

AMALIA

UMA BIOGRAFIA POR VÍTOR PAVÃO DOS SANTOS

>.

| ontecto

O Contexto, editora. 1987

Depósito legal: 15747/87

VITOR PAVÃO DOS SANTOS

á] 4]

(UMA BIOGRAFIA)

Contexto

O maior e mais significativo conjunto de fotografias reproduzidas neste livro foram escolhidas na

coleccão pertencente a Amália Rodrigues.

Fotografias e documentos das colecções do Museu Nacional do Teatro, Estrela Carvas e Rui

Valentim de Carvalho, assim como do Autor, foram também reproduzidas. Foi ainda muito valiosa a

colaboração de João Belchior Viegas, da Casa Valentim de Carvalho, de Jean-Jacques Lafaye, de Zeni

d'Ovar e de José de Matos-Cruz, da Cinemateca Portuguesa.

Entre a primeira fotografia de Amália neste livro reproduzida (c. 1937) e a última (1986), um trajecto fotográfico de cinquenta anos é percorrido. Algumas, poucas, destas fotografias, foram tiradas

por amadores. A sua maior parte resulta, contudo, e obviamente, da arte de profissionais.

Meio século €,

em termos de fotografia, muito tempo, sobretudo porque abrange um largo periodo em que a fotografia

não era considerada como deve ser, isto é uma Arte maior de artistas maiores. Esse tempo, que torna

assinaturas ilegíveis, deteriora originais, faz desaparecer copias de artista e negativos deixando-nos

quando muito duplicados anónimos, esse tempo que levou de entre os vivos muitos destes profissionais, é

o exclusivo responsável por não termos conseguido identificar os autores de cada uma das fotos aqui

reproduzidas e mesmo, entre os identificados, não termos logrado um contacto directo.

Assim, decidimos, por outro lado, procurar limitar as reproduções por fotógrafo representado

(identificado ou não) e também não incluir um índice remissivo de autores, exceção feita a foto de capa

© 1986 de Pepe Diniz. Mas a todos abrangemos no nosso apreço e agradecimento, nomeadamente: Ana

Esquivel, Armando Serdio, Augusto Cabrita, Auliano, Bourdain de Macedo, Bruno of Hollywood,

Charles Ichai, Cláudio Madeira, Emérico, J. Marques, Jodo Luis Moura, Horácio Novais, Mendonza,

Silva Nogueira, Studio Harcourt.

ÍNDICE

1. GOSTAVA DE SER QUEM ERA (1920-1938)	
A casa da avó. A escola. A casa da mãe. Os irmãoS,	
os trabalhos e os sonhos. O primeiro fado	
É 6 PIMEIO ANIOT, com ma tee s ESA Sm aa dsm aa 1653 17	
2. RONDA DOS BAIRROS (1939-1943)	
Cantar em publico. Gente do fado. Uma Lisboa animada.	
Encontrocomia Espanha. wsemesralismmmmmmassns masn s 41	
3. AI, MOURARIA (1944-1948)	
O Teatro. Frederico Valério. Encontro com o Brasil.	
O Cinema. A grande popularidade e os grandes boatos. 63	
4. FOI DEUS (1949-1955)	
Abrir caminhos ao fado. A internacionalizagfo:	
México, Estado Unidos. Gente amiga. 93	
5. BARCO NEGRO (1956-1961)	
O Olympia e a conquista de Paris. Sucessos e boatos politicos. ..	
Casamento com um portugués do Brasil.....ccc.ccocveeeeennneennnn. 121	
6. COM QUE VOZ (1962-1967)	
Alain Oulman. Uma outra poesia. O canto, a vida	
(30 SEUS: ENCONÍEOSL O RS AN AAA 145	
7. VOU DAR DE BEBER À DOR (1968-1974)	
A voz e o disco. O folclore em concerto. Paises, gentes	
e cantigas. O boato organizado. eem sSA SEA SE 165	
8. O FADO CHORA-SE BEM (os dias de hoje)	
A canção em cena. Deus, o Fado e um Destinoc..... 185	
9. UM RETRATO EM RETRATOS :e t: lotssssase cn 199	
10. AMÁLIA COMENTADA	
Alguma coisa do muito que sobre ela se escreveu.ocuvn.... 241	
11. AMÁLIA EM PÚBLICO	
Principais actuações no estrangeiro.....iviss: 277	
12. AMÁLIA ACTRIZ	
Teatro. Cinema. Televisão. Alguns projectos nunca	
TEANZAdOS xn ssm d S T 286	
13. AMALIA EM DISCO	
Discografia necessariamente incompleta.coceevereuennen. 305	
14. PRINCIPAIS AUTORES CANTADOSccccceovvveerenn. 315	
HISTÓRIA	
DE UMA CONVERSA	
cinco para seis anos, mais exactamente numa noite do verão de	
1943. Não parecerá tão estranho se esclarecer que o meu pai era	
jornalista, amigo da gente do fado, do teatro, dos toiros e sempre	
gostou, desde que eu era muito pequeno, de me levar com ele a todo o	
lado. Por isso, em qualquer desses sítios onde não se vêem chanças lá	
andava eu pelo meio. E se alguém estranhava e perguntava: "Quem é	
este miúdo?", bastava dizerem: "É o filho do Zé André" e o assunto	
ficava esclarecido. Foi uma grande sorte que eu tive!	
Quando começou a haver Feira Popular, em Palhavã, o meu pai	
inventou para lá uma praça de toiros, com arena e tudo, para quem	
queria ir brincar com umas vaquinhas, mas que tinha também um	

espaço largo, apto a grandes Jantaradas Ora como nesse verdo de 1943 o toureiro de mais sensação era um mexicano, chamado Gregorio Garcia, não admira que 14 lhe tenham oferecido um jantar de homenagem e me tenham levado.

Pois ainda mal o jantar tinha acabado, apareceu a Amalia, vestida de azul, cabelo muito preto, boca muito vermelha, deitou a cabeca para tras, fechou os olhos e cantou a Carmencita. E, nessa noite, eu fiquei irremediavelmente apanhado por ela, 51tuaçao na qual ainda presentemente me encontro. A partir daí, tudo que à Amalia diga respeito, considero que me diz respeito a mim também. E comecei a guardar jornais, revistas, programas, fotografias, não raro autografadas, além de discos, muitos discos, infelizmente não todos os discos, isto sem falar, claro, de correr a vê- la cantar onde quer que ela cante, de Lisboa a Roma, de Alcochete a Paris.

Mas havia mais. Tinha até o supremo orgulho da Amália me conhecer, ou quase. Uma vez, por exemplo, como eu, em miúdo, passava o tempo a desenhar e o que mais gostava de desenhar era amálias, num grande jantar no Mesquita, desenhei uma, foram-lhe mostrar e ela, que estava numa mesa lá ao fundo, até se pôs em pé, para ver quem era o autor daquela amália. Durante muito tempo não falei de outra coisa.

- Como fui crescendo e continuando sempre a andar com o meu pai, vi a Amalia e falei-lhe algumas vezes, embora nunca acontecesse Por estranho que parega, este livro comegou a ser feito tinha eu aquilo a que pode chamar-se uma conversa. Eu era muito calado, ficava só a ver e a ouvir e a pensar em tantas coisas que, um dia, gostaria de conversar com ela, mas não dizia nada.

No Outono de 1970 — tanto que ja então se tinha passado! — cheguei a Veneza, para tomar parte numa mesa-redonda sobre desenhos teatrais do século XVIII e, por todas as esquinas, havia cartazes vermelhos com Amalia Rodrigues escrito a negro. Aquilo foi uma sensação e também um orgulho. Com tantos especialistas célebres à volta e só eu é que conhecia pessoalmente La Rodrigues. Num princípio de tarde quente, andava na Praça de S. Marcos, a fazer horas para uma reunião, e dou com a Amalia e o César, a verem as montras. Dessa vez não resisti, venci a timidez, dei meia-volta, fiz-me encontrado e cumprimentei, mas sem conseguir ser notado. Não desisti, apanhei a Amalia no vão de uma montra e avancei. Claro que ela não me reconheceu, até que eu, tal como quando tinha oito ou dez anos, lhe disse: "Sou o filho do Zé André."

Pelos finais de 1977, estava eu a ultimar um livro sobre o teatro de revista, para ser editado por O Jornal, quando uma equipa de lá foi a casa da Amália, para a entrevistar. Como se tinha falado que era uma boa ideia se, a seguir, eu fizesse um livro sobre ela, fui também. O assunto foi abordado, a Amália não desgostou da ideia, mas infelizmente tinha-se comprometido, há dias, para idêntico projecto,... Passaram-se mais uns anos, fizeram-se e desfizeram-se projectos, mas este, de poder ter uma longa conversa com a Amália, nunca mais

me saiu da cabeça. Foi, por isso, com muita alegria que, pela Páscoa de 1985, soube não só que estava disposta a tentar o tal livro como que, entre os candidatos para falar com ela, me tinha escolhido a mim. E, no dia 15 de Novembro de 1985, dia de muita chuva, apareci lá em casa pelas oito horas e, embora houvesse confusão e a Amália não contasse comigo, a conversa engrenou e durou até às duas da manhã. No dia 16 de Setembro de 1986, depois de 25 encontros e com 54 cassetes, com 78 horas de gravação, deram-se por suspensas as conversas. E digo suspensas e nunca acabadas, já que ainda ficou um mundo de coisas para falarmos.

Desde início, sabia que a Amália nunca tinha guardado nada que sobre ela se tivesse escrito, ou programas ou qualquer outra coisa, absolutamente nada. Embora eu tivesse alguma coisa, logo comprehendi que, para ter uma ideia, mesmo vaga, de uma carreira tão longa, tão brilhante, tão repartida pelo mundo, se impunha um profundo e moroso trabalho de investigação, a que não me poderia dedicar, apesar de, mesmo assim, ainda vir a passar umas boas dezenas de horas em arquivos e bibliotecas, em particular na Library of the Performing Arts no Lincoln Center, em Nova Iorque, na Bibliotheque de l'Arsenal, em Paris, além, claro, da Biblioteca Nacional de Lisboa. Mais tarde, quando o material recolhido era já muito mas sempre

10

insuficiente, apareceram os lendários álbuns da Estrela, uns trinta e tantos álbuns onde a Estrela Carvas, secretária da Amália, reuniu, durante muitos anos, um material gráfico e documental precioso, ao qual este livro muito deve. Durante todo este tempo, em que o João Belchior Viegas, da Valentim de Carvalho, foi sempre, além de elemento de ligação, uma segura base de mtehgente apoio, tantas coisas aconteceram. Até se inaugurou o Museu Nacional do Teatro, para o qual a Amalia fez doações, com uma generosidade que vai além das palavras.

E dificil contar como decorreram essas 25 conversas, 18 das quais em 1986. E dificil mas apetece muito, até porque eram sempre imprevisíveis, tendo como Unica constante serem a noite. De resto, podiam acontecer pelo meio de pessoas de familia, amigos, visitas inesperadas, não raro se misturando com telefonemas, chavenas de cha ou até outras conversas que, nas gravações, as abafam. Mas podiam também ser calmas, recolhidas, apenas eu e a Amalia, ou entdo assistidas silenciosamente pela Estrela, a Cortizo ou a Lili. Para que houvesse um solido ponto de referéncia durante as conversas, arranjei um caderno, com uma folha para cada ano, onde anotava todos os acontecimentos da vida artística da Amalia de que eu tinha conhecimento: actuagdes, discos, datas de partidas e chegadas, artigos, criticas, entrevistas, tudo numa letra muito pequenina, para caber tanta coisa numa só folha que muito a divertia. Umas vezes, eu estruturava cuidadosamente uma sessão e saia tudo ao contrario; outras, ia sem plano definido e o arranque tornava-se dificil. De modo geral, comegeava sempre por lhe mostrar muitas fotocdprias, de artigos, criticas, entrevistas, fotos, de tudo

quanto apanhava relativo a um determinado ano, pais ou actuação, que podia levar a Amalia a alegrar-se muito, a rir, comover-se, espantar-se ou até indignar-se com alguma coisa publicada ha vinte ou trinta anos e que ela, como de costume, nunca lera. Mas era assim que as lembrangas iam surgindo, desconexas, sem cronologia, de umas se derivando outras, e a vida vinha a tona, calorosa, as golfadas, nessas conversas que deslizavam noite dentro, aquecendo conforme a noite avancava, podendo acabar com cantigas ou a falar sobre assuntos em que tinhamos descoberto afinidades, tdo diferentes como os filmes do Fred Astaire ou os versos de Camões.

Mesmo antes das conversas comearem, ja. eu tinha imaginado um esquema bem definido para o livro, dividindo a vida de Amalia em varias fases, esquema que se manteve, mas a sua verdadeira forma só me apareceu, definitiva e inescapavel, quando, em Junho, passei um mês no Algarve para ouvir as gravagdes, seleccionar, transcrever e assinalar algumas falhas sobre que fosse necessario ainda conversar. Foi entdo que tive a clara sensação que melhor ainda do que aquilo que a Amalia me contara, era a maneira como o contara. Era isso mesmo que eu precisava de transmitir tal qual, a oralidade absoluta,

1

com todos os seus possíveis defeitos e toda a sua envolvente sedução, sem quaisquer tentativas de aliteratamento.

Foi só meses depois, na calma um tanto desolada do Outubro em S. Pedro de Moel, que me pude lançar na aventura que sabia difícil, muito trabalhosa mas em extremo aliciante, semelhante à montagem de um filme, de integrar no plano prev10 excluindo do texto todas as minhas perguntas ou outras intervengdes, pedagos dessas conversas, por vezes muito afastados do tempo mas de tema comum, respeltando em absoluto o modo como cada frase fora dita, assim procurando construir um retrato oral da Amalia. E esse retrato que espero ter conseguido fixar e transmitir, retrato sem truques nem retoques mas impregnado daquele avassalador fascinio que senti a primeira vez, para dele nunca mais me libertar, tinha eu cinco para seis anos, numa noite do verão de 1943.

Vitor Pavão dos Santos

12

ABERTURA

AI ESTA PENA DE MIM

pensei assim. Sempre tive pensamentos tristes. Quando à noite olhava para as casas ainda com luzes acesas, pensava que problemas não teriam naquelas casas com a luz acesa aquela hora. Quando ia a espectáculos muito alegres, como as touradas, via a praça cheia de sol, toda aquela gente a bater palmas, muito conténte, pensava que daí a uns anos já cá não estava ninguém, ja estavam todos mortos. Desde muito nova tinha estes pensamentos tristes. Sempre me senti fora da razão dos outros. A ideia da morte acompanhou-me dos treze aos dezoito anos. Ouvia as pessoas ralhar comigo e-achava que não tinham razdo. Andava sempre a querer matar-me. Queria fazer-

-Ihes pena. Mas a primeira vez que tive verdadeiramente consciéncia da morte foi quando a minha irma Aninha morreu tuberculosa. Ela tinha dezasseis anos e eu andava pelos vinte.

Depois, nunca mais tentei matar-me. Até que por volta de Setembro de 1984 estive outra vez pronta a fazê-lo. Durante seis anos tinha convivido sozinha com a ideia da morte. Sentia o olho direito a inchá, comeceu a crescer-me uma bolinha onde depois me tiraram a parda. Pensava que era um tumor na cabeca, uma coisa sem cura. Achava que nem valia a pena dizer a ninguém, nem tratar-me. Para qué? Tenho médicos amigos, mas nem a eles queria dizer para não lhes fazer pena. Fui adiando, mas sempre pensando que a solução que eu tinha era matar-me.

Até que um dia fui para Nova Iorque, convencida que me ia matar lá. Levei comprimidos e tudo. Fui toda preparada. Não queria que me encontrassem morta aqui, no meu quarto, que deparassem com aquele espetáculo. Assim, quando me vissem morta já eu vinha de longe. Cheguei à América absolutamente sozinha, absolutamente decidida. Mas ia adiando. Por acaso, lembrei-me de comprar umas videocassetes do Fred Astaire. Uma, depois outra, mais outra... Ia vendo os filmes e ia adiando. Não é hoje mato-me amanhã. Hoje comprehendo que tenha ajudado pessoas só por me ouvirem cantar. Muitas vezes me temiam dito, e eu julgava que estavam só a querer ser. Desde que existe morte, imediatamente a vida é absurda. Sempre agradáveis. Compreendo aquela rapariga holandesa que quis ser acompanhada pela minha música quando morreu. Julgo que ela esteve doente durante anos. Ouvia-me e era isso que a ajudava, que a distraía. Compreendo porque foi graças ao Fred Astaire que consegui viver esses momentos tão difíceis. Se não fosse ele, nem sei se me teria aguentado.

Ia vendo os seus filmes e o tempo ia passando. Comecei então a defender-me, a arranjar desculpas para não fazer aquilo que afinal não era capaz. Comecei a pensar que ia inorar para ali sozinha, num quarto de hotel, num sítio onde ninguém me conhecia, onde ninguém sabia quem eu era. E mandei ir a Estrela, que assim sempre era uma pessoa que sabia quem eu era e tratava das coisas quando eu morresse. Até que, quando a Estrela chegou, me decidi a ir a uma médica especialista de câncer, que me disse que eu tinha realmente um tumor. Mandou-me ir a um otorrino, também especialista de câncer, que me disse que era preciso tirar o tumor, que era de um tipo noventa e nove por cento benigno.

Eu tinha muito medo da operação, mas fiz as minhas contas. Eu tenho de tirar o tumor, não vou viver com ele, se morrer na operação, pronto, morri. Se morrer na anestesia, pronto, morri. Se for mau, mato-me. Se ficar de olho aberto e boca ao lado, que era um risco que me disseram que corria, mato-me também e pronto. Nessa altura, também o César já estava em Nova Iorque.

Fui operada e acabou por acontecer o melhor. O tumor não era maligno, fiquei muito bem, só com uma pequena covinha no sítio da

glândula que me tiraram, uma coisa que mal se nota. Depois reapareci no Coliseu (19 de Abril de 1985). E aconteceu aquele espectáculo tão raro de comunhão total entre o público e o artista. Como nunca vi outro. O público desde o princípio estava comigo. Primeiro estavam à espera de ver se eu ainda podia cantar. Com medo, com ansiedade. Depois, tiveram aquela surpresa de que eu estava bem, de que eu podia ainda cantar bem. E houve aquela alegria emotiva: "Temos Amália!" Era um desejo de ter a artista, mas também uma amizade pela pessoa, uma ternura, um carinho, uma vaidade até, o que é muito importante. Porque quem canta há tantos anos como eu acaba por fazer parte da vida diária de cada um. É um convívio constante. Não fora assim e eu não tinha resistido tantos anos. Sentem em mim uma dádiva completa, generosa, sabem que não dou mais porque não posso. Nunca me poupei e o público acusa essa entrega total. Esse espectáculo do Coliseu foi o fim de seis anos de tristeza, uma tristeza que fazia impressão às pessoas e que eu julguei que não se notava. Mas eu nasci assim. É a minha natureza. Se não fosse assim, eu não era eu, era outra pessoa. O fado começou para mim como uma cantiga e acabou por ser uma forma de vida com que me identifiquei. Uma estranha forma de vida.

16

L.

GOSTAVA DE SER

QUEM ERA

(1920 - 1938)

— s '= = 2 e E NN N

I H

4 " s

H

N

* -

O

" "

'

" ' -

- " "

E " '

" E . " - " '

LSA [A "

" " -V' - " " U

O

= " -

E " -

3 " 3 "

' * . " o

% A " .

'

' EN S 8 A e o 4

=

. N ANA ' 2A

'H. " . ' » ' : h

= =t a ô :

E A ç m " e

= - " " - " ó

Maberdo 1 Lç & I

nF":' ENE RNEA TA

" o "

família. Ligaram tão pouca importância ao meu nascimento, era uma família tão grande, que não sabem. Uns diziam que nasci no dia 1 de Julho, outros no dia 12, outros a 4 ou a 14. A minha avó dizia que eu tinha nascido no tempo das cerejas, que vai de Maio a Julho. Então eu escolhi o dia 1 de Julho para fazer anos. Mais tarde, quando tive de tirar papéis para fazer exame, vinha 23 de Julho.

Resolvi guardar as duas datas, porque assim sempre podia fazer duas festas de anos, com um vinhito abafado e uns bolos secos.

Quando nasci, tinha duas tias que queriam ser minhas madrinhas: uma Maria do Carmo, irmã da minha mãe; outra Amália, irmã do meu pai. Estive quase para ser Maria do Carmo, mas afinal fiquei Amalia. Foi a outra tia que ganhou. Gosto muito de Maria do Carmo, mas hoje em dia estou tdo habituada a ser Amalia que não me vejo com outro nome. Acho que o "A" aberto de Amaélia faz o nome soar bem.

Nasci em Lisboa por acaso, que a minha familia é toda da Beira Baixa. Mas em 1920 a minha mãe tinha vindo uma temporada para casa dos pais dela, na rua Martim Vaz, na esperanga do meu pai arranjar trabalho. Por isso é que eu nasci em Lisboa. Depois, como o meu pai não teve sorte, voltaram para o Fundão e eu fiquei cá com a minha avé. Tinha catorze meses e só voltei para a minha mãe aos catorze anos. A minha mãe não tinha dinheiro e tinha muitos filhos e a minha avé, também não tinha dinheiro, mas sempre tinha os filhos já criados e uma vida mais segura. O meu pai era muito simpatico, muito boa pessoa, mas andava sempre por aqui e por ali, sem assentrar, com a mania da musica. Tocava cornetim e acho que era um misico muito cobigado, porque 14 no Fundão havia duas bandas, a "musica nova" e a "musica velha", que até andavam às avessas porque ambas o queriam. O meu pai tocava na "música nova" e andava sempre de um lado para o outro com a banda e a minha mãe também ia sempre atrds dele. Era uma vida muito insegura. O meu pai, que tinha tido a profissdo de seleiro, era também sapateiro, mas acho que poucos sapatos fez.

N ão sei o dia em que nasci. Nem eu, nem ninguém na minha

19

A terra do meu pai, Albertino de Jesus Rodrigues, era Castelo Branco. O pai dele fazia selas e era muito famoso nas redondezas. Um dia foi chamado para trabalhar no Fundão e levou o filho. Eram conhecidos pelos seleiros. Começou a namorar a minha mãe, Lucinda

da Piedade Rebordão, aos treze anos e foi um namoro de miúdos que durou até casarem.

Casaram-se no hospital, porque o meu pai tinha tido uma pneumonia dupla que naquela altura era uma coisa muito grave. Depois ficou com os brônquios em mau estado e a doença foi-se agravando, até que fez um enfisema pulmonar. Começou a ter menos fôlego e já não devia continuar a tocar. Mas ele adorava a música e nunca se conformou. Uma vez até lhe trouxe um pífarro do México, porque ele não perdia a mania de soprar. A minha mãe que gostava tanto de andar sempre atrás dele pelas festas, partia-lhe todos os cornetins para ele não poder tocar.

O meu avô materno acho que teve um relativo património que esbanjou, porque jogava muito. Chegou a ter umas boas economias e uma quinta, conhecida por Quinta do Ouro, porque havia uma lenda que aparecia lá um cordão de ouro numa fonte. Gostava de saber ao certo essa lenda, porque gostava muito das histórias de fadas que o meu avô contava. Chamava-se Rebordão. E não havia lá outra família com esse apelido, que eu não tenho, porque quando me registaram puseram só Amália da Piedade Rodrigues. A profissão do meu avô Rebordão era empreiteiro. Tinha até grande honra em ter construído o palácio do Conde de Trigueiros, um nobre do Fundão. Mas como deu para o torto e só jogava, a minha avó, para ver se ele perdia aquele vício, para o afastar dos amigos, quis vir até Lisboa, ver se ele mudava de vida. E por cá ficaram. Iam uma vez ou outra à terra, mas ficaram em Lisboa até morrerem.

A história dessa minha avó é que era interessante. Ela contava muitas vezes ao serão que tinha tido tias que eram aias da rainha, casadas com oficiais, que viviam no palácio. Parece que a minha avó era rica, mas como casou com o meu avô muito nova e contra a vontade dos pais dela, eles nunca mais lhe ligaram nenhuma. E não voltou a ver a família. A mãe dela, a minha bisavó, teria deixado muito dinheiro, mas não se sabe onde, nem nunca o fomos procurar. As vezes éramos nós, eu e os meus tios, a sonharmos com essa riqueza toda...

Era uma família muito grande. A minha avó teve dezasseis filhos e sei lá quantos netos. Quando se juntavam todos aos domingos em casa da minha avó, era divertido. Cada um levava uma coisa e faziam-se almoços grandes, jantares grandes. Acabavam o dia bem dispostos, a cantar as coisas lá da terra, as cantigas da Beira Baixa: Santa Luzia, Milho Grosso, Maça Camoeza. Mais tarde gravei algumas dessas cantigas: Quando Eu Era Pequenina, Martírios. Todas cantavam bem,

20

mas a minha mãe era quem cantava melhor. Depois uma irmã dela, a tia Joaquina. A tia Júlia, irmã do meu pai, também cantava muito bem.

Lembro-me ainda de um tio com setenta anos, que nunca fumava ao pé da minha avó nem do meu avô. A minha avó tinha mais catorze anos que o filho mais velho, portanto, se ele tinha setenta, ela tinha

oitenta e quatro. Morreu aos noventa e três anos e a unica doenga que teve foi para morrer. O meu avd também morreu com noventa e três anos. Faziam dois anos de differenga. Tinham uns principios muito rigidos, ambos nascidos numa aldeia, ela em Alcaria, ele em Souto da Casa. Eram já muito velhos, tinham criado muitos filhos, nunca me puderam dar aquele carinho que uma crianga deve ter. Do meu avd guardo boas recordacdes. Mas da minha avo, as vezes olho para tras e vejo que não me fez assim um grande mal, não me deu sovas com cordas ou cintos, mas foi sempre muito severa. Só sentia que ela gostava de mim quando alguma vizinha comprava um bolo ou améndoas, dava aos filhos e não me dava a mim. Então, não sei se danada com a vizinha, se com pena de eu ficar com água na boca, dava-me logo dinheiro para eu ir comprar também. É o único carinho que me lembro desta minha avd, Ana do Rosario Bento.

Em pequena, sempre mudei muito de casa. Nasci na rua Martim Vaz, depois mudei para a rua de Santo Amaro, depois morei no Cais da Rocha, naquela casa muito pequena, mesmo ao lado das escadinhas da Rocha, num primeiro andar. Era nessa casa que eu fugia quando ouvia os apitos das fabricas, que era uma coisa que me fazia um medo horrivel. Depois fui para o Patio dos Quintalinhos e ainda morei numa outra casa naqueles sitios. Isto com os meus avós, porque quando fui viver com a minha mãe ainda era pior. Estdvamos sempre a mudar de casa: uma porque era humida, outra porque era de esquina, vendiam-se os móveis porque uma casa era pequena, compravam-se moveis porque outra era grande, mas depois também já era húmida ou então grande demais... Nunca pardvamos muito tempo num sitio.

Uma vez, morava na Calgada do Livramento, ainda com o meu avô, que todo o ano tinha frieras, porque não havia aquecimentos. E ele para brincar comigo mandou-me ir à farmécia, na rua Prior do Crato, buscar "P6 de Maio". E eu tdo miúda que fui. Cheguei à farmácia, encostei-me a um candeeiro que tinham 14, que era um homem com uma lança na mao, e apanhei um choque. E então, como não tinha electricidade em casa, nem sabia nada de choques, fui a correr para casa, a chorar, a chorar, a dizer que o homem da farmacia não gostava de mim. Sabia tdo pouco das coisas, que aquilo para mim era maldade do homem da farmécia. E nunca mais 14 voltei tal foi o susto.
- . Brinquedos tive pelo Natal um servigo de cozinha em folha. Uma vizinha deu-me um boneco da minha altura todo de celuléide, com

21

calções e camisola de 14. E eu andava com o boneco para trás e para a frente, muito contente, com as outras miúdas todas a verem.

Não tinha brinquedos, mas segundo contava a minha avó, para aí aos três ou quatro anos já vinha com as algibeiras do bibe cheias de rebuçados e moedas. Como sabia duas ou três cantigas, as pessoas pediam-me para cantar e depois davam-me coisas. Cantei desde pequena e cantava o dia todo. À minha avó andava sempre a mandar-me calar. Já ela me dizia: "Se tiveres tanta habilidade para as letras

como para as cantigas..." Mas quando dizia às vizinhas: "A minha Amália canta muito bem", e depois, para mim: "O Amália, canta lá", aí não me saía nada. Não era capaz de cantar nada. Mais tarde, quando a minha mãe me mandava a casa de uma tia minha pedir vinte escudos acontecia o mesmo. Chegava lá, ficava a olhar e voltava para casa sem ser capaz de os ter pedido. E aflita, porque sabia que o dinheiro fazia falta à minha mãe para fazer o jantar.

A única pessoa que conseguia que eu cantasse era o meu avô. Ele sentava-se à janela, de costas viradas para mim, e eu dentro de casa, como os papagaios, a cantar os tangos do Carlos Gardel e todas essas coisas que ouvia e aprendia logo. E as pessoas que iam a passar na rua, ficavam paradas para ver de onde é que vinha aquela voz.

Quando eu me calava, ele dizia todo divertido: "Canta essa, canta essa, que já pararam seis". E como ele estava de costas, eu lá conseguia continuar a cantar.

Cantava tudo! Ouvia as canções dos ceguinhas e como tinha um mealheiro, e tinha muitos tios que sempre me davam alguma coisa, eu sacudia o mealheiro lá arranjava uns cinco tostões, comprava aquelas folhas com as cantigas e aprendia tudo. Tinha uns dez anos e já metia as letras nas musicas, já não trocava. Tive sempre uma ideia de como as coisas deviam ser cantadas. Uma vez, fui a casa do meu tio Chico que tinha um radio. Nesse meio em que a gente vivia, quem tinha um radio era rei. E eu ouvi uma coisa que se cantava muito: Madre yo quiero um negro para bailar. Não sabia mais, mas fiquei com aquele bocadinho e andava sempre a cantar, a cantar, só aquele bocadinho. As vezes passava por uma rua onde estava uma grafonola a tocar um fado da Maria Alice, que era de quem se falava mais, ou então da Ercilia Costa. Mas onde comecei a aprender mais cantigas foi no cinema. Era muito novita ¢ 14 de quinze em quinze dias ia para a geral a dez tostões, os chamados lugares de pontapé nas costas, dos cinemas de Alcantara: o Eden, o Promotora. Via os filmes-do Carlos Gardel e cantava os tangos todos: Melodia de Arrabal, Mi Buenos Aires Querido e aquele que eu gostava mais, Silencio en la noche. Cantava sem perceber, embora tirasse algumas palavras quando eram parecidas com o português. Cantava e gostava de me ouvir cantar. Era como quando eu tinha nove anos e a minha avó dizia às vizinhas que eu bordava muito bem. E eu puxava pela linha, com a mão toda esten-

22

dida, para parecer que estava a fazer uma grande obra. Os tangos deram-me uma descoberta: a minha voz. Eu cantava e agradava-me aquilo que saía.

Tinha quase nove anos quando a minha avó me mandou para a escola, um bocado por vaidade, porque ela própria nem sabia o que era ler nem escrever. Já fui tarde. Uma vizinha, conhecida da minha avó, que era lá porteira, é que conseguiu que eu entrasse, quando só faltavam três meses para fazer a passagem. E eu passei para a segunda classe. Ao todo estive na escola três anos e três meses.

Gostava muito da escola, o meu sonho era ser estudante, nem sei

bem se para aprender, se pela fantasia da capa e da batina. A minha professora foi a única pessoa que me tratou bem, talvez porque estivesse habituada a lidar com crianças. Chamava-se Lina da Conceição Barreto e algumas vezes levou-me a casa dela, na Rua da Creche, para tomar chá.

Eu não tinha livros. Fui para a escola sem livros, aprendia as lições de ouvido, uma coisa que nunca me entrou na cabeça, nem entra, é a Geografia. Por isso, a professora disse que eu precisava de comprar um livro de Geografia, que não ia lá só a ouvir as lições. Um dia, tanto insisti com a minha avó, que ela me comprou uma Geografia. Depois, quando lhe pedia outros livros, ela dizia-me assim: "Aquele ainda está novo, para que é que queres outro?". Pensava que aquele livro dava para tudo. Era o mesmo com os cadernos de ditado. Se o ditado acabava três linhas antes do fim da folha, queria que eu começasse ali o outro ditado. Antes de fazer exame estive mesmo para desistir. Tinha quase doze anos e andava muito envergonhada. A professora é que me fez continuar.

Quando estava na escola era um tempo meu. Ninguém me mandava limpar o pó, nem lavar a loiça. E era mesmo chamada o sibi-chão da escola. Como sempre dei muita importância às palavras, tinha um tipo de intuição tal que, a partir de certa altura, já fazia ditado sem erros. Tive sempre um bom português, e quando aprendia aquilo que não se devia dizer nunca mais repetia. Nos meus primeiros discos, o português é o mesmo de hoje. A intensidade das palavras é diferente, mas a maneira de falar é exactamente a mesma. Tenho uma sensibilidade que não me deixa dizer um palavrão, mesmo que quisesse não era capaz. Sempre fui obediente; quando me diziam não se faz, eu não fazia. Um dia, estava a fazer uma prova escrita, pus um borrão na linha e tive de fazer nova prova e pus outro borrão. Ao terceiro borrão, como estavam já as outras todas à minha espera, a professora enervou-se e deu-me um tabefe. Chorei tanto, tão sentida, que não conseguia parar, por mais que a professora me tentasse acalmar, a pedir-me desculpa, a fazer-me festas. Ela foi a primeira pessoa a sentir que eu precisava de ser tratada de uma maneira um bocadinho mais afectiva, talvez até porque notasse a falta de carinho que eu tinha em

23

casa dos meus avós.

A escola da Câmara era na Tapada da Ajuda e uma das sensações agradáveis era o caminho para lá, por dentro da Tapada, que tinha árvores e muitas flores. E eu comia figos de piteira e roubava umas florinhas para levar à professora. Gostava muito daquele caminho. Gostava tanto da escola que, mesmo doente, com bronquite asmática, me sentava mil vezes no caminho com falta de ar, mas queria sempre ir para a escola. Em casa é que não queria ficar! Muitas vezes a professora, quando eu lá chegava, me mandou para casa, por me ver tão doente.

Tive sempre brônquios maus, com ataques frequentes, sem poder apanhar frio. Uma pessoa com um vestido de roda passava por mim e

eu espirrava logo. Só melhorei quando apareceu a penicilina. Mesmo assim, cada constipação que tenho preciso logo de antibióticos. Fico imediatamente com os brônquios inflamados. Se não fosse isso e depois o cigarro, a voz tinha sido outra. Foi por timidez que comecei a fumar, tinha talvez vinte e cinco anos. As pessoas começaram a conversar comigo, eu tinha de atravessar salas e, com o cigarro, sempre tinha uma mão ocupada. Primeiro com muito sacrifício, depois viciou-me, queria deixar de fumar e não podia.

Foi também na escola que cantei a primeira vez para os outros ouvirem. Para as famílias dos miúdos, na festa da Escola da Tapada. Como eu sabia as cantigas de roda todas, no recreio as outras raparigas cantavam o estribilho e eu as quadras. A professora estava um dia a janela, ouviu-me cantar e disse logo que já sabia quem ia ser a solista da festa. Eu fiquei muito engasgada, comecei a tossir, mas lá cantei. Era uma cantiga assim: Menina da saia nova, olaré [menina da saia nova, olaré] ponha a mdo no coraçdo. Mas eu não gostava da maneira como acentuavam a primeira silaba em coração e dei-lhe outra acentuação. Tinha já uma intuição para o que soava bem ou mal, um certo tipo de bom gosto.

Tenho uma recordação agradável de ser dada como exemplo, de aprender as coisas bem, mas da convivência com os miúdos da escola não guardo grandes recordações. Os miúdos são muito maus, já têm as suas tendências e, como apesar de ser uma escola pobre, eu era das mais pobres e a minha avó me fazia sempre uns vestidos muito compridos, todos iguais, de chita no verão e de flanela no inverno, faziam troça de mim. Quando era rapariga, o único vestido que tive feito por modista foi para usar no exame de instrução primária. Como achavam que tinham ali uma doutora, fizeram-me um vestido às pregas, de crepe-da-China azul, um azul turquesa que sempre me ficou muito bem. Eu estava toda contente, mas depois do exame não me deixaram mais usar o vestido. Diziam que era para uma altura de festa, para uma ocasião importante. E quando uma vez fui vestir o vestido, como eu estava a crescer, já não me servia. Fiquei tão danada...

24

Na escola da Câmara havia dois dias por semana em que se lavava a bata que se usava por cima dos vestidos. Um dia, eu ia na Tapada da Ajuda e encontrei uma rapariga toda rota, muito pior do que eu. Tirei o vestido e dei-lho. Um dos meus rasgos, uma amaliázada. Cheguei a casa, e daí a bocadinho a minha avó mandou-me tirar a bata para a lavar. Eu bem queria esconder aquilo mais um tempo, mas não pude. Por isso, quando tirei a bata, fiz um ar muito admirado e disse: "Ah! Perdi o vestido!". Depois, só se perderam as que caíram no chão, quando contei a verdade: "Olha a fidalga, a dar vestidos!"

Logo que entrei para a escola, achei um desenho na rua e fui dizer à minha avó que era eu que o tinha feito. Ela mandou-me buscar um papel e disse-me: "Faz lá outro". Conhecia-me bem, a minha avó. Viu logo que aquilo era demais para mim. Quando fiz o exame de instrução primária podia ter continuado a estudar. Se a minha avó

quisesse... A professora foi falar com ela, disse-lhe que eu era muito esperta, que ela tratava de tudo para eu seguir, que não precisava de gastar nada. Mas a minha avó não quis. Disse-lhe que eu já sabia mais do que ela, que para mulher até sabia de mais.

Quando saí da escola, aos doze anos, a minha avó, como faz toda a gente pobre, mandou-me aprender um ofício, para depois poder trabalhar. A minha tia e madrinha Amália, irmã do meu pai, bordava em casa, à máquina, para depois vender para as lojas. E eu, como via aquelas florinhas e tantas coisas bonitas que ela fazia, também quis aprender e escolhi o ofício de bordadora. Fui eu que escolhi. Era muito longe de casa, nas Escadinhas do Duque. Por isso levantava-me muito cedinho para estar lá às nove da manhã. Nunca gostei de andar, mas ia sempre a pé. Queria era meter-me num carro eléctrico, mas o dinheiro não chegava! Ganhava dois escudos por dia.

Eu passava muito bem a ferro, porque a minha avó tinha um sistema que era: se eu passava uma peça de roupa e ficava uma ruga, ela, em vez de me mandar tirar a ruga, mandava-me passar tudo outra vez. Ensinou-me assim a passar a ferro com cuidado, sem rugas.

Quando cheguei ao emprego, mandaram-me passar uma coisa a ferro e passel tdo bem que durante uns meses só fiz esse trabalho. Entrava as nove, saia as seis e só passava a ferro. Como não me ensinavam nada, a minha avó não quis que eu 14 continuasse. Não cheguei a estar um ano na bordadora. Não fiz 14 grandes amizades. Sempre fui muito timida, até para saltar à corda. Muito envergonhada. Sempre fui assim. Nunca entrei num sitio qualquer a vontade.

Quando saí da bordadora fui para casa, até que soube que, numa fabrica, na Pampulha, onde era encarregada uma tia minha, estavam a fazer empreitadas. Era uma altura em que se podia ganhar mais trabalhando mais. Era uma fébrica de bolos e rebugados. Embrulhavam-se os rebucados e também se descascavam marmelos e outras frutas.

Pagavam seis escudos por dia, mas quanto mais se descascava mais se 25

ganhava e eu era muito desembaraçada. Ficava toda contente por ser a que trabalhava mais e mais depressa. Nada daquilo era novo para mim. Em casa da minha avó obrigavam-me a fazer tudo. Já tinha muita prática. Com a minha geníca ganhava mais uns tostões. E fiquei-me por estes empregos, até aparecer aquele vizinho que tinha um stand no Cais da Rocha, já eu vivia com os meus pais.

Quando os pais da mlnha mãe, os avós que me criaram, vieram para Lisboa, já tinham todos os filhos casados, à excepção de duas tias minhas, com quem ainda vivi. Uma delas tinha só mais dez anos do que eu. Depois de eu nascer, os meus pais voltaram para o Fundão. Mas como a vida por lá piorou e já estava tanta família em Lisboa, resolveram também vir, mas continuaram com a vida sempre incerta. Foram viver para a Graça. Eu tinha nove anos e ainda fiquei mais cinco em casa da minha avó. Iamos lá muito pouco. Eu mal conhecia os meus pais e os meus irmãos.

Desde que fiquei com a minha avó, aos catorze meses, só tinha

ido uma vez ao Fundão, porque a minha mãe sonhou que eu morrera e como estava mal por causa desse sonho, levaram-me 14, para ela me ver. Dessa altura, era eu muito pequena, só me lembro do meu pai ralhar comigo, por eu querer que me levassem ao colo e eu, como nunca gostei de andar, ficar deitada no chão, a dizer que tinha muito frio, apesar de ser em Agosto. Lembro-me também de estar com os meus irmãos, todos sozinhos em casa, de roda de uma braseira, a assar couratos ou toucinho. E eu fui comer aquilo, e como tinha pêlos fiquei com uma sensação desagradável. Eles eram diferentes de mim. Estavam habituados a tratar de si próprios. A minha mãe andava muito por fora, por várias casas, a amassar pão. Como tinha fama de ser muito limpa e muito desembaracada, toda a gente a chamava. Tinha muita genica.

Antes de eu nascer, a minha mãe teve quatro rapazes. Dois estão vivos, o Vicente e o Filipe, os outros dois, o José e o António, morreram pequenos. Já não os conheci. Costumo dizer que os únicos bem nascidos são o meu irmão mais velho, o Vicente, e eu, porque as pessoas quando se casam têm o fito de quererem um rapaz, mas depois de quatro rapazes já só estou a esperar de uma rapariga. A seguir a mim, só vieram raparigas: a Celeste, a Ana, a Aninhos que morreu com dezasseis anos; a Maria da Glória, que morreu muito pequena, e por fim a Maria Odete, a Detinha, que nasceu já tinha a minha mãe quarenta e cinco anos. Tem só mais seis meses que a minha sobrinha Idalina, filha do meu irmão Vicente.

Aos catorze anos resolvi ir viver com os meus pais. Tinha 14 os meus irmãos e uma rapariga que está sozinha, numa casa, com duas pessoas de idade e sente uma vida de gente nova ao lado, uma casa cheia de gente nova, é natural que também queira brincar um bocadinho, que tenha tendência de ir para lá. Nem era pela minha mãe,

26

NO CAIS DE ALCÂNTARA

EM FAMÍLIA. 1956 COM OS PAIS E AS DUAS IRMÃS, CELESTE E ODETE
1986. COM O IRMAO VICENTE E A CUNHADA FILIPINA.

COM OS PAIS E O IRMAO FILIPE.

1973. COM A MÃE NO BREJÃO.

porque estive sem ela até tão tarde que só depois é que me habituei.

