma, muitos tópicos poderão enformar novos estudos literários sobre o fado de Amália Rodrigues, desde a poesia, às adaptações das letras ao Fado, até à interpretação dramática e teatral, mas sentida profundamente, passando pela forma como estudava e interpretava, tendo sempre em conta o prazer do ouvinte e o desfrute, não só do instrumental, cujo conteúdo acompanha a letra e sugere imagéticas interpretativas, como do conteúdo semântico e estilístico das letras, que soltam emoções e sentimentos recônditos, muitas vezes, quase inexplicáveis.

Em qualquer dos casos, certo é que o canto dos poetas, pela voz de Amália Rodrigues, permanecerá na memória cultural coletiva portuguesa e mundial, como uma expressão artística maior, capaz de converter em pungente beleza as eternas inquietações humanas da vida e da morte.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATIVA

MELLO, P. H. (1948). *Miserere*. Lisboa: Edições Asa.

MELLO, P. H. (1954). *O rapaz da camisola verde*. Lisboa: Edições Asa.

MELLO, P. H. (1971). *Fandanguero*. Lisboa: Edições Asa.

MELLO, P. H. (1980, 7 de julho). Depoimento no programa «Amália», da série Estrada do Êxito, coordenação e realização de Luís Andrade, emitido em 16 de outubro de 1967. Disponível online em RTP Arquivos, minutos 30:16 a 31:50.

MELLO, P. H. (1986). *Povo que lavas no rio* (2ª ed.). Porto: Brasília Editora.

MELLO, P. H. (2004). *E ninguém me conhecia*. Lisboa: Campo da Comunicação.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1976). *Sobre viventes*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1989b). *Sob o mesmo tecto: estudo sobre autores de língua portuguesa*. Lisboa: Presença.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1990, 8 janeiro). *Espectáculo Comemorativo dos 50 Anos da Carreira Artística de Amália Rodrigues* [programa]. Coliseu dos Recreios, Lisboa.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1950). *A secreta viagem*. Lisboa: Oficina do Livro.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1960). *Tópicos de crítica e história literárias*. Lisboa: União Gráfica.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1962). *Motim literário. ensaio, crítica, polémica*. Lisboa: Verbo.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1964). *Gaivotas em terra*. Lisboa: Editorial Presença.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1980a). *Vinte poetas contemporâneos*. Lisboa: Edições Ática.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1980b). *Festa de homenagem a Amália Rodrigues pela Câmara Municipal de Lisboa* [discurso]. Lisboa: Edições Ática. Disponível em: <https://amaliarodriguescentenario.wordpress.com/page/7/> [10 de novembro de 2017].

MOURÃO-FERREIRA, D. (1988). *Obra poética*. Lisboa: Editorial Presença.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1989a). *Os ossos do ofício*. Lisboa: Guimarães Editores.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1989c). *Um livro de e sobre Amália*. In *Ócios do Ofício*. Lisboa: Guimarães Editores.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1992). *Tópicos recuperados*. Lisboa: Caminho.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADLER, P. A., & ADLER, P. (1994). Observational techniques. In N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 377-392). Newbury Park: Sage
- ADORNO, T. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ALEGRE, M. & SUCENA, P. (2013). *Pedro Homem de Mello: e ninguém me conhecia*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- ALEGRE, M. (1999, 20 outubro). Amália, a voz de todos os versos [entrevista pessoal]. *Jornal de Letras*, p. 18. Lisboa.
- ALEGRE, M. (2002). *Arte de Marear: Ensaaios* (2ª ed.). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- ALVES, R. (2002). *Filosofia da Ciência: Introdução ao jogo e suas regras*. São Paulo: Editora Loyola.
- ANACLETO, M. (2008). *Fado: itinerários de uma cultura viva*. Porto: Mill-books.
- APPOLINÁRIO, F. (2009). *Dicionário de metodologia científica: um guia para a produção do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas.
- ASHWORTH, P. (2003). An approach to phenomenological psychology: the contingencies of the lifeworld. *Journal of Phenomenological Psychology*, 34(6), 45–156.
- BAIGNÈRES, C. (1964, 12 setembro). Amalia: du rêve en forme de fado. *Le Figaro*. Paris.
- BAKHTIN, M. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.) (4ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BAPTISTA-BASTOS, A. (1999). *Fado falado*. Alfragide: Ediclube.
- BARDIN, L. (2015). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BARREIROS, A. J. (1979). *História da Literatura Portuguesa* (8ª. ed., Vol. 2). Lisboa: Editora Pax.

- BARRETO, M. (1979). *Fado: origens líricas e motivação poética*. Lisboa: Editorial Aster.
- BARTHES, R. (1937). *O prazer do texto* (2ª ed.). Lisboa: Edições 70.
- BELCHIOR, M. (1997). Pour David Mourão-Ferreira, In Memoriam. *Evocation de David Mourão-Ferreira* (pp.17-24). Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- BELL, J. (1997). *Como realizar um projeto de investigação*. Lisboa: Gradiva – Publicações, Lda.
- BERTINI, A. (1973, 6 março). Amalia canta la ‘Malasorte’ del Portogallo. *Paese Sera*. Roma.
- BOGDAN, R. & BIKLEN, S., (1994). *Investigação Qualitativa em Educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.
- BOTELLA, L. & FEIXAS, G. (1998). *Teoría de los constructos personales: aplicaciones a la práctica psicológica*. Barcelona: Laertes.
- BOURDIEU, P. (1996). *As regras da arte, génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- BRAGANÇA, J. M. (2015). *Quando o Fado é confissão – e na minha confissão/vão as rimas do meu Fado*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras.
- BRITO, J. (1982). Sobre o fado e a história do fado. In P. Carvalho, *História do Fado*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- BRITO, M. (2002). *O Amor em David Mourão-Ferreira: da vida à poesia*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- BRUCE, Don (1984). Bibliographie [sobre Hermenêutica e Estética da Recepção]. *Texte*, 3, pp.261-290.

- CAMÕES, L. (1985) [1595]. Alma minha gentil, que te partiste. In *Obras Completas I: redondilhas e sonetos*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- CAMPOS, A. (1933). Prefácio. In Pedro Homem de Mello. *Caravela ao Mar: Poesias*. Lisboa: Edição de autor.
- CAMPOS, A. (1947). Outro poeta desconhecido. In Pedro Homem de Mello. *Bodas Vermeilhas* (pp. 173-179). Porto: Editorial Domingos Barreira.
- CANELOI, C. (2019). *Saúde moderna: o poder do uso da cor* (14.^a ed.). Rio Grande do Sul: Criarte Soluções.
- CARDOSO, M. (1980, 22 agosto). A inovação no fado de Amália. *O Jornal*. Lisboa.
- CARRIÈRE, P. (1959, 23 janeiro). Amalia ou le triomphe du Fado. *Le Fígaro*. Paris.
- CARRIÈRE, P. (1967, 9 maio). Le Portugal et Amália. *Le Fígaro*. Paris.
- CARRIÈRE, P. (1969, 28 junho). Dé-lire pour polnareff et recueillement pour Amalia Rodriguez. *Festival du Marais*. Paris.
- CARRIÈRE, P. (1969, 30 junho). Music-Hall au Marais. *Le Fígaro*. Paris.
- CARVALHO, M. (2020). *Amália: ditadura e revolução. A história secreta*. Lisboa: D. Quixote.
- CARVALHO, R. (1994). *As músicas do fado*. Porto: Campo das Letras Editores.
- CASARINI, M. (2012). *Lisboa, menina e moça: a personificação da cidade nas letras do fado*. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Universidade de São Paulo.
- CASCIO, C. L. (1973, 27 fevereiro). La Regina del fado há incantato Palermo. *Giornale Di Sicilia*. Palermo.
- CASTRO, A. (1965, 17 dezembro). Cantar Camões. *Diário de Notícias*. Lisboa.

- CASTRO-SMYTH, L. (2014). 'A tristeza que canta': the role of fado music in women's culturally mediated resilience. *Interdisciplinary Journal of Portuguese Diaspora Studies*, 3(1), 55-75.
- CELLARD, A. (2008). A análise documental. In: POUPART, J. et al. (Orgs.) *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes.
- CHATEAUBRIAND, A. (1959, 15 fevereiro). Da amizade em três. *O Jornal*. São Paulo.
- CHATEAUBRIAND, A. (1967, 17 setembro). Três Trágicas. *Diário de S. Paulo*. São Paulo.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1969). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Jupiter.
- COLAIZZI, P. (1978). Psychological research as the phenomenologist views it. In VALLE, R.S & KING, M., (Orgs.). *Existential phenomenological alternatives for psychology* (pp. 48-71). New York: Oxford University Press.
- COLOMBO, F. (1991). *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva.
- CURVELLO, J. (2001). *Autopoiese, sistema e identidade: a comunicação organizacional e a construção de sentido em um ambiente de flexibilização nas relações de trabalho*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DACOSTA, F. (outubro de 2009). A portuguesa: um destino em acção. *Jornal de Letras*.
- DAHLBERG, K., DAHLBERG, H. & NYSTROM, M. (2008). *Reflective Lifeworld Research* (2nd Ed.). Lund: Studentlitteratur.
- DAMÁSIO, A. (2010). *E o cérebro criou o homem: construindo a mente consciente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DANTAS, J. (1947). Prefácio. In MELLO, Pedro Homem, *Bodas vermelhas* (pp.7-13). Porto: Editorial Domingos Barreira.
- DENZIN, N.K. & LINCOLN, Y. (1998) Entering the field of qualitative research. In DENZIN, N.K. & LINCOLN, Y. (Eds.), *Strategies of qualitative inquiry*. London: Sage.