Era especialmente pela minha irmã Celeste.

Quando eu saí de casa da minha avó, ela ficou zangada comigo.

Mas ela era assim. Quando se zangava com a minha mãe, já não dava a bênção nem a mim nem aos meus irmãos. Quando eu prendia o burro, saía do quarto e dava bom dia e mais nada, a minha avó perguntava-me se eu não me tinha esquecido de nada e eu dizia que não. Ela mandava-me entrar outra vez, voltava a perguntar-me e eu a dizer que não. Até que ela ameaçava que era a última vez e eu lá lhe dizia: "Dê-me a sua bênção avó". Metia-me na ordem!

A casa da minha mãe era mais à vontade. Era melhor e pior...

Havia gente, havia os meus irmãos, a quem eu não estava habituada, mas havia a Celeste, que como tem só menos dois anos do que eu, era

natural que nos uníssemos, e havia também as duas mais novinhas. Mas havia ao mesmo tempo uma falta de regra que fazia acontecerem coisas que em casa da minha avó eu não via. Comigo houve sempre um desequilíbrio. Num lado falta-me uma coisa, noutro lado falta-me outra. E estranho, nunca estive bem em parte nenhuma.

A minha mãe tem muita coisa parecida comigo, mas tem muita coisa parecida com a mée dela. É muito aciganada. Para lavar umas couves para fazer caldo verde é capaz de sujar os alguidares todos da cozinha. Leva três ou quatro horas a escolher as couves para ver se têm bicho, depois horas a lava-las, horas a migas-las. É asseadíssima, mas dar um ponto ou passar a ferro não é com ela. Só passava a parte da frente e os punhos das camisas dos homens. Só aquilo que se via, o resto não passava. Se havia um buraco grande punha um remendo, se era pequeno, deixava. Não tinha paciência para essas coisas. Lavar é que era com ela, até lavava os sapatos! Arranjava o almoco ao meu pai as quatro, cinco horas da tarde, porque ia à procura de batatas boas para Almada. As vezes, esquecia-se do dinheiro para a casa e entdo, a sexta-feira, andava a procura de dez tostdes em cima de um movel, de vinte e cinco tostdes numa gaveta, desse pouco dinheiro que andava todo espalhado pela casa, a ver se juntava uns cinco escudos para comprar uma posta de bacalhau, para fazer o jantar. Ainda hoje a minha mãe guarda tudo na cabeca®. E fala dela: das pernas bonitas que tinha, da cintura tão fina que até lhe pediam para a medir. É uma pessoa de uma grande generosidade, de uma grande dignidade, mesmo com muita raca, mas também com muitas birras. Faz a vida negra as pessoas. Ainda hoje, as vezes, as cinco da manhã, veste-se toda como quer ir quando morrer. Veste-se para morrer!

(1) — A mãe de Amélia viria a falecer em Novembro de 1986.

30

Nesse tempo, como eu vinha de uma casa onde as coisas eram organizadas e já sabia fazer tudo, era sempre eu quem tinha mais trabalho. Era sempre a Amália para passar as calças dos meus irmãos, as camisas, tirar as nódoas do fatito aos domingos ou ao sábado à tarde. Os meus irmãos tinham uma educação muito rígida, como nós todos, como gente da Beira Baixa que éramos. Estavam cheios de preconceitos: o irmão mais velho é que manda, o irmão mais velho é que bate, a rapariga não pode fazer nada. Bastantes bofetadas apanhei dos meus irmãos, por me apanharem a cantar na rua. E eu, que gostava tanto de cantar na rua! Ainda hoje canto, na rua, na estrada... Canto e danço onde me apetece. Como eles não tinham dinheiro para almoçar fora, eu ia levar o almoço aos meus irmãos, que trabalhavam em Alcântara, a uma tasca, o "77", onde só compravam o vinho e usavam as mesas, porque um almoço completo custava quatro mil e quinhentos.

Nós éramos muito pobres. O grau de pobreza tem um limite e o nosso estava a ultrapassá-lo. Mas aquilo, para nós, era uma coisa natural. Púnhamo-nos todos à braseira, púnhamos os cobertores a aquecer para ficarem quentinhos. Se chovia em casa, púnhamos os alguidares mais os tachos e as panelas no chão, para apanhar a chuva.

E passávamos por isso naturalmente. Ninguém chorava. Também não nos divertíamos. Mas havia o problema de ir buscar o alguidar, ir tapar o buraco, para ver se a água não caía em cima de nós. Depois, se estávamos a dormir e a água caía, fugir para o lado e ainda, um último recurso, aquecer o cobertor quando a agua caía. E, de dentro do cobertor, ainda era capaz de saltar alguma pulga!

Mas somos pessoas assim, nunca nos revoltámos com a vida. O meu irmão Vicente só conheceu um emprego. Trabalhou mais de quarenta anos na mesma casa, até se reformar. E honestidade acima de tudo! A vaidade dele é que o patrão até o levava para casa, para almoçar e jantar. Com certeza, havia pessoas diferentes de nós, senão não se faziam revoluções. Mas nunca ouvi sequer falar dessas coisas. Os privilegiados é que falam dessas coisas, não são os pobres. E no fundo entre os pobres também há diferenças de classe. Nos éramos gente quase a margem. Os vizinhos era bom dia, boa tarde e mais nada. Ndo eram nossos amigos. Os Unicos vizinhos amigos eram os que moravam por cima, a minha cunhada Filipina. Antes de casar com o Vicente era ja como se fosse da familia. Houve logo aquele tipo de conversa: "Esta rapariga é que era boa para o Vicente!". Casaram ha mais de cinquenta anos.

O meu irmão Filipe, quando veio para Lisboa, era muito engracado. Era um miúdo da Beira Baixa a armaz em lisboeta. Punha o chapéu & Tom Mix, imitava o Jan Kiepura a cantar... Depois, deu-lhe para o boxe. Diz que foi campedo nacional quatro anos. Mas era muito novo e levou muita pancada. Era o mais atirado para a frente. Embora também não o tivessem registado com o apelido de Rebor-

31

dão, usava o nome no boxe. Ele era muito parecido comigo quando éramos muito novinhos. Na rua as pessoas até olhavam para ver duas pessoas tão parecidas. Com a Celeste é que mesmo não me achando nada parecida, já tenho vistos retratos meus e acho que me pareço com ela. A Aninha morreu tuberculosa, com dezasseis anos. Naquele tempo os tratamentos eram muito poucos. Eu andava cheia de febre e nunca ninguém me levou ao médico. O meu tratamento era chá de cascas de cebola, mais chá de barbas de milho.

Quando fui para casa da minha mãe, tive sempre a impressão que ela não gostava de mim. Era uma casa estranha e eu, com a minha sensibilidade para o doentio, para o pessimista, criei um certo complexo. Se uma vizinha dizia que era mais bonita ou mais inteligente que a minha irmã Celeste, a minha mãe negava logo. E eu, claro, pensava que ela não gostava de mim. Hoje comprehendo que uma mãe não gosta que se diga que um filho é melhor do que o outro, para ela são todos iguais. E a minha mãe tinha uma ligação muito maior com os outros filhos, que ela tinha criado desde que tinham nascido. Não quer dizer que eu fosse melhor, mas sempre tive a sorte de ter a simpatia das pessoas. Aos doze anos, já dava conselhos às pessoas crescidas, já apaziguava as vizinhas. Sempre precisei de harmonia para viver, de calor humano. "

Sentia-me incompreendida, longe das coisas que andavam a minha volta. Tinha pena de mim, achava que não procediam comigo como devia ser. Via caras feias, ouvia sons feios, aqueles ralhos, aquelas gritarias, afligia-me muito a brutalidade. E ainda por cima achava que não tinham razão. Por isso, ia-me matar todas as semanas. Tirava as cabeças aos fosforos, punha na água e bebia. Também bebia petróleo, mas como tinha um gosto muito mau, esquecia-me do mal que me tinham feito e deitava fora. Fiquei com um estômago de ferro por causa destas coisas.

Tantas vezes me sentava 14 no alto de uma pedreira a pensar na tristeza da minha vida e em me atirar dali abaixo: "Amanha, quando vierem aqui encontrar-me, é que vão ter pena", pensava eu. Era uma vinganga das injusticas que me faziam. Mas ninguém sabia disto, era tudo passado na minha cabeca. Nessa altura, a morte para mim não era bem morte. Só percebi verdadeiramente o que era a morte quando morreu a minha irmã Aninhas. Outras vezes, quando era Primavera e começam a aparecer aqueles malmequeres branquinhos no chão, era capaz de passar horas e horas ali, a olhar para eles.

Primeiro, as minhas fantasias eram sempre a volta de anjinhos, estrelas, luar, mar, céu. Mais tarde, inventava histórias de príncipes encantados, com princípio, meio e fim. Era muito influenciada pelo cinema. Via sempre os filmes em cinemas de reprise, em Alcantara, muito depois de serem estreados, geralmente ao sábado. As vezes, levava tanto tempo a convencer o meu pai a irmos ao cinema que

32

chegávamos lá e já não havia bilhetes. O que eu me fartava de chorar! Gostava de ver aquelas casas bonitas, aquelas raparigas bonitas, muito bem vestidas, a serem muito amadas. Disso é que eu tinha necessidade. Quando era miúda, queria ser a Sylvia Sidney. O filme que mais impressão me fez foi aquele em que o Henry Fonda acaba com ela morta, nos braços. Nunca mais me esqueci (*You only live once*, 1937). Depois, quando vi a Greta Garbo na Dama das Camélias (*Camille*, 1937), bebia vinagre e punha-me nas correntes de ar, para ser tuberculosa como ela. Queria mudar tudo, fazer finais diferentes.

Quando as coisas acabavam mal, inventava outros finais. Por isso, achei tanta graça àquela personagem da Melina Mercouri, em *Jamais le Dimanche*, a contar as coisas a sua maneira. Mas quando via a Greta Garbo nem sequer percebia o que era a vida dela no filme. Só me ficava o grande amor ¢ o pai dele a não querer.

Quando via certos filmes, sobretudo com cantigas, filmes do Carlos Gardel, do José Mojica, da Jeanette MacDonald, pintava-me com um papel grosso que, molhado, deitava tinta. Fazia umas rosetas, punha uns lenços a cigana e punha-me a fazer coisas ao espelho. Eu tenho os dois extremos, tanto gosto de palacios como de ciganos. A primeira vez que fui à Verbena da C.P., em Alcantara, vi um Duo, os "Julmar's", e fiquei deslumbrada com umas lantejoulas na saia da mulher.

Profundamente tinha um grande desejo de ser artista. Se gostava

de ver aquelas coisas, também queria fazer parte delas, daquele sonho. Mas nunca pensei que viesse a ser. Uma vez, tinha eu dezasseis anos e a Celeste catorze, comindmos fugir num barco, clandestinas, mas vestidas de homem, para ninguém se meter connosco. Vestimos os fatos dos nossos irmãos e saímos de casa as seis da manhd. Mas as seis e meia já estdvamos outra vez em casa. Pensdavamo que aquilo que acontecia nos filmes era verdade e queríamos ser emigrantes. Mas não era para ganhar dinheiro, era pelo sonho, pela fantasia.

Por volta dos quinze anos, o amigo do meu pai, que tinha um stand no Cais da Rocha, onde vendia vinhos do Porto, bordados da Madeira e pequenas recordagdes, para quem vinha nos barcos: turistas ou gente dos barcos de carga. Eu e a minha irmã Celeste fomos para lá tomar conta e tinhemos uma percentagem sobre aquilo que vendiamos. Com o dono do stand aprendi como € que se diziam os pregos em inglés e depois, com a minha intuição e memória, comecei a perguntar como é que se dizia isto e aquilo e fui aprendendo mais palavras. E atras dessas vieram as outras.

Como a minha mãe nos acompanhava sempre ao stand, alguém a aconselhou a pôr 14 também fruta à venda, que essa era então toda por conta dela. Por isso, primeiro íamos à Ribeira de manh#; comprar a fruta, e depois íamos para o Cais da Rocha. Umas vezes os estrangeiros compravam a fruta toda, outras vezes não, e como se não se

33

vendesse naquele dia ficava estragada, íamos as duas, com a minha mãe, com a fruta em açafates, de roda dos barcos que estavam por ali ancorados para a vender.

Andei dois anos no cais, Verão e Inverno, pois o trabalho dependia dos barcos que vinham. Quando aquela gente não safa dos barcos, pegdvamos nos agafates, ofereciamos cé de fora e eles acabavam por vir comprar. Com certeza que aqueles estrangeiros deviam dizer piropos e coisas. Eu ainda não entendia, não falava linguas, mas notava.

Sempre fui uma rapariga desenvolvida. Já na escola, que era mista, os rapazes se metiam comigo por causa disso. Há mulheres que se parecem com o pai, eu saí & minha mãe. A partir dos onze anos já a minha avó não me deixava ir a parte nenhuma. Até lá, podia ir espreitar os arraiais que se faziam no Pátio dos Quintalinhos e os bailes.

Depois, como ja era mais mulherzinha, era obrigada a ficar em casa. Aos doze anos, mascarei-me de mulher da Beira Baixa e lembro-me que andou um homem, toda a noite, atrás do meu pai, a pedir para namorar comigo. Quando tinha os meus catorze anos, já ouvia aqueles piropos malcriados do homem de bairro, coisas muito feias. Nunca fui de responder, guardava as coisas para mim. Mas chorava muito, pensava que só a mim é que diziam aquelas coisas. Nunca fui malandrona. Quando me casei, tinha vinte anos, estava convencida que as criangas estavam dentro das mdes, mas com as cabeças dentro das cabegas, os bracos dentro dos bragos, as pernas dentro das pernas. Era uma ideia um bocado estupida, mas nunca tinha parado para pensar nessas coisas. A natureza que tenho hoje foi aquela com que nasci. Fui

passando pelas coisas quase como um gato, que passa sem partir nada, mas um bocado fugidio, que não vem sempre, quando a gente o chama. Gosto muito mais da emoção que trazem as palavras que diz quem está apaixonado, ¢ ainda mais se as dizem à minha maneira.

Quando comegam a querer tocar-me é que é pior.

Quando andava no cais, com a descarga do carvão, o pó pegava-se as pestanas. Depois, quando lavava a cara, como o pó de carvão não saía, parecia que tinha os olhos pintados. Os meus olhos ainda hoje são acastanhados mas mudam de cor, podem ficar esverdeados. Tinha um cabelo cor de azeviche, como nenhum outro irmão meu tinha. Andava ao sol e queimava-me com muita facilidade. Enfim, como não era feia, começou logo o falatório das vizinhas; que a minha mãe andava a expor as filhas no cais e outras coisas. A minha mãe, coitada, tinha vindo da província, não fazia ideia nenhuma, mas o cais era uma coisa muito complicada para uma rapariga. Por último, até a minha mãe começou a tomar consciência. Havia dois polícias à paisana que passavam por lá e lhe diziam sempre: "Mal empregada rapariga! Tire-a daqui!". Acabei por não voltar ao cais.

A minha família era toda de princípios muito severos, mas eu tinha uma tia completamente aciganada, a tia Idalina, madrinha da

34

minha irmã Detinha. Ia para leilões de casas de penhores, de gente importante e vendia tudo. Mas não era completamente maluca, porque ganhava o seu dinheiro e ganhava bem. Quando a tia Idalina cozinhava, queimava sempre a comida e dizia: "O arroz não se dá comigo, os carapaus não se dão comigo." A casa dela era uma desordem. Nas gavetas tinha as coisas mais variadas: um pente, uma cebola, uma meia... Mais tarde, o filho dela casou-se e a mulher era muito arrumadinha. Como moravam em casas pegadas, via-se uma e era uma grande arrumação, via-se a outra e andavam três caracóis a subir pela parede lá dentro de casa. Quando a tia Idalina estava bem disposta e saía com a Detinha e a minha sobrinha Idalina, filha do Vicente, trepava com elas pela estátua do Marqués de Pombal acima. Era até capaz de descer a Avenida da Liberdade as cambalhotas.

Também tinha uns tios muito bem apanhados. Quando a minha mãe tinha 14 no Fundão um lugar de peixe no mercado, um dos meus tios ia com os empregados que vendiam peixe e apregoavam lá pela terra: "O belo carapau fresco!". E o meu tio, como não tinha coragem de apregoar, aproveitava o pregão, e só dizia: "Cá vai outro." Quando eu era miuda, apregoava tudo. Gostava tanto dos pregdes...

E continuava sempre a cantar. Nessa altura morava ao pé de nos um chofer que gostava muito que eu cantasse um fado feito pelos ceguinhas, a respeito de um crime de um chofer, que tinham morto na Quinta da Terrugem:

Serd pequeno o rigor
Da justiça para o autor
Do fim do pobre chofer
Que deixou, vertendo em pranto

No seu lar, humilde e santo

Seus filhos e a mulher.

Eu cantava isto com muito sentimento e eles choravam, choravam...

Como toda a gente me ouvia cantar e precisavam de raparigas para a Marcha de Alcantara, foram falar com a minha familia para me deixarem sair na Marcha. A minha mãe, a principio, não me queria deixar ir, mas acabou por sair também na Marcha, para me acompanhar. E foi ela quem mais dangou e mais marchou, desde Alcantara ao Luna Park.

— O ensaiador da Marcha era um poeta popular, Joaquim José de Lima, que usava o pseudénimo de Amil. Era um daqueles vizinhos que gostam de organizar festas e passeios fluviais ao Barreiro, que se vão pagando, a vinte e cinco tostdes por semana. Era um grande entusiasta e, mais tarde, fez os primeiros fados que eu cantei no Retiro da Severa. Nos ensaios, como a minha voz sobressaia, escolheram-me

35

para cantar, como solista, o Fado de Alcântara, que era para ser só cantado por um rapaz, chamado Berthier, que ficou o meu par. Para mim, essa saída na Marcha foi uma confirmação de que não cantava mal. Porque depois da noite de Santo António, exibimo-nos em algumas verbenas e, quando eu cantava o Fado de Alcântara, como o meu timbre era mais estranho, aplaudiam-me, o que não era costume. Foi a primeira sensação na minha vida de agradar a um grande público.

Fiquei com um bocado de fama lá em Alcântara. Toda a gente começou a falar naquele fado que a Amália tinha cantado.

A primeira vez que cantei em público, à guitarra, é que foi pior.

Eu tinha um tio, chamado João Rebordão, irmão da minha mãe, que fazia cegadas, tocava guitarra e bebia o seu copo. Um dia, ele tinha uns amigalhaços que iam fazer uma festa de beneficência, numa verberna em Alcântara ou na Ajuda, já não me lembro, e disse-lhes que levava a sobrinha que cantava muito bem. Ele tocava e eu ia cantar, tinha aí os meus quinze anos. Mas a sobrinha acabou por fazer uma figura triste, porque comecei com os nervos, tive tanta vergonha, que não me saía nada. Calei-me, calei-me e só consegui cantar uma coisa, que hoje detesto, que era um fado do Manuel Monteiro:

Minha bandeira querida

De todas a mais garrida

Verde-rubra, duas cores

Ao centro, cobre-lhe o pano

Um escudo bem lusitano

Foi o único que fui capaz de cantar. E eu sabia tudo!

A Cruz de Guerra da Berta Cardoso, aquele da Maria Alice: Meu não, que já não é meu / este coração desfeito, a Azenha Velhinha.

Mas, naquele dia, com público e o meu tio João a acompanhar, não me saiu nada.

Em 1938 houve o Concurso da Primavera. Cada bairro tinha as suas concorrentes, que faziam provas, para se apurar a melhor.

Depois, as melhores de cada bairro disputavam o prémio da Rainha do Fado desse ano. O meu irmão Filipe, que achava que eu cantava bem, levou-me, às escondidas da minha mãe, à Academia de Santo Amaro, para entrar no concurso. Fui a uns dois ensaios e, ao terceiro, quando acabei de cantar, começou toda a gente a aplaudir, mesmo as famílias das outras concorrentes. Até aí, não tinham aplaudido ninguém. Então, as outras começaram a dizer que ou eu ficava e elas iam todas embora, ou ia-me eu embora e elas ficavam. Diziam também coisas ofensivas; que não queriam estar ao pé de gente que vendia fruta. Era o tipo de gente pobretana de bairro, que quando uma é costureira já se sente muito mais alta do que a que vende fruta. Estava tão habituada a ser magoada, que pouco me importei. Sempre tive

36

razões de queixa das pessoas do meu meio. De maneira que como eu, sem concorrentes, não podia concorrer, fui-me embora. No final, quem foi Rainha do Fado desse ano foi a Márcia Condessa.

O guitarrista oficial do concurso em Alcântara, que acompanhava todas as raparigas que iam cantar à Academia de Santo Amaro, chamava-se Francisco da Cruz, era torneiro mecânico e guitarrista amador. Ele olhou para mim, eu olhei para ele, tocava guitarra, eu queria cantar o fado... Foi um amor à primeira vista. Começámos a namorar às escondidas, sem consentimento. Mas tão contrariado foi, porque aquele tocava guitarra e não servia, que acabou mesmo por ser uma paixão, criada e vivida.

Eu nunca tinha tido namoros a sério, apesar de ter quase dezoito anos. Havia aquelas coisas de, quando ia à mercearia, o marçano me meter na mão uma cartinha com aqueles amores todos e não sei que mais, mas nada sério. Só durante uns dias é que tive namoro com um rapaz que era chofer de uma autoridade, não sei de quem, talvez militar, porque usava farda e andava com um side-car. Ele foi logo falar à minha mãe, que o achou muito bom rapazinho por ter ido, tão seriamente, pedir licença para namorar comigo. Depois, ele começou a dizer-me muitas vezes: "ai, que girinho! ai, que girinho!" e eu não aguentei e acabei com o namoro. Mas o outro, como era guitarrista, esse era o perigo dos diabos, esse não podia ser. E tanto não podia ser, que foi mesmo.

Até que nos adiantámos, antes de casar. Quando me aconteceu aquilo, fui a casa da minha tia Idalina e contei-lhe, mas pedi para não dizer nada ao meu pai e à minha mãe. Fiquei com medo de tudo, como se fosse a pior coisa do mundo que me tivesse acontecido. Mas a minha tia foi contar aos meus pais. Aquilo foi um drama lá em casa. E os meus irmãos foram falar com o rapaz, dizer-lhe que tinha de casar comigo, porque eu era menor. E ele disse que não tinha sido ele. As lágrimas caíam-me pela cara abixo, estarrecida, sem compreender como era possível uma pessoa dizer uma mentira daquelas. Depois ele veio falar comigo, disse-me que tinha uma namorada há seis anos, que até já tinham comprado as mobiliars, que estava tudo assente na família dos dois, que iam casar. E, ainda por cima, disse que tinha feito o

mesmo à outra. Ele foi desumano. Eu sempre me senti rejeitada desde muito nova mas, mesmo assim, fiquei surpreendida, envergonhada, deprimida. Só queria morrer.

A minha familia não desistia. Queria obrigar o rapaz a casar comigo. Ou entdo, eu tinha de casar com um senhor que era guarda-fiscal e me queria mesmo sabendo de tudo. Eu tinha de casar com um ou com outro. Mas não gostava de um e não queria obrigar o outro. Entdo fui à farmécia, comprei remédio dos ratos, fiz uma bola e tomel-a'np chafariz, para não tomar em casa. Por isso, a maior parte do remédio saiu-me pelos dedos. Depois, fui sentar-me à porta dele, 37

para morrer ali.

Comecaram a passar pessoas, a verem-me com aquela cara, muito enjoada, que se via mesmo que estava mal, perguntavam o que é que eu tinha e eu lá dei a direcção. Levaram-me a casa de uma vizinha, que talvez até tivesse uma vida duvidosa, que nestas alturas é para essa gente que as pessoas vão, essas é que acodem. Ela deu-me muito azeite quente. Estive assim três dias, muito mal disposta, mas passou. Se tivesse tomado tudo tinha morrido. Foi a ultima vez que me matei. Depois, ele veio ter comigo, disse-me que tinha visto que gostava mais de mim que da outra, fizemos as pazes e começámos a tratar do casamento.

Quando me estreei no Retiro da Severa ainda não estava casada. Casei-me em meados de Junho de 1940, os meus pais ainda tiveram de dar autorizaçdo. No dia em que casei fui para a matinée. J4 estava no teatro, a trabalhar em pleno, a ganhar bem. No primeiro dia que tive folga é que fiz a festa de casamento.

O casamento foi um tipo de reparagdo que fui obrigada a dar a minha familia, mas também a reparacdo que eu queria dar a mim mesma aos olhos dos outros e aos outros através de mim. Eu sou muito exigente com as pessoas e o que ele teve coragem de fazer não era da pessoa que eu queria para mim. As pessoas podem beber, podem roubar e eu posso passar por cima disso. Mas há certas palavras, certas atitudes, coisinhas pequeninas, que acho partem de um defeito maior do que esses.

Fomos viver para casa dos pais dele, em Algés. Uma casa com uma grande arvore seca, no meio do quintal, para os passaros andarem mais soltos. Percebi logo que o casamento estava condenado a não durar. Ele era cinco anos e tal mais velho do que eu, mas socialmente éramos pessoas muito iguais. Talvez ele melhor, porque era torneiro mecanico, e 0 menino bonito da familia. Começámos a não nos entender. Havia uma grande diferenca de sensibilidade. Eu ja tinha a minha vida artistica, mas anddvamos sempre juntos, ele acompanhava-me sempre. Eu tinha muitos admiradores, mas isso não teve influéncia nenhuma. Nem eles tinham oportunidade de se confessarem. Eu sabia que gostavam de me ouvir cantar, mas nem me passava pela cabeça que gostassem de mim como mulher. Nem ninguém se atrevia a dizer-me.

Os pais dele gostavam de mim e eu estava resolvida a aguentar o casamento. Mas um dia houve uma discussão com a Celeste e quando ela ia a responder ele mandou-a calar, porque não estava em casa dela. E a Celeste disse que saia, não precisava de a pôr na rua. Eu disse que ia com ela e fui. E eu, como ele não me foi buscar, não voltei. Durou três anos o casamento.

Se não fosse depois a minha irmã estar ao pé de mim, talvez tivesse voltado. Mas não queria dar o braço a torcer e como ele nunca

38

me foi buscar, não voltei. Sempre fui muito orgulhosa. Uma vez, tinha quinze anos, estava em casa de uma tia, no Fundão, não gostava de lá estar e meti-me a caminho, às sete da manhã. E andei, pela linha do comboio, sem comer, até às quatro da tarde, debaixo de um sol terrível, aflitíssima, mas não queria voltar para trás. Era um grande orgulho, até por humildade.

Parece que ele teve um grande desgosto. Foi para o Alentejo, com vergonha da mulher o ter deixado e, mais tarde, para África, para a Beira.

Quando me divorciei, em 1949, foi à revelia, já ele cá não estava.

Depois voltei a vê-lo, em África, quando 14 fui cantar. Quando vinha a Portugal, ele vinha sempre visitar-me, até que morreu.

A rejeição é que me marcou, neste casamento. Nunca fui desconfiada na vida, nunca fechei nada a chave. A única desconfiança que eu tinha era de não acreditar que as pessoas gostassem de mim. Todas as minhas angustias, todas as minhas insatisfações, acho que tenho razões para as ter. Desde que se sabe que há vida e morte, há angustia. Acho que não estou traumatizada. Penso assim porque sou licida.

Mas também pode ser que esteja doida.

39

2)

A RONDA DOS BAIRROS

(1939 - 1943)

senhor lá do bairro que me ouviu cantar e insistiu para eu ir ao Retiro da Severa para me ouvirem. Disse-me que conhecia o Santos Moreira, que tocava lá viola, e podia arranjar para me ouvirem. O Retiro da Severa era dirigido pelo Jorge Soriano. Dois dias por semana à tarde ele assistia aos ensaios dos artistas da casa e também ouvia os artistas desconhecidos.

E fui 14, com a minha tia Idalina, sem os meus pais saberem. Mas como não estava o senhor que me ia ouvir, voltei outra vez, a noite, com a minha cunhada Filipina, as duas muito envergonhadas. Nessa altura eu já tinha cantado algumas vezes em festas e verbenas e achava que o meu nome devia ser Amalia Rebordão, porque era mais sonante que Rodrigues e menos vulgar. O meu irmão, que era boxeur, também era Filipe Rebordão.

Quando a noite chegou o tal senhor, a casa estava cheia e fomos para a cave ele me ouvir. Cantei um fado que me tinha feito o Joaquim José de Lima, o tal ensaiador da Marcha de Alcantara:

N aqueles ensaios da Academia de Santo Amaro houve um
Sou Amália Rebordão
Uma nova cantadeira
Por amar esta canção
Da raíz do coração
Sou fadista verdadeira
Era uma letra muito fadista e toda eu me entreguei a cantá-la.
Acho que as pessoas que estavam lá em cima foram ouvindo e foram
descendo, porque quando acabei de cantar estava tudo lá em baixo e
começaram a bater palmas. Gostaram de me ouvir e o Armadinho
disse logo que eu ficava, que tinha uma voz muito bonita e o Soriano
também achou. A minha cunhada conta que a Ercília Costa até disse:
“Esta rapariga é que canta. Quando eu digo que uma mulher canta, é
porque canta mesmo.”
Ficaram 4 minha espera, mas eu nunca mais apareci. Apesar
daquela pelintrice toda, a minha família não queria que eu fosse. Can-
tar o fado era a perdição! Como nunca mais apareci, começaram a
43
mandar recados, a escrever postais, a marcar a data dos ensaios. Eu
tinha vontade de ir, porque gostava de cantar, mas já nem pensava
nisso. Ficava contente só de me terem convidado, de saber que podia
ir, se quisesse. Foi então que apareceram lá em casa para falarem com
os meus pais. Mesmo o Soriano lá foi e lhes disse que nunca andavam
atrás de ninguém, que os artistas é que andavam atrás deles, mas que
achavam que eu tinha uma voz bonita e que se não me deixassem
cantar estavam a dar cabo do meu futuro, porque o fado é uma pro-
fissão como outra qualquer, em que cada um se porta como é, bem ou
mal. Falou-lhes também que era mais fácil ganhar algum dinheiro a
cantar do que a vender, como eu andava. A minha mãe, ao ver aque-
les senhores, todos bem vestidos, a dizerem bem de mim, e porque
também o dinheiro dava jeito, lá se convenceu. E eu fui outra vez ao
Retiro da Severa. Fui ao ensaio, assinámos o contrato e comecei a
cantar. Já aí foi um acontecimento. Foi uma coisa que me aconteceu.
Como eu não tinha nada que vestir para me apresentar, eles dis-
seram que me compravam os vestidos e os sapatos e, depois, eu ia
descontando no ordenado, conforme pudesse. Antes da estreia fui com
a mãe e a mulher do Soriano comprar dois ou três vestidos. Na
estreia, cantei com um vestido às riscas, amarelo e verde, com manga
curta, peitilho de renda e gola redonda, mas nem sabia pôr o xale à
maneira das fadistas, que seguravam as duas pontas na cintura e não
tiravam dali a mão.
Quando comecei, o Retiro da Severa era a casa típica mais bonita
que eu já vi, com o melhor ambiente. Tinha seis palcozinhos, onde
actuavam os seis acompanhadores: Armandinho, Jaime Santos e José
Marques, à guitarra, Santos Moreira, Abel Negrão e Alberto Correia,
à viola. Todos de “traje curto”, fato cinzento, com alamares pretos e
faixa preta. Era o conjunto privativo e eram os melhores. Tive logo a
sorte de começar com os melhores acompanhadores que havia nesse

tempo.

Como tinha uma grande intuição, não me foi difícil entrar no compasso nem nada. No dia da estreia (Julho de 1939) cantei aquilo que sabia: o Mouraria, o fado da Amália Rebordão e outro, também com letra do Joaquim José de Lima, que era assim:

Não sou mulher piegas nem medrosa

Detesto o pessimismo, podeis crer

Sou meiga, sou sensível, carinhosa

Mas prefiro quebrar do que torcer

Cantei aqueles três fados e, quando começaram a pedir para cantar mais, não tinha mais repertório. Disseram então que cantasse os mesmos e eu cantei. Depois é que me começaram a escrever umas letras para eu cantar. .

44

Nessa altura em que me estreei, cantava lá a Adelina Ramos, a Natália dos Anjos, a Arminda Vidal, o José Porfírio, o Júlio Proença e também o Alfredo Marceneiro, o José Tovar, a Maria do Carmo Torres. Era o elenco privativo. As vedetas do fado desse tempo eram a Berta Cardoso, a Ercília Costa, a Maria Albertina. Eu era uma rapariga muito nova e muito humilde. Ia buscar o copo de água para toda a gente, o casaco para toda a gente. Achava que eles eram todos formidáveis.

Assim que me estreei, fui logo viajar com o elenco do Retiro.

Fizeram uma embaixada do fado ao Norte e incluiram-me. Ao princípio, o Armandinho, que era muito meu amigo, dizia-me todas as notícias: "Tu agasalha essa garganta, que ainda has-de vir a ser uma Ercilia Costa ou uma Berta Cardoso." E mandava-me comer "pdozinho com mantiega". Como eu estava muito magrinha, porque ainda estava fraca com aquela histéria do suicídio com o remédio dos ratos, eles, como sabiam que eu vinha lá daquela pobreza toda, queriam alimentar-me. O cozinheiro fazia-me sempre um bife, para levar para casa. Eu, que nunca gostei de bifes!

No Retiro da Severa a publicidade foi toda boca a boca, feita pelo público, mas pegou como um rastilho. Porque ninguém 14 chamava a atenção para mim. As vezes, ia 14 a Emissora Nacional, para transmitir o espetáculo. Por isso, de vez em quando eu também era ouvida na rádio.

Houve pessoas da família da minha avó que até deixaram de falar aos meus pais por eu cantar o fado. Até o meu avô, que era tio meu amigo, não gostou. Mas depois de eu ter feito sucesso, andava nas lojas, 14 por Alcantara, a perguntar: "Tem discos da minha neta?". Julgava que dizendo só a neta dele, já toda a gente sabia. Nunca fui dada a muitos conhecimentos no bairro, mas não me posso esquecer quando eu ia para o Retiro da Severa, já mais bem vestidinha, ouvir dizer: "Quem quer laranjas?". Sempre fui muito mais mal tratada pela gente do meu bairro do que pela gente que conheci depois.

Quando me separei do meu marido, fui morar com os meus pais.

Depois arranjei uma casa na Rua Artilharia Um e os meus pais foram

viver comigo, mais o meu irmão Vicente, a minha cunhada Filipina e as filhas, as minhas irmãs, a Celeste e a Detinha, e o meu irmão Filipe. Sempre tive tendência de juntar a família toda. Como ganhavam pouco, achava que todos juntos vivíamos melhor. Depois, sempre todos juntos, mudamo-nos para a Rua Almeida e Sousa. Como era o tempo da guerra, os taxis andavam a gasogénio e eu, que já ganhava melhor mas andava sempre atrapalhada, porque gastava o dinheiro todo em táxis, resolvi ir morar para Belém, onde tinha à porta o carro eléctrico, que ia até à Avenida da Liberdade, e assim estava logo no sítio dos teatros. Afinal não moravam comigo o meu irmão e a minha cunhada. A seguir fui para a Rua Duque de Palmela com os meus

45

pais. Depois fui para a Rua de S. Bernardo, sozinha. E os meus pais ficaram noutra casa, ainda na Rua Duque de Palmela. Estive na Rua de S. Bernardo até 1955, quando me mudei para esta casa minha, na Rua de S. Bento.

Logo que comecei a cantar, houve uma aproximação de uma gente que não tinha nada a ver com as pessoas do Bairro de Alcântara, de um tipo de coisas que eu não conhecia. Ficava muito contente por haver gente importante a dizer que eu cantava bem e se ouvia alguém dizer alguma palavra que eu nunca tinha ouvido, pensava logo, estes sabem, estes valem a pena. Via casas bonitas, ofereciam-me lencinhos e outras prendas, e eu ia para casa e dizia à minha mãe que tinha estado em casa do senhor conde ou da senhora marquesa de não sei quê, que gostavam de mim, de me ouvir cantar, que me tratavam bem. Mas não tinha confiança nenhuma. Sempre achei que aquilo não ia durar. Quando, mais tarde, cantava no Luso todas as semanas, perguntava sempre como é que estava a casa, sempre convencida que não ia 14 ninguém. E estava sempre esgotado.

Claro que era uma vida mais agradável que andar na fabrica ou a vender fruta no cais, mas nunca tive segurangular, sempre fui um bocado fatalista. Num certo meio, as coisas acontecem e parece que tem de ser assim, aceita-se tudo. O que me aconteceu é que foi uma surpresa, porque ao resto estava eu habituada, era condigdo. O natural era ser pobre. Mas também, nunca tive complexos por ter sucesso. Quem compra uma cautela e lhe sai a sorte grande, não fica com complexos, fica é toda contente.

Logo no princípio, havia um grupo que ia ouvir-me ao Retiro da Severa e começou a distinguir-me. Andavam sempre atrás de mim. Um deles era o Vasco Mendonga Alves. Eu era casada, andava sempre com o meu marido, mas saímos muito em grupo. Um dia parei numa montra, vi um casaco de raposa curto, e disse, a fazer troça de mim: "Vou comprar isto amanhã." A brincar, porque eu não ganhava para isso, ganhava quinhentos escudos por mês. Ao outro dia recebi uma caixa com o casaco dentro. Como sou um bocado ingénua, não percebi nada, fiquei toda contente e comecei a usar o casaco, que me ficava muito bem. Mais tarde, já separada do meu marido, quando morava com a família toda, apareceu lá em casa um senhor, que era um

dos amigos desse grupo, e enquanto a minha cunhada Filipina foi à cozinha fazer cha para o receber bem, ele comegou a declarar-se e disse que me tinha mandado o casaco e que sempre tinha pensado que eu tinha percebido. Eu disse-lhe que nunca tal coisa me tinha passado pela cabega, porque ele tinha idade para ser meu pai, e então ele disse-me: "Sua ingrata." Deu-me um repente, fui buscar o casaco e disse-lhe: "Se é por causa disto, faga favor, tome 14 o casaco." Ele atirou com o casaco para o chão e deu-me uma bofetada na cara. E eu fiquei assim, a olhar, tdo surpreendida, que nem tive tempo de reagir

46

enquanto o homem não se foi embora. Isto tudo no espaço em que a minha cunhada estava a arranjar o chá. Claro, nunca mais o vi, mas cá fiquei com a bofetada na cara e também com o casaco. Eu, que não lhe tinha pedido casaco nenhum!

Não ha divida que era mesmo um bocado ingénua, não conhecia nada das pessoas. Por isso, logo quando comecei a cantar, tive um problema com os contratos. Quando me estreei, assinei um contrato com o Retiro da Severa como artista privativa. Ganhava quinhentos escudos por mês e trabalhava uns dez dias, porque ninguém cantava todos os dias, o elenco mudava sempre. Então, o Solar da Alegria veio convidar-me € eu, como tinha uns dias livres e não percebia nada de contratos, aceitei. E como ainda tinha dias livres, assinei outro contrato com o Luso, que também me tinham vindo convidar. Mas não cheguei a cumprí-los, porque assim que os outros me anunciaram, salto o Retiro da Severa, a dizer que eu tinha assinado com eles um contrato de artista privativa, o que queria dizer exclusividade. Até fui chamada julgo que a Inspecção dos Espectáculos. Mas viram que eu tinha feito aquilo ingenuamente, que como tinha dias livres me disputava a ganhar em três lados. Se me tivessem deixado, tinha andado toda contente a cantar o mês inteiro. Se este "golpe" não tem falhado, estava rica!

Estive uns seis meses no Retiro da Severa e, quando acabou o contrato, passei para o Solar da Alegria, onde era empresario o José Miguel, que me oferecia oitocentos escudos por mês, para cantar lá e noutra casa que ele tinha, o Café Mondego, também em exclusividade. O José Miguel era um homem muito especial. Era feio, baixinho, gorducho, mas toda a gente simpatizava com ele. Tinha uma destas artes para negociar! Arranjava dinheiro para abrir as casas todas, depois pedia dinheiro para as fechar, primeiro eram casas de fado, depois reabriam como cabarets com espanholas!

Quando eu cantava no Solar da Alegria, havia um senhor, chamado José de Melo, que ia sempre ouvir-me. Um dia chegou ao pé de mim e perguntou-me quanto € que eu ganhava. Percebeu que eu era uma parvinha e que nem dava que os bilhetes nos dias normais eram a vinte e cinco tostões e, nos dias em que eu cantava, subiam para sete e quinhentos e a casa estava sempre cheia. Eu ficava contente de ver a casa cheia, mas nem pensava no dinheiro. Quando lhe respondi que ganhava oitocentos escudos por mês, ele disse-me: "Então vá para

casa, que isso vai ganhar a menina por dia." Pensei que ele era maluco, pois oitocentos escudos por dia era impensável. Mas ele disse-me que eu não ficava sem ganhar. Se não ganhasse isso noutro lado, era ele que me pagava os oitocentos escudos por mês que eu estava ali a ganhar. E disse-me também que era empreiteiro; tinha mulher, duas filhas e uma vida tranquila, que não havia ali paixão nenhuma, só não queria que me continuassem a explorar.

47

1942. NO CAFÉ LUSO.

COM ALFREDO MARCENEIRO.

COM FILIPE PINTO. 1944. ASSISTINDO AOS TOIROS.

DOIS ACTORES AMIGOS: JOÃO VILLARET E NASCIMENTO FERNANDES.

1950. COM VASCO SANTANA.

COM O FADISTA CARLOS RAMOS E O POETA LINHARES BARBOSA.

COM MARIA DE LURDES MACHADO E ARMANDO MACHADO.

Quando acabei o contrato com o Solar da Alegria, disse que agora era tudo com o senhor José de Melo, e quem me quisesse contratar fosse falar com ele das cinco em diante, no Café LaGare. E o que ele disse resultou. O cachet foi subindo e, para grande escândalo da época, comecei a ganhar um conto de réis por noite. Isto em 1940. Claro, cantava só quatro vezes por mês, mas era completamente diferente de ganhar oitocentos escudos e cantar quinze dias por mês.

Ele subia a pouco e pouco. Pediu primeiro duzentos e cinquenta escudos por noite, depois quatrocentos, depois quinhentos. Então, os empresários começaram a oferecer, até chegar ao conto de réis, no Luso. Eu até tive vergonha de aceitar e disse ao empresário que me desse só setecentos e cinquenta escudos e não dissesse nada ao senhor José de Melo. Mas ele soube e exigiu o conto de réis. Este José de Melo foi a primeira e a única pessoa que me ajudou neste aspecto de me dar um empurrão na vida artística. Só ele. Nunca mais tive ajudas. Outras não as aceitei.

Nessa altura foi um escândalo ganhar tanto. No Retiro da Severa, o Alfredo Marceneiro, o Filipe Pinto, o Alberto Costa, ganhavam entre trinta a cinquenta escudos por noite. E eram os mais bem pagos. Compreendo que tenha havido ressentimentos. As pessoas andavam a cantar há tantos anos e aparecia alguém que ganhava logo bastante mais. Mas eu nunca tive culpa, quem me pagou foi sempre o público. Aquilo que o empresário dizia aos artistas que reclamavam era que se eles lhe enchessem a casa, como eu enchia, e com preços mais altos, também lhes pagava o mesmo.

O José de Melo era muito boa pessoa. Tinha uma moral tão rígida que quando me divorciei deixou de aparecer. Foi ele que nunca me deixou gravar, porque o Valentim de Carvalho fartava-se de andar atrás de mim. Eu via as artistas mais conhecidas com um disco e também queria ter, mas ele dizia-me que se as pessoas me tivessem em casa nunca mais me iam ver aos retiros. Por isso é que é raro OS primeiros discos em 1945, no Brasil. Porque estava longe e nem pensava que os discos cá aparecessem.

No Solar da Alegria já tinha o meu reportório. A primeira musica feita para mim era do Fernando de Freitas, que mais tarde foi comigo ao Brasil: Ronda dos Bairros. Aprendi a música e a letra, que era do Francisco dos Santos, um cantor humorístico, numa hora, por detrás do palco do Solar da Alegria, e pus toda a gente em pé, com um grito com que eu acabava o fado. Foi um delírio mas como era muito lisboeta não foi Portugal fora. Cantei-o muito e gravei-o no Brasil.

Qualquer dia, volto a gravar esses fados todos.

. Começaram então a aparecer outros poetas, com reportório para mim: o Linhares Barbosa, que vendia cada cantiga por trinta escudos, porque só vivia daquilo e pouca gente gravava; o Frederico de Brito, o Britinho, que dava as cantigas, porque tinha outra profissão. Cantei

53

muita coisa do Linhares Barbosa. Era um profissional das cantigas, como repentista não havia outro, tinha muita graça. Chegava, mostrava-me umas tantas e eu comprava-lhe as que achava melhores. Mas era tudo ideias dele, nunca lhe dei temas. O maior sucesso, com versos dele, ao princípio, foi a Lenda das Rosas, e depois Cinco Pedras, Dá-me o Braço Anda Daí, e tantas mais. As Sardinheiras foi das primeiras Tem uma letra muito engragada, que corre como 4gua, mas não gosto da musica. E posso dizer isto porque a musica não é minha, mas dei-a ao Fernando de Freitas, porque eu não estava inscrita na Sociedade de Autores. Fiz a musica a trautear, como fiz, mais tarde, a musica de Quando Se Gosta de Alguém. Não são bem músicas é um estilo para eu cantar o fado Nunca toquei nenhum instrumento, nem tentei aperfeiçoar-me na musica. Mas o Fado José Antônio, que 'tinha só uma parte, agora é cantado com uma segunda, que eu inventei, num dia de inspiração.

Também por essa altura comecei a cantar, com a musica do Mouraria, uns versos meus, que fizeram muito sucesso, mas nunca disse que eram meus. E um fado que começava assim:

Entrei na vida a cantar
E o meu primeiro lamento
Se foi cantado a chorar
Foi logo com sentimento

O Frederico de Brito fez-me a Carmencita, que teve um grande sucesso, a Troca de Olhares, que não é bonito, nem feio, mas eu gostava e o Rapaz do Camardo. Muitos anos depois, deu-me as Canoas do Tejo, que eu não cantei porque não gostava da palavra abalroa, para rimar com canoa. Como eu não quis, ele deu a cantiga ao Carlos do Carmo que fez um grande sucesso. Os fados do Britinho não eram bem o meu género. E quando há palavras com que embirro não sou capaz de cantar.

Cantava quase sempre musicas de fados clássicos que toda a gente cantava. O importante era a maneira de cantar. Nunca aprendi nada com ninguém, só conta aquilo que me acontece. No fundo, o que conta para mim é o acontecimento. Mas sempre tive uma exigência muito grande comigo. Preciso de me ouvir e agradar-me muito, para

poder fazer um espectáculo como deve ser. Se ouço a primeira nota e não me agrado, desgo, tenho vergonha de estar em cena. Se começo a ouvir e gosto, cresgo. Sou como os toiros quando são picados, uns crescem, outros vão abaixo. — .

Quando comecei a cantar o fado, nunca tinha ouvido nenhum espanhol cantar e diziam que cantava o fado a espanhola. Isto porque nunca gostei de pieguices, por isso lhe dava umas voltas que gostava de me ouvir. Umas voltas que tinha aprendido nas cantigas da Beira

54

Baixa, com a minha mãe e as minhas tias. Não tinham nada de espanhol.

O fado era parado, a fadista agarrada ao xale, sempre a cantar de uma maneira monótona. Eu sempre tive uma ideia de espectáculo. Como sou tímida punha-me atrás dos guitarristas e agarrava-me a eles. Mas tudo dependia daquilo que diziam os fados. Como não gostava da postura das fadistas, mudei tudo. Mas mudei sem querer mudar, mudei porque não me sentia bem assim. Só me dei conta quando vi os outros a imitarem-me. Então percebi que estava tudo a fazer o que eu fazia. Agora já nem sabem que fui eu que inventei essas coisas. Mas o que interessa é sentir o fado. Porque o fado não se canta, acontece. É um acontecimento. E isto é que me faz medo, porque nunca sei o que me vai acontecer. O fado sente-se, não se comprehende, nem se explica.

Nunca aprendi nada com ninguém mas sempre tive um forte frquinho pela Hermínia e pelo Marceneiro. Para mim são os dois génios da música popular em Portugal. A primeira vez que vi a Hermínia Silva foi no Café Lisboa, logo ao princípio de eu cantar. E nunca mais conseguia tirar os olhos dela. Nunca tinha ido ao teatro, nunca a tinha visto no cinema, só sabia que ela existia e que cantava o fado. Mas mesmo já depois de ser Amália Rodrigues, eu ia ao pé da Hermínia e punha-me sempre abaixo.

O Filipe Pinto era um tipo extraordinário, um daqueles fadistas de bota afiambrada, com uma cara cheia de personalidade. Não era homem de cantar muitas coisas, mas três ou quatro que cantava, cantava bem. E a apresentar agarrava a atenção das pessoas, tinha um certo magnetismo. Quando comecei, a Berta Cardoso era a grande vedeta do fado. As pessoas até me diziam: "Vais dar um bigode na Berta." Nunca percebi o que aquilo queria dizer. Nunca competi com ninguém!

Aos vinte e três anos estava divorciada, trabalhava, era independente, sentia-me bem em Lisboa. Era uma Lisboa extraordinária, divertida, bem disposta. Pelo menos o que chegava a mim era uma festa contínua. Restaurantes, boites, sítios com música, tudo cheio de espanholas, de refugiados, muita gente, muita animação. Comecei a cantar, comecei a agradar ao público, todos a fazerem-me a corte, todos a quererem andar comigo, casas inteiras deslocavam-se atrás de mim, de um lado para o outro, do Negresco para o Tokai, para o Nina. Bastava eu sair, saía tudo atrás. E eu andava por todo o lado.

Era nova, divertida, cantava e dançava tudo o que as orquestras tocavam: pasodobles, tangos, sambas, valsas. Muita gente me dizia que não andasse a cantar, senão não me iam ouvir. Mas eu gostava de música e cantava tudo o que estava na berra. Queria lá saber!

‘O Nascimento Fernandes era muito meu amigo. Quando havia corrida comprava sempre duas barreiras, para mim e para ele. No

55

tempo dele, além de grande actor, tinha sido um grande conquistador. Até brincava muito com ele por causa disso. Mais tarde, quando ele estava no Hospital de Oncologia, para já não sair mais de lá com vida, os amigos iam jogar com ele e combinavam perder, de propósito, para lhe darem a impressão que ele vivia do jogo. Era preciso ter sido uma grande figura!

As vezes, nesse tempo da guerra, eu estava no Negresco e o Nascimento Fernandes telefonava-me do Tokai a pedir-me para ir até lá, porque o Fred, que era o dono e muito amigo dele, não tinha lá ninguém. Eu nem sempre queria ir, sentia-me bem no Negresco, com aquela gente toda à minha volta era amiga do dono, o Angelo Pereira, mas ele insistia e eu, como gostava do Nascimento ia ao Tokai. Daí a bocadinho, bastava eu dizer, ao sair, que ia para lá e já toda a gente que estava no Negresco tinha ido atrás de mim para o Tokai.

Uma noite, estava no Tokai um cônsul da Venezuela, um homem com muita sensibilidade, que tinha chegado nem há uma semana, mas se meteu logo no meio dos artistas. Eu entrei e ele, que nunca me tinha visto, disse para a mulher e a mãe: “Entrou agora a Amalia Rodrigues.” Elas não acreditaram, mas ele disse: “Eu sei que há uma Amalia Rodrigues em Portugal e só pode ser esta mulher que entrou.” Aquilo fez-me uma confusão a cabeca. Uma pessoa que não me conhecia, achar que eu tinha cara de ser a Amalia Rodrigues!

Nunca me achei bonita, na altura em que, agora, acho que era.

Olho para trés e vejo que era melhor do que pensava. Estive quase para ser bonita e quase para ser feia, era um tudo nada de desequilíbrio para um lado ou para outro. Quel-me pelo meio. Olhava para o espelho e não me achava bonita. Tinha dias melhores. Fui sempre muito desigual, a cantar, a acordar. Acordo com uma cara, outro dia acordo com outra, no mesmo momento tenho dez caras. Basta ver fotografias minhas. Na mesma época, pareço pessoas completamente diferentes.

Tinha muitos admiradores, mas acho que confundiam muito o sucesso da artista com o sucesso da mulher. Sempre me meteu medo que andassem atrás de mim para dizerem que namoravam uma artista famosa. Mas toda a gente me tratou com seriedade. Andei sempre sozinha mas nunca me faltaram ao respeito. Tive sempre um comportamento é uma cara que, quando não quero que me acontecam as coisas, a frieza sempre me acompanhou. Quando não quero, ninguém se senta ao pé de mim. Não sei o que me acontece, mas crio uma barreira. É qualquer coisa que vem de dentro e se vê por fora.

As pessoas quando vinham falar comigo era a sério, mas eu julgava sempre que era a brincar, até que via que gostavam seriamente de mim, ficava cheia de pena e encontrava-me com um problema. Para ndo dizer que não gostava fugia. Dizia que tinha de ir almoçar aqui ou

56

ali. Depois, de repente, ia almoçar com uma pessoa a quem não podia dizer mais vezes que não, e tinha combinado com seis ou sete. E encontrávamo-nos todos no mesmo restaurante.

Também me aconteceu o contrário. Uma vez tive a impressão que gostava muito de uma pessoa... O amor anda-se sempre à procura dele, daquele amor completo, cheio de rosas, sem nada que discorde, tudo pleno, em força e beleza. Como cantar, quando gosto de me ouvir. Já a minha irmã Celeste me dizia: "Tu, com esse medo de seres infeliz um dia, não has-de ser feliz nunca." E não sou propriamente uma pessoa contente de ter nascido.

A solidão esteve sempre na minha natureza. Quem não está contente consigo própria apanha pancada de todo o lado. Uma pessoa que passa a vida entre multiddes, que sente um Coliseu cheio de gente não só a aplaudi-la mas a saber que lhe quer bem, sente-se um bocadinho isolada. E muita gente, foi sempre muita gente a gostar de mim. Amigos, aqueles a quem se conta tudo, tudo, hoje são poucos.

Muitos ficaram pelo caminho, têm a sua vida, outros morreram. Hoje sinto-me muito mais desencantada com o mundo. Não me interessam as conversas, ndo gosto de festas onde as pessoas são muito finas e dizem coisas sem interesse, mas também nunca gostei de conversas ordinarias.

Nesse tempo, a guerra fazia-me muita impressão, aqueles maus que andavam a matar gente. Mas em Lisboa não havia ambiente de guerra, era tudo uma festa. Nunca li jornais, nem sequer os que falam de mim, o que sabia era por ver no cinema. Tinha uma raiva enorme aos alemães e aos japoneses, porque ouvia dizer que andavam a fazer mal e eu sempre fui contra os maus. Se ia ao cinema, enquanto não apanhavam o mau, ficava danada. Mas dai a lembrar-me, mais profundamente, que aquilo acontecia porque um sistema estava mal organizado e podia deixar de ser assim, para aquelas coisas não acontecerem, disso ndo sabia nada. Eu não fui dos privilegiados. Fui dos pobres, daqueles que não estudavam porque ndo os deixavam, que andavam preocupados em como arranjar as batatas e que aceitavam, como eu aceitei, a condição de pobre. Era como se o mundo fosse a preto e branco, ricos e pobres. Segundo tenho observado, todos os intelectuais são de esquerda e os pobres que conheço não são de esquerda. Quem estuda é que percebe dessas coisas.

A primeira vez que saiu de Portugal foi para ir cantar a Madrid, convidada pelo embaixador Pedro Teotónio Pereira (Fevereiro, 1943). Essa minha primeira ida a Espanha teve uma grande influência em mim, porque fui ver um espectáculo de flamenco e fiquei apaixonada por aquela música. Daí a minha mania de cantar espanhol. Todas as minhas espanholadas são filhas dessa viagem.

Embora eu fosse, naquela altura, uma rapariga, viajamos com um passaporte colectivo em meu nome. Ia o Armandinho e o Santos
57

Moreira, guitarra e viola, e o Júlio Proença, cantador. Como nunca fui muito interessada, apesar de ser a primeira viagem ao estrangeiro, ia perdendo o comboio. Já entrei a correr, com o comboio a andar e as pessoas que me foram acompanhar a deitar as malas lá para cima. Além da Embaixada de Portugal, cantei no palácio do Duque de Aveiro, da duquesa de Santana, a Dona Sol, e outros sítios.

O Embaixador gostava muito da Perseguição, um fado da Maria Alice, mas eu não gostava e disse-lhe que, pelo menos aquela sextilha: Como sentinela alerta | noite e dia sempre esperta | em posição de sentido não cantava. E ele mudou-a para eu cantar. Por isso, a Perseguição, tal como passei a cantá-la, tem uma sextilha da autoria do embaixador Teotónio Pereira. Eu sentia que as pessoas desfrutavam os fadistas, divertiam-se a ouvir um desgraçado dizer uma data de asneiras, e depois riiam-se, faziam comentários e eu, como fadista, não gosto de ser desfrutada. Era como quando eu ia com certas pessoas muito bem jantar a Alfama e achavam todos muita graça por só haver cachucho. Eu, não achava graça nenhuma. Cachucho comi eu desde pequena.

Como sempre tive uma ideia de espectáculo e estava a cantar para pessoas que não percebiam português, comecei a não repetir a primeira parte dos fados e depois nem repetia a segunda. Antes de mim era tudo repetido, cantigas de mote e quatro décimas, repetia-se tudo. Mas eu começava a ouvir-me cantar e pensava o que estava a fazer ali há tanto tempo. Fui eu que trouxe essa inovação. Só gosto de repetir, e então é um prazer que dou a mim mesma, quando há uma palavra que gosto muito, uma nota musical que gosto muito, então esprai-o-me e sou capaz de lá estar imenso tempo.

O Embaixador convidou-me para jantar. Eu agradeci, mas depois disse ao Guilherme Pereira de Carvalho que não podia ir, porque não sabia estar a jantar com um embaixador. Ele soube disto, telefonou-me para o hotel, disse que ali era a autoridade máxima de Portugal e me mandava ir jantar com ele. Fui toda atrapalhada, sem saber onde pôr as mãos, com medo de entornar a sopa. Sim, porque tinha saído de um meio onde nem talheres havia. Na casa da minha mãe, havia umas colheres, de um metal qualquer, que se comiam até meio e até acabavam por alimentar. Quando acabou o jantar, o Embaixador disse-me: "A menina não se aflija, pode ir onde quiser, com quem quiser, que está sempre bem." E isto caiu-me muito bem.

Fui também cantar a uma festa, num barco, com uma cantora muito célebre, a Conchita Piquer, que não foi nada simpática. Eu tinha-me esquecido de levar o xale e ela não me quis emprestar um. Quem me emprestou um xale foi a Imperio Argentina, que eu tinha visto no filme Carmen de Triana. Tinha ficado tão entusiasmada que vi o filme uma data de vezes e sabia as cantigas todas.

Depois, a Imperio Argentina convidou-me para almoçar em casa

dela e cantei Los Piconeros, Ojos Verdes, António Vargas Herédia, que eram os maiores sucessos dela no filme. E a Imperio Argentina disse publicamente que tinha gostado muito de me ouvir.

Estávamos no Hotel Nacional, que era no Paseo del Prado, onde estava também hospedado um professor de português, Dr. José Manuel da Costa, muito conhecido na época, que me disse para eu ir ao Museu do Prado. Eu disse-lhe que já lá tinha ido, mas ele aconselhou-me a ir todos os dias um bocadinho, porque achou que eu tinha sensibilidade. Estávamos a almoçar e a falar do Prado e, ao pé, uns operários a polir umas mesas, e o Júlio Proença disse assim: "O Senhor Doutor! Portugal já não deve nada à Espanha. Lá, aquele trabalho que andam ali a fazer, era todo puxado à boneca."

Isto são anedotas. A grande influência foi ter visto o flamenco.

Era num teatro, um espectáculo grande, tipo Noite do Fado, com muita gente, mas eu não sabia o nome de ninguém, o único que fixei foi o Rafael Romero. Era uma música mesmo ao meu feitio de cantar. Se eu tivesse passado um ano em Espanha, eu e um guitarrista para me acompanhar, e tinha um viola, o Santos Moreira, que era um bocado cigano, não tinha medo de cantar ao lado de qualquer cantora espanhola. Tenho uma queda, um tal amor por aquela música, acho que podia ter chegado ao cante jondo. Mas nunca la passei mais de oito ou quinze dias e com intervalos de anos. Mesmo assim, tenho uma ladinice e gosto tanto da cantiga espanhola que a canto em todo o mundo e tenho sempre sucesso. Quando canto uma cantiga cigana, o espectáculo sobe logo. É natural, tem muito mais ritmo que o fado, que não é espectáculo. Mas eu não imito os espanhais e, se quisesse, até sabia imitar. Canto espanhol, mas não canto a espanhola.

Em Espanha há um ambiente de exaltação, que quase levanta voo. Esse ambiente que há em Sevilha, que faz de uma processão uma festa, com piropos a Virgem, que leva a dizer: Al Jesus del Gran Poder | que también és sevillano. Um ambiente que tinha servido muito melhor a minha voz do que o fado. Eu não trocava o fado pelo espanhol, mas queria ter podido cantar as duas coisas. Na verdade, considero-me uma cantora ibérica.

Os guitarristas que sabem destas coisas, chamam fados da escala espanhola aqueles fados que eu acho mais sérios, como o Fado Vitoria, em que canto o Povo Que Lavas No Rio. São fados que têm um tipo de não-melodia que dá para fazer a melodia que a gente quiser: São aqueles em que se pode sair do fado e ir para Espanha. Eu entendi isto assim, porque canto e sou muito ibérica na cantiga. Mas acho graça que aos fados mais sérios, aqueles que exprimem mais tristeza, mais pena de nós, chamem fados da escala espanhola.

O fado e o flamenco são duas palavras. chcias de peso, arrastam qualquer coisa inexplicável atrás de si. Canção não tem peso nenhum, antes de se ouvir a música e as palavras. Se não fosse a rumba flamenca e a buleria, o chamado cante chico, o flamenco não era divul-

gado, exactamente como o fado. O verdadeiro flamenco é o cante jondo, mas quem pegue na guitarra e vá para o estrangeiro cantar só soleares, seguidillas, canas e peteneras, à terceira cantiga vai-se embora, com um pontapé no sim senhor. Tem de cantar bulerias, rumbas gitanas, alegrías, sevillanas, coisas com ritmo e alegria, para depois meter o público nas coisas sérias. Foi o que eu fiz ao fado. Mas fiz sozinha, enquanto em Espanha fizeram músicos, poetas, cantores, uma data de gente. Atrás de mim não estava ninguém. Portugal não tinha nenhuma divulgação artística.

Depois, cantei muito em Espanha e o meu sucesso lá tem sido muito grande. Havia um crítico que tinha a paixão de me ouvir, que dizia: "Quando Amália tiene gripe, el escudo baja." No Castelló, o público pedia esta ou aquela canção e havia sempre um espectador que gritava: "Que se sonria y basta!"

Eu gostava muito de ouvir a Nina de los Peines, que era cigana. Fui muito amiga da Carmen Amaya que, além de extraordinária bailarina, quando, antes de dançar, apontava uma cantiga, um Soleares por exemplo, sem cantar, cantava bem. Lembrava-me a Irene Isidro, quando cantava na revista, com emoção, com vibração, que transmitia alguma coisa, embora não cantasse. A Carmen Amaya é um dos meus grandes ídolos. Era tão cigana que foi expulsa de vários hotéis porque cozia feijões no quarto, queimava os colchões e ficava tudo a cheirar a cebola. Eu sou um bocado parecida com ela. Não cheguei àquele ponto porque nasci em Lisboa, com gente da Beira Baixa à roda, mas devo ter uma costela cigana ou árabe. Se tivesse vivido no meio de ciganos ainda era pior do que ela. Era a Carmen Amália.

O que me toca é a vibração, a perfeição não me toca, a não ser que essa coisa geométrica tenha um calor, uma cor. Cantoras espanholas como a Juanita Reina, bonita rapariga mas sempre a fazer uma teatralizada impossível, não me dizem nada. Gostava era do Manolo Caracol e gosto da Lola Flores, que não canta bem, não dansa bem, mas parece que tem a Espanha toda dentro dela. Em Paris fiz um sucesso enorme com o Lerele, que é dela. Depois ela foi ao Olympia e não agradou muito. Parece que, como estava em França, ainda quis ser mais espanhola e exagerou tanto que não agradou.

O Porrina de Badajoz era muito meu amigo, cantava o Ai, Mouraria por bulerias. Era extraordinário! Cantava sempre de 6culos escuros e usava um ramo de flores. Havia um espanhol, muito erudito, que me dizia que o Porrina não tinha a regra do flamenco. Depois, passados mais de trinta anos, escreveu-me a dizer que eu tinha razão, que o Porrina era muito bom. Lá é como cá, com a mania do que é castiço e do que não é castiço. Sabem lá. Há é quem canta bem e quem não canta bem!

Tive muitos amigos em Espanha. Muitas noites engracadas com o 60

1943. EM MADRID COM A IRMA CELESTE.

Antonio Ordóñez, o Ortega, o Manolete, o Luis Miguel Dominguín, o Carlos Arruza, todos esses grandes toureiros gostavam de mim, me

dedicavam sortes. Desde que morreu o João Núncio é que não tive mais coragem para ir aos toiros. Em Madrid conheci toda a gente que lá passava: a Ava Gardner, o Hemingway... Mas nunca falo nisso.

Para que é que me serve ter conhecido o Hemingway? Não era amiga dele, não sou prima, nem irmã! i

Gostei tanto da Espanha que, logo a seguir a cantar na embai-xada, fui a Madrid para passear com a minha irmã Celeste. Era no tempo da guerra e não deixavam levar pesetas. Mas nós arranjámos duas mil e quinhentas e, depois, tinhamos 14 uma pessoa que arranjava mais algumas. Mal chegamos ao comboio, começámos a pensar onde é que havíamos de pdr o dinheiro. Descosemos uma bainha do casaco e pusemos pesetas 14 dentro, outras nos sapatos, metemos pesetas em todo o lado. Mas quando o comboio parou, para entrar a guarda, nós começámos com medo e, como não estávamos nada habituadas a viajar, deitdmos as duas mil e quinhentas pesetas pela janela fora. Só me dava vontade era de ir atras delas!

62

3.

AI, MOURARIA

(1944 - 1948)

o teatro. Uns meses depois de me estrear já estava no Maria Vitória, como atracção da revista Ora Vai Tu! (Junho, 1940).

Sempre gostei mais de cantar em teatros do que em casas de fado ou boites. No teatro há um palco e um público à frente. Numa casa de fado o público está em cima de nós. Como sou tímida, prefiro a distância. E acho que um artista se sente muito melhor com uma grande quantidade de público a ouvi-lo. Um teatro inteiro a bater palmas dá muito mais prazer. É um espectaculo, enquanto uma casa de fados não tem espectáculo. :

Ao principio, quando era para falar, tive uma grande dificuldade de encarar o publico, naqueles teatrilhos de revista, com a luz na cara e as pessoas todas ali, em frente e por cima. Mas a cantar é diferente. Fecho os olhos e ndo vejo nada. Nunca fui capaz de fazer aqueles números a falar directamente para o publico. Sentia-me toda torcida, toda envergonhada. E havia coisas que eu não era capaz de dizer, como um grande palavrdo ou a insinuação do mesmo. Fiz algumas revistas e operetas, entre 1940 e 1947. Foi um publico novo, muito mais vasto, que me ficou a conhecer, mas nunca tive uma rabula preparada para mim. Na revista nunca me experimentaram verdadeiramente. Também não era capaz de mostrar as pernas. Quando cantava a Boa Nova andava sempre a puxar a saia, que era curta demais. Uma vez, num final, julgava que estava tapada e, quando vi as outras, percebi que as saias de tarlatana ficavam transparentes com a luz e estava toda destapada. Comecei a pôr-me lá para tras, cada uma que dava uma volta encontrava-se comigo e dava-me um encontrfo. Tiveram de me tirar dos finais. Mas estar no teatro, para as pessoas do fado, era uma promoção. E eu, com a minha facilidade para linguas, cantei logo em espanhol, em inglés, cantei rumbas, sambas, seguidillas.

Na opereta Rosa Cantadeira (1944) fazia uma amiga da Hermínia, a Rosa de Alfama. Andava sempre atras dela, tomava parte nos dramas amorosos e cantava o Fado do Ciume, que foi o grande sucesso da peça. O Piero, que era um grande empresario e arriscava muito, fez uma montagem nova da opereta Mouraria (1946) para mim, com cendrios e guarda-roupa muito bonitos. Eu vinha muito C omo tinha sucesso nas casas de fado, chamaram-me logo para

65

bem vestida, com um vestido preto comprido, bordado a lantejoulas e um lenço de seda branca, um vestido que o Pinto de Campos desenhou inspirado nuns que eu tinha trazido do Brasil e deu depois origem aos meus vestidos pretos de espectáculo. O José Casimiro dizia sempre que ia ver a senhora D. Cesária.

Eu entrava sempre nos espectáculos à última hora. Uma vez fazia um número em que cantava músicas de vários países e o Pinto de Campos desenhou-me um vestido com umas mangas presas com molas que depois eu ia arrancando e mudando conforme a música. Mas como não tive tempo de pregar as molas, apareci logo no palco com os segredos todos à mostra. Ao princípio de cantar tinha uma falta de responsabilidade completa. Quando estava num teatro do Parque Mayer, como era atracção e não tinha deixa para dizer nem nada, estava melhor noutro sítio e uma noite não apareci na primeira sessão. Quando cheguei para a segunda sessão, os espectadores tinham exigido o dinheiro dos bilhetes por eu não ter cantado. Foi quando comecei a perceber que comigo aconteciam coisas que não aconteciam com os outros, pois toda a gente faltava e o público nem dava por isso. Quando ia cantar a alguma festa, havia sempre um artista que faltava porque estava doente ou tinha perdido o comboio e o público não se manifestava. Um dia, estava. anunciada para cantar no Cinearte, não me apetecia sair de onde estava e não fui. Pois descobriram-me e foram buscar-me, porque o público estava a partir as cadeiras todas do cinema. A partir daí, tomei consciência e nunca mais faltei, mas a fama de não cumprir os compromissos ficou agarraada a mim. Ainda hoje toda a gente fica admirada, quando trabalha comigo, de eu ser tão profissional, estar no teatro três horas antes do espectáculo, não descuidar nada, ter os vestidos sem uma ruga. Tal foi a força dessa fama.

Mas naquele tempo, no teatro, andavam sempre a fazer partidas. Uma vez, num dueto, o Alberto Ribeiro meteu-me um peso de vinte quilos na mão e eu tive de cantar assim até ao fim. Como eu tenho muito boa memória e decorava até os papéis dos outros, estava sempre uma cadeira a marcar o meu lugar nos ensaios, e eu nunca l4 ia. No Verão ia para a praia e escrevia bilhetinhos a dizer que ensaiassem sem mim. Também nunca ninguém me ensinava nada nos ensaios, era só marcação. A única pessoa que me ensinou alguma coisa no teatro foi o Santos Carvalho, que me disse: "Amalia, quando tiveres de chamar um nome a uma pessoa, lembra-te mentalmente da histéria toda para tras: entdo aquele isto e aquilo, fez isto e fez aquilo, e depois

dizes a frase." E realmente da resultado!

Gostava muito do Santos Carvalho, era muito crianca. Quando Ihe morreu a mulher, a Ema de Oliveira, aquele homem abrutalhado ia escrever as revistas para o jazigo. Não dava uma coisa com a outra.

O Jodo Villaret, que era meu amigo e ia muito ouvir-me, uma vez, no

66

1958. NO CAMARIM DE IRENE ISIDRO.

escasaaos

.

1958. NUM BAILE DE MÁSCARAS, COM O ACTOR JOSÉ DE CASTRO.

Luso, disse-me que, quando eu estava a cantar, tinha visto a auréola da Severa. Ele acreditava nessas coisas de espiritismo. Mas o meu ídolo no teatro era o Vasco Santana. Uma das coisas que mais me divertia era quando ele não sabia o papel e ficava a inventar coisas, à espera do ponto. Embirrava quando as pessoas vinham para o pé de mim dizer que o Vasco Santana, que era um grande actor, tinha mais graça que o António Silva por causa da barriga. Quando há tanta gente com barriga grande que não tem graça nenhuma! Claro, eu gostava muito do António Silva, só quem fosse parvo é que não gostava, mas o Vasco Santana era uma coisa e o António Silva era outra.

Quando o Vasco Santana morreu, estive anos sem conseguir ir à revista. E eu gosto muito de revista. Nas revistas sempre se meteram comigo. Mas também, com quem é que se haviam de meter? Tem de ser com as pessoas que o público conhece.

Gostava de algumas pessoas do teatro, mas nunca me considerei do meio do teatro, como de nenhum outro meio. À única pessoa realmente amiga é a Irene Isidro, e vejo-a tão pouco! Ela era muito engracada. Uma vez fui com a Rosa (Silvestre), o Pinto de Campos e a Irene ao Avenida ver uma peça com um actor brasileiro, o Rudolfo Mayer (As Mãoz de Eurídice), numa matinée só para artistas (1955). A certa altura, a Irene pediu uma aspirina ao Pinto de Campos Porque tinha uma grande dor de cabeça. Quando se levantou, para ir pedir água para tomar a aspirina, viu a Lucília Simões num camarote, em frente, e disse: "Ai! Está ali a D. Lucília, tenho de lhe ir falar!". Lá foi. E quando voltou, pediu mais uma aspirina ao Pinto de Campos, que ficou muito admirado, porque a outra ainda não tinha tido tempo de fazer efeito. E a Irene disse: "Não tomei! Deixei-a na mão da D. Lucília." Como a Lucilia tinha a mão a ficar deformada, com os dedos a fecharem-se, a Irene pegou-lhe na mão, deixou lá o comprimido, e depois não teve coragem de o procurar. Era distraidíssima. Andou anos a ir ao médico, com os olhos sempre inflamados, a chorar e a ter de fazer aqueles números declamados, e afinal era tudo por causa de um casaco de]ã angorá que ela usava.

Mas o mais importante, na minha passagem pelo teatro, foi ter encontrado o maestro Frederico Valério. No fado do retiro, a música era um suporte para a palavra. Mas para mim, que tinha uma voz, aquele fado muito liso não me chegava, não me consolava, precisava de encontrar outra música.

Sempre me aconteceram coisas extraordinárias. A existência do Valério, quando eu estava a começar a cantar, foi formidável. Tinha um tipo de melodia que era para a minha voz. Conhecia muito bem a minha voz e escrevia para mim, para toda a gama da minha voz, para cima e para baixo. Nos fados do Valério a melodia está lá toda nem que se faça uma voltinha pequena, não se nota, a orquestra segue na mesma. Eu, as vezes, fazia paragens enormes e a orquestra adivinhava,

69

parava para me acompanhar. Gosto mais de cantar com guitarra e viola, porque fico mais independente. Com orquestra e um maestro a reger, não tenho a mesma espontaneidade para cantar como me apetece. Com os guitarristas, paro quando quero. Faço primeiro uma preparaçãozinha, mas não tenho paragens certas e eles percebem quando vou parar. Com orquestra são muitos músicos, não me podem conhecer todos. No teatro, quando tinha o Valério à minha frente a dirigir a orquestra, se eu não gostava de me ouvir cantar, estava sempre a olhar para ele e a abanar a cabeça a dizer que não e ele a dizer que sim. Até que o Valério passou a dirigir de olhos fechados, de cabeça para baixo, nunca mais olhou para mim enquanto eu cantava. Senão era uma conversa pegada de olhares.

Conheci o Valério como profissional, mas simpatizámos um com o outro. Tinha uma grande ternura por ele, uma grande gratidão. A música da Rosa Cantadeira era linda e o Fado do Ciúme foi o meu primeiro grande sucesso que foi Portugal fora. As músicas do Valério são todas bonitas, mas são complicadas, difíceis de cantar, ele tinha um estilo muito próprio. E era muito esquisito, não admitia que lhe mexessem nas músicas. Eu assisti, no Brasil, no Casino de Copacabana, quererem tocar-lhe uma música num ritmo diferente e ele pegar nas músicas e ir-se embora: E o Copacabana era um sítio muito importante.

Mas mesmo nas músicas do Valério eu fazia coisas diferentes, mudava-lhe os finais. E ele, a mim, consentia, porque sabia que eu era espontânea. E também porque, para além da música ser bonita, os finais que eu fazia ajudavam muito ao sucesso. Fazia uns finais brilhantes, andava ali às voltas e as pessoas aplaudiam mais. Não era bem alterar, eram variações. No final do Malhoa o andamento é o mesmo, mas eu é que o apresso; no Sabe-se Lá, eu vou lá para cima, para acabar em brilhante.

O Valério fazia uma coisa horrível para mim. Punha os fados todos nos tons mais altos que eu podia cantar. Eu não gostava nada, porque a voz quando estica mais tem menos corpo. Uma corda vocal é como um elástico que, muito esticado, fica fininho. Eu não sei em que tom canto um fado, o tom é tirado, mas o guitarrista é que fica a lembrar-se do tom, depois eu só peço o fado. Antes disso, fiz um ensaio, para ver a nota mais aguda a que posso chegar e a mais grave. Se me perguntarem em que tom canto tal fado, eu não sei. No fado usamos muito o bemol que, para nós, é o ré sustenido ou o fá sustenido. São esses meios tons que às vezes se ajustam melhor à nossa voz.

Mas para as orquestras com muitos músicos é difícil transpor para meio tom abaixo ou meio tom acima, fica menos brilhante. Por isso, com o Valério, tinha sempre de cantar em tons naturais. Ele tinha tirado aquele tom, porque achava que eu ia lá e quem tinha de se aguentar era eu, porque tinha de cantar meio tom mais alto do que devia.

70

Eu não gosto de ser obrigada a cantar no máximo. Posso dar um grito, quando não sou obrigada. Saíu, vou por ali fora. Mas por obrigação não gosto, porque dá-se uma nota alta, duas, três, fica-se cansada, já não sai com a cor que devia ser. Tenho tido uma voz muito sã, nunca dei uma fíbia nos tons altos, cheguei lá sempre, mas numa tonalidade que não agrada muito ao meu ouvido. Por isso, tínhamos as nossas pegas, eu e o maestro Valério. Eu dizia que era alto demais, ele chamava-me mandriona e dizia que estava lindo.

De repente, numa improvisação minha, sou capaz de ir a uma nota em que toco um tom que não sou capaz de tocar, se for a música a mandar. Com a minha genica e num certo rasgo, tenho chegado aos mis, ninguém entende como. Mas se for uma música com a tonalidade mi, eu não canto, nem posso. Só num rasgo é que lá chego. Uma vez, no Luso, puseram-me uma cantiga num tom altíssimo e eu cantei com uma dificuldade enorme e ainda fiz um final mais alto. Ficou tudo parvo, a olhar para mim, especialmente os guitarristas, que deram que se tinham enganado. Para os guitarristas também é mais fácil tocarem os tons naturais. No flamenco quando é tom natural chamam-lhe al aire, que quer dizer que a guitarra está livre, sem lhe meterem a surdina.

Não gosto muito das palavras dos fados do Valério, quase todas do Amadeu do Vale e do José Galhardo. Detesto o Fado do Ciúme, com aquele já estds perdoado | de tudo o que me chamaste. Gostar, gosto muito do Ai, Mouraria, e do Fado Amdlia, e também do Saber-se Ld, que tem versos do Silva Tavares. Muita gente tomava o Fado do Ciume ou o Só A Noitinha como coisas que me tivessem acontecido. Pensavam que eu cantava aquelas letras porque tinha uma grande paix@o. Mas, claro, aquilo não era pensado por mim, era pensado pelo Valério, pelo Amadeu do Vale, pelo José Galhardo. Ainda bem, são como eu, que também gosto de acreditar numa histéria que me agrada.

Uma vez zanguei-me com o Valério. Eu gostava muito de um fado do Raul Ferrdo, que a Herminia cantava, mas não gostava do estribilho e pedi ao Valério para me fazer um estribilho novo. Estávamos no Brasil, o Amadeu do Vale fez a letra e eu cornecei a cantar o Só A Noitinha, com o couplet do Ferrão e estribilho do Valério.

Quando voltei para Lisboa o fado fez sucesso e quando fui a Madrid, fazer aqueles filmes curtos, com fados, o Só A Noitinha foi incluído, mas esqueci-me de dizer que também era do Ferrão. Quando o filme se estreou, no Politeama, o Ferrdo estava a assistir e comegeou a chamar ladrão ao Valério. O Valério, claro, ficou zangado. Mas para

provar ao Ferrdo que não tinha culpa foi para os jornais dizer que nunca mais fazia fados para mim e me proibia de cantar os fados dele. Como se fosse um castigo, para provar que ele estava inocente. E eu nunca mais cantei. Até que ele me veio pedir desculpa. Fiquei muito

7

zangada, mas depois a coisa passou. Quando estive uma temporada em Nova Iorque e ele também 14 estava, acompanhou-me muita vez ao piano.

Mais tarde o Valério fez as músicas do filme Sangue Toureiro (1958) que gravei mas nunca cantei em público. Embora as músicas fossem bonitas, nessa altura eu tinha descoberto outro tipo de poesia e aqueles versos do Guilherme Pereira da Rosa já não me diziam nada. Aliás dos versos dele só gosto da Viela, que ele fez para o Alfredo Marceneiro.

Eu disse ao Valério que não gostava dos versos, mas eles já tinham combinado tudo com o Augusto Fraga, que era o realizador, e cantei aquilo de muito má vontade. De maneira que nunca mais me deu jeito voltar a cantá-los, embora o Amor, Sou Tua se tenha cantado por todo o lado. Até o César o aprendeu. Mas não ficou, porque eu não o cantei. Havia também um fado Sangue Toureiro, mas desses fados que falam de toiros os únicos que eu acho que se aproximaram mais do ambiente ribatejano foram o Toiro! Eh Toiro! que gravei, e o Fado das Caldas, que nunca gravei por causa daquele “ai, ó...”, que eu não era capaz de dizer. A Andaluzia tem uma coisa que anda no ar, que se traduz num tipo de letras que cá não existem.

Mas as músicas do Valério eram músicas bem portuguesas. Quem hoje compõe não faz música portuguesa. Porque existe uma linha melódica, seja no fado, seja na marcha, seja na cantiga de roda que se ouve e se vê que é português. E não é preciso que seja tudo fado. A música do Carlos Paredes não tem nada a ver com o fado mas eu gosto. Como gosto da música do João Gilberto que não tem nada a ver com o samba.

A primeira vez que fui ao Brasil (1944) foi um sucesso tão grande, que nunca mais deixei de lá voltar. Fui a primeira artista portuguesa que trabalhou no Casino de Copacabana, que era a coisa mais importante do Brasil, onde só cantava o Jean Sablon, e gente assim. E então com o fado de que toda a gente fazia troça! Quando fui ensaiar a primeira vez ao Casino de Copacabana, a orquestra de lá, como eu era portuguesa e fadista, começou a fazer troça, a cantarem: Ai, minha mãe, minha mãe!. Para eles o fado era aquilo. Fui eu que acabei com a troça ao fado no Brasil.

Quando cheguei, já tinham uns vestidos para mim, muito ricos, bordados a ouro, e apareci integrada num espectáculo chamado Numa Aldeia Portuguesa. Cantava com orquestra, mas o meu reportório. Foi um tal delírio que até iam dar os parabéns ao empresário do Copacabana, o Atalaia, que era português. Contrataram-me logo para a Rádio Globo, quiseram que eu fosse para o teatro, tinha tudo à minha disposição.

Quando me vim embora, o Atalaia disse-me que arranjasse, cá em Portugal, umas cinco ou seis raparigas bonitas, para dançarem

72

1944. A PRIMEIRA CHEGADA AO BRASIL.

%

@

.

N

S

T

"

-

-

"

-"

"

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

1950. UMA MISTURA DE ARTISTAS DE PORTUGAL E DO BRASIL: EVA TODOR, IRENE ISIDRO, LAURA ALVES, JOAO VILLARET, ARTUR AGOSTINHO, TONY DE MATOS
E OUTROS.

1966. NO FESTIVAL DO RIO, COM MAYSA A SUA ESQUERDA.

1977. "UM AMOR DE AMÁLIA" NO CANECAO DO RIO DE JANEIRO.

1967. ENCONTRO EM CANNES "COM ROBERTO CARLOS.

1968. O POETA VINICIUS DE IV]ORAIS "EM CASA DE AMÁLIA"
enquanto eu cantava, com o guarda-roupa que o Casino de Copacabana já tinha. Queriam fazer propaganda ao Casino pelo Brasil fora e tinham-me escolhido a mim. Fiquei de voltar o mais depressa possível.
Cheguei a Lisboa com a incumbência de contratar as tais seis raparigas bonitas, mas como não sabia contactar com ninguém, fui falar com o Santos Carvalho, que conhecia do teatro. Ele gostou da ideia e propôs-se logo ir, mas a Ema de Oliveira, que era a mulher dele, a Maria Ema, a Virgínia Soler, o Luís Piçarra, o Humberto Madeira, o maestro Frederico Valério, o Amadeu do Vale, que era autor teatral, uma companhia inteira em lugar das seis raparigas boni-

tas que me tinham pedido.

Quando cheguei ao Brasil (1945), com uma companhia inteira, o Atalaia disse que não era aquilo que ele queria, que não ia fazer a propaganda do Casino de Copacabana pelo Brasil fora com aquela gente. Como havia lá quem quisesse fazer uma revista, mas só com a condição de eu entrar aceitei, para aquilo não acabar numa coisa muito esquisita e fomos para o Teatro República, com a companhia anunciada como Companhia Amália Rodrigues, representar primeiro a revista Boa Nova, completamente diferente do que se tinha feito em Lisboa, e depois a opereta Rosa Cantadeira, em que eu fazia o papel criado pela Hermínia.