- DUARTE, J. (2009). Entrevista em profundidade. In: BARROS, A. & DUARTE, J. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.
- DURAND, G. (1982). *Mito, símbolo e metodologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- EGEAC-Museu do Fado (2007). *Primavera. David Mourão-Ferreira*. Lisboa: Ed. Museu do Fado.
- EGEAC-Museu do Fado (2009). *As mãos que trago — Alain Oulman 1928-1990* (Sara Pereira, Org.). Lisboa.
- ELLIOTT, R. (2010). *Fado and the place of longing: loss, memory and the city*. Farnham. Surrey: Ashgate.
- ERICKSON, F. (1986). Qualitative methods in research on teaching. In M. Wittrock (ed.). *Handbook of research on teaching*. New York: MacMillian.
- ERICSON, R. (1968, 13 junho). Fado singer gives promenade series fascinating start. *The New York Times*. Nova Iorque.
- FEIXAS, G. & SAÚL-GUTIÉRREZ, L. (2004). The multi-center dilemma project: an investigation on the role of cognitive conflicts in health. *The Spanish Journal of Psychology*, 7(1), 69-78.
- FEIXAS, G. & VILLEGAS, M. (2000). *Constructivismo y psicoterapia* (3ª ed.). Bilbao: Desclée de Brouw
- FEIXAS, G., SAÚL-GUTIÉRREZ, L., AVILA-ESPADA, A., & RODRÍGUEZ, V. (2001). Implicaciones terapéuticas de los conflictos cognitivos. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, X (1), 5-13.
- FELISBERTO, F. (2012). *Fado... um estado de alma*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- FERNANDES, A., BAUBETA, P. & MELO E CASTRO, P. (Eds). (2016). *Storytelling: Memory, Love and Loss in Portuguese Short Fiction*. Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

- FERNANDES, E., SENRA, J. & FEIXAS, G. (2009). *Psicoterapia construtivista: um modelo centrado em dilemas*. Braga: Psiquilibrios.
- FÉRRAL, S. (1956, 14 abril). Amália: la grande Art ! *Franc-Tireur*. Paris.
- FERRAZ, M. (2015). *Amália: quis Deus que fosse o meu nome*. Setúbal: Edições Fénix.
- FERREIRA, R. (2008). *Amália, a divina voz dos poetas e de Portugal*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- FERREIRA, R. M. (2006). *Amália Rodrigues: com que voz, cho(ra)rei meu triste fado!: A Poesia no Universo Fadista de Amália*. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. Lisboa: Universidade Aberta.
- FERREIRA, V. (1981). *Conta Corrente II*. Amadora: Bertrand Editora.
- FERREIRA, W. (2010). *Cinegnose: a recorrência de elementos gnósticos na recente produção cinematográfica do norte*. São Paulo: Editoria Livrus.
- FIADEIRO, M. & AGUIAR, S. (1974, outubro). Amália Rodrigues. *A Capital*. Lisboa.
- FIGUEIREDO, G. (1964, 24 setembro). Amália. *O Jornal*. São Paulo.
- FIGUEIREDO, N. (2007). *Método e metodologia na pesquisa científica* (2ª ed). São Caetano do Sul: Yendis Editora.
- FINLAY, L. & EVANS, K. (2009). *Relational centred qualitative research for psychotherapists and counsellors: exploring meanings and experience*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- FLÉOUTER, C. (1967, 9 maio). Amália du Portugal à l'Olympia. *Le Monde*. Paris.
- FLÉOUTER, C. (1985, 13 setembro). Amália Rodrigues, une foule de voix. *Le Monde*. Paris.
- FLICK, U. (2009). *Desenho da pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.
- FONSECA, R. (2011). *O Novo Fado: uma leitura transcultural*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas. Braga: Universidade do Minho.

- FONTANA, A., & FREY, J. H. (1994). Interviewing: The art of science. In N. K. DENZIN & Y. S. LINCOLN (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 361–376). Sage Publications, Inc.
- FORGHIERI, Y. (2000). *Psicologia fenomenológica: fundamentos, método e pesquisa*. São Paulo: Ed. Thomson.
- FRANTONI, M. (1970, 13 janeiro). Incanta Amalia Rodrigues. *Il Tempo*. Roma.
- FREITAS, F. (1973). *O Fado, canção de Lisboa: suas origens e evolução*. Lisboa: Sociedade de Língua Portuguesa.
- FRÉMONT, A. (1980). *A região, espaço vivido*. Coimbra: Livraria Almedina.
- G, J-L. (1963, 28 maio). Amália Rodrigues: Une Frénésie Voluptueuse. *Le Combat*. Paris.
- G.B. (1965, 27 fevereiro). Guy Bedos Pour Rire et Amalia Pour Pleurer. *L'Humanité*. Paris.
- G.B. (1970, 20 janeiro). Una voce che non conosce ostacoli. *Il Giorno*. Roma.
- GADAMER, H. (2005) [1960]. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. São Paulo: Editora Vozes.
- GAIO, R., CARVALHO, R. & SIMÕES, R. (2008). Métodos e técnicas de pesquisa: a metodologia em questão. In: GAIO, R. (org.). *Metodologia de pesquisa e produção de conhecimento*. Petrópolis: Vozes.
- GARCIA, J. M. (1980). *David Mourão-Ferreira: a obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia.
- GASPAR, L. (2019). *A obra poética de David Mourão-Ferreira*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GASPAROTTO, L. (2014). Alma e destino do povo português: o fado como identidade nacional lusa no limiar do Estado Novo (1927 – 1933). *Oficina do Historiador*, 7(2), 80-96.
- GAUTHIER, B. (1984). *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

- GEBRA, F. (2012). O Ritual esotérico no poema “Iniciação” de Fernando Pessoa. *Ipotesi*, 16(2), 47-61.
- GHIGLIONE, R. & MATALON, B. (2001). *O Inquérito por questionário: teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.
- GIL, A. & SILVA, S. (2015). O método fenomenológico na pesquisa sobre empreendedorismo no Brasil. *Revista de Ciências da Administração*, 17(41), 99-113.
- GIORGI, A. (1985). Sketch of a psychological phenomenological method. In: GIORGI, Amedeo (Org.). *Phenomenological and psychological research* (pp. 8-22). Pittsburgh: Duquesne University Press.
- GONÇALVES, M. (2009). *Vida e obra de Pedro Homem de Mello*. Tese de Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas. Universidade do Porto: Faculdade de Letras.
- GOTO, T. (2008). *Introdução à psicologia fenomenológica*. São Paulo: Paulus.
- GOULART, R. (2003). O Conto: da literatura à teoria literária. *Forma Breve*, (1), 7-14.
- GRAY, L. (2013). *Fado resounding: affective politics and urban life*. Durham, NC: Duke University Press.
- GUBA, E. (1998). Critérios de credibilidade en la investigación naturalista. In SACRISTÁN, J. & PEREZ, I. (eds). *La enseñanza: su teoría y su práctica*. Madrid: Akal.
- HALBWACHS, M. (1990). *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais.
- HALLING, S. & LEIFER, M. (1991). The theory and practice of dialogal research. *Journal of Phenomenological Psychology*. 22 (1), 1-15.
- HEIDEGGER, M. (1989). *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes.
- HEIDEGGER, M. (1991). *Seminários de Zollikon*. Petrópolis: Vozes.
- HEIDEGGER, M. (2001). *Serenidade*. Petrópolis: Vozes.
- HELDER, R. (2006). *Como fazer análise documental*. Porto, Universidade de Algarve.

HOLUB, Robert C. (1984). *Reception Theory. A Critical Introduction*. London-New York: Methuen.

HOPPER, Hedda. (1954, 28 janeiro). Miracle. *The Los Angeles Times*. Hollywood.

<https://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+analfabetismo+segundo+os+Censos+total+e+por+sexo-2517> [1 de dezembro de 2020]

HUSSERL, E. (1986). *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.

HUYSSSEN, A. (2000). *Seduzidos pela Memória. Arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

HYCNER, R. (1985). Some guidelines for the phenomenological analysis of interview data. *Human Studies*, 8, 279–303.

ISER, W. (1996) [1976]. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (Vols.1 e 2). São Paulo: Editora 34.

JACINTO, P. (2015). *Development plan for Amália Rodrigues Foundation*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE.

JAUSS, H. R. (1979) [1978]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JAUSS, Hans Robert (1982 a). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

JAUSS, Hans Robert (1982 b). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

JAUSS, Hans Robert (1993). *A literatura como provocação (História da Literatura como provocação literária)*. Lisboa: Vega.

JOSEPH, J. (1983). Esthétique de la réception. Une nouvelle approche de la littérature. *Les Lettres Romanes*, 37(3), 199–220.

- KAREDA, U. (1967, 27 maio). Portuguese Singer Has Voice of Magic. *The Globe and Mail*. Toronto.
- KEEN, E. (1975). *A primer in phenomenological psychology*. USA: University Press of America.
- KEMP, Robert. (1949, 14 abril). Découverte du Fado. *Les Nouvelles Littéraires*. Paris.
- LAFAYE, J. (1992). *Le Fado d'Amália*. Paris: Actes Sud.
- LANGDRIDGE, D. (2007). *Phenomenological Psychology: Theory, Research and Method*. Harlow, UK: Pearson Education.
- LATHER, P. (2001). Ten Years Later, yet Again: Critical Pedagogy and Its Complicities. In K. Weiler (Ed.), *Feminist Engagements: Reading, Resisting, and Revisioning Male Theorists in Education and Cultural Studies*. New York: Routledge.
- LEXICON, H. (1978). *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix.
- LI, Y. (2018). *Poemas para Fado: alguns exemplos*. Dissertação de Mestrado em Português Língua Estrangeira-Língua Segunda. Universidade de Aveiro.
- LINCOLN, Y., & GUBA, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. London: Sage Publisher.
- LOPES, M. (2015). *A Influência dos stakeholders na responsabilidade social empresarial estratégica*. Tese de Doutoramento em Marketing. Lisboa: ISCTE.
- LOPES, O. (1972). Pedro Homem de Mello: panorama crítico e interpretativo da sua obra poética. In MELLO, P. H., *Eu Desci aos Infernos*. Porto: Asa.
- LORCA, F. G. (1960). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguillar.
- LOURENÇO, E. (1978). *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português* (3ª ed). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- LOURENÇO, E. (1999). *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.