Foi no Teatro República, nessa temporada, que o Valério e o Amadeu do Vale fizeram o Ai, Mouraria, foi 14 que eu o estreei. Para mim, o Ai, Mouraria é mesmo o fado do Valério. Aquele que é eterno. Os outros deixei de os cantar, o Ai, Mouraria e o Amdlia continuei sempre a canta-los vida fora. Quando canto o Ai, Mouraria há logo uma corrente que se estabelece. Gosto da musica e gosto dos versos. Alguém que fala duma rua, dum bairro, duns amores que teve e perdeu. Nessa altura, o Valério e o Amadeu do Vale também fizeram outra coisa para eu cantar, que é engracada, o Fado Xuxu, que começo por chamar-se Fado Carioca. Dez anos depois (1955) voltei a cantar o Ai, Mouraria no Teatro Republica e todo o público se comoveu.

Até chorei a cantá-lo.

Como me queriam no Casino de Copacabana eu cantava toda a semana no República em duas sessões e à segunda-feira, que era o dia de folga, cantava no Copacabana, que ficava sempre esgotado. Uma vez fui convidada para ir cantar ao Teatro Municipal, numa festa para o Getúlio Vargas, onde iam todos os grandes artistas. E eu cantava o Ai, Mouraria e abanava a cabeça para a Celeste, que estava na primeira fila, a dizer que estava a correr mal, e ela abanava a dizer que sim, que estava a correr bem. Passei o tempo todo naquilo, as duas a abanarem a cabeça. Já parecia o abanar de cabeça entre mim e o Valério.

Sempre tive muita gente que gostou de mim e eu não gostei, mas continuaram meus amigos. Só conheço duas pessoas que me odiaram

4

por eu lhes ter dito que não. Um deles foi um francês, que até morreu por minha causa. Eu estava no Brasil, na revista, no Teatro República. E ele ia ver-me e, quando eu aparecia no palco, abria o jornal e punha-o na frente, a fazer troça de mim. Quando alguém falava em mim, ia logo bater na madeira. Um dia, ia a atravessar a Avenida de Copacabana e estava a minha voz a cantar no radio de um botequim qualquer. Quando me ouviu, era tal a raiva, começou à procura da caixa de fósforos para bater na madeira, não viu que vinha um autocarro, foi atropelado e morreu. .

O outro foi o Julio de Sousa, cá em Lisboa, claro. Esse tinha-me uma raiva, que não me podia ver, porque como era muito vaidoso e me fez a corte, não aceitava que eu lhe tivesse dito que não. Os bone-

cos de barro que fazia com a minha caricatura eram sempre mealheiros, por inveja do meu sucesso. Ele nunca foi artista com grande êxito material e a irmã, a Mariamélia, também não. Eu tive aquele sucesso todo e, ainda por cima, lhe disse que não. Nunca me perdoou. Trabalhei com a Mariamélia, no teatro, várias vezes. Numa revista, ela fez um numero, toda caracterizada pelo irmão, para ficar parecida comigo, que era muito desagradável, a dizer que eu era uma interesseira, que só cantava por dinheiro. Muita gente não gostou. Eu não fui ver. Mas nunca odiei o Julio de Sousa. Até gravei coisas escritas por ele, como Saudade Vai-te Embora. E gostava dos bonecos de trapo que ele fazia de mim. Não tenho nenhum porque as pessoas pediam-me e eu dava-os. Esperava sempre ter outros e fiquei sem nenhum. O que ele fez de mim na Severa, que era uma maravilha, dei-o ao Kostelanetz e agora, que ele já morreu, sabe-se 14 onde terá ido parar!

Quando já estávamos há mais de sete meses no Brasil, queriam dar-me duzentos mil cruzeiros por mês, que eram duzentos e vinte contos portugueses, para eu lá ficar um ano a fazer publicidade a Companhia Antártica Paulista, a do Guaraná, e davam trinta contos por mês 4 minha irmã, para ficar a acompanhar-me. Eu achava que já 14 estava há muito tempo e queria vir-me embora e a minha irmã dizia: "Pois, vens cá outra vez." E k

Foi nesta altura que gravei os meus primeiros discos, para a Continental. Deixei lá no Brasil, desde estas primeiras vezes que lá fui, coisas que, ainda hoje, não há quem não peça aos portugueses que lá vão cantar. Quando 14 vou, tenho sempre de cantar o Fado do Ciúme, a Perseguição, o Tudo Isto É Fado, que foi criado pela Irene Isidro, numa revista. Foi ela que me disse que achava aquilo bom para mim. Não canto o primeiro couplet, porque foi feito para o teatro e não tem razão, cantado a seco, mas gosto muito das palavras do estribilho.

Muitas coisas me ligam ao Brasil. Quando fui para o Casino de Copacabana, aquela Nossa Senhora de Copacabana, que está a entrada do túnel para a Avenida de Copacabana, estava completamente sozinha. Eu comecei a ter muito sucesso, enchi-lhe de flores,

78

corbeilles do meu tamanho, e eu saía com aquelas flores todas, em táxis e automóveis que me traziam, e punha as flores todas aquela Nossa Senhora, que estava ali sozinha. Ao mesmo tempo, agradecia e dava o exemplo. Fui muitas vezes seguidas ao Brasil, pus lá tantas vezes flores e flores dias seguidos, que as pessoas devem ter começado a notar, a pensar que alguém ia ali agradecer um milagre. Isto não me disse ninguém, nem está documentado, mas tenho cá uma fé que eu é que fiz que aquela Nossa Senhora, que estava sozinha, tenha hoje igreja com gradeamento, esteja cheia de velas, gente a vender velas, aquela romaria toda. É cá uma fé que eu tenho, porque quando lhe comecei a pôr flores não tinha nada.

Na terceira vez que fui ao Brasil (1950), estava a cantar na boite Night and Day. Na rua estava um calor horrível, infernal. Entrei na boite que estava gelada, com o ar condicionado. Era tal a diferença de

temperatura que apanhei uma rouquidão enorme, mas continuei a cantar. A tal ponto que tinha também um contrato para a rádio por dois meses e tiveram de pôr discos. Estive quase dois meses sempre no médico, com aerosolis e penicilina, até ficar boa. Cá em Lisboa conscienciei logo que tinha perdido a voz.

Depois fui à Suíça ver o que acontecia. O médico disse-me que eu tinha tido muita sorte não ter arranjado calos nas cordas vocais. Que quando estivesse rouca não podia forçar as cordas vocais, não havia outra coisa a fazer senão calar-me. Eu disse ao médico que às vezes se me secava a boca que parecia cortiça, desde cá de baixo da garganta até à boca ficava tudo seco, nem podia falar. Ele mandou-me comer maçãs antes de entrar para o palco. A partir daí, andava tudo cheio de maçãs, no carro, no hotel, no camarim. Fartei-me de comer maçãs.

Outro médico disse-me que o melhor para aquela secura, que era dos nervos, era tomar uma ou duas taças de champanhe antes de cantar. E eu, que nunca consigo beber nada, que só gosto de chá, andei durante uns sete anos a beber champanhe antes de entrar em cena. Mas como o champanhe também não me tirava os nervos, deixei de beber e voltei às maçãs. Esta história do champanhe pegou-se-me tanto que, ainda hoje, a qualquer casa onde vou jantar, têm logo uma garrafa de champanhe para mim. E, afinal, ndo bebi nunca senfio uma pinguinha. E até gosto muito mais de maçãs!

Passei enormes temporadas no Rio. Quando me casei até estive para 14 ficar a viver. Antes de eu lá ir a primeira vez, os fadistas não tinham casa especial para cantar: cantavam na Casa do Minho ou na Casa das Beiras. Depois é que começaram a abrir casas de fado, no Rio e em S. Paulo. Em Paris, uns anos depois, foi a mesma coisa.

Em 1966 convidaram-me para fazer parte do júri do Festival da Canção do Rio de Janeiro e para escolher o cantor que devia representar Portugal. Escolhi a Simone de Oliveira. Houve muita gente descontente, mas foi o meu critério que prevaleceu. A Simone tinha uma

79

voz bonita, tinha toda a sua força. Ainda não lhe tinha acontecido aquele problema das cordas vocais, porque hoje a Simone é uma actriz da canção. No ano seguinte também a levei ao Olympia. O juri tinha artistas de vários países e o presidente era o Chico Buarque. Não gostei nada de fazer parte de um júri, porque ninguém está de acordo.

Cada um tem o seu critério, o seu gosto ou o seu nível. Eu gosto muito do Dorival Caími, mas não votei na canção da filha dele, a Nana, que foi muito mal recebida, quando ficou em segundo lugar.

Não me deixei influenciar pela amizade. Quem ficou em primeiro lugar foi o Udo Jirgens. Fazer parte de um juri não tem graça nenhuma. Fica-se com um peso de consciéncia, a pensar se a escolha foi boa. Há sempre uma dúvida. A partir dai recusei-me sempre a fazer parte de juris, mas esse Festival do Rio foi impecavelmente organizado.

Foi no Brasil que fiz o meu unico espectaculo todo organizado. Chamava-se Um Amor de Amdlia, foi no Canecdo (1972). Foi todo

feito pelo Ivon Curi. Além de cantar, eu contava episódios da minha vida. Mas nunca decorei o texto, trabalhava com o ponto nas orelhas. Nio estava habituada, mas ninguém deu por isso. Isto também nasceu comigo. No palco, quando falo, apesar da timidez, saio-me bem. Quando me engano, vou para a frente, chego a inventar quadras inteiras. Quando o público começa a estar comigo, eu estou também com ele e pronto.

Era um espectáculo com uma boa orquestra, com um bom coro. No palco estavam quatro painéis com retratos do meu busto, com mais de dois metros de altura. Gostava de fazer em Portugal um espectáculo assim. Foi um grande sucesso, esgotava todos os dias o Canecão, que é enorme. Os empresários do Canecão, os Priolli, queriam comprar o meu contrato no Líbano e ainda dar uma indemnização para o espectáculo poder continuar. Mas os empresários do Líbano eram sérios, já me tinham anunciado, e não aceitaram. Por isso o espectáculo do Canecão não pôde continuar. No ano seguinte voltei 14 e retomei o mesmo espectáculo, Um Amor de Amdlia. Mas quando se corta uma carreira nunca é a mesma coisa.

Continuo a ir ao Brasil praticamente ano sim ano não. E é sempre uma época extraordinária. Da última vez (1983) era para fazer dois espectáculos no Canecão do Rio e dois no Canecão de S. Paulo e fiz mais dois e mais dois. Mal acabava um espectáculo e anuciavam que eu ia fazer mais dois, ficava logo a casa esgotada.

Sempre me senti bem no Brasil. Acho até que o samba e o fado têm um ambiente comum. A primeira vez que 14 fui, vi na rua uma escola de samba que ia a gritar uma cantiga assim Vão acabar com a Praça Onze. Isto para mim é fado. A mesma tristeza da melodia, a mesma tristeza nas palavras. Só que depois é disfarçado pela alegria africana.

80

Só comecei a fazer cinema em 1946, mas o primeiro convite que tive foi do António Lopes Ribeiro, logo em 1941, para entrar no Pátio das Cantigas. Era uma personagem feita para mim, uma rapariga que cantava o fado e até se chamava Amália. Mas o António Vilar, que era o maquilhador, achou que eu tinha umas sobrancelhas que não eram possíveis para o cinema. O que é muito estranho, porque, mais tarde, fiz cinema e as sobrancelhas nunca me atrapalharam, sempre se viram os meus olhos. Como não me quiseram, acabaram por dar o meu papel à Maria Paula, tudo por causa das sobrancelhas. O Vilar deve ter achado que eu não era o tipo de beleza dele.

A minha estreia no cinema foi nas Capas Negras (1947) mas nunca vi o filme. Vi algumas cenas que ia fazendo e não gostava nada. Por isso, quando foi a estreia, não quis ir. Fez aquele sucesso todo, dizem que bateu todos os recordes de bilheteira até aí, mas nunca me apeteceu ver. O meu par era o Alberto Ribeiro, que tinha uma voz como nunca ouvi outra num cantor popular. Uma voz que parecia uma montanha, linda, bem timbrada, como uma explosão. Só é pena que quisesse cantar de uma certa maneira. Fazia uma espécie de piano-

nhos que parece que se encolhia todo. Ele tinha processos e os processos envelhecem, só o que é natural não envelhece. Ouve-se um disco meu antigo e canto como agora, sem processos. Quem passa pelo campo e vê um cardo, já sabe que é um cardo que está ali, é natural. Agora se fôr um cardo a disfarçar-se, a fazer que não é cardo, já não é natural.

Depois veio o Fado (1947). Jogaram um bocadinho como sendo um filme que contava a minha vida. Eu não disse nada, para que não pensassem que eu não queria que se falasse nisto ou naquilo. Mas não tem nada a ver com a minha história, a não ser que casei com um guitarrista e que vendia fruta. De resto, a minha mãe nunca cantou o fado, não fui criada no bairro de Alfama, só fui criada pela minha avó, aquilo do empresário a dar-me as coisas todas não tem nada a ver comigo.

Acho que os diálogos é que estragam o filme. É pena! Há palavras que eu não gosto e passo-lhes por cima. Tenho vergonha! Sinto-me mal! Tudo o que é natural saía-me bem, o resto não. Como eu não era actriz e nunca fui dirigida, só podia ser assim. Naquela cena do camarim, quase no final, que faço com o Eugénio Salvador, se não fossem as palavras, nota-se que talvez, se eu continuasse a fazer cinema, se fosse dirigida, se tivesse papéis de que eu gostasse, podia ter sido uma actriz de teatro ou de cinema. Mas como nunca aprendi a ser actriz, como não sabia nada e lá porque cantava e era a Amália Rodrigues entrei logo como primeira figura, tinha de ser conforme as coisas me saíam. Se tivesse começado por pequenos papéis, podia ser diferente, mas nunca me deixaram.

Apesar de eu ter um ar popular, nunca tive um ar ordinário.

81

Quando estou naquela cena do mercado, a pôr o avental, não pareço igual às outras que estão no mercado. Porque não sei ser actriz, não me sei arranjar assim, há uma falta de experiência para agir na altura em que não sei fazer as coisas e há uma falta de capacidade, em mim, que canto o fado, para fazer o papel de fadista. O meu ar é talvez mais de provinciana. Fui criada com uma família muito severa, talvez fosse essa severidade que nunca me deixou pôr a mão na anca e tomar certas atitudes chamadas fadistas.

A sequência do ensaio dos fados fui eu que a inventei, porque achei que havia ali uma falha, que o meu papel e o do Virgílio Teixeira não tinham graça nenhuma. Se ele era guitarrista e ensinava a rapariga a ser cantadeira, tinha mesmo de ensinar. Não era só falar nisso. E então, inventei aquela lição de fado que na altura, disseram que era o melhor do filme. Eu faço lá umas variações, canto mal de propósito, depois canto melhor, para se ver que estou a aprender, digo umas coisas que as pessoas acham graça. Sim, porque o filme entre os dois não tem graca nenhuma! Quem tem graca é o António Silva. Ele é que é o grande actor do filme. O Vasco Santana tem graga, mas tem um papel muito pequenino. Acho que ele não queria fazer papéis grandes, escolhia os papéis' pelo tempo que duravam, não queria

entrar mais de dez minutos, um quarto de hora. Tinha muito trabalho no teatro.

Aquela cena em que eu estou a cantar e há umas meninas nos bastidores a dizerem mal de mim, que não canto, só mio, que o meu sucesso é por ser bonitota, aquilo foi uma conversa que eu ouvi. Uma vez no Apolo, na revista Estds Na Lua (1946), eu estava enrolada na cortina para ndo me verem e poder olhar 14 para fora para ver o publico e ouvi uma actriz, que não sabia que eu estava ali, dizer exactamente aquelas coisas a outra actriz. Contei isto ao Armando Vieira Pinto, que pôs tudo no filme como se fosse passado quando eu estava a actuar, mas eu estava era atras da cortina.

Como não gostei nada dos didlogos do Fado, quando li o argumento de outro filme do mesmo autor, chamado Eram Duzentos Irmados, disse-lhe que ndo tinha gostado, que havia palavras que eu não queria dizer. Ele não gostou muito e eu não fiz o filme. Tenho pena só por causa de uma fotografia minha, de aevental, a anunciar o principio das filmagens, que veio publicada. Mais tarde, os didlogos do Sangue Toureiro (1958), ainda desse autor, também não me agradavam. Também detestei. Mas esse acho que é o meu filme mais pobrezinho. Nunca o vi. :

O Valério tinha feito uns fados muito bonitos para eu cantar no Eram Duzentos Irmãos, que depois cantou a Fernanda Peres, que fez o papel que era para mim. Quando estava a gravar as músicas do Fado, que eram do Frederico de Freitas, dei uma nota diferente, como acontece tantas vezes, e o operador de som, que era um espanhol, o

82

Dominguez, parou a gravação para dizer que eu me tinha enganado. E o Frederico de Freitas, que estava a assistir, disse logo: "Deixe ficar enganado, deixe ficar enganado!". Gostava muito do Frederico de Freitas. Escreveu até coisas muito bonitas a meu respeito. Aquelas músicas dele, antigas, eram lindas e eram populares: A Rua do Capelão, o Timpanas, o Ai, Bate, Bate. Mais tarde, fui buscá-las e cantei-as todas.

Como em Nova Iorque tinha ouvido o Kostelanetz reger La Bamba e achava que o Frederico de Freitas tinha coisas muito mais bonitas, a minha mania era juntar os dois, para tocarem as coisas dele na América, porque iam ser um sucesso. Uma vez o Frederico de Freitas estava em S. Carlos a ensaiar a Orquestra Sinfónica Nacional e levei lá o Andre Kostelanetz. Eu tinha pensado no Timpanas e nessas coisas, mas o Frederico de Freitas queria era que o Kostelanetz levasse músicas sinfónicas, a Menina Tonta e outras desse género. Mas como a orquestra estava toda desafinada, disse o Kostelanetz, e a menina ainda mais tonta, e como coisas daquelas tinha o Kostelanetz dos melhores compositores do mundo, claro, não lhe interessou nada. Depois do Fado o Leitão de Barros convidou-me para fazer Vendaval Maravilhoso (1949). Como me disseram que ele tratava muito mal os artistas, que lhes chamava burros, eu disse-lhe: "Ó senhor doutor, não me chame burra, que eu não gosto nada que me ralhem." Não

é que eu não pense que sou burra, mas se me chamarem fico com um complexo muito grande e não me posso mexer. Lembro-me que uma vez ele disse-me para eu entrar e dizer que precisava de um médico e eu disse que não era capaz de fazer aquilo a frio. Mas lá fiz, e ele depois disse-me: "Vê como foi capaz à primeira." Eu tive aquela conversa primeiro e pronto, nunca me ralhou. Foi pena o filme não fazer sucesso nenhum.

Deste meio do cinema, a pessoa que me ficou foi o Virgílio Teixeira. Sou muito amiga dele. Por esta altura do Fado, quando esteve cá o Tyrone Power e a Linda Christian, que tinham acabado de casar, andámos muito com eles (1948). O Virgílio tinha sempre umas namoradas muito bonitas e a dessa altura era tão bonita que toda a gente julgava que ela é que era a Linda Christian. Falou-se muito, até veio nos jornais, que eu tinha dado uma pulseira a Linda Christian. Mas não dei nada. Ela é que me levou a pulseira. A Linda Christian trazia uma pulseira de ouro, com uma medalha com um escorpião, que era o signo dela. Eu disse-lhe que a pulseira era bonita e ela perguntou se eu queria trocar pela minha. Eu disse que sim, mas nunca pensei que ela aceitasse. Mas aceitou mesmo e ficou com a minha, que era uma pulseira boa. Depois, tive vergonha de dizer que não, mas não lhe dei assim a pulseira. Que eu não ando a dar pulseiras as pessoas.

Neste tempo das Capas Negras e do Fado, acho que foi verdadeiramente a descoberta da Amalia Rodrigues em Portugal. Andavam

83

cordões de polícia atrás de mim para suster a multidão. Um para me levar, outro para me trazer. Não podia ir a sitio nenhum. Quando o Fado se estreou no Porto e eu cantava, no final, depois da exibição do filme, era uma loucura. Saja do Hotel do Império para o Coliseu do Porto, no carro de um amigo meu, o Jodo Marques Pinto, que ficou com o carro todo amolgado pela multidão e tinha de ir um cordão de polícia para eu poder fazer o caminho. A minha irmã Detinha, que me acompanhou sempre desde pequena e talvez seja a única pessoa da minha família que tem consciência do meu caso, chegou a andar, perdida na multidão, tinha então uns onze anos, a dizer: "Eu sou a irmã! Eu sou a irmã!". Até julgavam que ela era a Luisinha do filme.

Eu ia cantar Portugal fora e paravam-me na estrada para me oferecerem coisas das terras. Uma vez cantei no Casino da Praia da Rocha, no Algarve. Depois do espectáculo, como havia muita gente na praia que me queria ouvir e não podia ir ao Casino, começaram a pedir: "Cante 14 um fado." E eu cantei do alto dum muro que 14 havia para as pessoas que estavam na praia. Inventaram depois muitas coisas disparatadas. Em França, até escreveram que eu atirei com as jóias aos pescadores. Nesse tempo nem joias tinha para mim quanto mais para atirar. 2

Nunca gostei de me enfeitar com penas de pavão. Fui uma vez convidada para cantar, numa festa de beneficência, na Verbena de Santo Amaro e fiz um cachet muito mais baixo. Depois de eu cantar, vieram agradecer-me ao palco e disseram que eu tinha ido cantar de

graça. Entdo eu disse: "Ah! Você é muito esperto. Eu não vim nada de graga, cobrei metade do cachet. Agora é que vim de graga, porque não vou receber o dinheiro." Não fui capaz de me calar! Podia-me ter calado, mas a mim cu não me permitia isso. Este é o tipo de verdade que eu exijo de mim mesma. Eu era do Belenenses, desde miúda, para irritar os meus irmãos, que eram do Carcavelinhos, o clube 14 de Alcantara. Uma vez quando fui cantar a uma festa do Sporting, no fim, em vez de dizer "Viva o Sporting!" disse "Viva o Belenenses!". Não queria que as pessoas pensassem que lá porque eu estava numa festa do Sporting andava ali a dar vivas. Porque a mim tanto me importa que viva um como outro. Nunca fui uma apaixonada do futebol. Gostei do Benfica, naquela altura formidével, com aqueles grandes jogadores. Gostei do que fizeram pelo mundo fora.

Mas em Lisboa, nesse tempo dos filmes, a loucura era enorme.

Eu cantava no Luso, geralmente & quinta-feira, cantava no Casino do Estoril e cantava no Comboio das Seis e Meia, no Politeama, que era mais popular, um espectaculo mais acessivel. Ainda hoje tenho nos ouvidos aquele "Ah" imenso da sala do Politeama em peso, quando apareci de cabelo cortado, pela primeira vez. As pessoas têm uma exigéncia comigo que não têm com outros artistas: a Amália é que não pode, a Amália é que não deve. Mas eu nunca fui atrás disso, porque

84

fui sempre atrás de mim mesma. Uma vez eu disse à Hermínia Silva para cortar o cabelo, que ela usava aquele cabelo muito grande, todo espetado. E ela disse-me que não cortava, porque o público gostava dela assim. Até lhe respondi: "Mas se o público gosta de si pelo cabelo, é mau."

A minha vida artistica em Portugal corresponde a um tipo de casamento que uma pessoa faz quando tem vinte anos e depois dura até ao fim da vida. Passa a paix@o que faz bater o coração mais forte, mas fica a amizade, que tem um valor muito mais certo e natural.

Portugal descobriu a Amalia e agora gosta da Amalia como artista e como pessoa. Disso tenho a certeza absoluta. Há mais qualquer coisa que gostar de um artista. Tenho qualquer coisa em mim de Portugal, que as pessoas sentem. Como se eu fosse uma erva, um cheirinho. Há muitíssimos anos, um senhor de Reguengos mandou-me uma carta, com um envelope onde só tinha Ex.ma e depois um boneco, uma caricatura minha. E ele dizia que se eu recebesse aquela carta podia ter ideia da minha popularidade. E recebi, só com um boneco, sem morada, nem nada. Também recebi uma carta em Paris, dirigida a uma Amalia Rodrigues, para Barcelona. E o correio em Franca levou-a directamente para o meu hotel. Como se não existisse outra Amalia Rodrigues no mundo.

Mas também sempre inventaram muita coisa a meu respeito. Ha um senhor, que não regula bem e tem a mania que é muito rico, que diz que tem isto e aquilo e só amalias tem mais de cem. A este acho graca. A outras coisas não acho graga nenhuma. Diziam as pessoas que me queriam bem, ou que estavam apaixonadas por mim, que eu

estava tuberculosa, que me tinham visto ter uma hemoptise. Quando estive muito doente, no Hospital da CUF (1952), uma enfermeira disse que tinha assistido & minha morte, que eu tinha morrido como uma santinha. Depois, quando saí, até achei que tinha valido a pena. Tantas foram as promessas que cumpri com pessoas que as tinham feito se eu ficasse boa, tantas as cartas bonitas que recebi...

É muito esquisito as pessoas falarem tanto de mim. Mas também se não falassem, se não houvesse esses boatos todos, eu ja não existia. O Dr. Ricardo Espírito Santo foi o boato mais insistente. Diziam que me mandou educar, que me mandou aprender linguas, que me deu mundos e fundos, que era meu namorado. Para essa gente foi ele que me fez artista, foi ele que me deu tudo. Quem me fez artista foi Nosso Senhor e a minha mãe ajudou um bocado.

O Ricardo Espírito Santo gostou de mim, foi meu amigo, amigo até da minha família. Mas as pessoas sempre interpretaram essa amizade de uma maneira que não tem nada a ver com a verdade. Quando o Ricardo Espírito Santo me descobriu, já eu estava como vedeta no Teatro Apolo. Era um senhor muito bem muito alto, muito louro,

85

muito bonito, um bocado conquistador, todas as mulheres olhavam para ele. Era muito importante, mas eu não sabia quem ele era. Um dia, eu estava no teatro, mas não conhecia ninguém. Ele apareceu e toda a gente começou a olhar, a dizer para quem seria que ele vinha, um borborinho. Eu então ouvi dizer o nome e disse que costumava receber umas flores que vinham com esse nome, que eu não sabia quem era. Ele tinha um grupo muito grande, foi lá várias vezes, e começaram a gostar de me ouvir cantar. Depois, ele tentou comigo o que tentava com muita gente e eu até muitas vezes fui à igreja para Deus fazer com que eu gostasse dele. Eu até gostava que as pessoas pensassem que eu gostava do Dr. Ricardo Espírito Santo. Era importante para mim.

Quando o conheci fui toda contente dizer à minha mãe que um senhor muito importante dizia que eu cantava muito bem. Quando uma pessoa é pobre isso conta muito. Todo o pobre quando se aproxima de uma pessoa importante sente-se um bocadinho mais importante. Isto é humano e quem disser que não é assim é mentiroso. Ele era um grande senhor que descobriu um bicho maltratado e viu que por baixo desse bicho havia certa raça e tentou compreender a minha sensibilidade. Não lhe devo nada da minha vida artística. Devo-lhe as primeiras conversas sobre um mundo que eu desconhecia e uma amizade que durou muitos anos. De outro modo nunca me ajudou. Nem eu lhe pedi nada. Pedi-lhe uma vez um emprego para um guitarrista e ele emprestou-me o resto do dinheiro para comprar um prédio, que era para garantir o meu futuro. Emprestou-me o dinheiro e eu paguei-lhe.

A ajuda que tive do Ricardo Espírito Santo foi uma espécie de confirmação de mim própria. Uma vez eu estava em Roma a cantar

no Teatro Argentina (1950). Ele foi ouvir-me cantar e convidou-me para ir a um antiquário, com um inglês, amigo dele, também grande entendedor de antiguidades, porque achava que eu tinha sensibilidade. Eu disse que não percebia nada de coisas antigas mas ia, toda vaidosa de ouvir dizer que tinha sensibilidade. A certa altura entraram umas pessoas com uns objectos que eles tinham encontrado na tal loja e eu, quando vi essas coisas, pus as mãos e disse: "Tão bonitinho! Parece português." Mas comovidíssima. Eles olharam um para o outro e também se comoveram. Porque aquilo era realmente português e eu, uma pessoa que não entendia de coisas antigas, tinha sentido isso e comovi-me. Eles estavam contentes de terem encontrado aqueles objectos muito valiosos e a minha reacção veio dar força a que aquilo era tão português, que até me comoveu a mim.

As pessoas, naturalmente, acham muito mais interessante essa história do grande senhor que me fez, que me modelou. Mas a mentira irrita-me. Sou uma pessoa muito humilde e não me importava nada de dever a minha vida artística ao Dr. Ricardo Espírito Santo. Mas não

86

1954. COM VIRGÍLIO TEIXEIRA.

MADEIRA, 1950.

1948. NA LISBOA FILME CANTA PARA TYRONE POWER E LINDA CHRISTIAN.
VIRGILIO TEIXEIRA, RAUL DE CARVALHO E AUGUSTO FRAGA TAMBEM ASSISTEM.

devo. A única pessoa que me ajudou foi aquele senhor José de Melo. São até capazes de vir à minha casa e pensarem que tudo quanto eu tenho foi o Dr. Ricardo Espírito Santo que me deu. Pois as coisas que ele me deu, para a minha primeira casa, não têm absolutamente valor nenhum. Muita gente nessa altura me deu coisas. O Mimon Anahory deu-me um Cristo, muito bonito. Um amigo de quem ninguém fala, o Abel de Lacerda, deu-me um par de còmodas do século XVII], assinadas, que são a coisa mais valiosa que tenho em casa, sem ter sido comprada por mim. Gostava tanto de mim, que até comprou o retrato que o Eduardo Malta me pintou, que está no museu que ele fez no Caramulo.

O Ricardo Espírito Santo foi o boato mais incessante, mas aguentei com tantos boatos. Então o Rei Humberto de Itália não foi meu namorado, para não dizer outra palavra? Não me deu também mundos e fundos? Esse boato chegou à América. Eu tenho uns brincos muito grandes, compridos, de minas novas, uma jóia antiga que ao longe, no palco, faz muita vista, que comprei a uma senhora que vendia jóias nos camarins dos teatros, quando eu ainda trabalhava na revista. Pois na América queriam que eu dissesse que tinha sido o Rei de Itália que me tinha dado os brincos! Eu disse que não. Por um lado, porque era mentira e, por outro, porque mesmo que fosse verdade, também não dizia. Se eu fosse de me aproveitar das coisas até tinha dito.

Era um assunto tão falado, que o Linhares Barbosa fez uma quadra, com muita piada, em que dizia: A Amadlia é tão boa rapariga, que nem se nota que traz o rei na barriga. Porque diziam que eu ia ter um

filho do rei. Numa revista italiana até escreveram que o Rei de Itália estava apaixonado por uma fadista portuguesa, uma bonita morena, picada das bexigas, chamada Amalia Rodrigues. Misturaram-me com a Severa.

A verdade é que eu conhecia muito bem o Rei Humberto de Itália. Ele era meu admirador, ia muitas vezes ouvir-me cantar. Sempre que eu cantava no Luso o rei estava lá caido. Mas nunca me deu nada. Nem umas flores. Por acaso umas flores até me podia ter mandado! Mas claro que tive muita gente importante que me admirou, uns gostavam de me ouvir cantar, outros fizeram-me a corte. Fui a muitas festas onde estavam essas pessoas reais. Uma vez fui a um jantar e à mesa estavam catorze pessoas reais. Só eu é que não era. Além do Rei de Itália, de quem me aproximei mais foi dos Condes de Barcelona, dos Condes de Paris. A condessa era uma muther muito bonita. Com estes estive muita vez, com outros só esporadicamente.

Ao principio tinha uma certa timidez. Eu era muito amiga da Embaixatriz de Espanha, a Isabel Franco, que esteve ca muitos anos. O Embaixador, que era irmão do Franco, nunca contou nada para mim. Mas ela era uma simpatia. Foi a pessoa que mais se aproximou

89

COM A EMBAIXATRIZ ISABEL FRANCO.

1949. COM O REI HUMBERTO DE ITÁLIA NO CAFÉ LUSO.

1968. COM A BAILARINA PASTORA IMPERIO E O FUTURO REI JUAN CARLOS, EM MADRID.

de mim, de uma gente que não tem nada a ver comigo. Era uma senhora de um meio completamente diferente e convidava-me sem ser para cantar. Convidava-me para tomar chá, para passar a tarde com ela, para jogar a canasta, que não jogava nada bem, numa altura que eu tinha a mania que jogava muito bem. Ela até gostava de cantar o fado.

Uma vez convidou-me para uma festa na embaixada, onde estavam os reis todos. Veio receber-me à porta e eu, muito envergonhada, só dizia que não entrava, que não sabia fazer vénias. Mas a Isabel Franco disse-me que tomasse uma copa, e deu-me uma taça de champanhe. Conversámos um bocadinho, outra copa e mais outra. O champanhe fez tal efeito, que eu, que nunca falava em público, resolvi fazer uma conferência sobre fado para o Rei de Itália, os Condes de Paris, os Condes de Barcelona, para aquela realeza toda. Comecei a cantar e como era a Embaixada de Espanha, explicava que o fado corrido correspondia à buleria, que era um cante chico, sem importância, depois que outro era a nossa seguidilla, e por aí fora. Como tinha já estas ideias e estava desinibida demais, deu-me para dar explicações. Como nunca bebo nada, qualquer coisa me faz logo imenso efeito.

Também tomei uma vez chá com o D. Duarte Nuno. Eu tinha ido cantar ao Norte, ele convidou-me e eu lá fui tomar chá com o rei. Era simpático. Um dia cheguei no Vera Cruz ao Rio de Janeiro e estava a falar com o D. João e o D. Pedro, os pretendentes ao trono do Brasil, a fazer o meu mais bem comportado possível. Cada vez que

o Vera Cruz ia ao Rio, a Maria Guerreiro, uma rapariga fadista que casou com um médico e ficou no Brasil, ia sempre ver o barco, para matar saudades. Nesse dia, quando me viu, pegou-me por um braço e só dizia: "Anda lá abaixo! Na cozinha estão uns marinheiros a dar pão com chouriço." E como ela era uma mulher muito forte, levou-me a correr, de escantilhão. Fiquei tão atrapalhada, que nem me pude despedir dos príncipes. Mas a Maria Guerreiro sabia lá que eram os príncipes.

91

M o o

i B

= -

.

E

" É

ES = 5 & r

B = "

-

- '

" "

"

- ; * "

4.

FOI DEUS

(1949 - 1955)

voz que fazia com que as pessoas que iam na rua parassem para me ouvir. Af pelos doze anos já me dava conta disso.

Quando tinha vinte e tal anos cantava Granada, Torna a Sorriento, o Hilário, essas coisas que metem muita voz. Cantava tudo quanto gostava. Um dia, em Formentor, depois de ter estado muito doente, estava a andar de gaivota com as minhas irmãs e a minha sobrinha e comecei a cantar Torna a Sorriento. Quando dei por mim estava toda a gente às palmas, na praia. Quando morava em Copacabana andava em casa distraída a cantar Granada e as vizinhas das traseiras começaram a aplaudir. Dei-me sempre conta que tinha alguma coisa. Isto não acontece a toda a gente. Andar a brincar no mar ou a cantarolar em casa e desatar toda a gente às palmas! Mas dei-me conta quase sem me dar conta. Não fiquei estragada por causa disso. Foi-me sempre agradável, até para mim, porque gostava de me ouvir cantar.

Mas eu tinha uma voz que não era só para aquilo que eu estava a fazer, para o fado. Desde miúda sempre cantei tudo. A mim quem me chamou fadista foram as pessoas. Mas também, nunca pensei em deixar de cantar o fado. Porque, apesar da voz ser boa, sou essencialmente uma cantora portuguesa e, de certa forma, ibérica. Quem me tira a música portuguesa e espanhola, acabou-se. Posso cantar noutras línguas, mas não canto da mesma maneira. Já não é para me divertir a mim, não é a mesma coisa. Sempre achei que para cantar francês ou inglês há muita outra gente que canta bem. Sempre cantei forçada.

Aquilo que não canto forçado é português e espanhol. Isso então, ninguém me pede e até me despedem. Ela aí vai, por aí fora...
Tenho uma voz, e quando fui com ela para os retiros levava dois ou três fados feitos por um homem de Alcântara. Depois, aprendi o tipo de fado que 14 se cantava. Quando fui para o teatro comecei a cantar os versos do José Galhardo e do Amadeu do Vale. A evolução da minha carreira é a evolução de mim mesma. Fui vivendo, fui apanhando, sentindo, passando por varias coisas. É como uma árvore que se planta e cresce, fica diferente, depois dá fruto. Mas a base, o carácter das pessoas, nasce com elas.

Muito cedo me dei conta que havia qualquer coisa na minha

95

Cresci. Palavras que ignorava cheguei a elas por intuição, por dedução, que sempre a tive apurada. Tive conhecimento das coisas pela minha maneira de ser. Os primeiros versos de mais qualidade que cantei foram As Penas, do Guerra Junqueiro. Vi aquele poema publicado num jornal, gostei e cantei. Isto foi há muito tempo, porque, em 1945, já gravei As Penas, no Brasil. Como o meu poder de escolha era maior, comecei a roubar fados dos livros de poesia. Porque dantes os poetas não escreviam para o fado. Num livro do Pedro Homem de Mello vi a Fria Claridade. Gostei dos versos, cantei e foi um sucesso. E ele, em vez de ficar zangado comigo, telefonou-me a dizer que tinha gostado muito. Então pedi-lhe para me fazer versos. Quando Os Outros Te Batem, Beijo-te Eu, já foi feito para mim. É um fado lindo! Mas não pegou por causa da música, que é difícil de cantar, mesmo tendo-lhe eu dado uma voltinha no final. Depois houve versos que ele fez para eu cantar e outros que eu escolhia dos livros que ele me mandava para eu escolher. Às vezes mudava aquilo que não me dava jeito cantar. Quando mudo os versos, os poetas, mesmo os grandes poetas, nunca estão em desacordo comigo. Porque eu canto e eles não cantam. Há palavras que escritas ficam bem e cantadas não soam. Olhos Fechados e Cuidei. Que Tinha Morrido foram feitos para mim. São ambos lindos, mas nenhum deles teve grande sucesso. As pessoas não compreenderam. O Povo Que Lavas No Rio foi tirado 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 a tentar navegar em outras águas. Vou ver se aquela palavra ou aquela música dão uma coisa diferente. Posso jurar que nunca o cantei duas vezes da mesma maneira. Uma vez, em Paris, pus um teatro todo em pé, às palmas, com o Povo Que Lavas No Rio, mesmo sem perceberem as palavras. Aconteceu. É esse acontecimento que é o fado.

O Pedro Homem de Mello era um homem extraordinário. Tinha

uma maneira de ser português de que eu gostava. Tinha um amor profundo por Portugal. Gostava da música da sua terra, era um homem à minha maneira. E um grande poeta. Quando acertava era em cheio, era um poeta como o Garcia Lorca. Aquele grande, grande, era a cidade / e ninguém me conhecia é que me deu no goto. Por isso é que o quis cantar. É esta minha tendência, quanto mais triste melhor. Tudo quanto canto dele é bonito, nem sei de qual gosto mais. Gosto de todos. Aquele grito A Minha Terra é Viana é um grito de amor à terra, ao Minho. São tudo coisas vividas, o Fandangueiro, o

96

1973. COM PEDRO HOMEM DE MELLO.

OS PREMIOS POZAL DOMINGUES 1969. ENTRE ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA E ALBERTO JAMES.

1962. EM CASA M A DECLAMADORA ARGENTINA BERTA SINGERMAN E O ESCRITOR DAVID MOURAO-FERREIRA.

Rapaz da Camisola Verde, Havemos de Ir a Viana, Gondarém, têm até o sal e a pimenta dessa vivência.

Há quem não goste muito do final da Prece:

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 morra em Portugal.

Acham que este final é uma bandarilha. Mas eu como sinto isto como ele também sentia gosto e canto.

Depois do Pedro Homem de Mello, outros poetas fizeram coisas para mim. O David Mourão-Ferreira escreveu fados muito bonitos. O primeiro que cantei dele foi a Primavera. Era, em bom, um poema na linha das coisas que eu cantava nessa altura. Um fado de amor, que foi sempre uma constante no fado, mas tratado por um bom poeta, de uma maneira diferente. Conheci-o por intermédio da Casa Valentim de Carvalho. Ele deve ter ouvido eu cantar o Pedro Homem de Mello, viu que os versos não eram maltratados e deu-me poemas para eu cantar. Também fez algumas adaptações para musicas que eu queria cantar, como o Barco Negro. As melhores coisas dele são Maria Lisboa, Madrugada de Alfama, dois fados que canto muito, e Sombra.

Um dos primeiros fados do David Mourão-Ferreira foi Liberto-
ço. No meu entender, aqueles versos falavam só de um grande amor.

Para mim, aquele nem as esperangas do céu me conseguem demover não era divida no Céu, nem em Deus, era que se o amor era tão grande, pois ia para o Inferno. Eu nunca fui ousada. Quando cantei Abandono também não percebi que era político. Gosto muito do

Espelho Quebrado, mas as pessoas não pegam nessas coisas. Um outro poema do David Mourão-Ferreira, As Aguias, já não é bem para fado. E como se fosse um bocado de serapilheira num vestido de cetim. É demais. As pessoas não entendem.

Eu nunca quis educar ninguém. Pois se eu nunca fui educada! Eu cantava essas coisas porque gostava, mas tive, talvez, uma facilidade

maior de entendimento que muita gente não tem. Fui a primeira pessoa que trouxe para o fado poetas que não eram do fado, porque achava mais bonito. Dizem que eu intelectualizei o fado. Mas hoje em dia toda a gente canta as coisas intelectualizadas. Nunca cantei nada que não percebesse, portanto não é intelectual.

Mas nem todos os poetas que eu cantava eram conhecidos. Um dia bateu-me à porta um senhor do Alentejo, de Reguengos. Um senhor alto, simpático, bem educado, formado em Farmacia, que disse que me trazia um fado. Eu nunca recusei fado nenhum. Tive sempre a mania de ouvir tudo, não fosse dar-se o caso de ser bom. As vezes não

99

gosto, mas nunca me arrisco a não ouvir. Mas naquele dia em que o Alberto Janes entrou na sala, agradou-me logo como pessoa. Ele contou-me que não tinha nada com artistas, nem com música, mas que tinha feito um fado, letra e música, que os amigos diziam todos que tinha de ser para a Amália. Por isso ele vinha mostrar-mo. Eu ouvi o senhor tocar aquilo ao piano e cantar. Ele tocava muito mal e cantava muito mal, mas quando acabou achei muito bonito. As pessoas que estavam na minha casa ficaram muito admiradas de eu achar bonito, mas eu vi logo que era extraordinário. E que enquanto ele tocava e cantava eu estava a ver-me a cantar a mim e sabia que ia ser bom. Dei uma volta à musica e aprendi musica e letra de um dia para o outro. E no dia seguinte cantei pela primeira vez o Foi Deus no Comboio das Seis e Meia que era transmitido pela rádio. E o fado pegou como um rastilho. Até hoje. É eterno, como o Ai, Mouraria.