- LOURENÇO, E. (1999, 20 outubro). Portugal despede-se de si mesmo. *Jornal de Letras*, Lisboa.
- LUDKE, M. & ANDRÉ, M. (1986). *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU.
- MACHADO, N. (1973, 9 setembro). A Insuperável Amália. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro.
- MAGNAN, H. (1957, 9 janeiro). Occupe-toi d'Amalia... Rodrigues. *Le Combat*. Paris.
- MARCEL, G. (1944). *Homo viator: prolégomènes a une métaphysique de l'espérance*. Paris: Aubier.
- MARQUES DE MELO, D. (Org.) (2001). *Memória das ciências da comunicação no Brasil: os grupos do Centro-Oeste*. Brasília: UniCEUB.
- MARQUES, T. M. (2007). Labirintos da memória: O Espólio de David Mourão-Ferreira. *Matraga*, 14(21), 116-141.
- MARQUES, T. M. (2016). *Clave de sol, chave de sombra: memória e inquietude em David Mourão-Ferreira*. Lisboa: Âncora Editora.
- MARTINELLI, G. (1972, 28 março). Amália Regina del fado. *Il Resto del Carlino*. Bolonha.
- MARTO, L. (2016). *A dança escolar e a música enquanto contributo no processo educativo e formativo no ensino básico*. Dissertação de Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico. Escola Superior de Educação de Coimbra.
- MEIJER, P., VERLOOP, N. & BEIJAARD, D. (2002). Multi-method triangulation in a qualitative study on teachers' practical knowledge: an attempt to increase internal validity. *Quality & Quantity* 36(2), 145-167.
- MENDES, Valéria. (1985, 8 outubro). Nunca ali se viu uma figura assim. *Jornal da Madeira*. Funchal.

- MENDONÇA, L. (2012). O Fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 23, 71-86.
- MERLEAU-PONTY, M. (1990). *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas, SP: Papyrus.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, M. (2012). *The Phenomenology of Perception*. London; New York: Routledge.
- MILES, M. B., & HUBERMAN, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- MINAYO, M. (2008). *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde* (11a ed.). São Paulo: HUCITEC.
- MIZUI, Y. (1976, 13 maio). Amália the queen of fado. *The Daily Yomiuri*. Tóquio.
- MORGAN, D. (1998). Practical strategies for combining qualitative and quantitative methods: Applications to health research. *Qualitative Health Research*, 8, 362-376.
- MOURA, R. (1972, 21 outubro). Uma questão de adjetivo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro.
- MOURA, V. (1977). O amor e o ocidente na obra de David Mourão-Ferreira. *Colóquio/Letras*, 37(maio), 13-23.
- MOURA, V. (1978). *David Mourão-Ferreira ou a mestria de eros*. Porto: Brasília Editora.
- MOURA, V. (2010). *O caderno da casa das nuvens*. Porto: Edições Afrontamento.
- MOURA, V. (2013). *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*. Lisboa: Academia Das Ciências De Lisboa.
- MOUSTAKAS, C. (1994). *Phenomenological research methods*. California: Sage

- MUTZENBERG, R. (2002). *Ações Coletivas, Movimentos Sociais: Aderências, Conflitos e Antagonismo Social*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- NAVARRESE, A. (1959, 29 janeiro). Des Fleurs pour Amalia. *Lettres Françaises*. Paris.
- NERY, R. V. (2012a). *Fado, um património vivo*. Lisboa: CTT.
- NERY, R. V. (2012b). *Fados para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NERY, R. V. (2009a). *A arte de dizer. Amália: coração independente* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- NERY, R. V. (2009b). *As mãos que trago*. Lisboa: Museu do Fado.
- NIELSON, C. S., SOARES, A. M. & MACHADO, C. P. (2009). The Cultural Metaphor Revisited: Exploring Dimensions, Complexities and Paradoxes through the Portuguese Fado. *International Journal of Cross Cultural Management*, 9(3), 289-308.
- NILSON, J. (1970, 10 julho). Amalia Rodrigues gives a fado recital on love. *The New York Times*. Nova Iorque.
- O OBSERVADOR (2019). *Amália Rodrigues apoiou a causa antifascista, revela investigação da Visão Biografia*. 18 de outubro. Disponível em: <https://observador.pt/2019/10/18/amalia-rodrigues-apoiou-a-causa-antifascista-revela-investigacao-da-visao-biografia/> [1 de dezembro de 2020]
- O'NEILL, A. (1965, 23 outubro). Amália Canta Camões [entrevista pessoal]. *Jornal Popular*. Lisboa.
- OLIVEIRA, M. (2007). *Como fazer pesquisa qualitativa*. Petrópolis: Vozes.
- OLIVIER DE SARDAN, J.-P. (2008). *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Louvain-la-Neuve, Bruylant Academia.

- PACHECO, N. (2002, 27 dezembro). Amália: a Revolução de 1962. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/12/27/jornal/amalia-a-revolucao-de-1962-177872> [1 de dezembro de 2020]
- PATTON, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Newbury Park, CA: Sage Publisher.
- PELLERIN, A. (2009). Le fado ou l'incise du destin. *La pensée du Midi*, 28(2), 44-52.
- PELLERIN, A. (2015). Le Fado et la Dictature : les figures de la "victime". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68239> [1 de dezembro de 2020]
- PENNA, A. (2001). *Introdução à psicologia fenomenológica*. Rio de Janeiro: Imago.
- PEREIRA, E. (2015). *Edição crítico-genética da poesia de Pedro Homem de Mello (1904-1984): Objeto, percursos e primeiros resultados de pesquisa* [seminário de investigação]. Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, Grupo de Filologia. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- PEREIRA, J. (1997). Apontamentos sobre a fortuna crítica da obra poética e narrativa de David Mourão-Ferreira. *Colóquio/Letras*, 145/146(julho-dezembro), 407-434.
- PESSOA, F. (1929). O fado e a alma portuguesa. *Notícias Ilustrado*, 2(44). Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3345> [1 de dezembro de 2020]
- PIRES, E. C. R. (2005). Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor. *Série Estudos* (77). Bragança: Instituto Politécnico.
- POLKINGHORNE, D. E. (1989). Phenomenological research methods. In R. S. VALLE & S. HALLING (Eds.), *Existential phenomenological perspectives in psychology: exploring the breadth of human experience*. New York: Plenum Press.
- POLLAK, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- PORDATA (2015). *Taxa de analfabetismo segundo os Censos: total e por sexo*. Disponível em:

QUEIRÓS, L. (2011, 26 novembro). O que deram as Palavras à Expressão Fadista. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/11/26/jornal/os-que-deram-as-palavras-a-expressao-fadista-23501450> [17 de setembro de 2017].

QUEIROZ, A. (2014) (Org.). *Paisagens literárias e percursos do fado*. Lisboa: FCSH/NOVA.

QUIVY, R. & CAMPENHOUDT, L. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Editora Gradiva.

RAIMUNDO, J. (2015). Fado: Diferentes Sonoridades, uma Tradição. In *I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales* [comunicação]. Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/5265>

RALLO, E. (2005). *Métodos de crítica literária*. S. Paulo: Martins Fontes.

REBELLO, L. (2006). *O Essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

RÉGIO, J. (1947) [1942]. Prefácio. In Pedro Homem de Mello. *Pecado*. Porto: Editorial Domingos Barreira.

RÉGIO, J. (1957) [1941]. *Fado* (2ª ed.). Lisboa: Portugália Editora.

REIS, J. (1940, 1 março). *A Canção do Sul*. Lisboa.

ROBERTS, J. (1975, 27 janeiro). Amalia Rodrigues: Lisbon Soul. *Village Voice*. Nova Iorque.

ROCHFORD, C. (1959, 28 janeiro). Tous les Oiseaux de la Mélancolie. *Arts*. Paris.

ROSSI, G. (1970, 2 agosto). Il Fado. *L'Observatore Romano*. Roma.

ROWE, J., HALLING, S., DAVIES, E., LEIFER, M., POWERS, D. & VON BRONKHURST, J. (1989). The psychology of forgiving another: a dialogal research approach. In R. S. Valle & S. Halling (eds) *Existential phenomenological perspectives in psychology: exploring the breadth of human experience* (pp.233-244). New York: Plenum.

- SANCEAU, E. (1954). *O Rapaz da camisola verde*. Lisboa: Edições Asa.
- SANTOS, V. P. (1987). *Amália: Uma Biografia*. Lisboa: Contexto Editora.
- SANTOS, V. P. (2014). *O fado da tua voz: Amália e os poetas*. Lisboa: Bertrand.
- SARAIVA, A. J. (1994). *A cultura em Portugal: teoria e história* (Vol.1). Lisboa: Gradiva.
- SARAMAGO, J. (1999). Saramago desvela que Amália Rodrigues dio dinero a los comunistas. *El País*, 7 de outubro. Disponível em: https://elpais.com/diario/1999/10/08/cultura/939333615_850215.html [10 novembro de 2018].
- SARDINHA, J. (2000). *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom.
- SARDO, S. (2014). Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: Repolitização e (Con)Sentimento Estético em Contextos de Ditadura e Democracia. *Debates*, (12), 63-77.
- SARTRE, J.-P. (1948). *The psychology of imagination*. New York: Philosophical Library.
- SARTRE, J.-P. (2005). Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: *Situações I: críticas literárias* (pp. 29-32). São Paulo: Cosac Naify.
- SAÚL, L. (2005). *El Papel de los Conflictos Cognitivos en la Salud Mental: Implicaciones Para El Cambio Terapéutico*. Tese de Doutoramento. Salamanca, Espanha.
- SCHEUCH, E. (1973). La entrevista en la investigación social. In KÖNIG, R. (ed.) *Tratado de Sociología Empírica* (pp. 166-230). Madrid: Tecnos.
- SCHIRATO, M. (2000). *O feitiço das organizações: sistemas imaginários*. São Paulo: Atlas.
- SELLTIZ, C., WRIGHT, L. & COOK, S. (1987). *Métodos de pesquisa nas relações sociais*. São Paulo: EPU.
- SHAKESPEARE, W. (1623). *All's Well that Ends Well*. London: Isaac Iaggard & Ed. Blount.
- SILVESTRE, V. (2015). *O Fado e a Questão da Identidade*. Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses. Lisboa: Universidade Aberta.

- SIMÃO, A. (2001). A utilização da metodologia de estimulação da recordação na investigação educacional. In ESTRELA, A. & FERREIRA, J. (Org.). (2001), *A investigação em educação: métodos e técnicas*. Lisboa: EDUCA.
- SIMÕES, J. G. (1939). Prefácio. In Mello, P.H., *Segredo*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- SIMÕES, J. G. (1945). Prefácio. In Mello, P. H. *Príncipe Perfeito*. Lisboa: Edições Gama.
- SMITH, J. A., & OSBORN, M. (2003). Interpretative phenomenological analysis. In J. A. SMITH (Ed.), *Qualitative psychology: A practical guide to research methods* (pp. 51–80). Sage Publications, Inc.
- SOARES, M. (1990, 8 janeiro). *Espectáculo Comemorativo dos 50 Anos da Carreira Artística de Amália Rodrigues* [programa]. Coliseu dos Recreios, Lisboa.
- SOARES, M. L. C. (2005). Análise geral da estética da recepção: o modelo de Hans Robert Jauss. *Revista de Letras*, 2(4), 125-134.
- STAKE, R. (1994). Case Studies. In Denzin, N.K. and Lincoln, Y.S., Eds., *Handbook of Qualitative Research* (pp. 236-247). Sage, Thousand Oaks.
- TEIXCIER, Jean. (1956, 1 março). La souffrance d’Amalia. *La Nouvelle NRF*. Paris.
- THOMPSON, P. (2002). *A voz do passado: história oral* (3. ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TORGA, M. (1959). *Diário VIII*. Disponível em: [https://visionvox.com.br/biblioteca/m/Miguel_Torga_Di%C3%A1rio_\(vol._8\).txt](https://visionvox.com.br/biblioteca/m/Miguel_Torga_Di%C3%A1rio_(vol._8).txt) [1 de dezembro de 2020]
- TRIVIÑOS, A. (1990). *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas.
- VAN DER MAREN, J. (1995). *Méthodes de recherché pour l’éducation*. Bruxelles: De Boeck.
- VAN KAAM, A. (1959). Phenomenological analysis: exemplified by a study of the experience of “really feeling understood”. *Journal of Individual Psychology*, 15, 66-72.

- VAN MANEN, M. (1991). *The tact of teaching: the meaning of pedagogical thoughtfulness*. New York: State University of New York Press.
- VARELA, F. (1953, 9 dezembro). Casos y Cosas. *Redondel*. México.
- VASCONCELOS, J. L. (1997) [1982]. *Etnografia portuguesa* (Vol. VIII). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- VIEIRA, M., PEIXOTO, M. & KHOURY, Y. (1995). *A pesquisa em história* (3ª ed). São Paulo: Ática.
- VILA MAIOR, D. (2009). *A revivência dos sentidos. Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Hespéria.
- WATT, D. (1952, 25 outubro). Something New. *New Yorker*. Nova Iorque.
- WILDE, O. (1998) [1891]. *The picture of Dorian Gray / O Retrato de Dorian Gray* (M. Vale de Gato, Trad. e Nota Introdutória). Lisboa: Relógio D'Água.
- WYNTER, R. (1963, 25 maio). A Dark Iberian Beauty. *Time & Tide*. Nova Iorque.
- WYNTER, R. (1964, 29 agosto). High Priestess of Fado Singing. *The New York Times*. Nova Iorque.
- XAVIER, L. G. (2009). Sem tabus: o (homo)erotismo em David Mourão-Ferreira. *Forma Breve* (7), 103-113.
- ZAMPA, F. (1981, 23 abril). La Corazzata Rodrigues. *Il Messagero*. Roma.

FONTES SONORAS E VISUAIS

Alain Oulman 1928-1990: As Mãos que Trago. [Exposição] (2009). Lisboa: EGEAC/Museu do Fado.

Amália Absolue: Une Histoire d'amour avec la France. [CD] (2001). Paris: EMI.

Guitarra de Portugal. (1927 a 1933). Lisboa [edições descontínuas].

MUCHAGATO, J. (1987). Outono, Destino. [Booklet]. *Amália: Coliseu Lisboa, 3 de Abril de 1987* [Álbum]. Lisboa: Valentim de Carvalho.

RODRIGUES, A. (2001). *Amália Absolue: Une Histoire d'amour avec la France*. [CD] Paris: EMI.

SANTOS, A. (1955). Carta a Amália [folheto]. *Amália no Café Luso* [álbum]. Lisboa: EMI – Valentim de Carvalho.

SANTOS, A. (1977). *Cantigas numa Língua Antiga* [CD]. EMI – Valentim de Carvalho.

SIMÃO, M. (1946). Grupo Folclórico de Vilar Seco (ao centro o Rev. António Mourinho) [Fotografia]. *Mensário das Casas do Povo*, 1(4), 11.

FONTES DOCUMENTAIS

- i. Documentação cedida pelos arquivos da RTP.
- ii. Acervo documental de Vítor Pavão dos Santos.
- iii. Acervo documental do Museu do Fado e do Museu Nacional do Teatro.
- iv. A Artigos da imprensa nacional e internacional de 1940 a 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Entrevista Semiestruturada a DANIEL GOUVEIA, crítico de Fado e escritor.
(outubro de 2016, via e-mail)

POESIA POPULAR NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

1. Como defines poesia popular?

No caso da portuguesa, é aquela que, com rimas perfeitas, em estrofes regulares, de entre 5 e 10 sílabas métricas por verso, usa apenas palavras simples do léxico quotidiano, por forma a ser entendida por toda a gente, muito especialmente, a de menor instrução, a quem é dirigida.

2. Existiu de facto uma poesia popular no Fado?

Sim, e continua a existir, embora menos cultivada do que antigamente.

- 2.1. Como a caracterizas?

Caracteriza-se pelos ingredientes acima descritos, com a extensão da métrica às 12 sílabas dos versos alexandrinos, por vezes com o recurso a alguns solecismos e ao calão de Lisboa.

3. A teu ver, quem mais se destacou nesta poesia.

São mais de 40 nomes, o que seria demasiado listar aqui, mas remeto-te para a antologia «Poetas Populares do Fado Tradicional» (INCM).

- 3.1. Porquê?

Evidenciam-se por, cumprindo os preceitos de simplicidade formal próprios do género, abordarem conteúdos de uma forma que desperta elevadas sensações estéticas a quem os ouve, cantados ou lidos.

4. Formalmente, como se distingue ela de um outro tipo de poesia?

Formalmente, basta uma palavra erudita, uma construção mais rebuscada ou uma frase de compreensão mais duvidosa, para a poesia deixar de ser popular.

4.1. E metricamente?

Metricamente, a poesia não-popular usa estrofes irregulares, o verso branco, a rima toante e pode misturar versos de diferentes quantidades de sílabas.

5. Na tua opinião, que temáticas predominaram neste género de poesia?

As que falavam ao coração do povo, porque as sentia no viver de então: fome, miséria, desemprego, crime, alcoolismo, ingratidão, ciúme, traição amorosa, amores não correspondidos e a consabida saudade: do ser amado distante, do bairro, do País, de uma vida melhor.

POESIA ERUDITA NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

6. O que a distingue da poesia erudita?

No conteúdo, há diferenças de atitude do poeta (mais introspetiva na poesia erudita, enquanto no Fado é mais descritiva). Na poesia erudita, os temas são mais variados (poesia lírica, épica, panegírica, elegíaca, etc.). As formas também: odes, sonetos, canções, sagas, poemas épicos como «Os Lusíadas», ou filosóficos como «A divina comédia» ou o «Convívio» de Dante, e por aí fora.

7. Como defines poesia erudita?

Há várias. Desde a elevada, dos clássicos, formalmente perfeita, desenvolvendo elevados conceitos e que se entende, àquela que, por vezes, pouco se distingue de prosa caótica e só será entendida pelo autor, se é que tal acontece. Para mim, a pedra de toque é que, em poesia, as palavras dançam. Em prosa, caminham.

8. Terá o Fado ganhado (pouco ou muito) com o incremento da poesia dos chamados poetas eruditos?

Só quando esses poetas sabem mudar o registo da sua pena para a linguagem e estilística fadistas. Alguns conseguiram-no, como Fernanda de Castro, Pedro

Homem de Melo, David Mourão-Ferreira, Sidónio Muralha, Vasco Graça Moura. Outros não e depois ouve-se cantar poesias e não letras de Fado. São coisas diferentes.

9. A teu ver, o que terá levado Amália a integrá-la no seu repertório?

A sensibilidade e inteligência dela levaram-na a sentir-se tocada por outras formas além das do Fado Tradicional. Sentiu também a necessidade de inovar. O contacto com David Mourão-Ferreira nas letras e Alain Oulman nas músicas foi determinante, além de outras pessoas cultas que frequentavam a sua casa.

10. Que novidades temáticas, formais e métricas trouxe esta nova poesia ao mundo do Fado?

A meu ver, as novidades métricas não foram muitas. Nos temas, a questão é muito subjetiva. Algumas dessas tentativas resultaram num anti Fado que só vingou por ser cantado pela voz extraordinária de Amália. «Barco Negro» é um baião ou maxixe brasileiro, composto por Caco Velho, e, para os meus ouvidos, «Com que voz», sendo uma excelente canção, pelos cânones do Fado, é horroroso.

OS POETAS NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

11. Para ti, todos os poetas são cantáveis? Porquê?

Nem por sombras! A qualidade de «cantabile» não é comum nem inerente a todas as produções poéticas. Os versos de alguns poetas não têm rítmica, nem eufonia, nem clareza de articulação que permitam cantá-los com o agrado de quem os ouve.

12. No Estado Novo, o cinema português integrava sempre nos seus filmes (os clássicos) fados vários. Porquê?

Porque esses filmes destinavam-se ao povo e o povo gostava de ouvir Fado.