É um fado tão ligado a mim que quando estive doente achava que não o podia cantar. Tinha vergonha de dizer: E deu-me esta voz a mim, não estando a voz muito boa. Precisa de ter uma voz ali presente, precisa de muita força.

Uma vez fui visitar a mãe do César que estava internada no hospital de Agueda e as freiras souberam que eu 14 estava e fizeram-me cantar o Foi Deus, na igreja, acompanhada ao órgão. Apesar de ser dos fados que mais gosto, quase nunca o canto no estrangeiro, porque precisa muito que se entenda a letra. Cantei-o na catedral de Beirute, quando me convidaram para cantar num Te Deum.

O senhor fez aquele fado, ficou contente de eu o cantar, daquele sucesso espantoso que teve em Portugal, e começou a fazer mais. Mas nem todos eram bons. Passaram muitos anos até ele me trazer outra cantiga que também ninguém queria que eu cantasse.

Em 1949 fui cantar a primeira vez a Paris e a Londres, levada pelo António Ferro. Sempre gostei do António Ferro. Ele sempre me tratou bem, sempre me disse que eu era boa artista, achava até que eu era inteligente. Escreveu um artigo no jornal, por volta de 1941, a dizer que estava ali uma rapariga com qualidade artística internacional. Mas o António Ferro não teve nenhuma importância na minha carreira. Quando me contratou para ir cantar a Paris e a Londres, em festas do Turismo, já eu era a Amália Rodrigues e dai não ficou nada. Não foi por causa de cem pessoas muito importantes, escritores e artis-

tas, terem gostado de me ouvir, que eu tive uma carreira internacional. Nem foi o Anténio Ferro que me levou ao Brasil, ao México ou a América do Norte. Ele distinguiu-me, mas também já tinha levado ao estrangeiro a Ercilia Costa, a Berta Cardoso, a Maria Albertina, a Corina Freire. Quando vinham cá pessoas importantes, o António Ferro convidava-me sempre para cantar, se eu já estava. Se não estava, convidava as Irmãs Meireles ou a Ercilia Costa, aquilo que a gente tinha. Mas se eu estava, contratava-me a mim. Achava que eu

100

era a melhor toalha que tinham em casa, mas nunca me ajudou a ser a Amália Rodrigues. Nunca ninguém do governo me elogiou. A única pessoa que teve um pouco essa ideia ainda foi o António Ferro.

Em Paris cantei no Chez Carrére, uma boite muito chique, onde estava muita gente célebre, muitos artistas e escritores. Sei que falaram maravilhas de mim e depois as críticas foram muito boas. Eu não estava ainda muito segura da língua. Dizia bonjour, merci beaucoup e três joli. Mas lia os jornais, porque sendo portuguesa, se had uma palavra ou outra que não entendo, por dedução, pela outra que entendi, percebo o que dizem. O que sei é que todos falavam de la belle Amália, coisa que eu nem sabia que era. C4 nunca ninguém tinha escrito nos jornais que eu era bonita.

O que me lembro melhor é ter ido ao Maxim's com o grupo que organizou a festa do Turismo e estar 14, nessa noite, a Rita Hayworth e o Aly Khan, que tinham acabado de casar. Falarão que eu era artista e tive de cantar, porque eles me começaram a pedir. Nem sei já o que cantei. Parece que um pasodoble, qualquer coisa que estava muito em moda, acompanhada pela orquestra do Maxim's. E lembro-me disto por ter cantado para a Rita Hayworth que, para mim, era uma grande estrela.

Em Londres cantei no Ritz. Como era quase a seguir a Guerra, fui com o António Ferro a um jantar em que havia muitos pratos, mas quase sem nada para comer: um prato com uma folha de alface, outro com uma coisa assim pequenina. Não foram espetáculos que tivessem consequências para a minha carreira internacional.

Em 1950 fizeram uns espetáculos do Plano Marshall. Quando escolheram os cantores para representar os vários países só queriam cantores clássicos, mas em Portugal como não havia grandes cantores clássicos, ouviram uns discos meus e preferiram escolher-me. Foi o Fernando Pessa que foi a minha casa, com uns americanos, para me convidarem. Os primeiros espetáculos foram em Berlim e depois cantei em muitos países, sempre com cantores clássicos. Só em Dublin é que havia também artistas ligeiros. Foi, mais ou menos por essa altura que comecei a cantar Coimbra, do Raul Ferro. O Coimbra era cantado nas Capas Negras pelo Alberto Ribeiro, mas a música não tinha pegado. O grande sucesso do filme era Ndo Sei Porque Te Foste Embora, do Valério. Mas eu sempre gostei do Coimbra, €, passados anos, lembrei-me de começar a cantá-lo. Estava em Dublin uma cantora francesa, a Yvette Giraud. Pediu-me a música do Coimbra e tam-

bém da Lisboa Não Sejas Francesa, outra musica do Ferrdo que eu tinha ido buscar e cantei com orquestra. A Yvette Giraud cantou as duas cantigas com letra francesa. Lishoa Ndo Sejas Francesa ficou Raconte Grand-Méére, mas não fez sucesso. Coimbra com o titulo de Avril au Portugal viajou com a Yvette Giraud de Paris para Londres.

101

Fez certo êxito, mas não passou daí. Depois é que se agarrou a mim e eu o levei para toda à parte.

Em Roma, cantei no Teatro Argentina, que era um teatro de ópera. Cantava a Maria Caniglia, que era famosíssima; uma austríaca, a Rita Streich; o violoncelista francês Jacques Thibault; o tenor Fiorenzo Tasso. Todos acompanhados por uma grande orquestra clássica. Eu era a única cantora ligeira. Quando vi aquele espectáculo, todos com orquestra, e pensei que depois tinha de entrar eu, com uma guitarra e uma viola, fiquei a tremer como varas verdes. E pior do que eu estavam os guitarristas, que tinham muitos músicos atrás deles que sabiam da poda, e eles tocavam de ouvido. Eu só pedia a Deus que me desse uma febre, que depois, me passasse daí a uma hora. E nessa altura o Raul Nery e o Santos Moreira davam-me razão. Também não sabiam o que estavam ali a fazer. Umas pessoas que não sabiam nada de música, a tocarem ao pé de uma orquestra sinfónica, enorme. Três gatos pingados ali, à frente daquele público. Eu, que só tinha a minha voz, sentia-me inferior aos outros artistas.

Entrei no palco. Devia ter uma tal cara de medo, que vi logo nas primeiras filas pessoas a olharem para mim com ternura. Acho que tive o público comigo, ainda antes de começar. Fiz um sucesso tão grande, que quando saí do palco comecei a rir e a chorar ao mesmo tempo. Tive o único chilique da minha vida. Era tudo no palco com leques, & minha roda, a dizerem: Perché piangé? Un successo! Un trionfo! Perche piangé? E eu, ao mesmo tempo que chorava, ria, ria. Foi um tal medo... Que os fadistas dantes tinham muito mais complexos do que agora. Eu é que tirei os complexos ao fado. Nessa noite, sem querer, consegui muito. Foi um espectáculo extraordinário para mim, porque as críticas foram formidáveis. À saída, toda a gente estava à minha espera, a gritar: Brava! Brava! Brava!

Também lá se falava, nessa altura, que o rei de Itália era meu namorado. Um jornal, que publicou uma grande fotografia minha, falava de mim e dizia: Senza nessuna pose di diva arrivata. Isto por se falar de mim e do rei. Era mais ou menos como dizia cá o Linhares Barbosa: Tão boa rapariga que nem parece que tem o rei na barriga. Quando vou a um país, têm sempre a tendência para me compararem com o melhor que têm. Com quem gostam mais. E eu, claro, fico toda contente. Em França chamavam-me a Piaf portuguesa, nos países árabes era a Oum Kalthoum e no México era a Chelo Flores, uma cantora que era um verdadeiro ídolo e se suicidou. O México foi um país muito importante na minha vida. Fui 14 muitas vezes, fiz temporadas de meses e meses, sempre com um sucesso enorme. A primeira vez que fui ao México, além de fado cantei também

umas coisas espanholas. E eles começaram a insistir para eu cantar rancheras. Como para mim a ranchera parece fado, cantei. Cantei uma, cantei duas e depois, de cada vez que eu ia ao México, já só

102

queriam que eu cantasse rancheras. Diziam mesmo que depois da Chelo Flores se ter morto a única pessoa que cantava rancheras era eu. E eu não tinha nada a ver com mexicanos. Eles é que não acreditavam. Até andaram a investigar se eu não tinha família mexicana.

Fui buscar ao México um tipo de reportório que me agradou muito. Cantei: Gritenme Piedras del Campo, Gorionzillo, Te Recuerdo Yo, Por un Amor e, sobretudo, Fallaste Corazón, que pegou como um rastilho. Vendi muitos discos com essa ranchera e as outras também as gravei todas. Mesmo em Espanha, tinha muito mais sucesso com as rancheras e as cantigas espanholas que com o fado.

Quando estava a cantar no México, na boite Versalles do Hotel del Prado, que era, nessa altura, a mais chique, o director artístico trazia-me os cartões que os clientes deixavam. E todos me escreviam: Es una gran sefiora. Eles estavam muito contentes, por os clientes todos acharem que tinham 14 una gran sefiora e nunca mais me queriam deixar ir embora e eu achava muita piada, entdo naquela altura, por me chamarem uma grande senhora.

Uma vez fizeram 14 um concurso na radio (1953), em que tocavam discos e depois os ouvintes elegiam quem devia ganhar o Oscar da canção internacional. E eu fiquei em primeiro lugar. A frente da Piaf, do Bécaud, do Chevalier, da Patachou e dessa gente toda. Gostavam mesmo de mim!

Sempre gostei muito do Cantinflas. E como o via no cinema, quando cheguei ao México, fui logo vé-lo ao teatro, num espectáculo chamado Yo, Coldn, em que ele fazia varias rabulas a fazer pouco do Cristévdoo Colombo. Eu estava sentada numa coxia e ri tanto que cai da cadeira para o chão. Sou muito de extremos. Gosto de coisas para chorar ou para rir a gargalhada, até cair para o chão. Depois ficamos muito amigos. Estive muitas vezes com ele. É muito espertalhdo.

Todos o tratam por compadre. Tinha uma propriedade enorme, com uma sala de cinema, para ver os filmes dele. Deu-me um jantar que foi uma coisa extraordinaria. Contratou uma grande orquestra de violinos, de mariachis. Uma casa cheia de musicos, para tocarem as minhas musicas: Coimbra, Lisboa Antiga, Casa Portuguesa, durante todo o jantar. Quando veio a Lisboa (1961), esteve muito na minha casa.

Uma vez passou uma noite inteira a contar anedotas.

Também gostava muito do Pedro Vargas, um célebre cantor de boleros, que ainda hoje canta. Quando fui a primeira vez ao Brasil, eu ganhava um conto de réis por dia e ele ganhava dez. Ficou tão meu amigo que, quando me convidou para jantar, comprou uma toalha da ilha da Madeira para por na mesa. Conheci o Agustín Lara, mas o tipo de musica dele não era para mim. Eu cantava muito a Granada e também a Maria Bonita, mas era em casa. Com o Arturo de Cérdova até chegou a haver um projecto para fazer um filme comigo, uma

Severa a cores. Ele emborrachou-se, uma vez, aqui na minha casa, e teve uma cena horrivel com um empresario americano (1959).

103

1961. UM ABRAÇO A CANTIFLAS EM LISBOA.

1956. COM CANTIFLAS NO MÉXICO.

1964. NO MÉXICO COM DUAS CANTORAS SUL-AMERICANAS, LOLA BELTRÁN E LIBERTAD LAMARQUE.

1954. EM HOLLYWOOD, COM AS "STARS" GREER GARSON, JEANNE CRAIN, RHONDA FLEMING E JANE POWELL.

1953. EM NOVA IORQUE, COM EDDIE FISHER.

Eu estava no México .quando foi o enterro do Jorge Negrete (1953). Ele era casado com a Maria Félix, que era muito bonita, mas uma mulher horrivel. Foi um homem que fez chorar o México inteiro.

Estavam ruas e ruas cheias de gente, flores e panos pretos, quilómetros antes do cemitério. Acho que nunca voltarei a ver um espectaculo assim. Era uma dor que inundava o México. E a Maria Félix apareceu no enterro de 6culos escuros e calgas. Mais tarde encontrei-a muito em Paris, no Carroll's, mas fiquei-lhe com uma raiva enorme.

No México assisti a corrida em que o Antonio Ordofiez ganhou a Rosa de Ouro. A praga era tão grande, os naturales dele tão lentos e tdo redondos, que se ouvia dizer olé muito lentamente, muito arrastado. Fui ao casamento dele, em Madrid, com a Carmen Dominguin, irmã do Luis Miguel. Mas o meu toureiro foi sempre o Pepe Luiz Vasquez, que era cigano. Quando vinham os grandes toureiros, ele era apupado. Mas de repente fazia um quite num touro de outro toureiro e nunca mais se falava de outra coisa durante meses. Assim é que eu gosto dos artistas. Intuitivos, desiguais. O especticulo sempre muito certinho não me diz nada.

A primeira vez que fui a Nova Iorque (1952), fui cantar para o La Vie En Rose, que era uma boite carissima. Era para ir por trés ou quatro semanas e fiquei catorze. Quem me levou para o La Vie En Rose foi um homem que passou por aqui, chamado Milton Blackstone, que era o agente do Eddie Fisher. Gostou de me ouvir e convidou-me. Ele era amigo do empresario do La Vie En Rose, o Monte Proser. Eram dois amigos, ambos judeus. Quando eu estava a cantar no La Vie En Rose, a Edith Piaf ia 14 todas as noites. Mas não era para me ouvir. Era porque o Jacques Pills, que era namorado dela, cantava comigo. Quando eles se casaram, 14 em Nova Iorque, fui ao casamento. A Marlene Dietrich, que foi a madrinha, parecia filha da Piaf. Ela estava tão envelhecida! Nos últimos tempos o publico frances ja ia ver se ela ainda mexia. Mas não é como aqui. Ia vê-la com uma grande ansiedade. Que o publico francés adorava a Piaf. E adora ainda.

A Piaf estava a cantar numa boite chamada Versailles. Ela foi a única artista francesa que conseguiu entrar verdadeiramente na América. Diziam em Nova Iorque que a Marlene, que ia muito a Franca e era muito amiga dela, a ajudou muito, a apresentou em todos os meios. Quando a Piaf ia ao La Vie En Rose ter com O Jacques Pills,

que era um cantor sem interesse nenhum, porque ela sempre fabricou muitos cantores, dizia-me para quando eu fosse a Paris a procurar.

Mas eu era lá capaz de chegar a Paris e ir procurar a Edith Piaf!

Estava eu em Nova Iorque e o Blackstone veio, todo entusiasmado, dizer-me que o Danny Kaye me queria ouvir, porque estava interessado em que eu entrasse num espcctaculo com ele, na Broadway. E eu não quis. Quem sabe, se tivesse ido, correndo-me bem

107

as coisas, como sempre correram em toda a parte, talvez eu tivesse partido dali para uma coisa importante. Eu podia ter sido muita coisa, se não tivesse sido aquilo que sou. Mais tarde cantei no Lincoln Center e no Hollywood Bowl, que são dos sítios mais difíceis na América para um artista ligeiro. Mas, naquela altura não era capaz de cantar ao pé do Danny Kaye. Depois até fiquei amiga dele. Um dia o Danny Kaye foi ao meu camarim e eu respondia-lhe que não a tudo. Ele dizia que eu cantava bem, e eu: Oh, no! Ele dizia que eu era bonita, e eu: Oh, no! Até que ele me perguntou se eu era portuguesa e eu, claro, disse-lhe que sim. E diz o Danny Kaye: "Eu já sabia, mas foi só para a ouvir dizer sim, ao menos uma vez." Era muito engraçado. Quando estive em Hollywood com o Kostelanetz (1966), o Danny Kaye ofereceu-me uma ceia em casa dele, só de cozinha chinesa. Ele é um óptimo cozinheiro. Andava de chapéu de cozinheiro na cabeça, a fazer os gestos todos com muita graça, com uma ajudante a dar-lhe os cheirinhos, as especiarias. Era como se fosse um ballet.

Uma vez apareceu no La Vie En Rose o José Rosenstock, que era meu amigo aqui de Lisboa. Como era barão, tinha as portas todas abertas lá na América, porque eles ficam doidos com títulos. Apareceu e disse-me que ia haver um baile muito importante no Waldorf-Astoria, o Knickerbocker Ball. Alguém tinha estado no La Vie En Rose com ele a ouvir-me, tinham falado de mim a quem organizava a festa e convidavam-me para ir cantar a esse baile, onde estavam as grandes vedetas americanas. Primeiro eu disse que sim, mas depois comecei a pensar que era melhor não ir. Fui ao ensaio que me tinham marcado, mas disse ao organizador do baile que o meu género de cantiga não era para aquele tipo de festas, por isso nem valia a pena ensaiar porque não ia cantar. Ele insistiu e eu comecei a cantar o Coimbra. E então, toda aquela gente que andava a trabalhar nas decorações da sala, todos pararam para me ouvir. E o homem disse: "Viu? Isto é um sinal que tem de vir logo à noite." O Rosenstock, que me conhecia bem, andou comigo toda a tarde para eu não lhe fugir. Até foi comigo comprar um vestido. E tive mesmo de ir à festa.

Nessa altura estava a actuar no Waldorf-Astoria uma orquestra muito famosa, Los Chavales. Um deles ouviu-me cantar Lisboa Antiga, do Raul Portela, e veio pedir-me a parte de piano. Claro que eu não tinha parte de piano nenhuma, mas cantarolei-lhe a música, eles fizeram uma letra em espanhol e começaram a cantar: Lisboa antiga reposa. Foi assim que a música ficou conhecida, por meu intermédio, na América do Norte. Aconteceu com a Lisboa Antiga o

mesmo que com o Coimbra, que dei à Yvette Giraud. Duas músicas que ficaram primeiro conhecidas através de mim, foram popularizadas por outros e depois ligadas a mim outra vez. E nunca mais deixei de as cantar.

Mas a festa do Waldorf-Astoria era deslumbrante. Um salão

108

enorme, o Star Roof, todo decorado a ouro. Era a festa do ouro, com as mesas cheias de chocolates embrulhados em ouro e aquelas grandes vedetas todas, a Jeniffer Jones, o Gregory Peck, o James Stewart e sei lá quem mais... Uns cantavam, outros diziam gracinhas, aquelas good lines que eles têm. Nessa altura cantei com muita gente: com o Nat "King" Cole, que gostava muito, com a Eartha Kitt, com a Lena Horne, que é uma mulher com quem eu não posso, porque faz umas bocas a cantar. Parece que está a mostrar-se, sempre com a boca muito aberta. Toda a gente gosta muito dela, mas acho-a uma possidónia.

Era de facto uma festa deslumbrante. Mas eu nunca fiquei deslumbrada com coisa nenhuma, embora tenha sempre medo das coisas. Eu nasci com uma coisa que, mais tarde, é que aprendi a palavra, nasci blasée. Por isso infelizmente nunca tive aquele grande contentamento com as coisas. Tudo me surpreende, mas não tenho essas alegrias. Há muitos anos que canto e nunca guardei nada, nada de todos estes anos. Uma crítica, um recorte, nada. Isto é significativo. Houve umas cinco ou seis coisas que me marcaram um bocado mais, por serem mais difíceis, e que eu nunca tinha pensado passar por lá, nem fiz nada para isso. Passei a minha vida a surpreender-me com o que me aconteceu, mas como nunca lutei, como nunca sofri para conseguir fazer alguma coisa, para o que se chama vencer, talvez não tenha gozado bem as coisas por que passei.

Embora eu saiba que a única artista portuguesa conhecida no estrangeiro sou eu. A certa altura tive um concorrente muito sério, o Eusébio. Até lhe disse uma vez. Falavam-me nele em toda a parte do mundo, da Rússia ao Japão. Gosto muito do Eusébio. Acho até que Portugal se porta muito mal com ele. Quem viaja como eu e ouviu falar dele por todo o lado é que pode dizer como deviam ter mais carinho pelo Eusébio. Gostamos muito de destruir as pessoas e depois dizer: "Coitadinho, não tem nada que comer, vamos dar-lhe um prato de sopa." Quando a Mirita Casimiro, que era uma actriz que eu gostava muito, veio do Brasil e vinha mal, apareceu no Avenida e foi uma grande festa, umas ovacões enormes. Parecia que a Mirita ia ter ali uma temporada de grande &xito. Não senhor. Foi só porque gostavam de dizer coitadinha, depois nunca mais 14 foram.

Em 1953 estava no México e fui outra vez a Nova Iorque para aparecer na televisio, nuns programas do Eddie Fisher. Era a primeira artista portuguesa a fazer televiso. Mas foi coisa que nunca gostei foi de cantar na televiso. É demasiadamente frio. Depois vem uma pessoa manda olhar para um lado, anda uma máquina ao pé, para aqui e para ali, agora olhar para esta câmara, agora olhar para aquela. Fiz a

minha carreira sem televisão.

O Eddie Fisher tinha um programa (NBC) patrocinado pela Coca-Cola, que eu tive de beber e não gostei nada. Ele é que levava os 109

convidados. Levou-me duas vezes, mas havia outros, o Perry Como, o Vic Damone. O apresentador era o Don Ameche. Como o Eddie Fisher cantava o Coimbra por minha causa, mas Julgavam que era uma canção francesa, aproveitei para expcar que a canção tinha sido criada num filme meu, mas não por mim. Tive uma grande intimidade com o Eddie Fisher. Ele tinha muito sucesso, cantava cantigas com muita voz, a Alberto Ribeiro. Saímos muito, fazíamos ceias, jantavamos com os Sinatras, Vie Damones, Perry Comos, essa gente toda. Eu embirrava imenso com o Sinatra, por causa das meninas a desmaiara, a puxar os cabelos, a rasgarem-se todas. Nunca gostei dessas coisas. Mas até hoje gosto muito do Sinatra como cantor.

Quando o Eddie Fisher casou com a Debbie Reynolds, eles até vieram passar a lua-de-mel a Portugal por minha causa. Como eu estava sempre a dizer que Portugal era muito bonito e eles gostavam de mim, escolheram Portugal por eu estar cá. Que os americanos gostam sempre de ter alguém conhecido nas terras onde vão. Estiveram no Hotel Aviz mas passavam o tempo todo na minha casa. O Eddie Fisher durou pouco. Aquele casamento com a: Elizabeth Taylor foi fatal para ele. Não teve unhas.

Só passados uns anos é que fiz, pela primeira vez, televisão em Portugal (1958). Andou sempre uma mosca a minha volta. Cantou melhor a mosca do que eu. Quando havia lá moscas, e acho que havia sempre, as pessoas disfarcavam. Eu, como havia a mosca, sacudi-a. E depois só se falava na mosca.

A história da minha ida ao Mocambo, em Hollywood (1954), é que teve muita piada. Eu estava a fazer mais uma temporada no México, de muitos meses. Como cantava na boite Versalles, do Hotel del Prado, que tinha também um hotel em Acapulco, o Hotel das Américas, eu fui para 14 cantar. Como o espetáculo era mesmo no hotel, que tinha uma grande piscina, e o calor era enorme, o que eu fazia era levantar-me, passar o dia na piscina, andar lá até a última hora, e arranjar-me, já sem tempo para enxugar o cabelo. Como tinha o cabelo liso e muito curto, penteava-me com um pente, para o cabelo ficar preso atrás. E ia cantar assim, muito queimada e com o cabelo todo molhado. Um empresário americano, chamado Charlie Morrison, foi a Acapulco, viu-me e contratou-me para ir ao Mocambo. Depois quando lhe apareci, em Hollywood, com o cabelo seco, toda arranjada, teve uma desilusão, disse que eu tinha perdido o ar selvagem. Até queria que eu fosse molhar o cabelo.

Estive umas semanas no Mocambo e todas aquelas estrelas famosas me foram ouvir. Até me chamavam, nos jornais Amalia, the canary. A Hedda Hopper, aquela jornalista muito famosa de Hollywood, queria por força que eu me vestisse de branco, me decotasse, que não me tapasse com o xale preto, porque ela achava que eu tinha

uma figura bonita e o preto me fazia muito triste. E insistia para eu
110

pôr uma rosa vermelha na cabeça, porque ficava bem com o meu
cabelo, muito negro e sedoso. Eu lá lhe explicava que a cantiga que
canto é mais para o preto, que a rosa no cabelo é para a Espanha.
Mas ela não se convencia.

Também quando fui cantar ao Waldorf-Astoria e me perguntaram a minha cidade, iam a escrever: Lisbon, Spain. Eu disse: "Não é Espanha. E Portugal". E eles perguntaram, muito admirados: "Qual é a diferença?". Fiquei danada e fiz um discurso enorme.

Como o meu empresário americano, o Blackstone, era um homem de certa importância, levou-me a visitar um estúdio em Hollywood. Eu escolhi a Warner Brothers, porque a Judy Garland estava 14 a filmar A Star Is Born e eu, desde rapariguinha, tinha uma adoração por ela. Gosto muito de a ouvir cantar e acho-a muito boa actriz. Tinha uma grande humanidade, uma cara humana que fazia as pessoas ficarem logo com ela. Uma coisa que a filha não tem. Não era bonita, nem nada, mas entra no ecrã, ou em cena, também a vi no Palladium, e vê-se que entrou ali uma pessoa. Naquele dia a Judy Garland estava a filmar com o James Mason a cena em que estão em casa e ela, para o distrair, canta uma canção a imitar vários países (Someone At Last). E eu fiquei ali, a ver. Como estava encantada com as filmagens, apresentaram-me, disseram que eu era artista e eles foram muito simpáticos comigo e convidaram-me para assistir o tempo que quisesse. E eu vi filmar aquela cena dezassete vezes, o que achei muito estranho, porque aqui em Portugal uma pessoa não podia enganar-se nem sequer uma vez, porque nunca havia fita que chegasse. E a Judy Garland, uma artista tão consagrada, filmou dezassete vezes a mesma cena! Também gostei muito de conhecer o James Mason. Uma portuguesa que ia comigo & que até ficou a amarinar pelas árvores por ter visto o James Mason. Até pedi desculpa ao homem e lhe disse que em Portugal não éramos todos assim.

Como o meu empresário no México era o Carlos Montalban, irmão do Ricardo Montalban, estive várias vezes em casa dele, que era, nessa altura, casado com uma irmã da Loretta Young. Achei piada, porque, anos antes, no Brasil, passou um filme dele, ainda mexicano, chamado Santa. E ele era tão bonito que eu e a minha irmã Celeste fomos ver o filme várias vezes. Só por causa do Ricardo Montalban.

De Hollywood fui para Nova Iorque para fazer outra temporada no La Vie En Rose. Nessa altura o segundo nome, abaixo de mim, era um cómico americano bastante conhecido, o Zero Mostel. Como o Valério estava a trabalhar em Nova Iorque para um espectáculo que ia fazer na Broadway e me acompanhava às vezes ao piano, € como tive muitas cartas de portugueses que gostavam de me ver, mas não podiam ir ao La Vie En Rose, que era uma boite caríssima, das mais caras de Nova Iorque, quando acabou o contrato fizemos uns espectáculos para os portugueses dos arredores.

Nesta altura não fiquei na América porque não quis. Gravei lá um disco de fado e flamenco e até me abriram conta no banco para ficar mais tempo e gravar dois álbuns, com canções de Cole Porter, Gershwin, Jerome Kern. Eu cantava algumas cantigas em inglês, Half As Much, I Love Paris e especialmente uma, que fazia muito sucesso, Hi-Lili, Hi-Lo, a que eles achavam que eu dava uma mensagem, que dava profundidade. Fiquei muito contente de me terem convidado, mas estava farta da América e vim-me embora. Eu nunca trabalhei na minha vida e para fazer um álbum com canções americanas tinha de ficar ali a ensaiar, a trabalhar. Eu gosto de cantar sem estar a pensar que estou a cantar. Não sei cantar de outra maneira. E bastava-me a preocupação de estar a falar inglês para já perder muita espontaneidade. Mais tarde gravei um disco em inglês e até acho que está bonito, embora a voz esteja pouco valorizada. Mas levou vinte anos a sair porque eu não me decidia. Cantei à minha maneira. Eu sei que não tenho nenhuma obrigação de pronunciar bem o inglês. Os americanos também não cantam o fado como eu canto.

Gosto muito de Nova Iorque mas acho que lá, para um artista se tornar conhecido, é preciso que haja quem lhe faça uma grande promoção: para convidar pessoas, para vir nos jornais. Acontece isto até com os franceses, e em toda a América, mesmo na Latina, há uma snobeira enorme com os franceses. Toda a gente quer falar francês. Quanto mais com uma portuguesa a falar uma língua que ninguém quer falar. Talvez tenha sido estúpida não ter ficado, não ter feito a audição para o Danny Kaye, não ter mais tarde feito os filmes com o Anthony Quinn, não ter aceitado fazer um filme, em Hollywood, que um admirador meu muito rico e judeu — lá os judeus são donos de tudo — pagava inteiramente. Mas eu gostava de fazer um filme em Hollywood mas era se eles me convidassem, não era assim ajudada. Nunca foi meu feitio ter esse tipo de ajudas. A importância que teve ir para América, foi ter conseguido, como portuguesa e com a musica que levava, cantar nos sítios onde cantei. Mas é um país tão grande, que ter 14 ido não teve, de maneira nenhuma, na minha carreira, a importância da França, da Itália ou do México. Nem nada que se compare. Sempre tive vontade de fazer teatro declamado. Mas quando ia para o teatro era sempre por ser a Amália Rodrigues, pela bilheteira. Uma vez convidaram-me para fazer A Dama das Camélias. E tinha tendência para dizer que sim. Mas depois tinha medo e não fazia. E tinha medo porque, no fundo, sabia que não era actriz e as pessoas esperavam de mim o máximo. Se eu entrava na peça tinha de ser eu a Dama das Camélias, não me deixavam fazer um papel pequeno. Era o mesmo que acontecia com o cinema.

Um dia, a Amélia Rey Colago e a filha, a Mariana Rey Monteiro, foram 4 minha casa convidar-me para eu ir fazer A Severa, no Teatro Nacional. Fiquei contente porque para uma fadista ir representar no

EMBEVECIDO DE JÚLIO DANTAS.

1967. COM AMÉLIA REY COLAÇO.

Teatro Nacional era uma glória. Mas elas falavam tão como a gente bem, que eu achei que tinha vergonha de falar ao pé delas. Não era a minha linguagem. Tive um medo que me pelei e não fui. E a Amélia Rey Colaço é uma pessoa de quem eu gosto muito. É a grande senhora do Teatro que eu conheci. Uma mulher extraordinária! E que foi tão criticada... Talvez a companhia dela fosse, como dizem do meu retrato pintado pelo Eduardo Malta, académica. Seria académica, mas sentia-se ali um peso.

O Vasco Morgado soube disto e veio convidar-me para ir fazer A Severa, no Monumental. Ao Vasco Morgado primeiro disse que sim, depois disse que ensaiava quinze dias e se achasse que não estava bem ia-me embora. Como não havia ninguém para me dirigir, andei uns dias a ensaiar de pernas abertas, à Severa, mas não havia maneira de acertar. Aquilo da mulher de pancada alta, pelo no braço, lume no olho, não tinha nada a ver comigo. Passados os quinze dias quis vir-me embora. Disse que chamava uns amigos para verem o ensaio e eles é que diziam se eu devia ou não continuar. Foi uma coisa terrível, caiu-me tudo em cima. Falaram da companhia desfeita, do dinheiro já gasto em cenários, toda a gente sem trabalho. E fui quase obrigada a fazer A Severa. O medo que eu tinha foi até um bocadão anulado por essa carga dos artistas a dizerem que eu tinha de fazer. Resolvi ficar e fazer uma amaliazada. Chamei a Severa a mim. Eu sabia lá como era a Severa!

Houve muita dúvida quem ia fazer o galã. Eu achei que devia ser um actor com um tipo que pudesse ser um Marialva, um cavaleiro. Fez o Paulo Renato que, apesar de não ter altura para isso, era preferível que um Marialva mais velho, que não convencia nada. Em teatro a presença diz muito. O espectáculo era engraçado, vivo, estava bem vestido. O Pinto de Campos fez uns cenários e uns fatos muito bonitos. Eu não tinha nada que ver com a clássica Severa fadistona. Usava sempre flores na cabeça, tinha quatro saias, sempre duas a lavar e duas a uso, para estarem sempre brancas e frescas, atava o xale ao braço, para não escorregar, porque a Severa se mexia muito. O Júlio Dantas, que já estava um senhor de muita idade, talvez entusiasmado com o boneco que eu fazia, dizia-me coisas lindas. Que eu era a melhor Severa. Mas não gostei. O primeiro acto não gostava nada. Não gostava das frases, do didlogo, e como não tenho treino de actriz, passava-lhe por cima, muito ligeira, para ir, a seguir, para as frases que eu gostava. Só gostava do último acto, da cena da morte, e de uns bocadinhos do segundo, que tinha umas partes cómicas. Eu sou boa para a comédia. Parece que não sou, mas sou. Fazia rir o público com uns gestos, com uns jeitos na voz. Farsa, isso não, mas alta-comédia é que era o meu género. Em França diziam que o meu lugar era na tragédia, mas não acho nada.

declamado do que revista. Julguei que ia ser mais difícil, mas é muito melhor contracenar com outras pessoas do que falar directamente para o público. O Assis Pacheco gostou muito de trabalhar comigo. Achava-me muito profissional. Uma vez estávamos os dois em cena, um actor faltou à cena, o diálogo não podia andar. Repetiamos as coisas, já não sabíamos mais que dizer. Até que eu olhei para ele e disse: "Ai, lembrei-me agora que tenho uma coisa ao lume!". E fui aos bastidores buscar o actor que estava a faltar. O Assis Pacheco gostou muito desta minha saída.

Depois houve muitos projectos, mas nada se concretizou. E eu sempre tive um pressentimento que se tivesse alguém que me dirigisse podia ter feito coisas boas. Talvez não extraordinárias, mas sentia que tinha jeito. Nunca tive a sorte de encontrar quem me dirigisse. Só lhes interessava o meu nome para o cartaz.

Em Nova Iorque vi Chd e Simpatia, com a Deborah Kerr e o John Kerr. A peça não tem nada a ver com o filme, que é muito pior. Fiquei entusiasmada para fazer a peça. Mais tarde, vi em Paris com a Ingrid Bergman e já não fiquei tão entusiasmada. Gostei mais na Broadway. Quando, uma vez, o Vasco Morgado me falou em voltar ao teatro, disse-lhe que o Chd e Simpatia era uma peça que não me importava de fazer. Estava na idade própria para a personagem, achava o papel bom. Ficou tudo combinado para ir fazer no Monumental, mas depois não fui. Mais tarde vieram com os musicais: Hello, Dolly! Mame, Sweet Charity. Mas onde estavam as pessoas para cantar, os bailarinos? Não temos nada... Gostava de ter feito uma peça dirigida pelo Alain Oulman, mas também não calhou. Se houvesse uma peça boa para mim talvez ainda fizesse. Descansava um bocadinho das cantigas.

Nestes primeiros anos da minha carreira houve duas pessoas que foram muito importantes na minha vida. Duas pessoas que me serviram acompanhando-me, tendo uma grande amizade por mim. Dois grandes amigos. Uma foi a Casimira, que era filha da Palmira, que foi sempre a minha costureira de teatro. Eu era muito ingénua, não sabia nada daquelas vidas de teatro e a Palmira dizia-me que esta ou aquela pessoa não servia, não deixava contarem histórias feias ao pé de mim. Porque, quando eu estava na revista, as pessoas se queriam contar uma anedota, já diziam: "Cuidado com a Amália!". A Irene Isidro está af para o confirmar.

A Palmira não deixava a filha, a Casimira, ir para mais parte nenhuma, mas como eu gostava que a rapariga viesse para a minha casa, como era eu, deixou-a vir. E esteve vinte e tal anos na minha casa. Tomava conta da minha casa, que nunca esteve na ordem como no tempo dela. Era impecável. Preocupava-se comigo como se fosse minha irmã. Como eu nunca fui muito certa com o dinheiro, gastava

116

sempre mais do que devia. Então, a Casimira, quando me via atrapalhada, ia pedir dinheiro às pessoas que ela sabia que eram minhas amigas, e dizia: "Quando a D. Amália tiver dinheiro, a gente paga-lhe.

Mas ela não sabe de nada.” E eu não sabia. Ela pedia o dinheiro emprestado em nome dela e depois como ela é que governava o dinheiro, quando eu tinha ia pagar e eu nem dava por isso. Foi uma pessoa extraordinária a Casimira.

O outro amigo foi o Armando, o meu motorista. É muito engraçado como eu conheci o Armando. Nessa altura, tocava guitarra para mim o Domingos Camarinha, que é campista. Um dia, perguntou-me se eu precisava dele nos próximos quinze dias, porque queria ir fazer campismo. E eu perguntei-lhe: “O que é isso de campismo?”. O Camarinha pintou-me o campismo como uma maravilha, com o despertar com os passarinhos a cantarem. Isto eram três horas da tarde e às sete eu tinha comprado a barraca, os colchões e os apetrechos todos para ir acampar. Fui com as minhas irmãs, as minhas sobrinhas, a família toda. Era tanta tralha que não cabia tudo no carro de um amigo meu, que me ia levar. Então passei pelo Rossio e chamei um taxi. O chofer desse taxi era o Armando. Foi-nos levar a praia do Lisandro, na Ericeira, onde acampei pela primeira vez, havia ainda lá muito pouca gente. Nós chegamos e o Camarinha, que era campista, não sabia armar a minha barraca. Eram três da manhã, estava eu, com um frio danado, com uma frigideira a fritar ovos num fogareiro de petróleo que nunca mais aquecia, a esperar que o Camarinha armasse a barraca. O Armando comehou a dizer como é que faria e eu disse-lhe que experimentasse. Pois passados dez minutos estava armada a barraca e meia hora depois tínhamos cabides, tínhamos copos feitos com cascas de ovos, tudo inventado por ele. Eu, que nem sabia o nome dele, disse-lhe que ele se passava a chamar Salvador e já não saía mais dali.

Explicou-me que tinha uma folha de serviço, que tinha de fazer determinada soma por dia. Eu disse-lhe que lhe dava essa soma e assim ainda poupava gasolina e pneus ao patrón. Há pouco tempo, tinham-me dado uma station para o campismo. Mas como eu nunca tive carta, a station estava a porta e quem chegava guava. Um dia chamei o Armando para me levar a qualquer lado, perguntei-lhe se queria ser meu chofer. Disse logo que não havia coisa de que gostasse mais e esteve aí meu serviço doze anos.

E o Armando, que era um chofer do Rossio, todo fasqueado ~daqueles todos malandros quando eu estava atrapalhada até me passava a ferro o vestido de cena. Chegávamos a fazer 700 kms por dia, em tourneé e quando chegava a hora do espectáculo eu nem tinha uma pessoa para me passar a ferro os vestidos de cena! Sempre fui uma vedeta de trazer por casa. Mas o Armando era habilidosíssimo, tinha jeito para tudo. Ao meu camarim no Olympia, levava o Coquettix as pessoas, como se fosse a um museu, para verem como o

secretária, e o Armando, meu motorista. São das pessoas que eu mais gosto. E, na minha vida, não gosto assim de muitas pessoas.

1968. COM EUSÉBIO.

L a t o N A o E A A A o

-

" .

ó

-

' N Ú

" -

Ial F

E Ú " E J

n J =

4 - i

.

B

ó 5

il " " T - "

E Ú " . R A '

-

P

SSTA ô

iT - Ú -

-

ó

= -

' e

'

E I

=

Ú " a

o 4 .

5.

BARCO NEGRO

(1956 - 1961)

muito simples. Uns franceses vieram a Portugal fazer um filme e queriam uma pessoa que cantasse (1954). Começaram a pegar em discos, a ouvir artistas e escolheram-me a mim. Antes disso eles nem sabiam da minha existéncia. Foi assim que começou a minha carreira internacional. O filme deu-me o pontapé de saída para França e a França deu-me o pontapé de saída para o mundo. Antes tinha havido a América, mas o que 14 se passa não se sabe na Europa. E eu comecei a cantar numa altura muito especial. Nunca ia à radio, não havia televisão. Mas foi tão fulgurante o que eu fiz, logo ao princípio, que começaram a chamar-me "princezinha do fado encantado", "alma do fado", "coqueluche de Lisboa", tudo só pela promoção boca a boca, feita pelo público, sem promoção nos jornais nem nada. Eu tinha um tipo de magnetismo que ainda hoje tenho. Chego a

um palco qualquer e as pessoas estão imediatamente comigo, seja lá onde for. Tenho a impressão que o público sente, através da minha presença, a minha naturalidade. Vê ali uma pessoa despida de qualquer artifício. Não há jogo escondido. Quem encontra alguém no seu caminho que seja natural e aberta, começa a abrir-se com ela. Cria-se intimidade porque há naturalidade. E tinha também um timbre de voz diferente das outras. Cada voz tem a sua cor e a minha tinha uma cor que não era habitual. Não fiz nada por isso, nasci assim. Também gostava de ter 1,65 m e tenho só 1,58 m. E sou muito portuguesa. Nós gostamos da nossa terra e não queremos que ela seja igual às outras, gostamos dela como é. Ou então, também eu queria trocar de pai e mãe. As vezes, chego do estrangeiro, e penso: não sei se a minha terra é como eu a vejo ou eu a vejo assim porque sou portuguesa.

Portanto, apareceram os tais franceses na minha casa para me contratarem para fazer Os Amantes do Tejo e eu fiz. Os protagonistas eram o Daniel Gélin, a Frangoise Arnoul, dois artistas franceses que estavam muito em moda, o Trevor Howard, que fazia um detective e só aprendeu a dizer duas palavras em português: "Amigo, Faisca". Era muito bom actor, muito simpático, mas aprendeu isto porque gostava muito de beber o seu copo. Eu fazia uma fadista, chamada Amalia. Cantava mas também entrava na histéria. Tinha até bastante didílogo!- minha carreira internacional deve-se a uma circunstância

123

para dizer. Os exteriores foram filmados aqui em Lisboa, muitos em Alfama e também na Nazaré, durante o Verão. Os interiores foram filmados em Paris (Studio de Saint-Maurice). Nessa altura estavam a filmar no mesmo estúdio o Yves Montand e a Simone Signoret.

Depois, conheci bem os dois, mas gostei logo da cara dela. Quando estava a filmar em Paris, pintaram-me o cabelo de louro, para parecer menos duro no filme. Não gostava nada de me ver. Só me apetecia dizer às pessoas que não tinha pintado o cabelo daquela cor para parecer melhor. Como tinha vergonha que pensassem isso, não queria aparecer a ninguém, nem aceitei nenhum convite para cantar. Eu com aquele cabelo parecia um carnaval!

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

Então pedi ao David Mourão-Ferreira para fazer uns versos. E foi o Barco Negro, com a letra dele, que é muito bonita e se conta em duas palavras, mais a música do Caco Velho, que eu cantei no filme.