13. David Mourão-Ferreira e Pedro Homem de Mello foram aqueles que mais escreveram para Amália e para o Fado. Porquê?

Parece-me que, se mais escreveram para Amália, foi porque ela lhes pedia e eles se sentiam estimulados por se ouvirem cantados por aquela voz extraordinária.

14. Quanto a ti, que novidades/contribuições trouxeram eles para este género musical?
As novidades foram uma maior elevação poética (dentro da simplicidade formal do Fado) e novas adaptações ao Fado de recursos estilísticos, como imagens, metáforas, alegorias, etc.

POESIA E FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

15. “O legado de Amália (o mais erudito) abriu portas para esta nova geração de fadistas cantar cada vez mais poetas eruditos diferentes”. Qual a tua opinião acerca desta afirmação?

Isso constitui um perigo, que é o afastamento, para não dizer esquecimento, da essência do Fado, das suas raízes. Como já acima disse, hoje em dia, cantam-se muitos poemas e poucas letras de Fado.

16. Quanto a ti, o Fado 'sente-se melhor' cantando poesia popular ou poesia erudita?
Sente-se muito melhor com a poesia popular.

16.1. Porquê?

Porque resulta mais fiel à essência do género, aos preceitos que o enformam, mais autêntico, mais verdadeiro enquanto Fado. Até porque isso se reflete na maneira de cantar, e hoje ouvem-se vozes de quem poderia ser boa ou bom cançonetista e, só porque se faz acompanhar por guitarra portuguesa e o Fado «está a dar», diz que é fadista, mas o Fado não está lá.

17. O incremento da poesia erudita no mundo do Fado abriu portas a polémicas várias: Amália ter ousado cantar Camões e outros poemas de grandes nomes da lírica portuguesa. Qual a tua opinião acerca das consequentes agitações?
São válidas, porque o purismo não é gratuito, tem um objetivo louvável, que é o de preservar o género na sua autenticidade e pureza.

18. Gostaria que comentasses esta expressão: “A poesia e o novo Fado de Amália Rodrigues”.

Com a introdução da poesia erudita e outras inovações, Amália fez bem e fez mal ao Fado. Por um lado, trouxe outro público mais evoluído para a área do Fado, embora não fosse verdadeiro Fado o que essas pessoas passaram a apreciar. Por outro, deixou de ser fadista muito cedo, transformando-se em artista de variedades internacional. Ela própria dizia que, se cantasse só Fado Tradicional no estrangeiro, a assistência adormecia. Então, passou a cantar folclore, canções em várias línguas e as «modernices» do Oulman e o Barco Negro, entre outras. Como não tinha preocupações pedagógicas, nos espetáculos não explicava o que era Fado e o que não era. O público, como a via vestida de preto e acompanhada por um conjunto de guitarras, pensava ser tudo Fado.

19. A teu ver, que papel teve a poesia, a popular antes e a erudita depois, como contributo para o chamado “novo Fado com Amália”.

Se, por um lado, ela divulgou o Fado (ou o que passava por sê-lo) além-fronteiras, numa dimensão que mais nenhuma voz portuguesa conseguiu, trazendo a Portugal um reconhecimento internacional ímpar a nível musical, por outro, fez com que, perguntando eu a um holandês — que se afirmava admirador de Fado por causa de Amália, de quem tinha todos os discos — qual era o Fado dela de que mais gostava, a resposta foi: «Porompompom!»

APÊNDICE B

**Entrevista Semiestruturada a DAVID FERREIRA,
filho do poeta David Mourão-Ferreira
(outubro de 2016, entrevista respondida via e-mail)**

ENCONTRO ENTRE O POETA DMF E A ARTISTA

1. Como se deu o conhecimento entre David Mourão-Ferreira e Amália?
Creio que terão sido apresentados pelo meu tio (e cunhado do meu pai) Rui Valentim de Carvalho.
2. Que opinião tinha David Mourão-Ferreira acerca da fadista?
Há um texto dele acerca da Amália no catálogo da exposição que o Museu do Fado consagrou em 2007 à escrita "fadista" do meu pai (ver nas páginas 77 a 79).
3. O que o levou a escrever propositadamente para Amália?
*O mesmo catálogo (e não apenas o texto que referi) dá mais pistas (apenas sugiro alguma prudência na consulta da "Sinopse Cronológica" de Susana Costa, onde já detetei um par de gralhas). E também vale a pena ler o capítulo que o Vítor Pavão dos Santos dedicou ao meu pai no livro *O Fado da Tua Voz: Amália e os Poetas*.*
4. E as versões (sobretudo o Barco Negro), porque as fez ele para Amália?
O facto de o meu pai ter assinado as versões com pseudónimo (D J Ferreira) sugere que ele as considerava trabalhos menores, sobretudo se comparados com textos como "Libertação", "Abandono", "Maria Lisboa", etc., mas creio que o tempo o terá levado a encarar de outro modo o "Barco Negro", em particular.

POESIA ERUDITA NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

5. Que novas temáticas trouxe a poesia do seu pai para o Fado de Amália?

Essa é talvez uma das perguntas centrais a que a sua tese vai responder! E que eu gostaria de ler.

6. Que contributo teve a poesia de David Mourão-Ferreira para a internacionalização do Fado e, sobretudo, de Amália?

No disco Amália no Japão, ouve-se a Amália dizer, antes de cantar “Barco Negro”, qualquer coisa como: “é por causa desta canção que eu estou aqui”. É, sem dúvida, o êxito que marca o início duma carreira internacional à escala que se conhece; e a letra do meu pai para uma canção brasileira que já existia contribuiu muito — tal como a interpretação da Amália — para fazer uma canção nova mas a internacionalização — dirigida a um público que não fala português — explica-se muito mais pelas virtudes de Amália do que pelas dos poetas que ela cantou. O contributo dos poetas (e do meu pai também) será talvez indireto: talvez ela nunca tivesse cantado tão bem se não se sentisse tão na pele das palavras que cantava.

7. Um dia, David Mourão-Ferreira considerou-a “*um heterónimo feminino de Portugal*”. Na sua opinião, qual terá sido a razão dessa expressão?

Ler o texto que referi atrás (acerca da Amália no catálogo da exposição que o Museu do Fado consagrou em 2007 à escrita “fadista” do meu pai, nas páginas 77 a 79). Creio que foi nesse texto que o meu pai primeiro usou a expressão “heterónimo de Portugal”.

8. Qual a importância da poesia de David Mourão-Ferreira no canto de Amália?

Há, na 1ª metade dos anos 50, uma viragem nos textos cantados pela Amália com a entrada em cena de 3 poetas: Pedro Homem de Mello, o meu pai e Luiz de Macedo.

AMÁLIA RODRIGUES

9. Hoje, em pleno século XXI, quanto a si, qual será a receção literária que se pode fazer acerca de Amália?

Não sou crítico literário para responder diretamente. Mas não tenho dúvidas em afirmar que Amália não seria o gigante que reconhecemos se não fosse uma extraordinária leitora dos textos que cantava a propósito, recomendo a comparação das versões gravadas por Amália - de trechos com textos do meu pai, nomeadamente — com algumas

versões mais recentes dos mesmos trechos; frequentemente, Amália dá a impressão de ter lido melhor o que ia cantar vale também a pena ler um testemunho do meu pai acerca da Amália, publicado no livro “Amália, quis Deus que fosse o meu nome” de Miguel Ferraz. Realça precisamente a sensibilidade da Amália para as palavras.

10. Continuará Amália a ser um símbolo de Portugal, aqui e no estrangeiro?

Ela continua incomparável.

10.1.1. Porquê?

Cantou, como só ela, grandes poetas portugueses; por isso, tem todos os atributos para continuar a ser encarada como uma das maiores vozes de sempre de Portugal.

11. A seu ver, como se construiu o ícone Amália Rodrigues?

É uma pergunta de tese, mais do que um pedido de testemunho. E eu teria de primeiro ter o tempo necessário para escrever acerca da questão que coloca, antes de poder responder. Receio que uma atenção excessiva ao mito e ao ícone possa desviar o foco do seu trabalho, se ele respeita à relação entre Amália e o meu pai.

APÊNDICE C

Entrevista Aberta a VÍTOR PAVÃO DOS SANTOS, biógrafo oficial de Amália Rodrigues, escritor, historiador e investigador (outubro de 2016, residência do entrevistado)

No âmbito da investigação sobre Amália e o Novo Fado e conhecendo o seu interesse e a sua obra sobre a vida de Amália, gostaria de saber a sua opinião sobre a evolução do Fado, iniciada por Oulman, ao trazer a poesia erudita musicada à qual Amália deu voz.

Bem, ela não costumava dizer que cantava poetas eruditos, se ela gostava dos poetas cantava-os pois pensava que tinha a ver com o que ela pensava que era o Fado. Ela faz esta diferença numa entrevista, penso eu, com o Batista Bastos. Ela aí disse que cantei porque gostava.

Ela não cantou Fernando Pessoa porque ela achou que ele não era um poeta que se pudesse cantar. Mas ela, ultimamente, disse-me, até tenho para aí isso, que nas quadras populares do Pessoa havia muito fado, só que já não foi a tempo de o fazer. Ela gostava muito de Fernando Pessoa e gravou alguma coisa, ainda inédita que está para lá nos arquivos da Valentim de Carvalho.

Tudo o que ela escolheu de Camões para cantar transpirava a Fado. Com que voz chorarei meu triste fado, erros meus, má fortuna, aqui está bem patente o Fado, mau destino, má sorte.

Eu gosto muito de Camões. E andava, na altura, a ler uns livros dele e quando me parecia que aquele poema significaria alguma coisa para ela, pegava no lápis e escrevia no topo da página, Amália. Tirava umas fotocópias muito grandes, porque ela gostava de ler letras muito grandes, e o último concerto que ela fez, 1984, no Coliseu, ela cantou uma coisa que eu lhe tinha dado, com música do Carlos Gonçalves. Os últimos tempos de Amália espelharam-se muito na lírica camoniana.

O poeta que ela cantou mais, sem sombra de dúvida, foi David Mourão-Ferreira. Cantou coisas muito bonitas. *Primavera* foi das coisas mais bonitas que ela cantou de David. A uma dada altura ela não gostou muito duma coisa que ele lhe fez. A última coisa que ela gravou do David foi com música do Fontes Rocha, já não do Alain. *As Águias* quando ela editou, David não ficou muito satisfeito que ela o tivesse editado. Era uma espécie de um remendo de sarapilheira num vestido de lantejoulas, palavras de Amália. E o David não gostou muito desta frase. *Anda o sol na minha rua* foi o último poema que ela cantou do David e o Alain confidenciou-me que não fazia a música porque não percebia o poema.

Também isto não agradou muito ao David. Mas independentemente destas coisas, temos o *Barco Negro* e outros poemas que ele fez em determinadas ocasiões e que são coisas muito bonitas. E fez também muitas de versões de cantigas que estavam na moda e Amália cantou-as.

Conhecendo eu a Amália como conheci, acho que é o Pedro Homem de Mello, o poeta que ela mais gostava. Como pessoa achava-o admirável. A Amália gostava tanto do *Povo que lavas no rio*, que até tinha um certo orgulho em dizer que tinha sido ela que tinha cortado o poema. Outros tinham sido cortados pelo Alain, de forma a ficar bem ao ser cantado, mas o *Povo* foi ela que o cortou, devido à longa extensão do poema.

Não conheci o Pedro Homem de Mello. Conheci muito bem o José Carlos Ary dos Santos, o Luís de Macedo, o Alberto Janes. O primeiro poema que ela cantou foi de Pedro Homem de Mello e o David perguntou-me se eu tinha a certeza absoluta. Não teria sido ele, David, o primeiro que ela cantou. Eu disse-lhe que não. O primeiro foi o Pedro e depois é que veio a *Primavera*. O primeiro poema que ela cantou do Pedro Homem de Mello foi a *Fria Claridade*. É um poema que também está mudado. Foi um poema trabalhado. Não é o poema como vem no livro. Adaptou-o à sua maneira. Cantou-o em 1949, num programa intitulado o Comboio das 6 e meia. Era um sítio muito popular com os bilhetes mais baratos. Eu fui lá muita vez. Ela gostava muito de ver a reação daquele público. Foi um autêntico delírio.

Era aquilo que a Amália encontrava no Pedro Homem de Mello. Achava que tinha grandes afinidades. O sentido telúrico que se encontra em Pedro Homem de Mello encontra-se também nos versos de Amália. Aquela coisa de brincadeira que ela fazia com as palavras. O livro dos *Versos* fui eu que a incitei a publicar, pois sabia que os versos andavam lá em casa e eu um dia falei com o editor, André Jorge da editora Cotovia e ele ficou muito interessado em publicar. Primeiro falei com o editor depois é que falei com a Amália. Depois do jantar fiquei e disse-lhe que queria falar com ela. Conte-lhe e ela ficou um bocado hesitante, mas depois ficou muito contente com o livro. Livro este que teve muitas edições. Vendeu muito.

Quando eu escrevi o meu último livro sobre a Amália, encontrei na Valentim de Carvalho mais coisas que eu não conhecia. Ainda há novos versos que ela cantou que ainda não foram editados. É muito importante levar o Pedro Homem de Mello ao Senado e, sobretudo ligado a Amália. Um dos autores que ela considerou mais importante. Ele era uma pessoa como a Amália gostava que as pessoas fossem. Era um homem simples e humilde.

No que diz respeito à fadista afirma que ainda há muita ponta por onde se pegar. Desde a importância de ser a divulgadora da poesia, ela própria como cantora, ela própria como autora e depois em toda a

relação com o espetáculo, desde a maneira como se veste, toda aquela performance. O xaille já havia no fado. A ideia de Amália foi vestir-se de negro. Para Amália o xaille negro em cima de um vestido negro ficava muito mais elegante. Ela também tinha uma parte de grande vaidade enquanto mulher. A voz da Amália era deslumbrante.

Portugal nunca teve bem a noção do que ela era no mundo. Ela tinha a noção que o seu país nunca soube quem ela era e do sucesso que fazia no mundo. As pessoas entre 1952/1954, quando ela vai a Nova Iorque escrevem coisas extraordinárias. Portugal fez-lhe isto porque era uma pessoa que estava aqui à porta. Era-lhe um bocado indiferente. A Amália foi sempre a primeira.

Nessa altura (25 de abril de 1974), passaram-se coisas muito estúpidas. Eu muitas vezes dizia a Amália que a acusavam não de ser fascista, mas sim de ter tido 50 anos de sucesso. As pessoas não perdoam. A Amália, até ao fim, sentiu-se muito mal com as injustiças de que foi alvo. Ela pediu sempre para ir dar uma explicação à televisão, iam-lhe dizendo que sim, mas nunca foi. 75 foi um ano horrível! O jornalista Francisco Mata, do jornal O Século escreveu um artigo sobre isto. O Alain também escreveu uma carta no jornal República, onde se insurgia sobre esta afronta.

Todos os grandes clássicos de Amália foram interpretações muito bem cantadas. Essa mágoa, de um país que não lhe deu o devido e justo valor, manteve-a sempre. Mas Amália leva consigo Portugal para todo o lado.

Acho que o Panteão é digno de ter lá a Amália. Também acho que a Sophia de Mello Breyner fica bem no Panteão. O Eusébio, quanto a mim, acho um bocado mais esquisito.

Muitas coisas foram escritas sobre a Diva, mas muitas coisas foram manifestamente repetidas. No entanto, muitas coisas foram editadas com grande qualidade. Comprei muitos livros em Paris sobre Amália. Paris rendeu-se à sua voz, à sua beleza e ao seu carisma. Eram livros com fotografias muito bem escolhidas. Foi fotografada com muitos vestidos da Maria Teresa Mimoso.

Quanto à temática da tese de doutoramento concordo totalmente. É de extrema importância. Pedro Homem de Mello é de extrema importância para uma tese de doutoramento, não descurando o David Mourão-Ferreira. A ligação de Pedro Homem de Mello com Amália é uma coisa fantástica. Completavam-se. A última coisa que Amália cantou de Pedro Homem de Mello foi a *Padroeira*. Não está gravado. Cantou-o na sua última aparição no Coliseu dos Recreios. Estes versos da padroeira são o espelho de Amália: Só sei cantar à maneira do povo do meu país, nossa senhora não quis, nossa senhora não quis. Amália encontra Pedro Homem de Mello. O encontro entre o poeta e a fadista. Ela não canta o poema todo e a música é do Alain. Está gravado para sair algum dia. O Rodrigo Santiago é que tem reunido as últimas interpretações da Amália rara e inédita.

Ela deixou um legado muito rico. Ter-lhe sido atribuído um jardim com o seu nome até acho muito pouco. Quem tinha um projeto para fazer uma estátua de Amália era o Lagoa Henriques, infelizmente já falecido. O monumento que existe em Belém com a guitarra portuguesa e um semi-rostro de uma mulher, quanto a mim, é muito feio.

Quanto ao modo como a poesia de Pedro Homem Mello se encontra com Amália levou-o a uma resposta muito simples, mas muito objetiva:

Amália terá tido uma razão muito especial para escolher Pedro Homem de Mello. Foi o seu 1º poeta erudito a ser cantado. Não esquecer *As Penas* do poeta Fernando Caldeira. Era um poeta erudito do século XIX. Escrevia muitas peças de teatro. Era de Aveiro. Era amigo do Guerra Junqueiro. Amália também cantou a lírica trovadoresca. E, aí ninguém se manifestou contra. Agora com Camões foi a tal polémica. Quando se tem de falar fala-se barato.

Amália transcendia tudo o que cantava na força da sua voz mágica, inteligência musical e pela total simplicidade das suas interpretações. Dotada de uma extraordinária memória musical, Amália interpretava os poemas que cantava como se estivesse a criar no momento, servindo-se da música com um à-vontade para eliminar este ou aquele momento poético com o qual na altura se identificasse mais.

Além disso, Amália foi exemplar na abordagem dos diferentes géneros musicais que cantou. Sempre o Fado, a canção popular, as canções francesas ou brasileiras encontraram nela uma intérprete estilisticamente correta e avassaladora do ponto de vista emocional. Contudo, tudo o que trouxe ao que cantou é lícito dizer que Amália Rodrigues mais do que uma intérprete é uma verdadeira criadora. O seu génio ficará para sempre.

APÊNDICE D

Entrevista Aberta a CAMANÉ, fadista.

(outubro 2016, Museu do Fado)

No âmbito da investigação sobre Amália e o Novo Fado gostaria de saber a tua opinião sobre a aceitação da poesia erudita pela nova geração fadista, a valorização da palavra dos poetas e a perspetiva sobre este género musical, o Fado.

O Fado evoluiu com os fadistas, com as letras e os músicos e consoante a sua personalidade foram construindo este género musical e viu-se a sua evolução através da forma de cantar e o fado tornou-se o género que é, quando é cantado de dentro para fora, isto é, com alma. Se for cantado de fora para dentro perde essa intensidade. E é com o aparecimento de novos fadistas e de novas formas de estar perante o fado que se dá a evolução do mesmo. O fado é como o café: se misturarmos leite, fica café com leite, mais adocicado. Há que aprumar o gosto do café.

Amália antes do Oulman e antes de cantar os poetas eruditos já cantava os fados tradicionais. Logo a evolução começou antes da chegada do Oulman, pois ela cantava-os com uma verdade e alma fadista, como só ela sabia fazer. Tem de haver uma evolução e não uma adulteração do género. As pessoas ao ouvirem sentem que é fado.

Alfredo Marceneiro afirmou que o mesmo parte de uma base sólida do que era o fado e depois faz uma adaptação dos poetas populares que ele gostava e introduziu outros temas de cunho muito pessoal, ou seja, que vinham de fora deste género musical.