Quando estava a filmar os interiores em Paris, porque a casa de fados é um cenário feito lá, na cena em que cantei o Barco Negro, a figuração esqueceu-se que estava ali a figurar e desatou a aplaudir. Por isso tiveram que repetir a cena. Mas o realizador, o Henri Verneuil, veio dizer-me que, embora tivessem estragado a cena, estava muito con-

tente, pois aquela reacção da figuração era um óptimo sinal. Cantava também a Canção do Mar, com uma letra nova do David Mourão-Ferreira, chamada Solidão. Eram letras que se metiam mais na acção do filme. Como sempre tive esta ideia de espectáculo, pedi ao Jaime Santos para fazer variações sobre o Fado Menor ou o Fado Corrido, para servir de música de fundo do filme. A minha ideia era uma variagdo muito rápida, um bocadinho de melodia para ficar no ouvido, no tipo da música de O Terceiro Homem. Era uma tentativa para fazer a guitarra portuguesa pegar no estrangeiro. O Jaime, como era um extraordinário guitarrista, achou pouco só uma melodia fácil, quis fazer uma coisa complicada. E pronto! As variações dele são lindas mas ninguém deu por elas.

Os Amantes do Tejo não foi um filme de grande sucesso, mas correu em todo o mundo e toda a gente me pôde ver. Havia quem dissesse e escrevesse que valia a pena ver o filme para me ouvir cantar o Barco Negro. O Barco Negro é muito difícil de cantar, mas toca toda a gente. Quando eu dou aquele grito: Sô loucas, sô loucas, as vezes arrepió-me toda, quase que chego a atingir a tragédia. Eu não me sei defender, tenho de me meter toda dentro das cantigas, não tenho falsetes, a minha voz é em pleno, vou buscá-la nem sei onde. Foi

124

o Barco Negro que me levou ao Olympia e me fez internacional. O sucesso em Paris foi tão grande que, mais tarde, o Caco Velho estava a tocar numa boite chamada Macumba, e tinha lá um disco dele à venda que dizia: Caco Velho, autor de Barco Negro. Ele próprio mudou o nome da cantiga de Mãe Preta para Barco Negro. Ao princípio eu não sabia que a música era brasileira. Pensei até que fosse africana.

Como o Barco Negro se tocava pela França toda, interessaram-se em me levar ao Olympia, que era, nessa altura, um sítio que, só actuar lá, era já uma consagração. Como o Erico Braga costumava trazer franceses a Portugal e por isso tinha certo contacto com empresários e agentes artísticos franceses, o Felix Marouani, que era o agente mais importante de França, falou para ele e assim se deve ter estabelecido o contacto. Depois o Marouani ficou o meu agente em França e o Erico Braga, até morrer (1962), passou a tratar-me dos contratos e a receber as propostas que me faziam, que me mostrava e eu via se me interessavam ou não. Até aí nunca tinha tido ninguém que me tratasse de nada. Já na América se tinham admirado de eu não ter um press-agent. Uma vez encontrei em casa uma carta, por responder, de um agente muito importante do México, que me convidava para ir a um sítio importantíssimo, El Páteo. Quando fui responder, tinham passado tantos anos, que o homem já tinha morrido! Quando o Erico Braga morreu, fiquei outra vez sem ninguém. A mulher dele, a Maria Emilia Braga, ainda tentou durante algum tempo fazer o trabalho do marido. Era uma senhora de quem eu gostava muito. Sempre impecável, educadíssima, mas não tinha jeito nenhum para agente.

Fui a primeira vez ao Olympia como “vedeta americana”, aquela

que acaba a primeira parte do espectáculo. Não confiavam ainda em mim como vedeta total. Tinha feito uma temporada de vários meses no Brasil, passei por Lisboa à pressa e cheguei a Paris no dia 9 de Abril (1956). No dia seguinte havia uma grande festa no Olympia, era o Adeus da Josephine Baker, uma das muitas vezes que ela se despediu. Como estava lá toda a gente, artistas, imprensa, enfim o tout-Paris, acharam que era uma boa ocasião para me apresentarem ao público francês. O Erico Braga e a mulher convenceram-me a cantar o Confesso, que é um fado muito grande. Como havia muitos artistas, era só uma cantiga a cada pessoa. Eu estava com um nervoso tal, ali a cantar em português, uma língua que ninguém conhecia, para uma audiência snob, que estava a despedir-se de uma vedeta muito querida, um fado que nunca mais acabava, que se me secou a boca de tal maneira que quase não podia falar. Eu estava a cantar mal, estava envergonhada de estar a cantar mal, que é uma coisa que não aguento. Aquele Confesso, teve dez anos, para mim! Tive umas palminhas, sem nenhum entusiasmo, mas como estava lá tanta gente, passei despercebida do público. Mas fartei-me de chorar. Soube depois que o Bruno

125

Coquatrix, que era o grande empresário do Olympia, disse ao meu agente, ao Marouani: "Então é isto que tu me trazes para 'vedeta americana? É isto? Esta rapariga não pode cantar, não sabe sequer estar em cena!". Felizmente que eu não soube, sendo tinha-me vindo logo embora.

No dia seguinte, quarta-feira, que era a folga dos artistas, faziam sempre, naquela altura, uma espécie de ensaio geral do espectáculo seguinte do Olympia, num teatro de Versalhes, mas com público a sério, com entradas pagas, para experimentarem o espetáculo. A atracção que agradava menos era cortada ou então cortavam uma ou duas cangdes. O público é que decidia com os aplausos. E o público gostou tanto de mim nessa noite, que o Coquatrix, que na noite anterior tinha dito aquelas coisas a meu respeito, veio abraçar-se a mim e disse: "Um triunfo! Amalia, se você quiser, será, de hoje em diante, a primeira vedeta de Franga." Isto foi de um dia para o outro. Sou muito desigual. O que me fez estar assim foi a falta de confiança. Eu queria agradar, mas não sei vender cantigas, nem nunca saberei. Se não estou a gostar de me ouvir, não sou capaz de cantar. Uns dias gosto mais, outros menos. Mas se não gosto nada, estou perdida. Quando voltamos de Versalhes até aconteceu uma coisa engraçada. Vinha com a minha irmã Odete e com a Maria Emilia Braga e tive de voltar atrás, porque perdi um brinco no teatro. Depois, era já muito tarde, o carro em que vinhamos teve uma panne e ficamos no meio da estrada. Como não tínhamos transporte, acabamos por ir para Paris num carro da polícia que ali apareceu. E no dia seguinte vinha nos jornais, em grandes letras: "A Amália Rodrigues voltou ao hotel no panier a salade."

Depois, na quinta-feira, foi a estreia. Eu era a "vedeta americana". As vedetas eram Les Compagnons de la Chanson, mas agra-

dei tanto que todos os jornais diziam: "Malgré sa place, elle est la vedette du spectacle." Passaram as três semanas do contrato, o espetáculo mudou todo, mas convidaram-me para ficar mais outras três semanas. Foi um barulho enorme, porque isto nunca tinha acontecido. Fiquei muito contente, mas não queria aceitar, porque o sucesso já tinha feito. Da segunda vez não sabia como ia correr. Insistiram tanto, que era uma grande honra, uma coisa linda, que nunca tinha acontecido a nenhum artista, que fiquei. E não me arrependi. Era ainda a "vedeta americana", a primeira vedeta era agora o Fernand Raynaud, um cómico muito popular. No ano seguinte voltei ao Olympia como primeira vedeta e depois nunca mais parei. Era uma loucura! Cantei várias vezes no Olympia, no Bobino, no ABC. Cheguei a cantar três e quatro meses seguidos na La Tête de 'Art, que era uma boite chiques-sima, no Villa d'Est. Fiz tournées por praias, por casinos termais, por casas de cultura, conheci a França de uma ponta à outra, cantando. Durante dez anos andei pela Franga com uma força enorme. Não é

126

possível ter-se mais sucesso! Depois do Brasil, foi o país onde estive mais tempo. Em tournées, só a Itália se assemelhou.

O Coquatrix quis abrir uma casa de fados para mim, chamada La Maison du Fado. Até já tinha o sítio escolhido, era na Torre Eiffel. Isto dá uma ideia da força que eu tinha em Paris. Não era um sítiozinho qualquer! Quase cheguei a dizer que sim. Depois de mim é que apareceu o Fado, da Clara d'Ovar e outras casas. A estupidez foi não ter ficado lá. Uma vez estive mesmo para ficar. Foi quando o Presidente da Câmara de Paris me deu a chave e a Medalha de Paris (1959). Era uma grande honra. Principalmente pensando que os fadistas nunca foram considerados em Portugal. E eu, a Amalia Rodrigues, tido pequenina, homenageada por uma cidade tão importante, os jornais todos a dizerem maravilhas... Fiquei comovida, surpreendida e agradada. Resolvi ficar a viver em Paris. Sai da homenagem com o Coquatrix e o Marouani para ver a casa do Georges Guétary, que a queria alugar. Se me tem agradado, tinha ficado. Mas era uma casa daquelas de carregar num botão e sair isto e aquilo, toda mobilada, nada o-meu género. O pior foi dormir uma noite sobre a ideia, porque, no fundo, a vontade não era tanta que desse para procurar outras casas.

Eu nunca soube nada de regras dos espetáculos. Quando fui pela primeira vez ao Olympia, um rapaz do palco que ficou meu amigo desde esse tempo até a última vez que 14 cansei (1985), o Doudou, que puxa a cortina, ensinava-me como eu devia fazer. Dizia-me: Allez, allez. Depois fechava a cortina e dizia-me: Attendez, attendez. Depois Vas-y. E assim, por ai fora, até ele achar que chegava e dizer: Assez. O Coquatrix, que costumava cronometrar os aplausos, dizia que tanto tempo como eu só a Piaf.

Sempre houve essa ideia de me compararem a Piaf. Eu gostava. Dito por um francês, não havia honra maior. Eu admirava muito a Piaf, mas ela não tinha nada a ver comigo, ela era uma actriz da

canção. Uma vez, estava em Paris, a fazer um disco para a Ducretet-Thomson, e calhou ir ao Olympia ver a Piaf três vezes seguidas (1958). Ela cantava uma cantiga de uma rapariga que está num bar, a lavar copos, €, no final, tinha um copo na mão, deixava cair o copo e apagava-se a luz (Les Amants d'Un Jour). Partiu o primeiro copo, partiu o segundo, e ao terceiro copo eu já não podia mais. Era partir loica- demais para o meu gosto. Acho que a Piaf não precisava daquilo. Se uma pessoa vai ao teatro, já sabe que as cenas são sempre iguais. Mas uma cantora, para mim, não tem que estar a partir copos. Uma cantiga tem lá dentro umas palavras para serem transmitidas pela voz. Talvez ela é que estivesse certa, igual todos os dias. Eu, tanto me dá para ser um espectáculo morno, como um espectáculo que põe as pessoas de pé a gritar bravo. Nunca sou igual. Mas sei que, quando fago um espectáculo em pleno, é melhor do que esses muito ensaiados.

127

1963. COM O EMPRESÁRIO DO OLYMPIA, BRUNO COQUATRIX.

1965. O ELEFANTE-BEBE QUE APRESENTOU NA "GALA DES ARTISTES".

1959. RECEBENDO A MEDALHA DA CIDADE DE PARIS.

1962. EM PARIS, COM CACO VELHO.

1959. COM ERICO BRAGA.

EM CASA COM MARIA CARLOTA ALVARES DA GUERRA E JULIETTE GRECO.

1966. UM CUMPRIMENTO DE CHARLES AZNAVOUR.

E estou sozinha no palco, com dois guitarristas, sem orquestras nem coros. E o Chevalier era o mesmo. Se eu tivesse um relógio para cronometrar, sabia que, todas as noites, ele fazia o gesto igual, à mesma hora. E, a primeira vez, até julguei que ele era espontâneo.

Mas a Piaf era uma grande cantora e uma grande actriz. Era feia, entrava no palco e transfigurava-se, ficava outra. Disse-me o Charles Aznavour, uma vez, quando estávamos em Knokke, que tinha ido atrás da Piaf para a América porque estava todo apaixonado por ela que não a trocava pela Sophia Loren ou uma qualquer dessas mulheres muito bonitas. Como se tinham passado muitos anos desde que eu tinha estado com a Piaf na América, cheguei-me ao pé dela, quando a fui ouvir ao Olympia (1958) e disse-lhe que não sabia se ela se lembrava de mim. E ela virou-se para mim e disse: "Esta rapariga não só tem talento como é maluca." Mas eu admitia perfeitamente que ela se tivesse esquecido de mim. Eu própria vejo tanta gente que não reconheço. Depois ficávamos, as vezes, horas e horas a conversar no bar do Olympia. Fique com muita intimidade com ela. Por isso quando ela ia casar com o Théo Sarapo se falou tanto que vinham passar a lua-de-mel a Portugal, a minha casa. Falou-se, mas não chegaram a vir. Como eu era uma rapariga nova, não era feia, estava exposta no palco, fui cortejada por muita gente. Quem deu mais que falar foi o Porfirio Rubirosa, que era um grande conquistador. Tinha sido casado com muitas mulheres ricas e meteu-se-lhe na cabeca também casar comigo. Quando ele andava atrás de mim por toda a parte, 14 pelos casinos da Côte d'Azur, até lhe disse: "Então você, depois das pescadas americanas todas, também quer provar uma sardinha portu-

guesa?". Esta saída minha até veio nos jornais. Nessa altura, em Monte Carlo, estava a cantar no Casino e o director veio dizer-me que estava ali o Onassis, que queria falar comigo. E eu disse: "Quem é o Onassis?". Ele foi chamar uma data de gente, para verem uma pessoa que não sabia quem era o Onassis. Eu sabia 14! Outra vez, estava a cantar no Olympia e no meu hotel, o Lancaster, estava o Richard Widmark, que eu, nas fitas, achava bonito rapaz. Foi-me ver e começou a fazer-me uma tal corte, que eu já não sabia o que lhe havia de dizer. Como tinha um cocktail na Embaixada do Brasil, pensei que dum a cajadada matava dois coelhos. Levava-o ao cocktail e ainda fazia um sucesso por entrar com uma vedeta de Hollywood pelo brago. Pois cheguei ao cocktail, apresentei o Richard Widmark e ninguém sabia quem era. Foi uma desilusão.

Em Paris, além do Olympia, que era o primeiro teatro de music-hall, passei também pelos teatros mais populares, como o Bobino e o ABC que, se quisermos comparar, eram tipo teatro do Parque Mayer. No Bobino o público era diferente. Quem passasse no Olympia e não passasse no Bobino, não era um sucesso completo. Era preciso agradar nos dois, eram duas provas de exame e não era menos importante

132

a prova do Bobino que a do Olympia. A La Tête de VArt era diferente. Era considerada a boite mais elegante de Paris. Lá tinha temporadas muito maiores, mas sempre gostei mais de teatros. Quando o Jean Méjean, que era o empresário de La Tête de l'Art e de muitas outras boites, até tanto empresariou que perdeu tudo, reabriu o ABC, dizia-me que queria fazer um espectáculo "tout à fait portugais, avec un grand sombrero à la porte". Não faziam ideia nenhuma de nada. Ainda se fosse alguma coisa espanhola! Agora um sombrero mexicano...

Uma vez eu estava a cantar no ABC (1962). A primeira parte fechava com o Enrico Macias, que nunca se ia embora sem ver a minha parte. Eu entrei em cena e, quando estava a meio da primeira cantiga, escangalhou-se o microfone e já acabei a cantiga sem microfone. Então, era eu a dizer que não podia cantar, porque não se ouvia nada e eles a dizerem: On vous entend très bien Madame. Chantez, chantez! Cada coisa que eu cantava e dizia que não era possível continuar, mais eles pediam. No dia seguinte vinha no jornal que tinha sido bom haver a panne no microfone, porque foi a primeira vez que se ouviu falar a Amália Rodrigues. Até aí, eu só dizia: "Merci. Muito obrigado." Mais nada. Outra vez, no Bobino (1960), a primeira parte correu bem e quando entrei para fazer a segunda, faltou a luz. Vinham pedir ao público mais cinco minutos, mais dez minutos, o empresário aflito, porque tinha de devolver o dinheiro. E pronto! Cantei à luz da vela.

Muitos actores iam ao meu camarim em Paris, o Pierre Brasseur, o François Périer, que diziam que o meu lugar era na tragédia. Talvez por isso, quando estava uma vez a cantar no La Tête de VArt (1962), vieram convidar-me para fazer a protagonista da Mãe Coragem, do

Brecht. Li a peça, interessei-me, gostei muito, mas disse ao senhor, que era o director do teatro, que não falava bem francês. Ele disse-me que não fazia mal, porque aquela personagem podia ter sotaque. Até me disse que podia cumprir os contratos que tivesse e marcar eu a data para começarem os ensaios. Fiquei muito contente, pelo facto de ser um papel tão importante. Mas tive medo, tive vergonha, não me quis arriscar. Até disse à minha irmã: "Já fui convidada, já estou satisfeita. Terem-me convidado é sinal que gostam de mim, não preciso de ir ao teatro."

Estava no Bobino (1965) e vieram convidar-me para ir à Gala des Artistes. Havia tanta vedeta a fazer números de circo, uns a fazer trapézio, outros equilíbrismo. Eram os artistas mais célebres do teatro, do cinema, do music-hall. Mas eu disse que não, que não tinha físico nem feitio para o circo, que não sabia fazer nada. Então disseram-me que eu ia com um elefante bebé, com o domador ao lado. Arranjaram-me com um turbante enorme, cheio de plumas, que tinha usado a Josephine Baker, que era uma mulher alta e habituada a coisas extra-

133

vagantes, um vestido enorme e uma capa e, depois, o elefante fazia uma habilidade e eu só tinha de dizer: "Hop!". Ainda hoje estou para saber como é que fui capaz de entrar naquilo! Mas foi uma honra, no meio daquelas vedetas todas. Foi a minha única experiência de circo. Gosto de circo, mas nunca fui atraída por experimentar. Desde miúda, 0 que eu sempre gostei mais foi dos faz-tudos, aqueles com uns sapatos muito grandes, um grande relógio, sempre às cambalhotas.

Apareci em Paris porque tinham gostado de me ouvir cantar o Barco Negro, mas era considerada uma cantora de fado, que é uma canção que viaja muito mal, que nem sei como consegui levar pelo mundo fora. Quando eu faço um espectáculo, se primeiro tenho que gostar de me ouvir, vou também cantar para os outros. Se canto só para mim, mandam-me embora. E ninguém consegue ouvir durante duas horas fados pesadíssimos numa língua que não entende. A certa altura parecem todos iguais. Em França, como em qualquer outro país estrangeiro, canto um fado ligeiro, depois um fado mais fado, depois uma música mais viva, tipo Lisboa, Não Sejas Francesa, depois outro fado sério, depois uma espanholada, depois outro triste. E então, quando já tenho o público na mão, posso cantar o que quiser, que ele já vem. Como quando apresento digo só os nomes das canções, não digo se é espanhol, português ou italiano, para os franceses aquilo era tudo fados. E diziam que eu cantava dos fados mais tristes aos mais alegres, como Tani ou Trepa no Coqueiro.

Eu não gosto de cantar francês, não gosto do som da língua francesa para cantar. Para nós, portugueses, há uma dificuldade muito grande em pronunciar certos sons e quem está a cantar preocupada em pronunciar bem, já não está a cantar, já não se entrega. O Charles Aznavour, que já era meu amigo antes do Olympia e muito amigo do Coquatrix, queria fazer uma cantiga para mim. Ouviu-me cantar o A, Mouraria e para fazer um bocadinho de fado apanhou-lhe o princípio

e fez o Aie, Mourir Pour Toi, que eu tive mesmo que cantar no Olympia (1957) e fez bastante sucesso. Depois, no Olympia estava sempre o Coquatrix nos bastidores, quando eu estava no palco, a dizer: Amália! Aie Mourir Pour Toi, sil vous plait!. E eu cantava. Gosto da música, gosto das palavras, só não gosto é de cantar em francés. Mas antes de cantar, porque sou muito orgulhosa e antes que me apontem os erros gosto eu de dizer os que tenho, anunciaava sempre: "Agora, com um forte acento portugués e com um forte acento de fado, vou cantar, num francés muito mau" tal e tal. E eu tenho quase um encontro com a lingua, nem falo fora da pronuncia.

Muita gente me fez cantigas em francés, o Mikis Theodorakis, o Moustaki, e tantos outros. O defeito deles era quererem_fazer fados. Mas cantei e gravei muita coisa em francês, como Paris S Eveille la Nuit e outras que fizeram para mim. E gostava de ter cantado algumas cangdes do Jacques Brel e do Charles Trenet, que acho os melhores.

134

Nunca cantei foi Les Lavandiéres du Portugal. E até prepararam um filme para mim, baseado na cantiga, que depois não me apeteceu fazer. A Paquita Rico é que fez o papel escrito para mim. Quando cantei o Inch'Allah, o Adamo mandou-me um telegrama lindo, a dizer que a partir dessa altura a cantiga era minha, porque tinha ganho um dramatismo que ele nunca lhe tinha conseguido dar. Como eu cantava o L'Important C'Est la Rose, o Bécaud quando na televisao francesa lhe fizeram o Palmarés da Cangdo (1968), convidou vários artistas que tinham cantado cangdes dele e mandou-me também um telegrama para eu ir lá cantar o L'Important C'Est la Rose. Eu respondi-lhe que cantava muito mal francés e ele mandou outro telegrama a dizer: "Entdo venha cá cantar muito mal, que a gente gosta mesmo assim, tem uma grande honra e uma grande alegria." Fui, fizeram um inquérito, acho que pelo telefone, em que as pessoas que estavam a assistir ao programa diziam qual o artista de que tinham gostado mais. E escolheram-me a mim.

Houve artistas em Franga que fizeram carreira um bocado por causa do meu &xito, ou até por cantar as minhas coisas: a Rika Zarai, a Gloria Lasso e especialmente a Dalida que cantava o Barco Negro, o Aie Mourir Pour Toi e outras coisas. Mas essa, sempre disse que me devia o principio da carreira. Quando estive uma temporada no La Tête de l'Art, a Nana Mouskouri ia todas, mas todas as noites, ouvir-me cantar.

O Bruno Coquatrix foi um grande amigo que eu tive em Paris. Gostava de mim como artista e como pessoa. Foi uma relação formidavel. Tenho visto homens que fabricam espectaculos, mas nunca vi nenhum como aquele. O Coquatrix queria organizar um espectaculo comigo, mas só portugués, no Olympia, integrado nas Olympiades de la Chanson (1967). E telefonou-me para eu falar ao director do Turismo, que era o Moreira Baptista, porque metade das despesas pagava o responsável pela Cultura em Franga, que era o André Malraux, mas Portugal também entrava com uma parte. Falei para o SNI,

gostaram da ideia mas acharam que o espectáculo do Restaurante Folclore servia perfeitamente. Não tinham noção nenhuma do que era levar um espectáculo português ao Olympia. O Coquatrix veio cá, foi ver o Folclore e disse: "Cest inexistant!". Era o que eu pensava! Mas o Moreira Baptista continuava a achar óptimo. Então o Coquatrix com aquele sentido de tempo extraordinário que ele tinha, cozinhou um espectáculo com um bocadinho de nada do Fandango dancado pelo Verde Gaio, com três minutos de um filme, com artistas de circo, misturados com a Simone, o Carlos Paredes, o Duo Ouro Negro. O espectáculo representou Portugal em Paris e agradou, porque não cansava, era vivo, tinha uma rapidez enorme, tinha tempo.

A minha popularidade em Paris era muito grande. As pessoas vinham falar comigo na rua, nas lojas. Era normal. Cantei em tantos

135

teatros tanta vez, fiz variadíssimos programas de televisão, fiz tournées pela França toda. Uma vez ia em tournée e havia um itinerário que me tinham passado com a indicação de uma auto-estrada e as saídas, onde dizia: à la bretelle, que quer dizer uma saída, as alças das auto-estradas. Mas eu com o meu francês julguei que bretelle era o nome de uma terra. Andámos, andámos e a hora do espectáculo a aproximar-se. Até que eu disse a uma amiga minha, que ia a guiar o carro, com o atrelado que levava a aparelhagem sonora, para dar a volta ali mesmo, na auto-estrada, que é proibidíssimo. Ela não queria, mas eu estava tão atrapalhada, quase na hora do espectáculo, que demos a volta. Chegámos a meio da auto-estrada, era inverno, estava tudo cheio de lama, e atascou-se o carro, que ficou em transgressão completa. Fazia um frio que não havia maior que aquele. Mas com tanta sorte que estava perto um telefone SOS. Veio de lá uma voz do fim do mundo, consegui dizer que estava na auto-estrada, em panne, a correr risco e a pôr outros em risco. Passado pouco tempo, veio uma quantidade de polícias, com aqueles carapuços de palhaço, todos iluminados, a cortarem o trânsito. Uma coisa que era proibido fazer-se, foi preciso vir a polícia, com o pronto-socorro, para ajudar. Contei a verdade toda, disse que sabia que aquilo era proibido, mas que um espectáculo para começar sem a primeira figura lá estar, também era uma coisa muito afilítica. E eles viram que eu era a Amália Rodrigues e perdoaram. Só paguei o pronto-socorro e não me fizeram mais nada. Agora entro eu cheia de frio mesmo em cima da hora depois daquelas peripécias todas. Uma roseta aqui, um caracol ali, mudam-me um sapato, o outro sapato. E pronto: Lisboa, velha cidade...

Paris foi muito importante para mim. Mas eu nunca me ajudei, nunca me procurei manter como os outros artistas. Eu voltava sempre a Portugal. Nunca fui à procura dos sucessos. Nunca cantei as coisas que estavam na moda. Mas foi por causa de Paris que fui ao Japão, à Rússia, aos países árabes, aos países escandinavos, a Israel, à Holanda, à Itália. Sem Paris nunca teria esta carreira internacional. Durante pelo menos vinte anos tive um tipo de vida que não tinha oportunidade de cantar em Lisboa. As pessoas vinham ouvir-me

a Lisboa e eu estava em Edinburgo ou Baalbeck, em Paris ou Beirute. E também não havia onde eu cantar! A não ser no Coliseu, numa festa, onde ia de vez em quando, mas onde não se vai todos os dias. Dantes, era diferente. O fado era um espectáculo como outro qualquer. Havia casas, como o Retiro da Severa, onde se ia ouvir o fado, que só era frequentado pela alta roda, os snobs e pelas pessoas do povo. A classe média não ia. Quando o Luso acabou e acabou quando eu casei e fui para o Brasil, não tinha onde cantar, senão uma vez ou outra no Casino do Estoril. Em casas típicas nunca cantei, só por brincadeira. As primeira casas de fado, o Mesquita, o Machado, fui eu que lhes dei vida. Eram grupos que, depois de eu cantar no Luso, iam

136

para lá comigo comer uns petiscos. Depois passámos a combinar ir lá almoçar. Eles começaram a fazer obras, ficou a Adega Mesquita, a Adega Machado, atrás veio a Tipóia e as outras todas.

Antigamente, essas casas de fado viviam de pessoas que se conheciam umas às outras. Um ambiente que agora não existe. Agora os fadistas estão ali todos, cantam dois fados cada um, depois há um intervalo, que não é intervalo, e vêm mais fados. Todos com a mesma maneira de cantar, sempre a mesma coisa, não se pode conversar, é um ambiente de tristeza, como não há em parte nenhuma do mundo. Sempre tive a noção dessa tristeza. Quando a minha irmã Celeste estava a cantar no Mesquita, na Viela, no Embuçado, na Parreirinha, ia muitas vezes ter com ela e fazíamos marchas, púnhamos toda a gente a dançar e a cantar. Eu sou o fado liberto. Quando estou no palco faço aquilo que eu quero.

Mas quando eu chegava, para ir para o pé da minha irmã, as pessoas gritavam por mim, pediam para eu cantar, e eu acabava sempre por cantar. Compreendo que não fosse agradável para quem estava contratado e comprehendo até que preferissem que eu não entrasse. Se eu fosse fazer um espectáculo só com grandes vedetas e ninguém me conhecesse, nem me quisesse ouvir, eu tinha pena. Mas não teria raiva como alguns têm porque não tenho raiva, tenho admiração por aqueles que têm mais nome do que eu.

Muitas vezes passava por Lisboa, directamente para Paris, não cantava cá meses e meses. E também os estrangeiros me apreciavam muito mais do que em Portugal. Cá era uma fadista, lá fora uma artista. Agora, de repente, pensa-se mais em mim. As pessoas, quando já não têm as coisas, é que pensam nelas. Ou quando sabem que ainda as têm, mas é por pouco tempo.

Os portugueses nunca se deram conta da popularidade que eu tenho 14 fora. Fiz coisas extraordinárias para uma artista portuguesa. Eu fui o primeiro caso de exportação artística. E como não estavam habituados, por não ter havido outro artista a ir 14 fora, isso escapou-lhes. Vagamente, dizem que representei Portugal. Mas muito vagamente. Nem sabem onde estive, nem eu nunca disse. Nunca mandei um telegrama para um jornal. E falo no que fiz, porque podia ter feito muitíssimo mais, se tivesse uma ideia de ambição, de querer ser uma

grande vedeta. Eu nasci com condições para... segundo a vida me tem provado, mas falta-me só uma: a ambição. E atrás dessa falha vieram as outras todas. Uma pessoa que não tem ambições vai andando, vai vivendo o dia a dia, não se propõe isto ou aquilo.-Quando se fazem inquéritos, em toda a parte do mundo, se escolhem as dez melhores cantoras, eu estou 14, se escolhem as cinco melhores, eu estou 14. Aqui nunca ninguém disse nada dessas coisas. Nos jornais nunca vi senão: "chegou daqui e dali", "canta muito bem", "é a nossa vedeta".

Enquanto 14 fora escreviam coisas extraordinárias. Era frequente

137

estar, por exemplo, no Olympia, e aparecer no camarim um português, às vezes até um ministro, a dizer: "O Amália, eu nunca pensei, nunca julguei possível!". Podiam ser simpáticos e não dizer isto, mas prova como estavam completamente fora do que é a Amália 14 fora. Durante todos estes anos que andei pelo estrangeiro, durante o antigo regime, conheci uns três embaixadores, que me foram ouvir cantar & me mandaram flores. E eu via os artistas brasileiros, ou franceses, ou americanos, iam aqui ou ali e estavam 14 sempre os embaixadores com flores. Ficava até um bocadinho diminuída. Fazer tanto sucesso e nunca oficialmente me ligarem nenhuma, enquanto os outros artistas eram tão bem tratados.

A primeira vez que fui condecorada, pelo Marcello Caetano, na Feira de Bruxelas (1958), foi às escondidas. Não era nada natural condecorar um artista 14 fora. Mas como eu era fadista foi para evitar as críticas. Eu percebi logo e não me calei. Nunca fui de espalhar fatos, mas sempre disse o que pensava. Que eu sou ignorante mas não sou estúpido. Mas também nunca me emocionei com homenagens ou condecorações. Não fico com aquele ar de caso que vejo as pessoas ficarem. Gostei da Medalha de Prata de Paris e da condecoração que me foi dada pelo Jack Lang (1985). Mas emocionada fiquei quando, em Madrid, me deram a condecoração de Isabel, a Católica (1968). Não só pela condecoração, mas também por me ter sido dada pela Isabel Franco, que era muito minha amiga, e por ela me dizer que a condecoração me era dada por eu cantar bem a música espanhola. Quando me deram a tal condecoração às escondidas, em Bruxelas, eu cheguei a Lisboa, tinha uma blusa preta, pus o colar de Santiago, encostei-me ao piano, e disse à minha mãe: "Olhe aqui para a sua filha." A minha mãe olhou e disse-me: "Fica-te bem. Desde pequena que arranjas sempre umas bugigangas muito giras!"

Em 1958 aconteceu uma coisa, que deu tanto que falar, que acho que vale a pena ser contada. O aniversário do Sporting calhava no dia 1 de Julho, o dia que escolhi para os meus anos. Vieram convidar-me para ir cantar e eu disse que não podia, porque fazia anos. Acharam muita piada a coincidência e resolveram fazer uma festa em que ligavam os meus anos aos do Sporting e eu acabei por concordar. Isto foi muito tempo antes da data do espetáculo. Depois fui cantar ao estrangeiro. Quando cheguei, talvez passado mês e meio, encontrei a casa cheia de cartas assinadas, outras assinadas, a dizerem para eu

não ir ao Sporting, porque eu era povo, eu era deles. Nio percebia nada de política, nem sabia o que se passava. Só muito tempo depois é que me disseram que, em sinal de protesto contra as eleições em que era candidato o Humberto Delgado, tinham resolvido decretar três dias de luto. Eu não sabia nada disso, mas percebia que alguém ia ser prejudicado se eu fosse cantar e isso não queria. Porque as pessoas tratavam-me bem nas cartas. Diziam: "tu és 138

povo", e eu sempre me senti do povo. Quando era pequena e ia às azeitonas, comia uma pelo caminho e depois outra e chegava a casa sem azeitonas para o conduto, aceitava a minha condição de pobre, sem nunca me revoltar, nem ser aguerrida... Mas não queria ir. Como não sabia a importância que aquilo tinha, resolvi telefonar à pessoa que conhecia melhor no Sporting, ao Manuel Vinhas. Contei-lhe das cartas e pedi-lhe para me desculpar, para dizer que eu estava doente. Ora o que eu não esperava é que o Manuel Vinhas, que eu julgava que era meu amigo, fosse dizer porque é que eu não queria ir.

Então, desde banqueiros à PIDE, encheu-se a minha casa de gente, a dizerem-me para ir, que se não era uma atitude política. E eu dizia-lhes que tinha medo. Ainda se me dessem um tiro, morria e pronto. Mas podiam atirar-me um tomate à cabeça. Tinha medo. Foram três dias de luta aqui em casa. Embora eu fosse cantar de graça, tinha um documento assinado. E eles, a verem que eu não estava doente, ameaçavam-me com o documento. Até à última hora resisti, porque estava tocada por aquelas cartas que tinha recebido. Não era por ânsias políticas. Não queria ir, mas não tinha, dentro do peito, lutas que me dessem a coragem necessária para dizer: "Não vou, prendam-me, não vou." Até que chegou o dia e fui obrigada a ir. Não me apontaram nenhuma pistola, mas obrigaram-me a ir. Lembro-me que desci a escada do meu quarto a chorar e a dizer: "Não há direito que se faça isto a uma pessoa." E depois meteram-me num carro blindado para garantirem a minha segurança. Apanhei-me metida numa situação com a qual nada tinha a ver. E fiquei surpreendida, porque nunca me dei importância.

Era como, mais tarde, dizerem que eu cantava mal por não terem coragem de me atacar frontalmente. Em toda a parte do mundo tinha sempre as melhores críticas. Chegava cá e diziam mal de mim, especialmente o Mário Castrim, que não só nunca gostava, como me batia, por tabela, quando ia alguém à televisão cantar o fado. Diziam-me que era política e eu nunca queria acreditar. Não comprehendia que eu pudesse ter tanta importânciia.

A partir daqui, os boatos andaram ainda mais & minha volta: que eu cantava bem porque tinha uma garganta de ouro ou que fazia operações plásticas, o que levava as raparigas do cabeleireiro a andarem à procura das cicatrizes atrás das minhas orelhas. E comecaram a tomar outras proporções. Quando passei aqueles anos no Brasil, antes de casar, vi uma vez num jornal, em letras gordas, que o Tristão da Silva tinha sido atraido a uma cilada pela PIDE, dizendo-lhe que a mãe

estava muito mal e ele tinha vindo preso para Lisboa. Eu gostava do Tristão da Silva, achava que ele tinha uma voz bonita, bem timbrada e como gostava de o ouvir, até lhe disse uma vez que não fizesse aqueles finais a Alberto Ribeiro, o que parece que ele não levou muito a bem. Mas, nesta altura, como estava no Rio e sabia que o Tristão da Silva

139

estava a cantar em S. Paulo, na Lisboa Antiga, telefonei-lhe afliita. Ele estava bem, não se tinha passado nada, era boato, desmentiu tudo. Mas, como a notícia continuou a correr, começaram a dizer que eu tinha denunciado o Tristão da Silva. E ele, quando voltou para Lisboa e lhe perguntavam o que se tinha passado, fazia sinal para não se falar nisso e nunca desmentiu o que disseram de mim. A glória dele era ter sido preso pela PIDE. E eu, que a única denúncia que fiz foi aconselhá-lo que não fizesse grandes finais!

Quando estava no Brasil, o César, que sempre foi contra a ditadura e pela liberdade de expressão, era do grupo de portugueses que davam dinheiro para o Humberto Delgado. Tanto ouvi falar no Delgado, que quis conhecê-lo. Havia um restaurante português, o Galo, onde às vezes eu cantava uma cantiguinha e a dona, como me queria sempre apanhar lá, telefonou-me um dia a dizer que estava lá o Delgado. Fui lá com o César, que me apresentou, estava o senhor já em pé, para sair, só o vi de raspão e mais nada. Foi a única vez na minha vida que pus os olhos em cima do Delgado. Então depois não disseram que eu recebi o Delgado em minha casa, dei-lhe um grande jantar, veio o champanhe para a mesa, dei uma taça de champanhe ao Delgado, mas ele, que não era parvo, desconfiou, deixou cair a taça para o chão e depois foi analisada e tinha veneno? Em face disto, a colónia portuguesa tinha caído em cima de mim e eu estava moribunda no Hospital da CUF, cheia de facadas e sem uma perna.

Era de tal maneira o boato que, quando eu cheguei a Lisboa, vinha de barco, no Vera Cruz (Fevereiro, 1960) e estranhei tanta gente à minha espera. A televisão, tudo quanto havia... A minha família, que estava cá fora, ouviu dizer, quando eu apareci, que se conhecia perfeitamente o sítio da facada. Quer dizer, eu estava ali a desembarcar e acreditavam que eu estava moribunda na CUF e até tinha o sítio da facada! Mais tarde, encontrei um senhor, no Porto, que me veio agradecer a posição que eu tinha tomado no Brasil. Disse-lhe que não estava a perceber, ele insistiu e eu disse-lhe se era por causa de um boato em que me armavam em Mata-Hari, isso não tinha nada a ver comigo, não tinha uma ponta de verdade. Portanto, os que eram contra o governo acreditaram e os que eram a favor, também. Mas eu não queria mentira nenhuma. Nem contra, nem a favor.

No dia 26 de Abril de 1961 casei com o César, no Rio de Janeiro, depois de um namoro que durou, sei lá..., mais de seis anos! Amigos ou admiradores que eu tinha muitas vezes me pareciam a pessoa indicada para mim, porque tinham dito uma coisa que eu gostava de ouvir. Passados dois ou três dias diziam outra que eu não gostava nada que a pessoa sentisse, ou tivesse, ou fosse. Eu andava sempre

desconfiada. Tinha sempre medo que as -coisas corressem mal. Um porque era muito rico, outro porque era muito fino. Havia sempre um mas. Até que depois de levar tantos anos a decidir-me, acreditei que o
140

César tinha mesmo vontade de casar comigo. Fui para o Brasil e casei. Conheci o César no Brasil, embora ele seja português, de perto da Anadia. Fui cantar ao Brasil e aconteceu que um tio dele, chamado Ricardo Seabra, que era muito meu amigo, mandou o sobrinho receber-me porque ele não podia. Primeiro houve aquela paixão que aparece quando duas pessoas se agradam fisicamente uma da outra. Porque isto de uma pessoa ser atraída pelo espírito é uma mentira. Aquilo que atrai primeiro é a imagem. Eu olhei para ele, ele olhou para mim, ele era um bonito rapaz, tinha menos dois anos que eu, eu também não era feia, agradámo-nos um do outro. Vim para Lisboa e pensei que o homem me esquecia, lá no Brasil, com tanta mulher bonita. Mas ele não me esqueceu. Telefonava-me muito, especialmente se bebia um copito a mais, a dizer-me para eu ir lá. Ele vinha cá, eu ia lá, andou-se nisto vários anos, até que casámos.

Quando casei estive dez meses no Brasil. Tinha casado com um homem que tinha vivido 14 dezasseis anos. A minha ideia era retirar-me. Nessa altura só cantava por brincadeira. Não tinha guitarristas, nem nada. Mas acabei por ser eu a trazé-lo para cá. Nunca estive no Brasil o tempo suficiente para me adaptar a falta que Portugal me fazia. Entretanto, passaram mais de vinte e cinco anos. O César é a pessoa com quem casei. Claro que não me bate o coração a entrada do César pela porta, porque ja sei que ele vai entrar, já conto com isso como certo. Não é aquela paixão de quando se tem dezasseis anos e se dorme com o retrato do namorado debaixo da almofada. Mas é uma coisa sólida, um sentimento forte. E espero que ele sinta por mim aquilo que eu sinto por ele, que não lhe vou perguntar. O César é bem educado, nunca me deu desilusões, nunca me disse aquelas coisas que eu não gosto que digam. Também às vezes não me diz umas que eu espero que diga... Mas se estou casada há vinte e cinco anos, é sinal que casei mesmo. Tenho um tipo de personalidade e de vida que, se não estivesse contente com o casamento ja não estava casada. E acho que com ele acontece o mesmo.

Há um certo tipo de equilíbrio entre nós dois. Eu nunca lhe falo da minha vida artística, a que ele não liga absolutamente nenhuma. Artisticamente não me vale de nada, não se mete nessas coisas. A música, para ele, são barulhos. Só eu é que o arrepiava a cantar. Por outro lado, o César é todo voltado para o futuro, para as notícias, para a informação. Filma pontes e avides. Como engenheiro mecânico é todo voltado para o prático, para o real. A mim, pontes e avides não me interessam absolutamente nada. Interessa-me é falar sobre a cabeça das pessoas, porque serd que fazem isto ou aquilo, interessa-me a poesia. Um tipo de coisas que, a ele, não lhe interessam.

Quando se é artista, há sempre um corte. Quando vou dois meses cantar 14 fora, são dois meses que não estou em casa. Durante os

primeiros anos de casados, o César andava muito comigo. Depois

141

1958. DURANTE O LONGO NAMORO.

26 DE ABRIL DE 1961. O DIA DO CASAMENTO.

cansou-se de ir sempre aos mesmos sítios. É Sagitário, gosta de mudar. Talvez esse tempo que eu não tenho para estar em casa tenha feito com que nós tenhamos uma vida sem uma discussão, sem ralharmos um com o outro a ponto de deixar de nos falar. Há uma educação muito parecida.

Nunca tive filhos. E quando me perguntam se tive pena, a minha resposta não é normal. Nunca me aconteceu e pronto. Não fiz nada para não ter, nem fiz nada para ter. Mas, o pior, é que não posso dizer que tenho desgosto. E acho isso um bocado feio.

143

CLEL T S e o ENE

6.

COM QUE VOZ

(1962 - 1967)

uando me emociono, quando canto de um modo tão intenso que chego a chorar, não tem nada a ver com o público, ou com o meu estado de espírito, não tem a ver com estar apaixonada ou não. Uma vez, num barco, em Vila Franca, à noite, cantei aquela música do Fado Cravo, com os versos Duas Luzes e todas as pessoas se ajoelharam aos meus pés. E ajoelharam porquê? Porque eu senti uma emoção muito grande. Era muito nova, estava de noite ao luar, num barco no rio, gostava do que estava a cantar. Cantei uma vez na Viela a Maldição, que já cantei milhares de vezes, e, naquela noite, quando acabei de cantar, fiquei toda a tremer, não podia cantar nem mais uma nota. Tive de fugir para o escritório e pus toda a gente, estrangeiros e portugueses, tudo em pé, como uma mola. Nunca mais cantei a Maldição como naquela noite.