A evolução do fado passa por esta eterna descoberta de se ir acrescentando sempre mais coisas/novidades. No caso da Amália, a evolução faz-se através da sua interpretação e do contributo poético. A exigência/criatividade da voz de Amália faz com que ela procurasse sempre coisas novas, que se adaptassem à sua exigência vocal e fazendo algumas escolhas polémicas que, mais tarde, se tornaram clássicos.

Todos começam a sua carreira cantando fados de Amália (disse sorrindo).

Eu também canto coisas da Amália, mas nunca gravei nada dela. Nos meus concertos canto alguma coisa dela. Eu procuro o meu repertório, um repertório consistente. Foi a Amália que me foi ouvir e me

pôs a gravar na EMI. Ela sempre me disse que eu estava no bom caminho, e que não cantava coisas dela e isso era muito bom. O que a Amália fez foi tão definitivo que não dá para alterar. O cunho dela está sempre presente.

A diferença artística de Amália em relação aos que a rodeavam, era muito grande. Para mim, hoje, os poetas populares são também poetas eruditos devido à qualidade da sua escrita. Só eram poetas populares porque escreviam para um determinado tipo de música. O fado como património imaterial da Humanidade vai fazer justiça a estes poetas e incluí-los nos estudos mais avançados das universidades. Quando o Linhares Barbosa e o David Mourão-Ferreira começaram a escrever para a Amália tentaram-se aproximar destes poetas populares, o exemplo mais nítido é o fado Maria Lisboa, poema de David Mourão-Ferreira. Amália cantou Camões dizendo que era o maior poeta do fado. Já com Pessoa, a mesma, dizia que o mesmo não era cantável. Quanto a mim, é uma opinião, pois canto vários poemas de Pessoa, pelo menos gravei 15 e acho-o cantável, sobretudo, as quadras e por ser uma poesia simples. Nem toda a poesia pode ser cantada e a Amália teve a inteligência de, em relação a Camões, escolher aqueles poemas que, na realidade, puderam tornar-se fados. Quanto a mim, a maior parte da poesia erudita não é para ser cantada, é para ser lida mais até do que ser dita. A maioria dessa poesia pode ser cantada no Fado, porque nele as palavras descansam. Isto tem a ver com a emoção dos sentimentos que este género musical arrasta consigo. Antes de se cantar a poesia erudita no Fado tem de se conhecer a fundo o Fado: existe poesia que funciona bem e outra que não funciona.

Quando a poesia é tão subjetiva nós não sabemos como é que a vamos enquadrar na música.

O que torna os poetas eruditos é a busca incessante da novidade, de novos textos e de novas melodias/interpretações.

Na escolha dos poemas era o Oulman que escolhia criteriosamente os versos para a Amália e a Amália fez o Oulman ter o gosto pelo Fado.

Eu gravei a *Escada sem Corrimão*, de David Mourão-Ferreira, pois presumo que a Amália ouviu e recusou. *Sei de um Rio* foi um grande sucesso pois, além de ser um grande poema, está muito bem escrito. Os poetas não querem ver as suas letras maltratadas. Se são cantáveis, cantem-se se não o são não se cantem. A Amália não cantou a *Escada sem Corrimão* porque ela não gostava de cantar poemas onde estivesse escrita a palavra MORTE. Só o fez uma única vez ao cantar o seu poema, *Grito*. Quando a Amália interpreta qualquer poema é divino, único!

É difícil encontrar inteligência emocional entre o cantar, o sentir e o poder ser cantado (isto na escolha dos poemas).

Tudo passa pela interiorização do poema. O vir de dentro para fora. Se não o sentir não o canto. Há que sermos fiéis a nós próprios. Quando se canta não se pensa. Quando interpretamos um poema não podemos pensar em nós. Temos de sair de nós. O poema tem de estar interiorizado. Era o que acontecia com a Amália: todo o sentido/sentimento que dava às palavras vinha de dentro para fora. A simplicidade de Amália fê-la diferente de todos os outros. Nunca se exibia. Transmitia ao seu público toda a emoção contida na sua voz, dando corpo às palavras por si cantadas.

Se a Amália tivesse tido no seu tempo, tudo aquilo que nós temos hoje (*media*, alta tecnologia, marketing) tinha rebentado com isto tudo. Amália, para se integrar no mundo, teve, por vezes, de se socorrer de todo o género musical, para se poder mostrar, afastando-se, por vezes, do seu género trágico, vestida de negro, personagem por ela criada para o Fado. Só cedendo desta maneira é que a Amália se impôs ao Mundo. O Fado está a passar hoje o que o Flamengo passou há 30 anos para se afirmar no mundo. Hoje, a Amália virou uma cantora de culto. A Amália foi, quanto a mim, a artista de maior vanguarda neste país, por ter cantado os poetas eruditos e ter apostado nas grandes polémicas (as orquestrações no Fado, com Frederico Valério e Camões com Alain Oulman.).

Quanto à atualidade do Fado afirmou que nem vejo nem bem nem mal porque isso foi um reconhecimento. O que eu gostava era que o Fado fosse identificado como género musical. Assim tal como tu ouves um Flamenco, uma Bossa Nova, um Tango e as pessoas identificam logo, pelos acordes o género musical, ainda falta um longo percurso ao fado para que o mesmo seja facilmente identificado por quem o ouve.

O que há a fazer relativamente a isto é a existência, no estrangeiro, de escolas de fado, de promoção deste género e workshops vários e nós, fadistas que vamos cantar no estrangeiro continuarmos com o nosso bom trabalho e apresentarmos o que de melhor se faz no nosso país.

Amália levou a vários países, a língua e a música portuguesas, países esses que nunca tinham tido, até à data, contacto com semelhante cultura. As reações destes públicos perante a Amália foram de sentimentos e de novidade.

O fado era considerado a música mais pobre que existia. Ter uma casa de fados era considerado uma profissão. Casas estas que estavam habituadas a ter uma meia dúzia de clientes. Com Amália, o fado deixa de ser considerado a música mais pobre, para se vir a afirmar no mundo através da sua Voz, o que o conduziu a um Património Imaterial da Humanidade.

ANEXOS

ANEXO 1

“...o fado, nunca mais voltou a ser o que era...”

(entrevista transcrita do CD editado pela Valentim de

Carvalho em 2002).

ENTREVISTA DE HENRIQUE MENDES A AMÁLIA RODRIGUES, ALAIN OULMAN E DAVID MOURÃO-FERREIRA

(Local: Casa de Amália, 1962, Emi Valentim de Carvalho, Música, 2002, *BUSTO*)

HENRIQUE MENDES: Como Amália recebeu os novos fados?

AMÁLIA RODRIGUES: Eu recebi os novos fados emocionada. Como sempre, as coisas bonitas, a mim, fazem-me sempre muita ternura e eu acho estes fados, ao contrário do que muita gente diz, que não são fados, que, enfim, que não são castiços. Eu nunca percebo o que é que as pessoas querem dizer por castiço, porque eu canto o Fado desde sempre e cantei-o sem regras, sem técnicas, sem ensinamentos. Eu apareci a cantar assim, apeteceu-me cantar assim e é sempre um bom sinal quando me apetece cantar uma coisa, quando a sinto. Portanto, eu não faço distinção, portanto este fado é castiço, o outro não é, este não sei quê. Eu não percebo nada disso. Eu gostava que me explicassem o que é isso, o que é o verdadeiro Fado.

DAVID MOURÃO-FERREIRA: Eu creio de facto que a Amália pôs o problema muitíssimo bem e provavelmente não há o Fado, essa entidade abstrata, a que muitos se apegam, às vezes, enfim, por estreiteza tradicionalista, mas há os fados. Há várias modalidades do Fado e creio que a esse respeito é curioso observar-se o seguinte: antes de Amália ter surgido e de que maneira, no firmamento artístico português, o Fado tinha muito menos variedade nas suas expressões, tanto no que diz respeito às letras como no que diz respeito às músicas. Amália, além doutros milagres que operou na interpretação do Fado, realizou também este: o de alargar muitíssimo as fronteiras do Fado e alargá-las continuando o veio tradicional do

Fado, o veio tradicional dos vários Fados, dando-lhes ainda outras expressões. E isso é que acho que é fundamental. Essa mistura de *tradição e de inovação*. Isso é que é fundamental para qualquer arte, qualquer expressão artística se mantenha e progrida.

ALAIN OULMAN: Talvez seja também porque o David Mourão-Ferreira fez a letra primeiro e eu, tentei na música ser tão fiel como possível ao que ele queria dizer. Mas eu tenho a impressão que é mais pela interpretação da Amália que dá essa sensação de unidade.

AMÁLIA RODRIGUES: Ao dizer-se, estes fados são muito estranhos, são muito esquisitos e outras pessoas dizem que eu não devia cantar estes fados. Ora eu digo que eu cantei os fados porque gostei deles. Se eu não os cantasse, se eu dissesse assim, aí eu não vou cantar estes fados porque não são bem aquele fado que as pessoas estão habituadas a ouvir, era portanto, uma atitude. Eu não era sincera comigo própria. Visto que eu gostei muito da música, gostei muito dos versos e sinto-me bem em cantá-los. Quer dizer, dizem bem comigo e eu sinto, às vezes, posso até não perceber até bem o sentido das coisas, mas sinto uma mensagem nos versos e sinto-a na música. Se eu realmente não os cantasse era uma atitude e a atitude é muito pouco sincera. O não cantar estes versos era não ser verdadeiro.

DAVID MOURÃO-FERREIRA: Se é certo que se sente isso e eu já ouvi vários testemunhos a esse respeito, é uma prova de que de facto a música que o Alain Oulman escreveu para estes fados exige talvez, em certos aspetos, umas novas modalidades que nem sempre o Fado tem estado vinculado.

ALAIN OULMAN: Eu acho que é preciso estas orquestras, é que a música está muito pobre.

AMÁLIA RODRIGUES: Eu não sou contra as orquestras, nem coisa nenhuma. Eu gosto de ouvir uma boa orquestra, eu gosto de ouvir um bom arranjo, acho que a música/a orquestra dá sempre um apoio muito mais forte a qualquer música. Agora, eu é que não posso cantar com orquestra porque não me sinto bem. Eu tenho uma maneira de cantar um pouco improvisada, apetece-me parar aqui, ou além, apetece-me demorar mais numa nota que noutra e a orquestra não deixa, a não ser que seja uma orquestra que ande sempre, sempre connosco a trabalhar o que é sempre impossível. Eu não sou contra nada que melhore as coisas. Agora eu é que não sou capaz de cantar com orquestra. E acho mesmo que o Fado, quanto a mim, tem de ter sempre essa improvisação, tem de ter sempre essa espontaneidade e não pode estar amarrado a um ritmo enfim, que obriga a uma orquestra. Portanto, o Fado sempre fica mais verdadeiro, mais sincero e mais espontâneo sem orquestra.

ACERCA DO ALBUM *BUSTO*:

DAVID MOURÃO-FERREIRA: Não podemos ser nós a dizer nada a esse respeito, mas enfim, na medida em que consigamos ser um pouco objetivos eu creio que, pelo menos, marca uma tal ou qual novidade, uma tentativa de novidade. Agora se isso é de facto uma etapa no Fado, outros o dirão.

(Introdução do piano foi por causa da Amália: Amália tem de transmitir uma emoção)

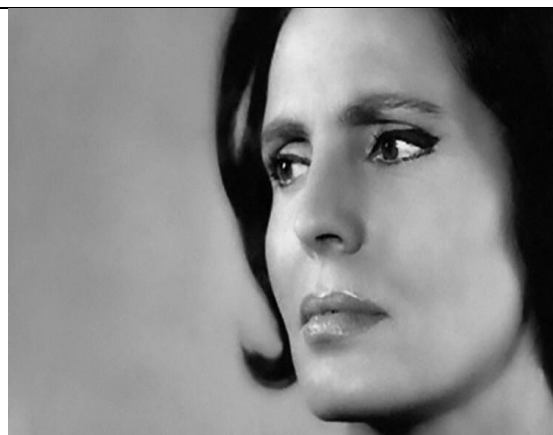
DAVID MOURÃO-FERREIRA: Eu tenho a agradecer de facto, a Amália, não só esta reunião, tão agradável que nos proporcionou como o Henrique Mendes acaba de dizer, mas a circunstância de cantar já mais de uma dezena de letras minhas e devo dizer que, hoje em dia, ao reler certas poesias sinto que elas não estão completas em comparação com outras que me parecem já completas. As que estão completas são aquelas que tiveram a felicidade de ser interpretadas por Amália Rodrigues. Quero também manifestar a felicidade que senti em ter tido como direto e dileto colaborador o Alain Oulman. É absolutamente justo porque as músicas que o Alain Oulman compôs para as minhas letras enfim, transformam-nas de tal maneira e dão-lhes um brilho que elas, originariamente, não têm. Mas como se isso não bastasse, quer dizer, como se não bastasse o brilho que o Alain Oulman como compositor lhes dá, a interpretação de Amália torna-as, então, absolutamente fulgurantes e, talvez até, irreconhecíveis.

ANEXO 2

FOTOS DOS PRINCIPAIS FOCOS NO OBJETO DE ESTUDO



ALAIN OULMAN



AMÁLIA RODRIGUES



DAVID MOURÃO-FERREIRA



PEDRO HOMEM DE MELLO



AMÁLIA RODRIGUES

ANEXO 3

GUIÕES DAS ENTREVISTAS

A.

**GUIÃO DE ENTREVISTA SEMI DIRETIVA A DANIEL GOUVEIA,
CRÍTICO DE FADO E ESCRITOR**

POESIA POPULAR NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

1. Como defines poesia popular?
2. Existiu de facto uma poesia popular no Fado?
 - 2.1. Como a caracterizas?
3. A teu ver, quem mais se destacou nesta poesia.
 - 3.1. Porquê?
4. Formalmente, como se distingue ela de um outro tipo de poesia?
 - 4.1. E metricamente?
5. Na tua opinião, que temáticas predominaram neste género de poesia?

POESIA ERUDITA NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

6. O que a distingue da poesia erudita?
7. Como defines poesia erudita?
8. Terá o Fado ganhado (pouco ou muito) com o incremento da poesia dos chamados poetas eruditos?
9. A teu ver, o que terá levado Amália a integrá-la no seu repertório?
10. Que novidades temáticas, formais e métricas trouxe esta nova poesia ao mundo do Fado?

OS POETAS NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

11. Para ti, todos os poetas são cantáveis? Porquê?
12. No Estado Novo, o cinema português integrava sempre nos seus filmes (os clássicos) fados vários. Porquê?
13. David Mourão-Ferreira e Pedro Homem de Mello foram aqueles que mais escreveram para Amália e para o Fado. Porquê?
14. Quanto a ti, que novidades/contribuições trouxeram eles para este género musical?

POESIA E FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

15. “O legado de Amália (o mais erudito) abriu portas para esta nova geração de fadistas cantar cada vez mais poetas eruditos diferentes”. Qual a tua opinião acerca desta afirmação?
16. Quanto a ti, o Fado 'sente-se melhor' cantando poesia popular ou poesia erudita?
 - 16.1. Porquê?
17. O incremento da poesia erudita no mundo do Fado abriu portas a polémicas várias: Amália ter ousado cantar Camões e outros poemas de grandes nomes da lírica portuguesa. Qual a tua opinião acerca das consequentes agitações?
18. Gostaria que comentasses esta expressão: “A poesia e o novo Fado de Amália Rodrigues”.
19. A teu ver, que papel teve a poesia, a popular antes e a erudita depois, como contributo para o chamado “novo Fado com Amália”.

B.

**GUIÃO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA A DAVID FERREIRA,
FILHO DO POETA DAVID MOURÃO-FERREIRA**

ENCONTRO ENTRE O POETA DMF E A ARTISTA

1. Como se deu o conhecimento entre David Mourão-Ferreira e Amália?
2. Que opinião tinha David Mourão-Ferreira acerca da fadista?
3. O que o levou a escrever propositadamente para Amália?
4. E as versões (sobretudo o Barco Negro), porque as fez ele para Amália?

POESIA ERUDITA NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

5. Que novas temáticas trouxe a poesia do seu pai para o Fado de Amália?
6. Que contributo teve a poesia de David Mourão-Ferreira para a internacionalização do Fado e, sobretudo, de Amália?
7. Um dia, David Mourão-Ferreira considerou-a “*um heterónimo feminino de Portugal*”. Na sua opinião, qual terá sido a razão dessa expressão?
8. Qual a importância da poesia de David Mourão-Ferreira no canto de Amália?

AMÁLIA RODRIGUES

9. Hoje, em pleno século XXI, quanto a si, qual será a receção literária que se pode fazer acerca de Amália?
10. Continuará Amália a ser um símbolo de Portugal, aqui e no estrangeiro?
 - 10.1. Porquê?
11. A seu ver, como se construiu o ícone Amália Rodrigues?

C.

**GUIÃO DE ENTREVISTA ABERTA A VÍTOR PAVÃO DOS SANTOS,
BIÓGRAFO OFICIAL DE AMÁLIA RODRIGUES, ESCRITOR,
HISTORIADOR E INVESTIGADOR**

No âmbito da investigação sobre Amália e o Novo Fado e conhecendo o seu interesse e a sua obra sobre a vida de Amália, gostaria de saber a sua opinião sobre a evolução do Fado, iniciada por Oulman, ao musicar a poesia erudita, a que Amália deu voz.

D.

GUIÃO DE ENTREVISTA ABERTA A CAMANÉ, FADISTA.

No âmbito da investigação sobre Amália e o Novo Fado, gostaria de saber a tua opinião sobre a aceitação da poesia erudita pela nova geração fadista, a valorização da palavra dos poetas e a perspetiva deste género musical.

ANEXO 4

PRODUÇÃO MUSICAL DA POESIA TROVADORESCA
CANTADA POR AMÁLIA RODRIGUES.



ANEXO 5

SÍNTESE DOS PROCEDIMENTOS PARA ESTA TESE

Fases	Tarefas	Atividades	Datas
Leitura de bibliografia	Estudo, interpretação e análise	Seleção de informação	2017 a 2020
		Estruturação	
		Transcrição de citações	
I. Entrevista a Daniel Gouveia, a David Ferreira, a Vítor Pavão dos Santos e ao fadista Camané	Preparação/teste	Conceção do guião	maio a set. 2016
	Contactos	Sensibilização e motivação	set. 2016
	Entrevista	Diálogo gravado	out. 2016 e março 2017
	Transcrição	Audição e escrita	nov. 2016 e nov. 2017
	Análise de conteúdo	Interpretação, análise e tratamento dos dados	dez. 2016 e dez. 2017
	Preparação dos resultados	Síntese	fev. 2017 e jan. 2018
Leitura de bibliografia	Estudo, interpretação e análise	Seleção de informação	jan. a março. 2017
		Estruturação	
		Transcrição de citações	
Análise do <i>corpus poético</i> de DMF e de PHM	Leitura, interpretação e análise	Redação do texto	out. 2017 a jan. 2018
Leitura de bibliografia	Estudo, interpretação e análise	Seleção de informação	fev. 2018
		Estruturação	
		Transcrição de citações	
Investigação no Museu do Fado, no Museu do Teatro e na Fundação Amália Rodrigues (Casa-Museu)	Preparação e teste	Conceção do guião orientador para a minha investigação	set./out.2017
	Critérios de seleção	Seleção de documentos específicos a investigar	nov. 2017
	Contactos	Sensibilização e motivação	out. e nov. 2017
	Transcrição	Audição e escrita	dez. 2017
	Análise de conteúdo dos protocolos	Interpretação, análise e tratamento dos dados	jan. a março. 2018
	Preparação dos resultados	Síntese	abr. 2018
Leitura de bibliografia	Estudo, interpretação e análise	Seleção de informação	maio a agosto 2018
		Estruturação	
Redação			set. a fev. 2019
Reflexão: sugestões e correções		Reestruturação formal Especificação de procedimentos metodológicos	jul. a out. 2021