Nem sei como hei-de chamar a isto. Talvez eu não seja criadora, mas quando canto estou a inventar. E, para inventar, preciso de música. O fado quando comecei, era amarrado como se tivesse só uma divisão e a minha maneira de cantar deu-lhe mais duas casas. Porque nada dentro daquela divisão me deixava fugir. A minha voz queria fugir dali, mas batia na porta. Tive que cantar à minha maneira.

Gosto muito dos fados clássicos, e existem três grandes compositores dentro do meio do fado: o Armandinho, o Alfredo Marceneiro e o Joaquim Campos. Gosto muito de cantar as músicas deles. Mourarias, Corridos, isso não é para mim, o Menor é que já é à minha maneira.

Tem aquela força, aquela tristeza que eu exijo. O Menor é o paie a mãe do fado. É destino mau, destino das pessoas quando é triste. No Camões, fado nunca aparece em situações de alegria.

Mas houve sempre coisas que eu queria cantar, poemas de que gostava, e não encontrava música para eles dentro dos fados clássicos. Precisava de quem escrevesse música para mim e, depois do Valério, pouca gente escreveu.

Um dia eu estava num acampamento e levaram-me o Alain Oulman, que tinha feito uma música a pensar em mim, o Vagamundo. Fui ouvir e gostei. Seguiram-se outras e fui contra a maré das pessoas que estavam ao pé de mim, que achavam aquilo muito complicado. Os guitarristas de facto, tiveram de aprender aquelas harmonias novas

147

UMA GRAVAÇÃO NOS ESTÚDIOS VALENTIM DE CARVALHO.

DURANTE UM ENSAIO COM ALAIN OULMAN.

que o Alain trazia, que não tinham nada a ver com o fado, porque o fado é pobre em harmonia. E cantei porque, para mim, eram fados. À nobreza que está lá dentro é que conta. Porque o fado é um estado de alma, uma canção que quer dizer destino e tem essa carga. Se, para mim, a música do Alain não tivesse fado, eu não lhe tinha pegado, ou, pelo menos, não tinha pegado naquelas todas. Se não tem fado para os outros, para mim tem.

O Alain nasceu no Dafundo, nasceu em Portugal, apesar de ser francês. Tem uma sensibilidade grande de artista, foi criado num certo ambiente. Depois, ouviu-me cantar, sentiu que a minha sensibilidade estava muito perto da sensibilidade dele. E tão perto está que o Alain a cantar, a voz dele é pior que a minha, mas canta as coisas como eu. Canta como ele me ouve cantar. Já me conhece tão bem que sabe que eu, em certa altura da música, vou fazer qualquer coisa, e dá-me essa possibilidade. Dá-me possibilidade de voar.

Por isso as músicas do Alain não são cantáveis facilmente por outra pessoa qualquer. Que me lembre, só o Carlos do Carmo é que cantou Gaivota e o António Mourão, Meu Amor, Meu Amor. Precisam da tal carga que o fado tem e que muita gente que canta o fado não tem. Aquela dor, aquela pena, mesmo um choro no cantar. 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. Não me influenciou mas, durante um tempo, andei toda contente com aquela descoberta que ele me trazia. Trabalhámos muito os dois.

O primeiro disco com músicas do Alain (1962) foi importante para uma élite, mas não tem nada a ver com o fenómeno que acontece comigo. Trouxe outro público para o pé de mim. Mas ouve muitíssima gente que não gostou, que gostava mais do que eu cantava antes. Havia quem dissesse que eu já não cantava o fado, que o fado do Alain não era fado. Mas isso foi uma constante: os primeiros fados que cantei não eram fados, eram & espanhola; depois os fados do Valério não eram fados; depoços ja eram e os do Alain é que não eram. Quer dizer: eu vou fazendo os fados serem fados à medida que os vou cantando. O Alain trouxe um publico 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 operas"

Mas o Alain não me veio explicar nada. Eu é que quando não

sabia alguma coisa lhe perguntava. E acho muito estranho que pessoas digam que não entendem os poemas que eu canto. Se me perguntarem se entendo completamente o Povo Que Lavas No Rio, um poema que eu escolhi, não sei. Porque não sei se o poema que eu entendi é aquele que o Pedro Homem de Mello escreveu. O certo é que aquilo que eu
150

tiro dali me dá aquele ambiente. E de tal maneira, que acho que pres- senti. Acho que, afinal, foi a maneira certa. Só bastante mais tarde é que ouvi dizer que o Pedro Homem de Mello era bissexual. Pressenti alguma coisa no Rapaz da Camisola Verde mas nunca me apercebi dessas coisas. Nunca tive contactos com coisas desse tipo. Tive sempre uma família da Beira Baixa, que usou saia comprida. Mas logo que ouvi falar dessas coisas, apercebi-me do drama do poema, de que eu gostava imenso. E que até nem é um poema triste.

Não sei se canto aquilo que o autor quer, mas o que entendo chega-me para cantar. As coisas quando têm força são sentidas pelas pessoas todas. Só uns versos muito complicados, a quererem dizer coisas que não chegam a dizer, é que ninguém entende. Sempre achei o Abandono, do David Mourão-Ferreira, um fado de amor. Nunca pensei em Peniche. É um fado de tal maneira bem feito, com palavras tão bonitas, com tanto peso, que não quer dizer que não o tivesse cantado sabendo a sua intenção. E talvez até o tivesse cantado com um ar tão revolucionário que não daria aquele resultado. Teria saído pior. O disco chegou a estar proibido por causa do Abandono. Depois é que o soltaram. Mas quando o cantei, aquilo era uma tristeza de amor, que é um sentimento muito mais bonito e muito mais dorido que uma ideia revolucionária. Era o amor de uma pessoa que foi com outra. Não me passavam pela cabeça prisões. É um fado que, ainda hoje, toda a gente gosta dele. E cada pessoa o sentiu à sua maneira. Um revolucionário pensou que era de Peniche, mas a maior parte de Portugal, que não é privilegiada, que não estava alertada, que é como eu, pensou no amor. Assim, chegou a toda a gente. A partir deste primeiro disco, o Alain foi sempre muito importante para mim. Até que ele deixou de viver em Portugal e nunca mais pudemos trabalhar em conjunto, embora ele continue sempre a escrever músicas para mim. Eu estava em Israel (1966) quando um senhor, que andava no grupo como produtor veio dizer-me que vinha no jornal que tinha sido preso o compositor da Amália Rodrigues. Eu não acreditei que o Alain estivesse preso, mas, dai a dias, cheguei a Paris e a irmã do Alain falou-me, para dizer que ele estava preso pela PIDE e que o ministro dos negócios estrangeiros francés ia pedir ao Marcelo Mat- hias, que era o nosso embaixador, a expulso do Alain de Portugal, quando fosse jantar à Embaixada de Portugal. E ela pediu-me para prevenir o Marcelo Mathias. Telefonei ao Embaixador, disse que não percebia nada de política, mas que nunca tinha ouvido o Alain falar de política, que só sabia que ele andava muito com poetas. O Embai- xador disse-me que não acreditava que o ministro lhe fosse falar num assunto desses num jantar. Que era má educação. Mas ele falou-lhe

mesmo e arranjaram as coisas para por o Alain na fronteira.
Aquilo que eu disse a0 Embaixador era o que eu pensava, porque
o Alain era, realmente, tão politico, que nem nunca falava nisso.

151

TOUS LES SPECTACLES
RESTAURANTS ET CABARETS

¥ 543 0u 29 Nov. 4 5 Dk, 1967 - TOOS LES MERCREDIS 0,50 F

Rentrée de ta 'nn'u vedette AMALIA RODRIGUEZ en exclusivité aux diners-spectaciede LA VILLAD'ESTE, l'élégant restaurant-music-hall des' Champs-Elysées.
4, rue Arsène Houssaye - Ely. 78-44) \$

(P

1966.

Depois o Marcelo Mathias até me telefonou a dizer: "Venho dizer-lhe que chega amanhã o seu menino do coro, que não é nada tão menino de coro como você me disse." E o Alain ficou sempre longe. Quando vem cá, traz uma música ou duas e ninguém se atreve a pegar nelas sem que ele diga as harmonias. E como ele não vem logo e eu vou para aqui e para ali, é difícil coincidir. Nunca mais acertámos como dantes.

Por esta altura, muitos poetas escreveram coisas bonitas para eu cantar. O Luís de Macedo, que se chama Chaves de Oliveira e era adido cultural na Embaixada de Portugal em Paris, foi-me lá apresentado e fez muita coisa para mim, até que casou e me disse que deixava de escrever. Nessa altura, até lhe disse que ele encontrou a felicidade e perdeu a poesia. Há um fado dele que ficará para sempre, o Cansaço. Este meu cansaço, aquele tudo o que faço ou não faço, outros fizeram assim. Aquele não valer a pena. Dou uma tal importância a este cansaço, sei que isto é tão verdade. Não penso nisto como artista, penso na minha alma, na minha maneira de ser. Que a minha vida não tem nada a ver com o que sou como artista. Nasci com este temperamento e a vida que me aconteceu não tem nada a ver com o temperamento com que nasci. Só quando vou cantar é que fujo a esse condicionamento. E ainda, de vez em quando, me encontro lá, porque estou a cantar e começo a chorar e quase não posso cantar certos fados. Um deles é o Cansaço, outro é o Povo Que Lavas No Rio. Quando chego às tâbuas do meu caixão, já eu estou quase no caixão, já estou morta, já sinto as flores e tudo. Isto em cena, mas depois, quando volto para casa, continuo a ser a tal pessoa: daí este meu cansaço | de sentir que quanto faço | não é feito só por mim. Já estou eu de roda de mim outra vez.

O Sidónio Muralha, que conheci no Brasil, fez duas coisas muito bonitas: Amantes Separados e Raízes, mas depois nunca mais o vi. Às vezes, acontece assim. O Ary dos Santos passava muitos serões aqui em casa. Muitos versos foram feitos aqui, feitos para mim. Eu até sugeria uma palavra em vez de outra e ele, que nisso não era nada vaidoso, estava sempre de acordo comigo. Fez coisas muito bonitas para mim. De tudo o que ele me fez, talvez o que eu gosto mais é Alfama, um fado que ficou um bocado esquecido. Mas gosto também

da Amêndoa Amarga e acho piada ao O Meu é Teu. Tirando a Desfolarhada e a Menina, as coisas mais bonitas dele foram feitas para mim. Mas o Ary fazia tantos versos que era inevitável que fossem um bocado iguais. Fazia versos e versos e versos. Quem faz tantos versos acaba por fazer umas coisas que são menos bonitas que outras. Estivemos aqui noites e noites. Dávamo-nos muito bem os dois. De repente, da-se o 25 de Abril e nunca mais aparece. Telefonou umas três vezes a perguntar se eu precisava de alguma coisa. Mais nada. Fiquei um bocado zangada com ele. Era um amigo de todas as noites,

153

de uma convivência quotidiana, não tinha nenhuma razão para ter aquela atitude. Outras pessoas fizeram a mesma coisa, mas não tinham a mesma convivência comigo. Fiquei triste.

O Alexandre O'Neill, que era um grande poeta, disse um dia que o fado era muito frisado e o Alain é que o desfrisou. A Gaivota, que ele me fez, é uma das coisas que canto sempre. Em Paris, levado pelo Alain, conheci o Manuel Alegre. Um dia não sei quem disse-me que o Manuel Alegre estava proibido, que não podia ser cantado na televisão. Tínhamos que dar um programa para saberem se podíamos ou não cantar o que escolhíamos, porque havia uma censura dentro da televisão. Mas eu, que nunca tive programas certos, nunca respeitei isso. Dava uns programas e depois cantava outros. Gravei um programa para a televisão, no Teatro Maria Matos e cantei o Meu Amor é Marinheiro (23 de Abril de 1974). Cantei porque gostava do fado e porque achava que não tinha medo nenhum de cantar aquele fado, que era tão bonito e não fazia mal a ninguém. Dei um programa para a televisão e depois apeteceu-me e cantei aquele, que não estava no programa.

Sei que influenciei muita gente na maneira de cantar, na maneira de vestir. Mas a habilidade, então, não foi minha, foi de quem copiou. Se não me tivessem seguido, eu passava. 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 nada melhor do que isto, para o fado, hoje em dia. Houve uma grande polémica por eu cantar Camões. Achei uma burrice. Por pior artista que seja, ninguém consegue destruir um grande poeta, se o cantar. E, se não fosse o Alain fazer uma música que eu achei que ficava bem, nunca tinha cantado. Mas onde está a ofensa? Um poeta é para ser cantado, porque isso é sintoma que não fez uma obra para ficar na biblioteca, que é para toda a gente. Sempre me senti atraída pelo Camões. Primeiro tentei ler Os Lusiadas e, embora entenda, fico presa nas citações da mitologia. Comego num deus e já me esqueci de quem era o pai quando estou no filho. Mas senti, à primeira, uma ternura, uma vontade de chorar, uma exaltação. Aquilo que pressenti chegou-me para gostar. E como se uma pessoa entrasse num teatro a meio do primeiro acto. Não perceberd tudo, mas aquilo a que assiste pode ainda té-la comovido ou divertido, embora perdesse um bocado. Tenho pena de não ter compreendido tudo, do

meu gozo não ser completo, mas aquilo que gozei já me chegou.
Depois, na obra lirica, que estava mais ao meu alcance, ele falava do
fado como ninguém. Eram versos para cantar. E cantei.

Outro dos meus poetas preferidos é o Mario de Sa-Carneiro.
Aquele se ao menos permanecesse aquém, para mim, dá-me cabo da
cabega. Aqui é que estd o drama todo. Se não dessemos pelas coisas,
não havia drama. Ainda pensei muito cantar o Quase, mas não tive

154

1968. NO EMBUÇADO A DANÇAR COM RUDOLF NUREYEV.

1973. NO GREMIO LITERARIO COM NATÁLIA CORREIA E VITORINO NEMESIO.

quem me fizesse uma música que me agradasse e não era capaz de
meter o Mário de Sá-Carneiro em qualquer fado clássico. Gosto muito
do Fernando Pessoa, mas não é para cantar. Talvez alguma coisa das
Quadras. Para mim, o que eu mais gosto do Fernando Pessoa, é uma
frase que ele diz nem sei onde: "O resto é a maçada de estar presente."
Li isto há muitos anos e marcou-me até hoje. Sinto muito as coisas
que acontecem ao pé de mim, que eu sei e que não posso fazer nada.
Sou admiradora do Fernando Pessoa mas não é o meu ídolo. Porque
sou cantora e, para mim, os poetas têm de ser cantáveis. A minha
adoração é pelo Camões.

Uma vez, por acaso, em Paris, no Drugstore dos Champs Elysées,
descobri o livro de quadras do Ommar Khayam. Era um grande
fadista. Fez-me impressão ele dizer que o homem é pior que os cães,
porque os cães comem qualquer coisa, sem se preocuparem se lhes faz
mal. E é verdade. Lá porque pensamos, somos um bicho muito casti-
gado. Também gosto muito do Garcia Lorca, mas o grande poeta
espanhol, para mim, é o Antonio Machado.

Há alguns anos li muito Platão e fez-me muita impressão. Talvez
por me identificar um bocado. Ficava muito contente quando me
identificava com frases, que lia. Cheguei a estar à beira da depressão,
de tanto ler, até que o médico me disse que tinha de parar. Porque era
já uma doença. Estava a meter-me na cabeça das pessoas. Sofria com
as coisas todas que lia. Parecia que era eu que estava a passá-las.

Sempre gostei de fazer versos, tinha jeito para rimar e se havia
alguma festa, uma coisa de ceriménia, para não fazer discursos, agra-
decia com versos, com quadras. Para cantar, fiz aquele Mouraria, era
muito nova, nem sei porqué, mas não assinei. Assim como o Estranha
Forma de Vida, que fiz também há muito tempo. Um dia a minha
irmã Celeste pegou-lhe e começou a cantar. Gostei e cantei também.
Mas como não estava inscrita na Sociedade de Autores, quem assinou
foi o Varela Silva, que era casado com a Celeste. Durante muito
tempo ele é que apareceu como autor. Mais tarde, como cada vez é
mais difícil haver quem escreva, comecei a escrever coisas para cantar.
Sempre são coisas que sinto. Tenho sentido critico, sei que não sou
poeta, mas sou capaz de fazer letras para cantar, tdo boas como essas
que andam por ai.

Sempre escrevinhei muita coisa que deitava fora. Fazia um tipo
de gazetilhas para mandar & minha irmã Odete ou & minha sobrinha

Idalina. Andava tudo espalhado. Há pouco tempo é que a Estrela comegou a remexer as gavetas, a encontrar coisas engracadas que resoli acabar e com o acabar nasceram outras, por causa das musicas que o Carlos Gongalves e o Fontes Rocha faziam. Nessa altura eu estava doente, de cama, ¢ ia fazendo os versos. E depois vieram os discos.

156

A minha tendênciá é sempre para escrever coisas tristes:

Quem conseguir esquecer
Que veio cá para morrer
Pode guardar ambições
Pode rir, pode viver
Se não pensar em morrer
Pode viver de ilusões
Quem conseguir esquecer
Que veio cá para morrer
E mais feliz do que eu
Faça eu o que fizer
Não posso deixar de ver
Morrer tudo o que nasceu.

Mas também faço, às vezes, coisas divertidas:

Passou um mosquito
Mordeu-me no olho
Não vi a lagarta
Comi o repolho
Comi a lagarta
Que o repolho tinha
E disse a lagarta
Que a couve era minha.

Foi este tipo de versos, com umas flores, que mandei ao Salazar, ja ele estava tão doente que nem podia falar. E que depois foram tão comentados. Eram assim:

Cultura é experiência
Já ouvi dizer a alguém
E a viver a ciéncia
Que eu tenho de lhe querer bem.

Gosto de si e das flores
Num jeito igual de gostar
Fui sentindo estes amores
Sem precisar de os cortar
Ponha-se-me bom depressa
Meu querido presidente
Depressa, que essa cabeca
Ndo merece estar doente

157

Tenho sabido noticias
Por delegados doutores
Que me fazem as caricias

Dos resultados melhores
Não sei do regulamento
E se isto é má criação
Perdoe o procedimento
E aceite a intengdo.

Só vi o Salazar duas vezes na minha vida e sempre me tratou bem. Foi simpático, sem qualquer deferência. Gostei de o ver. Eu tinha ido cantar a Paris (1949) e acho que veio de lá um ofício que foi para ele, que dizia que eu tinha feito um sucesso enorme e que entrava na sala e era uma grande senhora ao pé das senhoras. Como eu, desde miúda, gostava do Salazar, porque, para mim, era assim como um príncipe encantado, era quem mandava, disse ao António Ferro que gostava de o conhecer pessoalmente.

Um dia, o António Ferro tinha de ir falar com ele e levou-me. Fui 14 e fui recebida por ele. Lembro-me que tinha um fato de saia e casaco preto e levava umas martas. E eu só enrolava as martas, até que lhe disse: "Senhor Presidente, mande-me embora, que eu já quase não tenho bichos." E ele, depois, disse ao António Ferro: "Gostei de conhecer a criaturinha." Isto que as pessoas acharam que era ofensivo, a mim não me ofendeu nada. Eu era mesmo uma criaturinha e continuo a ser. Ele viu-me bem. Fez-me ternura. E o Salazar não tinha razão para me querer ofender. No fundo, ele viu ali um pobre diabo, uma boa pessoa. Ele não me falou em nada de cantar, nem de sucessos. Mas eu sabia pelo António Ferro que, muito no princípio, quando eu comecei a cantar e a Emissora Nacional, as quintas-feiras, transmitia em directo do Retiro da Severa, o Salazar teria dito que tinha ouvido uma rapariga que cantava bem. Mas eu nunca o tinha visto, nem ele a mim.

O Salazar só me ouviu cantar uma vez. Foi em Queluz, na festa da inauguração da ponte sobre o Tejo (1966). Eu estava na América, em Hollywood e havia uma greve. Era muito difícil arranjar um lugar num avião. Quem me conseguiu o bilhete foi um português, grande accionista de uma companhia aérea. Conseguiu o que não foram capazes aqueles judeus que mandam no dinheiro, aquela gente importante do cinema e das cantigas. A inauguração era no dia seis de Agosto. Fui cantar e o Salazar estava lá. Como estava muita gente, quando acabei de cantar queria sair do estrado e não havia saída, porque estava toda a gente sentada no chão. Então sentei-me também no chão, cheia de vergonha. E alguém do governo, parece que foi o Franco Nogueira, veio dizer-me que o Salazar queria falar comigo.

158

Fui então falar com o Salazar e disse-lhe que estava muito nervosa. Ele perguntou-me porquê e eu respondi-lhe: "Ó Senhor Presidente, ainda me pergunta porqué?". Ele riu e disse: "E por eu cá estar, e" Disse-me um piropo qualquer, do género quem canta tão bem não tem que ter medo de ninguém, abriu-me a franja e deu-me um beijinho na testa. Nunca me disse nada de grandes elogios, nada disso. Tratou-me de uma maneira simpática.

Nunca tive outras conversas com o Salazar, nunca tive subsídios. Quem me deu subsídios foi o público, nunca precisei de outros. Nem nunca ninguém achou que eu merecesse subsídios. Hoje em dia é que toda a gente tem subsídios para tudo, para cantar, para fazer filmes, para representar, para tudo! Mais tarde, quando lhe mandei as flores e as quadras, já ele nem sequer falava. E depois inventaram até que eu tinha um túnel no meu quintal para ir falar com o Salazar, que ia dar directamente à casa dele. Que o Salazar não fazia nada sem me consultar. Disparates que se dizem!

No cinema, as pessoas continuavam a só pensar em mim para cantar. Fiz mais duas fadistas mas, eu própria, já não tinha o mesmo boneco do tempo do Fado. O Sangue Toureiro (1958), que era o primeiro filme português a cores, só fiz por ser amiga do Augusto Fraga, porque é mesmo muito mau. O Fado Corrido (1964) também não foi nada conseguido e o realizador, o Brum do Canto, até é um homem civilizado. Criei uma presença completamente diferente de mim. Fiz mais como actriz que como fadista, mas estava um bocado constrangida. Até usei uma cabeleira postica durante o filme todo. Não procurei nunca ser a Amalia.

Depois lembraram-se de mim para As Ilhas Encantadas e gostei muito do guião, que tinha coisas muito bonitas, mas foi completamente modificado. Foi todo cortado, parece que por falta de dinheiro para acabar o filme, ficou todo mutilado, que se tornou incompreensível. Mas foi feita muita coisa bonita que depois não apareceu no filme. A história, aquela ilha de Porto Santo, tudo isso podia ser tão bonito...

O Vilardebó foi escolhido para realizar o filme, por causa de um documentário de arte sobre uma colher egípcia que está no Louvre. Mas não estava preparado para fazer um filme de fundo. Parecia que ia crescer, mas não foi capaz Havia COHaS com que eu não estava de acordo. Aquela mulher sem reacções nenhuma! Mesmo quando o marido morre, ela não quis reacção, só queria passividade. E também não soube dar essa ideia no filme. Quem é que percebe uma falta de reacção daquelas, sem estar explicado! Eu, cá por dentro, não estava nada de acordo com o que ele me dizia para fazer. Ele dirigiu-me, sem me dirigir. As coisas que eu queria fazer à minha maneira, ele queria que eu fizesse de outra. A cena da entrada no barco, fui eu & minha maneira e acho que é a minha melhor cena. Fiz a cena muitas vezes,

159

porque falhava sempre alguma coisa. E ele nunca me disse o que eu devia fazer, só me disse o que ele não queria que eu fizesse. As minhas cenas nas rochas, com o Pierre Clementi, eram mais numerosas, o que explicava melhor a sequência do filme. O Clementi já era, nessa altura, um menino travesso. Mas não parece normal, nem natural, aquela ligação de uma mulher sozinha com o rapaz que aparece na ilha. Eles tinham de ser mais humanos!

Fartei-me de trabalhar, com a mania de tomar conta dos problemas dos outros. Tínhamos sempre pouco tempo para filmar na praia,

em Porto Santo, porque com aqueles montes, o sol escondia-se cedo. Então, era eu a ajudar a estender os cabos, a escondê-los com pedras, a acarretar pedras, enquanto os franceses estavam todos sentados nas cadeiras deles. O César ficava danado. Mas eu andava toda divertida, a pensar que ia sair dali uma grande fita. Estava cheia de fé no filme e não me arrependo de o ter feito. Quanto a mim, é a minha melhor interpretação no cinema.

Em Portugal, o filme sofreu por minha causa. Por uma espécie de má vontade contra mim. Como era um filme artístico, criticaram logo. Que aquilo era a fadista a querer fazer-se importante. Outras pessoas não gostaram por eu não cantar. E até podia ter cantado. Uma pessoa naquela solidão, numa ilha deserta, é natural que cante. Mas em França o filme teve algumas críticas boas e ainda passa naqueles cinemas de arte. E de mim também disseram bem. O Vilardebó é que não voltou a fazer mais nenhum filme de fundo.

Foi nas filmagens de As Ilhas Encantadas que conheci o Augusto Cabrita. Eu andava em Porto Santo, sem me pintar, só com o cabelo amarrado e quando lhe apareci arranjada ficou muito desapontado e não me queria fotografar assim. Tive de lhe dizer: "Eu sou a Amália Rodrigues, não sou a Hunila e quero é fotografias minhas." Durante anos fez-me fotografias muito bonitas.

Houve muitos projectos para filmes, mas nenhum se concretizou. Uma vez o Alberto Sordi convidou-me para fazer um filme com ele, um papel grande, mas era de graça. Não aceitei. Ele julgava que lá por ir fazer um filme com ele ficava toda contente e pronto. Por isso é que em Italia, lhe chamam o Alberto Soldi.

Mas a proposta mais séria foi do Anthony Quinn. Conheci o Anthony Quinn há muitos anos, no México, num almoco com o Cantinflas e o Emilio Fernandez, "El Indio". Nessa altura o Quinn contou-me que tinha estado doente, em Paris, sozinho, num quarto de hotel, e que ouvia constantemente um disco meu. Como ele é mexicano, gostava muito do Fallaste Corazén. Disse-me que eu tinha sido a sua grande companhia nessa doença. Estava muito amargurado, falou-me que tinha sido muito menosprezado em Hollywood, por ter sangue indio, e disse-me também que gostava muito de fazer um filme comigo. Passados anos, já o nome do Quinn se tinha tornado bastante

160

ANTHONY QU INN

Vigna S. Antonio

Cecchins di Roma

Italy

23rd peril 1967,

Dese Amalia,

I em sending you the trestment of BLOOD WEDDING.

Neturelly, we are still weiting to hestr from the Estote
whether they soprove ond will give us the right to go
shead without any further complicstions, Once we have
their spprovel we will start on the script, but in the

moin this is how | see the picture,
| hooe you are os plessed es | em with the
development of the psrt of Amelis and | trust you will
torgive us for using your name for the part, | am sfraid
it was unavoidable since | had you constantly in mind
when we were writing it,

I shall be staying ot the Hotel Miramar, Sants
Monica, Colifornis, for sbout s week as trom April 29th,
| would love to hesr your resction to the script atter
you have resd it,
Affectionately,

kQWL—«——' 10\"")'

Sro. Amalis Rodriguez, (Dictaetefl but not resd)

Rua S, Bento 193, * :

Lisbon, Portugal. . fin{

encl,

1967. NA GALA DO M.L.D.E.M. EM CANNES, AO LADO DE ANTHONY QUINN.

1967. COM ANTHONY QUINN, PETULA CLARK E SALVATORE ADAMO, NO M.LD.E.M.
mais importante, fui a Cannes, ao MIDEM (1967), receber um prémio.

Os prémios estavam a ser distribuídos pelo Jean-Pierre Aumont e,
quando chegou à minha vez, o Anthony Quinn levantou-se da plateia,
foi direito ao palco, disse que tinha muita admiração por mim e pediu
para ser ele a entregar-me o prémio. E depois, disse-me que mantinha
a ideia antiga de fazer um filme comigo. Assentou logo que o primeiro
seria as Bodas de Sangue, do Lorca e mais tarde Os Velhos Marinhei-
ros, do Jorge Amado. Ficou tudo assente, trocaram-se cartas, mas os
herdeiros do Lorca não autorizaram as modificações que os america-
nos queriam fazer na peça. Então ele escreveu-me para eu escolher
outro argumento. Mas como sou muito desleixada e não sabia procu-
rar um argumento, não tinha confiança em mim, tinha vergonha de
pedir às pessoas, não fiz nada. Nem sequer lhe respondi. Foi pena!

164

7.

VOU DAR DE BEBER

À DOR

(1968 - 1974)

n

Pa FAA

í

s e s

E

o s

'

" HEY

" U

X

;_r;\\"'

LNA LA

*

P
hl
El
i

nariz, olhar com os meus olhos, ouvir com os meus ouvidos, se não fosse ter o meu critério tão forte, tinha passado a vida a ceder às pessoas. Isto não, isto é que é, não cante isto, cante aquilo. Mas eu nunca lhes fiz a vontade, fiz sempre a minha. E foi a única maneira de fazer a vontade a toda a gente. Sempre fui honesta comigo mesma e isso chegou até as outras pessoas. Quando se estd preocupada em cantar de uma maneira ou de outra, ja não se canta. Desde sempre tenho cantado tudo o que gosto. No Luso cantava sempre em espanhol. Havia uma data de gente que não queria e entdo o Luso dividia-se. Eu gostava dos Piconeros e cantava. Lá uns quererem e outros não, nunca me influenciou. A não ser que todos ndo quisessem. Entdo ou cantava outra coisa ou ia-me embora.

Um dia, o Alberto Janes, que desde o Foi Deus não tinha tido outro sucesso, apareceu-me com uma cantiga que ninguém queria que eu cantasse. Achavam que não era o meu género. A cantiga era o Vou Dar de Beber a Dor, a Mariquinhas. Cantei, gravei e, logo nesse ano (1968), tornou-se no maior sucesso de venda de discos até aquele tempo. Vendeu mais de cem mil discos, o que era rarissimo. Um verdadeiro rastilho. O Janes tinha um tipo de graga que não lembra as pessoas. Umas palavras, umas situações. Depois, como tocava mal piano e guitarra, arranjava umas musicas baseadas no Corrido, uma espécie de lenga-lenga, uma coisa muito fresca, que era como quem descobre uma musica que já conhece há muitos anos. O grande publico não conhecia a Casa da Mariquinhas do Alfredo Marceneiro, que só era conhecida no meio do fado. A cantiga pegou pela graga que tinha.

Depois da Mariquinhas vieram muitas outras, todas engracadas, todas a fazer muito sucesso. O É ou Ndo E, que também não queriam que eu cantasse, porque tinha aquele verso: mas a verdade / nua sem salamaleque | ai de mim se ndo for eu. Não gostavam do “salamaleque™ O Oiça Lá O Senhor Vinho, com aquela conversa do borracho com o vinho. O Ao Poeta Perguntei, que parece a brincar, mas ¢ bem séria. Ele tinha uma maneira de escrever musica tão popular que foi internacional, de tão profundamente portuguesa. De todos os musicos S e não fosse eu ter tanta força dentro de mim, cheirar com o meu

167

que fizeram música para mim, é o Janes o mais internacional. E tem piada, que o compositor menos internacional é o Valério.

A Mariquinhas teve versões em francês, italiano e espanhol que foram um sucesso. O Vá de Roda foi um sucesso em Itália. O É ou Não E agradou tanto, que a Milva mandou fazer uma letra em italiano, que foi La Filandra e teve tanto sucesso que a fez subir, numa época em que a carreira dela estava um bocado em baixo. Mas toda a

gente em Itália sabe que a cantiga é minha. Pedem-me, muitas vezes, La Filandra e eu canto o É ou Não É. Uma música que nem nunca teve letra em português, deu La Mer Est Mon Amie e Il Mare É Amico Mio. Ainda hei-de perguntar & mulher dele se não terá para lá a letra!

O Alberto Janes era uma pessoa simples, com uma graça quase de non-sense, com uma sensibilidade muito apurada. Chegou a toda a parte. Até no Japão se toca muito. Gosto muito dos autores todos, mas este era tão ao meu feitio, tão como eu gostava que as pessoas fossem... quando ele morreu é que eu percebi que gostava tanto dele. Mas de tudo o que ele me escreveu, o Foi Deus é que ha-de ficar. A música da Mariquinhas é tipo gaiola, não me deixa voar. Gostei muito na altura, mas agora aborrece-me. Aquele ritmo amarra-me. É das poucas cantigas que canto sempre igual e eu sou contra a rotina. Não me diverte.

Uma vez, era a força do Barco Negro, uma rapariga, em Bruxelas, que tinha uns onze anos, ia pela rua, ouviu uma voz e ficou parada, fascinada, a ouvir a cantiga e a voz. Dias mais tarde passou pela montra de uma casa de discos, viu uma cara de que gostou, entrou, foi ouvir o disco e ficou espantada quando viu que a cara era a dona da voz. Depois ficou com uma loucura por mim. Escrevia-me, aprendeu português por minha causa, só queria casar com um português, até queria pertencer à família Rodrigues. E começou tudo com um disco.

Gosto do contacto com o público através do disco. Alarga mais a expansão do artista que canta. As pessoas têm o disco em casa, o disco vai para vários sítios, é levado para o estrangeiro, as pessoas que estão longe têm a possibilidade de me ouvir cantar. Não me podem contratar para todo o lado e o disco tem-no ali ao pé. Quem me conhece pelo disco tem vontade de me ver. Tudo isso é bom. Gosto mais de me ouvir em disco hoje, que quando comecei a gravar. Porque naquele tempo eu não me ouvia. Eu descobri verdadeiramente a Amália Rodrigues aqui há uns sete ou oito anos, quando amigas minhas, a Estrela, a Lili, a Cortizo, me traziam discos e cassetes quando eu estava doente. Comecei a ouvir e a descobrir-me.

Quando gravei pela primeira vez, no Brasil (1945), fiquei muito contente, porque os discos fizeram tal sucesso que ainda hoje pedem a todo o artista português esses fados que 14 gravei. Depois vim para 168

Lisboa e era muito convidada para gravar. Disse ao sr. José de Melo que as pessoas afinal não tinham deixado de me ir ouvir lá por eu ter discos, porque os do Brasil também se vendiam cá, e ele disse-me: "Tá bem! Tu és uma ladrona, consegues tudo! Grava lá!"

Não sei bem quando é que comecei a gravar em Portugal (Discos Melodia, 1951), mas foi quase logo para o Valentim de Carvalho, para a Columbia (1953). Ao princípio ia gravar a Londres. Uma vez, cheguei lá, fiz um ai e disse que nesse dia não podia gravar. O estúdio estava alugado por dois dias e aquilo para os ingleses, que são todos

organizados, pagam os estúdios caríssimos, têm os técnicos e isso tudo, nem era coisa em que acreditasse. Em Inglaterra, uma pessoa com estúdio marcado, ou está doente ou canta. Mas eu comecei a cantar, não gostei de me ouvir, sabia que não podia gravar. Ficaram quase ofendidos. Diziam que aquele bocadinho não tinha chegado para aquecer a voz. Eu sabia que não estava nos meus dias e no dia seguinte cheguei lá e gravei tudo o que tinha para gravar. Mais de vinte coisas.

Em França resolvi mudar para a Ducretet-Thomson (1958). O meu agente, o Marouani, veio dizer-me que achava que o Valentim de Carvalho, que, em França, era a Pathé-Marconi, não me dava o devido apoio. Fui falar com eles, disseram que não tinham verba. Então zanguei-me, disse que me ia embora e deixaram-me ir. Depois, quando gravava para a Ducretet-Thomson, uma das directoras artísticas tinha sido convidada para um lugar muito melhor numa casa chamada Ricordi, mas a condição que punham para ela ir era levar-me a mim. E disse-me que o contrato podia ser feito directamente comigo e assim escusava de se dar dinheiro ao Marouani. Foi quando eu soube que o Marouani tinha recebido milhões de francos para eu passar para a Ducretet-Thomson. Que até tinha conseguido um lugar de director de secção para um sobrinho. E eu, sem saber de nada, fui naquela cantiga e saí do Valentim de Carvalho. Depois, o Rui Valentim de Carvalho disse-me que era mentira o que me tinham dito antes, que eu me tinha deixado dirigir por pessoas de má fé e voltei para lá. Até hoje.

Já gravei em muitos países. Os italianos gravaram-me bem, mas o Hugo Ribeiro, do Valentim de Carvalho, é que grava aquela que eu acho que é a minha voz, aquela que eu oiço. No estrangeiro não estão habituados à minha voz. Quando eu canto, com os gritos que dou, aquela agulha, que não deve passar do meio, vem de baixo e, de repente, passa para o outro lado, para o encarnado. Tenho uma maneira de cantar que a quem for estranha, quando chega ao encarnado, corta. E fica o grito que não é grito, nem coisa nenhuma. sem timbre, sem cor. Porque eles têm medo e cortam. Só o Ribeiro é que está habituado à minha maneira de cantar. É ele quem grava a minha voz. Acho que a técnica de hoje ajuda certas pessoas, mas a mim não

169

me ajuda. É uma técnica demasiado perfeita para a minha imperfeição. Faz-me uma voz mais seca, menos timbrada. A minha voz tem uma cor. Se não aparece lá é porque eles a tiram.

Fiz um programa na televisão, em França, em que o Julio Iglesias cantava Coimbra comigo (13 de Dezembro de 1980). O som dele estava no máximo, mas eu tenho uma voz mais vibrante do que a do Julio Iglesias, que é bonita, bem timbrada, mas não tem nada a ver com a minha. Tenho uma voz que não é feia nos graves, não é feia nos médios, não é feia nos agudos. Com o mesmo "a" sou capaz de abrir a boca e ter uma extensão muito grande. Tenho valores completamente diferentes na mesma nota. Foi uma sorte que eu tive. Por isso, com o

Julio Iglesias não conseguiam regular. Era em directo, o som tinha de sair na altura, davam-lhe o som máximo a ele, por não ter vibração e a minha voz ficava um disparate.

No estúdio de gravação do Valentim de Carvalho havia um ambiente de grande amizade. Eu levava o jantar de casa, com carnes minhas, carapaus meus, havia amigos & volta, comiamos e quando começava a gravar estava completamente à vontade e gravava noite fora. Gravo quase sempre sentada. Canto à primeira letras e músicas que não conheço. Músicas que quase não sei, que estou a alinhavar naquela altura. Estou assim: ai, a1. E tenho coisas gravadas a primeira que não cantaria nunca mais igual. A Primavera foi gravada & primeira, sem saber a musica nem a letra. A ler. O mesmo com a Libertaçōdo. Estranha Forma de Vida também foi gravada sem nunca ter cantado aquela musica. No primeiro disco do Alain, gravado no Teatro Taborda, quando canto Asas Fechadas, sabia tão mal a musica, que ele ataca uma nota, ao piano, para eu entrar nela. Depois que fiquei doente e um bocado diminuida, foi quase um tratamento cantar e gravar, porque precisava de me sentir gente util. Nessa altura, cantava mais de uma vez. Cantava cinco ou seis, € depois escolhia.

Eu andei sempre atras do folclore. Durante muito tempo tive a ideia de fazer um disco com a minha mãe, a cantarmos cantigas da Beira Baixa, que infelizmente não fiz. Ainda por cima, a minha mãe cantava numa voz e eu noutra. E ela sabe fazer vozes, não anda a procura. Ainda se tentou, mas a minha mée, chegava a altura e não queria cantar. Chegou a experimentar mas tinha vergonha, achava que não falava bem. Nunca consegui convencé-la. Veio entdo a ideia, ja que não conseguia com a minha mãe, de fazer eu um disco sozinha, ja que eu gostava tanto de folclore e canto desde miúda. O Joaquim Luis Gomes fez os arranjos e eu gravei. As melhores coisas do folclore, a não ser algumas de brincadeira, estdo no primeiro disco (1965). O segundo (1971) já só tem algumas boas e foi estragado pela orquestração, sobretudo as cantigas da Beira Baixa. Eu canto só metade das cantigas e o resto é tudo orquestra. A orquestra anda ali a passear-se muito tempo. O terceiro (1972), com umas musicas que eu arranjei, só

170

1955. EM LONDRES COM RUI VALENTIM DE CARVALHO.

1980. UM DUETO COM JULIO IGLESIAS NA TELEVISÃO FRANCESAS.

1966. NO LINCOLN CENTER BE NOVA IORQUE COM O MAESTRO ANDRE KOSTELANETZ.

com guitarra e viola, ficou melhor. Gosto muito do Malhão de S. Simdo.

Não foi só ao fado que eu trouxe inovagdes. Ninguém canta folclore da maneira que eu canto. As autênticas cantoras de folclore têm aquelas vozes 14 em cima. As cangonetistas não têm nada a ver. É um cantar cantado. A maneira como eu canto não é uma estilizagdo. Eu acho que se fosse de um rancho folclérico cantava exactamente como canto e ninguém me mandava cantar de outra maneira, porque eu não era capaz. Eu sou natural no campo. Canto como uma pessoa que

anda a cantar no campo, ou na rua. E mesmo cantar cantando. Depois de mim toda a gente comehou a cantar folclore. Mas as pessoas foram sempre atras daquilo que eu fago, mesmo que critiquem. O meu primeiro disco de folclore foi para a América e foi tdo bem recebido que levou uma enclopédia musical a aconselhar a não perder aquele disco. Conheci o Andre Kostelanetz em Cannes, ainda ele era casado com a Lili Pons. Mais tarde veio a Portugal. Era muito amigo do Fernando Pessa. Ouviu o disco e ficou encantado. Achou que aquelas musicas com orquestra podiam ser espectaculo, já que o fado não dava para orquestra. Ficou entusiasmado, escolheu os números e convidou-me a ir ao Lincoln Center.

Fiquei contente, mas muito atrapalhada. Uma coisa € gravar um disco na Casa Valentim de Carvalho, muito caseiramente, tudo com pessoas conhecidas, com um maestro portugués. Outra ir cantar com uma orquestra de cento e tal figuras, num sitio daqueles, com o Kostelanetz. O espectaculo não foi facil. Morri de medo!

Primeiro fui para casa do Kostelanetz, em Nova Iorque, para lhe dar uma ideia dos andamentos das cantigas que ele tinha escolhido. Uma casa muito grande, eu sozinha, com ele ao piano, muito timida, a cantarolar os andamentos. Quando começámos os ensaios com a orquestra habituei-me imediatamente com o maestro que me dava as entradas. Fizemos dois ensaios e perdi o medo, porque tinha a mão dele que me dizia para entrar. Habituei-me muito mais depressa do que aqui. Talvez porque estava mais preocupada.

A primeira parte era folclore e a segunda fado, com guitarra e viola. No Lincoln Center valem-se do prestigio e ndo pagam quase nada. A orquestra tocava musica séria e ligeira. Lá não tem nada a ver com o que se faz na Europa. Misturam tudo. Fiquei muito contente porque foi gratas a mim que pela primeira vez se tocou e cantou folclore portugués no Lincoln Center, com uma orquestra filarménica. Em Nova Iorque fiz tanta sensação que tive de vir & boca de cena apontar para o relógio e dizer: The union. Porque cada cantiga a mais custava à empresa rios de dinheiro em horas extraordinarias e o publico não parava de bater palmas. Até que falei no sindicato, riram-se e pararam.

Nesta altura conheci o Leonard Bernstein, quando estavam a pas-

173

sar aqui, na televisão aqueles programas dele, ao domingo (Concertos para Jovens). Até lhe disse que somos um país de ir aos toiros ao domingo e ninguém ia para o ficar a ver.

Houve uma crítica que dizia que os Promenade só tinham começado naquele dia, comigo, embora tivessem, de facto, começado há quinze dias. No entanto, na mesma altura, andava lá uma cantora de ópera portuguesa, que ninguém sabe quem é, sempre seguida de embaixadores, e a mim, que estava no Lincoln Center, a cantar com uma orquestra filarménica, ninguém me ligou nenhuma. Devia ser por eu não cantar ópera!

O espectaculo foi repetido no Hollywood Bowl, que tem capaci-

dade para vinte mil pessoas e estavam doze mil a assistir. Isto foi em 1966 €, dois anos depois, voltei a cantar folclore, com o Kostelanetz, no Lincoln Center. O folclore modifícou o meu espectáculo e modifícou o dos outros, que passaram também a cantar folclore.

A partir de França fui quase a todo o mundo. Mas há países onde nunca fui, à Índia, à China. Fui a toda a Europa Ocidental. Só não percebo porque é que nunca fui a Viena de Áustria. Talvez por lá perceberem de música... Já fui a Viana, mas nunca fui a Viena.

Sou como uma espécie de mineiro, que vem explorando até que se acaba o ouro. E acaba-se o ouro porque eu não faço o que os artistas têm de fazer, que é ficar, cantar o que eles gostam, apanhar os sucessos do momento e canti-los. Eu não canto na língua deles, não me apetece fazer o que querem que eu faça, almoçar com estes e com aqueles. Mas sempre tive um país. Um atrás do outro. Mas não cavo a mina até ao fim. Houve tantos países, tanta gente, tantas coisas que se passaram. Foi muito importante ter ido ao Festival de Edimburgo (1962). Abriram um precedente para por lá música ligeira, que fui eu.

O Festival é de teatro clássico, de música clássica, mas havia um lorde, não me lembro como se chamava, que era o director do Festival e gostava muito de me ouvir cantar. Até oferecia os meus discos, quando algum amigo fazia anos. Foi uma temporada muito bonita. Cantava durante uma hora, depois do espectáculo da Royal Shakespeare Company. Também cantei em Baalbeck, que é um festival clássico, mas, em Lisboa, ninguém sabia destas coisas.

Quando cantei no Savoy, em Londres (1963), era para ser por duas semanas e fiquei quatro. E até julguei que não tinha agrado, porque o público aplaudia muito discretamente. Eu a julgar que era um fracasso e o director artístico a dizer-me Big success. Só acreditei mesmo no big success quando eles prolongaram o contrato. Fiz muita televisão em Londres. Num programa chamado Cantigas Numa Língua Antiga, na BBC, viram-me no ensaio sem pintura e disseram para não me pintar. Fizeram um painel cinzento claro, eu toda de preto, sem pintura. Foi um programa formidável. Os jornais, no dia seguinte, chamavam-me a Electra portuguesa.

174

ETaATAI)

1973. A LOUCURA ITALIANA.

1963. O RECOLHIMENTO NA MISSA DE ACCÃO DE GRAÇAS ACOMPANHADA A FADO NA CATEDRAL DE BEIRUTE.

ervUPF:OKNUZAOFILIVLAS

BE OB

ONEMAVIH VIS FUIB (UPA) P

757288 NLADUBLECESRITIADBEO

TPRFRENTÁROI NDA UMENOE L 2A

WITZHB EM OU0T1 ERITANITER TS

JTGBROEN "ROBELOL" RMO. B0 MUA

L muzeRy s 7TRHS, 77 FOEI—ITRE

6 PRUID-RP ST, TR ALRAGL

ROBUI/PTURT: AFY SRR
@EFEMI £0S-900%0 P6A
MOBLE 2A275 W LDUARZ/MA A
R/ALOMM TIRTARIZ TRIr=v/ IS
VPA e Lk I T R R
LT 32 //SSUBINH/ 535 FI-LBYT K
MPOTI UE LTA R8T) TOM
R ADT Y AL LT U,
PRUPORAL OBDLEAE
RL HHA EM 2606520 PEI-E3 (2LP)
Bircenan, T35 PARI LU L, NBAMO
ASGHFRELORL UG AA 7 | T BEP 28
BT, MGE (SOHOME) /P75 PFLLE)
MULO (EM) /7A RSP /A LD
TrLIPALIDOO INTART D EA
RL /ARTHROKR/BERLT., ES
PRYPOSX M ZRTRTT7 E
@ L EM 260863 P2B-83 (21P)
0T LDARS LR TEEREN. SH LS
£o<UE: MNEE A
tō TE WL ary
75 naveaBMACHAL 2157
T T en s BR/SAEIOY BEL
Efulnao BAEIARL Bk ST LT AR
ATz N=YOFTYP - DFYFR
ORIEMI EOS-6TIZS-§ Pes (2
WHT? 7 THRFOR E ABLESS *
MTEHVD, & ,xzs.: ¥IRMET/ PHOELT"
E (PASTCAENSGAI) R TUS. B O LML E
BB OB) KRR A KT, X9 —2idn T
Jmze, ¥P—GEUAT GRERBELIRRCEN)
RLTIPIIPOVA VAA 31 TR,
ATLEPTMBOTIVP:OFYXA
ORezEM cos-TMON P36
IDRRDIATRAT, MMBDN TU ZT EERV1IOS,
TEMBAREOAS At EAOR M BTA
B S L e e i MO
BLH/247275/MLNCAMBNA R / ELCERE
INEIARS WEBAARLESA BNI AN
VITIUP/I1 a—5u=F.
Za-Frz407z) 7o FYs5R
@ Gorba 2402841 6
AEDRDS DT ST GAA SRA A S
T TTIPAT AN DD A= B GRER D T
FRA FBTE) £0S SE M DA Z
TULD (BBANS LIS CEABITHLIEDE 6B UY
BHOT 7 TARERTREORS f 7h -l
AP TL DEBERELIAVANAV 18D

DFLOPFIVIXA
ONZEM EOS- mes "Bh!
ESTEMBHMAT: NP, 25AWT, 244
I" A S rS= A!(:h M/ÇA TITORA
AEGIE MENA DTA BM ONESAR ES É o
t.x&mrn*&lu».n,r.íbn—n t) E ASA ZM
. TR HABTAIYE=Z 0 RGO A
TnónGo BETGEELC<. 2R
PIINPF/YAZLIA
@7 A Decca SLPDP-SO00-) Pes (2LP)
FISNONMAT < 22T ZHRRE A~ TARIOK, T
TUTORTASLARRUR. WRIANVE ":
HTOTFE RO OEBIBLEREL
B LA, BAZS (K t= Bnze7ILA
GOPU FAA (FIWI T=T RENA UL
B T7 sy oXEMs TRITVUE.
FrE/PRYP OFUFR
OWTEMI EOS-80483 PEY
AELETADERD 6. XA FAOVE=S2 227
TUAT, TUFRAL PR, FE RGEONNA A
MABA, FISATRACLYAOWET S - A
TLUTOBLESE ME TUT - UARP CALMT
BOF hbh /AL PIAGI SRR -
UMCOVLEZ /TA TT0 1E
PIYFIOFUXA : ÁLAA
ONTEM! cOS BM BPTO
FEETALETIUTORENDSADA OSS T 4M
30—s k. IZARTAA, UTA C-TNOGMLRC
CBAA, 77 F4TZD ET //MNLOU AN
A42779 fuvrio MUI 13E79%
ZAFAST (ZOLIZETLAMIAÇÊÃ) 778—
SR ur. MA WEELTERC KOS
HEVWSPRYP - BFYFR
OATEMI EOSSOEZ BT
FOTEBLTCERAZS = S 972 INE - 1T
A (5T TOROERE LU EDERRR. L
A A an TUBUE SE REALR
HORE W UGBT TU POMRY REA DE)
T RTTO UB NIOR/CORSLUAZ B
MST TA ES =T /21275/Am,
FRY7 - aF YR AWPA
@A FA Coumbia 04840253 B2
7 ETHE ÉR AN A (M S~ a KX D
22 koDI ARk L N LOBNANO. 3 a
SMALAS. IR6ITUMNMIEOT S BESAT
L). BEROLOT TPASRBOSTU=22"
5 Ak IFII244DO EV tee
EOSAMABE 2MOUXGUSARNASTRA?

FRYFZ +4¥ - 49Y7
PA oTGEARAROLOSMERDO S 2. RLT
XE REN NDA t bn ES BRLTLES
z WL SU TEA T
2
HPARAAN b SR S
ThLEBE AROLPLGLEG.
PIIZ=R2/PRYPFIOFYVYA
ONFEM: Eos-aion PTB
LPNSA HA BMESBADIA DNA L, TTA
Dorcsmeric KR 9D bR, TUIRA CORA
GAcA - ARBLE LS. TA7IO?O R
e T GTAA E)
LORALELD AA/BARRKRY) TE 3¢
S B ORET S TTOE,
UDRPDI7 F/PRY7 - aFU#2R
OEFTEVI EOS-SICAS P
BATZUTHTER~1 THTOMEATHOGMLY
R\$9 73 L E SUA R TR L RLUSEARY
únto77 t Aemrazr
PRYP=07F
ESA 2aN=007 Paz
G- SOXREECEL E a = MTAML, TIYTOES
UL AAMSLOBRILFY =T 7LICARE
LR T asth, FA CESSNOSO 20F FIR
EENLE RULSY BEGLOE T,F-9uar
BD 77 /RA I LTHELUBTLE RS
Bisbnmaoas / 7307
R TIIF;OKYXA
SREEUI EOS-BUSS DusNZAN-IITS PÊ
BEM RA EA PA BEA Z 3 f T tf
ORI, 74 tAI (BULSAVICOREN UNA T
JFES) 2 M (M UM TRAONRENRTL
\$UMO) AL MAA SZ CTMENVA TA DL
AEN GHET 4 TIOZVO, 2800 6ITIA—
CTINHASASYLMADO T A6
1986. OS SEUS DISCOS.. EDITADOS NO JAPAO E TAMBEM O VIDEO
DE "OS AMANTES DO TEJO¥
NOPTYTAJIBCKHE
NECHH
U DAHO
B
PROGRAM
| LLUSTRE
DE
WOTRE |
SPECTACLE
PREFERE

A L'OLYMPIA

BRUNO COQUATRIX

1954. MOCAMBO, HOLLYWOOD.

1959. PARIS, OLYMPIA.

1969. NA URSS.

1985. PARIS, OLYMPIA.

Fui muita vez cantar a África, sempre em tournées grandes e com muito sucesso. A primeira vez que fui a Mogambique (1951) fui a uma caçada. Naquela época eu tinha a mania de ir aos toiros. Desde que comecei a cantar, levei sempre muito a sério isto de fado, toiros, fidalguia, tudo a andar junto. Eu ia numa carrinha aberta, vi uma manada de pacas, ao longe, com um ar muito manso, tinha um casaco encarnado, tirei-o e comecei a tourear as pacas de dentro do carro. Elas começaram a carregar sobre o carro, o Santos Moreira muito palido, e se a carrinha não tem pegado logo quem tinha sido cacada era eu mais os outros que iam na carrinha. Mais tarde, durante a guerra colonial, quando me contratavam para ir à África, pediam-me para ir cantar para os soldados. Fui sempre. Eles ficavam muito contentes e eu também. Mas nunca notei nada de guerra. Talvez porque as pessoas que andavam comigo não queriam que eu notasse, não me queriam meter medo. Também tenho ido à África do Sul. Uma vez, um crítico de 14 escreveu que a minha técnica ainda era melhor que a da Marlene, porque a minha não se notava. Como é que se podia notar uma coisa que eu não tenho? Pega-se num disco antigo e vé-se que canto sempre da mesma maneira.

Em Israel sempre me trataram muito bem. A primeira vez que 14 fui, ia num espetáculo, anunciado como sendo do Olympia, para o Ohel Shem, de Tel Aviv, que era lançado como o novo Olympia (1959). Mas só eu é que tinha estado no Olympia, o resto eram artistas que ninguém conhecia. Uma cantora francesa e uns bailarinos acrobatas. O homem que tomava conta das cortinas era um judeu russo, de setenta e tal anos, que já tinha sido empresário, mas fugira da Rússia e tinha deixado 14 tudo. Como simpatizava muito comigo, trouzia-me sanduíches de casa feitas pela mulher. Sempre tive a simpatia das pessoas que trabalham nos bastidores, talvez por me sentirem mais perto deles. Como eu tinha muito sucesso, a tal cantora francesa fazia grandes cenas, atirava com tudo, descomponha o homem, porque achava que ele me favorecia. Uma vez até lhe chamei a atenção e ela também foi desagradável comigo.

Fui várias vezes a Israel. Deram-me sempre tantas coisas que, depois, até vim dizer para a família que afinal os judeus éramos nós, já que eles, nas anedotas, têm aquela fama de não darem nada a ninguém. Uma vez, em Tel Aviv, estava a Marlene a cantar no teatro defronte do meu (1966). Pensei logo que ia ser mau. Com a Marlene, todo conhecida, a cantar no mesmo dia, defronte do teatro onde eu estava. Pois o meu teatro estava cheio e dela não, quando eu estava convencida do contrário!

O público de Israel é óptimo. Vai a todos os espetáculos. No

primeiro dia esta tudo cheio. Depois, no segundo, se não gosta já não estd quase ninguém. A informação é feita boca a boca, não seguem o nome ou a critica. Uma vez, estava 14 a cantar, apareceu-me no cama-
178

rim uma senhora que estava quase no fim para ter uma criança. Disse que veio de longe para me ver, porque tinha ouvido o disco do Barco Negro e se nascesse uma rapariga havia de se chamar Amália.

Também gosto muito de cantar nos países árabes. Sempre senti que temos uma grande influência árabe. As cantigas deles e o fado têm um ambiente comum. O Assis Chateaubriand até dizia que eu, de tão portuguesa, era árabe. Só assim é que percebo esta minha ciganice. Cantei tantas vezes em Beirute. Até num Te Deum na catedral (1963). Quando 14 fui julguei que era só para cantar uma coisa, mas depois o padre pediu-me para cantar mais outra e mais outra. Foi a missa toda cantada. Era uma missa de acção de gragas pela independéncia do Libano. Quando cantei na Tunisia, no Festival de Cartago (1972), no teatro romano, estavam oito mil pessoas, de lenço branco a acenar para mim no final do espectaculo. A minha irmã Celeste, que estava comigo, ficou muito admirada. A minha familia só muito vagamente tem consciéncia do meu caso. Na Argélia encontrei um grupo de rapazes que se reuniam umas noites em casa de um, outras em cada de outro, para ouvirem discos meus. Não falavam nada de portugugs, mas cantavam as minhas coisas, como se soubessem. O Ld Porque Tens Cinco Pedras cantavam assim: Quem quem telhados de vidro, em vez de quem tem. Achei-lhes uma piada!

Nos paises arabes, depois de falarmos de cantigas, do que se gostava ou não gostava, era inevitavel começarmos a falar da semelhanca das palavras, da influéncia que eles cá tinham deixado. Uma vez o César até disse: "O Amalia, ndo posso mais com a azeitona!"

Andei muitissimos anos a receber telegramas da Russia, um deles estava eu no Brasil, até ir 14 cantar (1969). Fiz dezoito espectaculos em vinte dias. O público é simpatico. Como ha 14 muitas amalias, o que eles pediam mais era o Fado Amdlia. Só 1a fui uma vez. A Roménia é que fui varias vezes. É um publico formidével, gosta mesmo muito de mim. Acho os gregos muito parecidos com os portugueses, mas a Grécia desiludiu-me um bocadinho. Acho bonito mas ouvia tanto falar de Atenas... Não era bem aquilo que eu esperava! Não o publico que, com o publico, nunca tive problemas em parte nenhuma. A última vez que cantei em Atenas foi como convidada de honra do Festival, convidada pelo Ministério da Cultura, pela Melina Mercouri (1983).

Depois de Franga e do Brasil, que é como se fosse em casa, o pais mais importante para mim foi a Italia. Fui lá a primeira vez em 1970 e foi uma força que nunca mais parou. Segundo diz o meu empresario italiano, o Franco Fontana, sou a única cantora estrangeira que faz espectaculos por toda a Itélia, aquilo a que eles chamam un giro d'lidlia. Vou à Caldbria, a Sardenha, a Sicilia, a Trieste, a terras pequenas de norte a sul de Italia. Os artistas estrangeiros vão a Roma, a Mildo, Napoles e mais nada. Mas eu vou a Parma, Assis, Bolonha, Florenca.

Já estive tantas vezes em Italia, não há dúvida que é dos países onde mais agradei.

O Franco Fontana era advogado. Queria ser cantor de ópera, mas como a voz não lhe dava para tenor e ele cantar só nos coros não queria, mas gostava muito da vida artística, fez-se empresário. E das poucas pessoas que sabe fazer a distinção entre folclore portugués e espanhol, porque é muito viajado. Mas, mesmo assim, mandou fazer um cartaz a anunciar-me como a maior intérprete do folclore portugués e espanhol. Em Roma, fiz um disco de folclore italiano em três dias, sem saber musicas nem letras. Cheguei ao estídio e consegui aprender as doze musicas muito mal, a ler as letras; algumas em dialecto siciliano, napolitano, romano, veneto. Ninguém acreditava que eu fosse capaz. E o disco vendeu, vendeu... Eu fazia sucesso em Italia com aquelas coisas deles (4 Una Terra Che Amo, 1973). Em Portugal os artistas que cantam em francés ou inglês são considerados muito inteligentes, porque até cantam em estrangeiro. Mas a Amalia não pode. O grosso do publico não compra a Amália a cantar espanhol, italiano ou francés. Querem é que eu cante portugués.

Em Parma, um dos criticos mais ouvidos e respeitados de musica séria e de jazz, Giorgio Martinelli, que escreve num jornal de Bolonha, chamado Il Resto del Carlino, foi ouvir-me cantar por curiosidade.

Depois fomos cear com o Fontana a gruta dos admiradores do Verdi. Esse critico, que é um homem extraordinário, queria que eu lhe explicasse a razão porque cantava assim. Eu disse que não sabia. Que cantar, para mim, era uma coisa natural, que comecei a cantar a brincar e hoje canto da mesma maneira, que não sei cantar.

Mas gosto que falem de mim. Gosto daquele americano que disse que eu never overdoing. Isso senti na pele. Que eu não fago teatradas! Nos existimos na medida em que as pessoas nos reconhecem. Se estou a falar com uma pessoa que não me entenda, que não me descubra, eu não existo. É como existir uma arvore lindissima, cheia de flores muito bonitas, num sitio onde nunca fui, nem irei. Ela existe 14, muito bonita, mas para mim não existe porque não a vejo.

Se não fosse Paris nunca teria ido ao Japão, que não, para mim, uma das maiores surpresas e uma das coisas mais extraordinarias de toda a minha vida artística. Quando fui ao Japão a primeira vez (1970), com aquele grupo de portugueses que foi à Feira de Osaka, tinha já um empresario japonés, que me contratou para cantar em Tóquio. Fiz um espectáculo com tanto sucesso que até publicaram um disco. Depois nunca mais parou o interesse do Japão por mim. Já voltei 14 mais duas vezes (1976 e 1986), sempre com um sucesso que ultrapassa todas as expectativas. Embora tenha muitos discos editados em França e Italia, deve ser o Japão o país onde tenho mais discos. A Ldgrima fez muito mais sucesso no Japão do que em Portugal. Por minha causa editaram até o video de Os Amantes do Tejo, um filme

equipa japonesa de cinema a fazer uma versão japonesa do filme. Já há no Japão quatro rapazes só a tocarem guitarra portuguesa, cantoras japonesas cantam os meus fados em português, outras dedicam-se só ao fado, em português ou traduzido. Em nenhum país consegui isto. E logo num país tão distante! Até me faz confuso gostarem tanto de mim. E quando 14 vou tratam-me de uma maneira extraordinária. Até me arranjaram um jantar de sardinhas assadas!

Além do Japão, que é muito longe, os países com mais força são agora a Holanda, a Itália e o Brasil, como sempre. E há aqueles ferrenhos que vão a todos os espetáculos. Que vão atrás de mim a Holanda inteira, que vão atrás de mim a Bélgica inteira, que vão até Paris. H4 os que ficam agarrados a mim para sempre e há aqueles que conhecem a Amália, sabem quem é a Amália, mas como eu canto só em português e mais ou menos a mesma coisa, me deixaram pelo caminho.

Quando tomei conta de Paris não contava com o público português que lá houvesse porque não havia emigrantes. O público era todo francês. Hoje, o artista português que 14 vai ter, à partida, um milhão de portugueses em Paris e arredores. São, pelo menos, mil espectadores com que conta. Estive uns anos afastada de Paris. Habituei-me a ir a França quase só cantar para os emigrantes e isso fez-me muito mal. Antes eu fazia grandes tournées pelas casas de cultura, mas era convocada pelo Ministério da Cultura francês. Depois apareceu um empresário português que me convidou para ir cantar para os portugueses e eu fui, com muito gosto, como vou sempre. Mas as casas de cultura só fui uma vez ou duas. Ia a sítios que não estavam de acordo com a minha vida artística. Era uma coisa que eu não devia ter feito continuamente e até atabalhoadamente.

Apareceu-me então um rapaz francês, jornalista, o Jean-Jacques Lafaye, uma pessoa com uma sensibilidade muito apurada, que gosta muito de música clássica. Ouviu a minha voz e achou que valia a pena interessar-se por mim, achou que eu tinha de aparecer outra vez em Paris, que era impossível que não fosse um sucesso. Até essa altura, como o Félix Marouani tinha deixado de se interessar por mim e o Bruno Coquatrix tinha morrido, eu nunca entrei no Olympia a cumprimentar pessoas, que não sou para isso. Prejudiquei-me pela pouca importância que me dei sempre. Mas o Lafaye foi ao Olympia, propôs que me contratasse, eles aceitaram logo, porque até tinha corrido o boato que eu já não cantava. Voltei ao Olympia (Setembro de 1985). Era ainda o mesmo pessoal de quando 14 comecei a cantar. E foi uma semana de um grande, grande sucesso. Mais, com a reaparição no Olympia começaram os países outra vez a virem todos ter comigo. Tudo para mim tem sido uma confirmação. Sempre fui 4 esperas do

181

pior e sempre me surpreendi com o melhor. Ainda hoje me surpreende esse sucesso tão grande das duas antologias de discos (1985). Sempre pensei em me retirar, sempre achei que não ia durar muito. Houve uma altura que quis ter a Casa dos Bicos para fazer

uma casa de fados. Às vezes, à noite, iavê-la, falava com ela, ela falava comigo. A minha ideia era retirar-me sem dar por isso. Cantava lá, ia-me retirando aos poucos. Não fazia festa de despedida, que me faz impressão, mas retirar-me sem dizer nada também não gosto. A Casa dos Bicos era como um sonho. Tinha de ser ali. Como queria muito, até fui falar com o Tenreiro e disse-lhe: "Lembrei-me de vir falar consigo, porque oiço dizer que o senhor manda em tudo." Era o que se contava nas anedotas. Mas afinal parece que na Casa dos Bicos ele não mandava. Agora, nem quero olhar para a Casa dos Bicos. Mas sempre pensei que me tinha de retirar. Vivi sempre insegura. Esta vida é incerta, eu sou desorganizadíssima, nunca tive o dinheiro suficiente para me ir embora, para fazer um negócio. Sempre dependi do dia de amanhã. E sempre à espera que ele seja mau. Mas os convites para cantar nunca pararam e eu fui ficando.

Talvez não valha a pena falar muito mas tenho de falar do que me aconteceu quando foi do 25 de Abril. E aquilo que mais me marcou foi a minha surpresa. Eu vivia há muitos anos num país em que as pessoas me batiam palmas, se riam para mim, abriam-me as portas onde estavam fechadas. Era um país cheio de gente que gostava de mim. De um momento para outro salta-me um boato em cima e toda a gente o aceitou. Para um boato se tornar tão conhecido, porque não foi um boato que ficou na Rua de S. Bento, atravessou Portugal inteiro e passou para fora de Portugal, é porque alguém o propagava. Como é que eles sabiam que eu era contra eles, quando aconteceu o 25 de Abril? Eles não sabem nada! Houve pessoas que tomaram conta dos jornais e de mim não se falava. Tomaram conta da rádio e os meus discos não se tocavam. Na televisão eu não podia aparecer. Só o público é que não conseguiram pôr contra mim. Logo em Junho, fui cantar ao Coliseu e, quando apareci, o público pôs-se todo de pé, a aplaudir-me. O público nunca me abandonou.

Mas porquê tudo isto? Tanto ódio porquê? Nunca fui ministro de coisa nenhuma, nunca mandei em coisa nenhuma, nem em mim própria, nunca dei uma ordem na minha vida. Ninguém me prejudicou materialmente, nem me tirou nada. Também tinha tão pouco para tirar que devem ter achado que não valia a pena. Devem ter corrido a saquita, como dizia a minha avó, e não encontraram nem fortuna, nem nada que justificasse. Depois correram os papéis e não encontraram subsídios que alguém me tivesse dado. Não tinham por onde pegar. O que fizeram foi espalhar boatos, dizerem que eu era da PIDE. Tiraram-me uma ingenuidade que era toda minha. Hoje, para mim, a palavra "justiça" não tem o mesmo sentido. Quando ouvia a

182

palavra "povo" toda eu era coração e sentimento. Se ia num carro, tinha vergonha de ver pessoas a trabalhar na estrada, porque eu estava melhor.

Foi uma estupidez e uma maldade que nunca percebi. Diziam que eram os comunistas que me acusavam. E porquê? Que mal fiz eu? O único comunista que conheço e que, desde sempre, soube que era

comunista, é o Brito, o meu cabeleireiro e esse não mudou nada. À maneira de falar dele hoje é a mesma de sempre, desde que eu o conheço. E esse, tenho a certeza que não ia dizer nem pensar nada contra mim, porque me conhece há muitos anos.

Estranhei muito como umas pessoas que fizeram uma revolução por bem, entraram mal comigo. E não tinham razão nenhuma. Diziam que era da PIDE, mas a mentira é que me chocava. Porque se tivesse sido da PIDE pagava a conta e pronto. Se diziam, porque é que não provavam? Diziam que eu tinha fugido pelo telhado, em camisa de noite, que tinha a casa toda partida, que estava cá a camioneta da polícia. Vinha gente aqui à frente ver se a casa estava inteira ou não estava.

E o pior não foi só o que disseram. Foi aqueles que o permitiram, sem me defender. Só o Alain, que é francês, escreveu uma carta para a República e depois o Francisco Mata escreveu uma coisa no Século.

Mas ninguém me defendeu. Pessoas que eu tinha aqui em casa muitíssimas vezes, todos esses intelectuais, os poetas que faziam versos para mim, pessoas que me conheciam bem e alguns até vieram a fazer parte dos novos governos, todos se calaram, todos consentiram. Foi a agressão de uns e a cobardia de outros. Isso é que me entristeceu ainda mais. Mas muita gente me deu provas de carinho. Pessoas que eu encontrava na rua, que paravam para me dizer que estavam comigo. E não eram importantes, não eram intelectuais. Afinal, esses é que eram os meus amigos.

No dia 25 de Abril o César veio dizer-me que tinha havido uma revolução e o aeroporto estava fechado. Eu tinha um espetáculo em Madrid no dia 27, telefonei para a fronteira de Elvas, soube que estava aberta e, no dia 26, fui normalmente, de automóvel, para Madrid. No dia 27, depois do espetáculo, uma amiga minha telefonou-me em código: "Olha Amalia, a Laura diz que não é preciso segunda-feira. Que não há peixe, que não vale a pena." Como nunca tinha falado em código na minha vida, não percebi nada. Mas lembrei-me que, como tinha havido uma revolução, houvesse tiros e desordens. Nunca me passou pela cabeça que fosse alguma coisa comigo. Telefonei ao César e ele explicou-me que era um boato sem importância, que oficialmente ninguém tinha dito nada, mas que deixasse passar o primeiro de Maio. E eu fiquei em Madrid, à espera, a pensar porqué, com que razão, o que é que eu tinha feito para não poder voltar logo para Lisboa.

Poucos dias depois de chegar, a Deolinda Rodrigues, que foi

183

sempre minha amiga, convenceu-me a ir a uma reunião do Sindicato, porque o fado precisava lá de alguém de prestígio. Eu estava muito triste mas fui para não dizerem que abandonava os fadistas. E houve quem dissesse coisas contra mim lá dentro. Mas, para meu grande espanto, fui eleita em todas as listas dos fadistas. Variavam os nomes, mas tinham sempre Amália Rodrigues. Fui eu que mandei parar.

Disse logo que não sabia nada e passei o meu cargo a outra pessoa.

Depois fui falar à Comunicação Social, porque achava que, como

sabiam perfeitamente que eu não era da PIDE, deviam dizer isso publicamente. Disseram-me que ainda não era oportuno e eu, muito palerma, sem perceber que estava a falar com as próprias pessoas que me tinham feito mal! E mais tarde fui chamada a uma Comissão de Extinção da PIDE, para saber se alguma vez tinha sido incomodada, porque havia lá uma denúncia de que eu era do Partido Comunista, da célula dos fadistas. Quer dizer, quando convinha às pessoas eu até era comunista!

Houve muitas invejas. A Leonor Poeira, que eu levei ao Olympia, o Manuel Lereno, que dias antes me tinha vindo pedir a minha opinião por escrito sobre um livro dele, mais um Jordão, que nem sei quem é, escreveram uma carta para os jornais a declararem que não faziam mais espectáculos comigo. Meti-os no tribunal, mas veio uma amnistia e o processo foi ao ar. Um dia, o Lereno encontrou-me no Chiado e fartou-se de chorar, a pedir-me desculpa.

Depois do 25 de Abril, como diziam que eu tinha fugido para França, cantei o mais possível em Portugal, mas nunca tive aborrecimentos. Só uma vez, na Feira do Artesanato, no Estoril. Eu estava num restaurante e gritaram, cá fora: “Fora com a Amália, que é fascista.” É muito desagradável. E se fascista é aquilo que eu penso, não há ninguém menos fascista do que eu. Outra vez, numa esplanada, em Alpalhão, um homem chamou-me fascista, muito baixinho, quando eu passei. Fui perguntar-lhe porqué e disse-me que eu tinha uma casa em Versalhes. Mas ficou muito atrapalhado.

Mas o boato viajou por ai fora. Em Paris andavam atrás de mim para fazer declarações políticas e, como eu dizia que tinha uma vida normal, escreveram que a “Amalia Rodrigues está com uma depressão nervosa e vai entrar para um convento.”

Nunca fui de governo nenhum, nem antes nem depois. Agora também me convidam e eu não quero ser de partido nenhum, nem de clube nenhum. E continuo a cantar!

184

8.

O FADO CHORA-SE BEM

(OS DIAS DE HOJE)

lembrar de nada. Depois, chego à cena e altero tudo. Nem me sirvo dele. Mas se não levo, tenho um tal nervoso... A primeira cantiga tenho de saber sempre qual vai ser. Por isso é que ando temporadas enormes a cantar a mesma cantiga a abrir. É um tipo de ensaio. Há cantigas que não é preciso nada para as cantar. Basta saber a música, não é preciso dar-lhe muita coisa. Depois, se gostei de me ouvir, temos mulher. Se não gostei, não temos nada. Umas em que eu, de vez em quando, pego: Muito Boa Noite, Senhoras, Senhores; O Limdo, O Verde Limdo; Meu Nome Sabe-me a Areia; Meia Noite e uma Guitarra; Quem o Fado Calunia; Estranha Forma de Vida. Agora é quase sempre uma cantiga alegre. Acho uma asneira muito grande comegar com um fado, porque ainda estou com os tremeliques todos de entrar em cena e um fado dramático precisa mais do artista.

E se me sai uma nota mal, já me atrapalho. Começo a cantar, não gosto de me ouvir, tenho uma tendéncia imediata para dizer que não estou bem. Toda a gente me tem dito que o meu cantar mal não é cantar mal, é não chegar à altura a que sei que posso chegar. E não é por querer, claro, sendo chegava 14 todos os dias. Mas se eu cantasse sempre com a mesma intensidade certas coisas que canto, sei que não resistia. Portanto, deve ser uma defesa do organismo.

Para gostar verdadeiramente de me ouvir, tenho, por exemplo, de dar o peso que cada palavra deve ter. Quando canto: Que destino ou maldiçdo, tenho que fazer mais força na maldiçdo, arrastar mais, tornar maior a maldição do que o destino. Foi assim que o Joaquim Valente fez o meu busto. Ele queria fazer-me a cantar, mas uma cabeca de boca aberta não era muito agradavel. Então alguém se lembrou que eu tenho alturas que canto sem abrir a boca, uns "mm" e "86". Com essas coisas deixo adivinhar aos guitarristas que vou parar. Não paro quando me apetece, há uma razão de ser.

Há quem tenha a mania que me conhece muito bem e, quando começo a cantar, esfregam as mãos e dizem: "Temos Amalia! J4 está com os copos." Isto porque antigamente os fadistas tinham que beber. Era uma ideia ligada ao fado e ao vinho. Mas que nunca teve nada a N unca vou para cena sem programa. Tenho medo de não me

187

ver comigo, que só bebo chá. Sou muito desigual. Graças a Deus nunca ninguém me pateou, porque acho que tenho uma presença agradável. E se o tal grito tiver essa intensidade que eu gosto, o público sente. Ninguém pode deixar de sentir o arrepió quando eu o sinto. Acontece-me acabar um fado com muita dificuldade, quase a chorar, vou crescendo, vou crescendo, meto-me num ambiente que, se acontecesse sempre, nem eu podia viver. Mas eu tenho de estar presente sempre, a minha voz tem de estar sempre ali, senão não há espectáculo. Se estou bem, claro que há público. Se um artista está bem, o público quase sempre corresponde, o pubhco ajuda—me a mim e eu ajudo-o a ele. Depois há a comunicação que, às vezes, é perfetta total. Isso é uma maravilha num espectáculo! Ver que eles estão ao pé de mim e eu estou lá! No fundo, o público tem sempre razão, mesmo gostando daquilo que eu não gosto, mesmo quando eu canto um fado muito bonito, que gosto muito, e as pessoas não percebem e depois canto outro, muito mais fácil e, só porque tem um grito no fim, toda a gente gosta muito. É um bocado frustrante, mas o público tem a sua razão. Quando estou a cantar melhor, o público vem mais depressa. Quando estou a cantar pior, o pubhco vem mais devagar, mas acaba sempre por vir. E o que eu mais gosto é de sentir que o público teve razão para me aplaudir. É essa a minha aspiração de todos os dias. Que eu preciso de palmas como de pão para a boca.

Tenho sempre um reportório muito variado. Não posso ir cantar para o estranguelro cantigas todas iguais e o fado, no fundo, mais de cinco e já parecem todos iguais. Por isso, tenho o folclore tenho uma

canção em que peço que me acompanhem e faço com que ensaiem duas ou três palavras comigo. Estou ali cinco minutos à volta do ensaio e cantam as palavras ou então só a melodia. É um espectáculo variado. Eles cantam comigo, batem palmas comigo, ouvem depois um fado triste, uma cangéo espanhola. O pOI' público que há é portugueses -e estrangeiros misturados. Se são só estrangeiros, faço um espectáculo com coisas que eu sei que eles gostam e meto depois outras que não sei se gostam mas, para meter essas, tenho de meter primeiro umas que os ponham dentro do palco. Os portugueses só querem fado, só querem as coisas que conhecem. Compreendo que essas pessoas gostem que eu só cante fado. Acham que Portugal é Amália e isso até me faz ternura. Mas é um conceito que não é o meu. Sou uma cantora portuguesa e toda a música de Portugal eu gosto de cantar. Seja norte, seja sul, seja centro, seja cantiga de roda, seja marcha. Só não gosto é de canção. Sou sentimental, não sou romântica. Sou mais dramática. Trágica não, porque nós portugueses não chegamos à tragédia. É trágico mas é assim.

Sempre cantei tudo. Há muitas cantigas de que ja ninguém se lembra e eu recuperei. Coisas em que eu peguei, como a Lisboa Não Sejas Francesa, há mais de trinta anos, e depois as marchas, o folclore,

188

tantas que estavam esquecidas, o Careca, o Cochicho, o Timpanas, músicas muito bonitas e que ninguém cantava. Só não posso é se me vêm dizer: "O Amália, francamente o Cochicho, francamente o É ou Não é. Isso não é para si!". E depois talvez as mesmas pessoas: "Ó Amúalia, francamente o Alain, francamente o Camões!". Sempre vi que as pessoas não têm critério nenhum. Quem sabe aquilo que é para mim sou eu. E o público sempre me acompanhou.

Uma coisa que se tem falado muito é que modifiquei a minha maneira de actuar e isso tem uma explicação muito simples. Quando comecei a cantar era mais estática, porque não havia microfone e a minha timidez fazia com que estivesse quietinha, com as mãos postas ou agarradas ao xale ou com as mãos nos ombros dos guitarristas, que foi também uma coisa que eu inventei. Era mais estática, mas não era mais triste. Sempre cantei Piconeros, marchas, cantigas brasileiras.

Veio o microfone fixo, cantava ali, parada, porque não me podia mexer. Veio o microfone de mão e, ainda por timidez, comecei a pegar-lhe. Eu, que tenho a mania de fechar os olhos e nem sei onde estou, dá-me muito mais jeito pegar no microfone e cantar. Espontaneamente, pego no microfone com a mão direita e a outra, que não está ocupada, mexe-se, acompanha a do microfone. É uma reacção normal. Quando cantei no Théatre de la Ville (1974), chegou-se ao pé de mim um admirador português a perguntar-me se tinha sido em França que me tinham trabalhado a mão esquerda. Nunca trabalhei coisa nenhuma. A mão vai atrás da alegria ou da tristeza das palavras que digo.

Tenho uma grande independência a cantar, mas gosto de ouvir bons acompanhadores atrás de mim. Se não tenho, esqueço o que se

passa atrás e canto. Se um se engasga cá atrás, ando para a frente, como se não fosse nada comigo. Mas se ouço os melhores atrás de mim, e tenho tido quase sempre os melhores, fico toda contente e então cresço.

Tive a sorte de começar com os melhores guitarristas, o Armandinho e o Jaime Santos. Cada um era de sua época, mas conheci-os ao mesmo tempo. Nunca mais houve outro guitarrista tão famoso como o Armandinho. Era conhecido até em qualquer aldeia. Foi a única grande vedeta da guitarra. E, logo a seguir, o Artur Paredes. O estilo do Armandinho foi depois um bocado ultrapassado, na técnica da guitarra, pelo Jaime Santos. Era o maior ao estilo de Lisboa. Mas só em técnica, porque o gemido ninguém o conseguia como o Armandinho. Há sempre alguma coisa que falta ao guitarrista, porque a guitarra é um instrumento muito complicado, é um instrumento que chora. O guitarrista devia ter o gemido, a garra e também a técnica e a noção de espectáculo. Ao que tem o som muito bonito, falta-lhe um bocadinho de genica. Ao que tem genica, falta-lhe a técnica. Nunca é completo.

189

O Joel Pina é um viola baixo como não há outro. Até dizem que baixo só ele, os outros tocam baixinho. O José Nunes era um grande guitarrista, mas não tive muito contacto com ele. O Santos Moreira foi meu viola durante muitíssimos anos, foi quem se manteve mais tempo comigo. Quando eu dançava com ele, as pessoas paravam, em todas as boites do mundo, para nos ver. Até julgaram, uma vez, a bordo de um navio grego, que éramos uma parelha de bailarinos profissionais. O Raul Nery também teve muita fama. E há o Fontes Rocha e o Carlos Gonçalves, que me têm feito, ultimamente, muitas músicas. E o Camarinha, o Júlio Gomes...

O Carlos Paredes é um grande guitarrista. Não fui eu que o ensinei a tocar, mas fui eu que fiz com que ele fosse mais depressa conhecido do grande público. Uma vez, como gostava muito de o ouvir, quis que o Alain e o Rui Valentim de Carvalho também o ouvissem tocar. O Alain falou dele ao Paulo Rocha e foi assim que o Paredes fez a música do filme Verdes Anos. É uma pessoa com um talento enorme. Só tenho tido sucessos, mas cantar é sempre para mim um exame. Não tem nada de monótono. Primeiro a viagem, depois o medo, depois o cantar, o gostar de me ouvir ou não, depois as palmas. Em Portugal, o espectáculo está actualmente muito desorganizado e o público tem uma grande falta de respeito, talvez porque o artista começou a andar todo mal arranjado, com a música já feita, toda a gente leva "play-back". Não digo que a música seja melhor ou pior, mas não exige vozes para cantar. Como estou habituada a cantar em teatros, onde há uma cortina no final, nunca precisava de pensar em saídas. Mas acabar, ter de me ir embora e atravessar um palco como o do Coliseu ou de algum grande recinto a seco, não é possível. Como tenho uma ideia de espectáculo, resolvi acabar sempre com o folclore, sair a cantar. Como não há organização, para evitar saídas em falso,

saio com o Malhão, que dá uma boa saída.

Acho engraçado que toda essa gente que dizia mal do fado a seguir ao 25 de Abril, agora todos cantem o fado. Mas o fado é uma cantiga nacional. Dantes não saía de Lisboa ou de Coimbra e quando muito ia ao Porto. Agora é nacional. Bem vejo no estrangeiro. Quando canto uma cantiga da Beira Baixa há um do Norte que se zanga, quando canto o fado, estão todos os portugueses de acordo. Foi uma vitória do fado, vitória que dependeu muito de mim, porque se eu não tivesse existido, se eu não tivesse continuado a cantar o fado da saudade, o fado que é fado, o fado já não existia. E não me venham cá falar do fado novo, do fado castiço, do fado ordinário, a dizer que estão a voltar ao fado de antigamente, que ninguém sabe como era. Eu continuo a cantar o fado da saudade, o fado triste. E continuam a gostar de me ouvir."

Há um público para mim muito especial, são os Amalianos. Um grupo que surgiu por 1973. Mas não é um clube de fãs nem nada

190

dessas coisas. São umas pessoas que gostam de mim de uma maneira absoluta. Uma coisa sincera, sem publicidade. Para entrar é preciso prestar provas, como nas seitas secretas. Até têm um cartão com muita piada. Não entra quem quer. Quem começou com isto tudo foi uma rapariga chamada Lili e os outros foram vindo. Todos os anos fazem uma festa, condecoram-me com a Ordem das Ervas, porque eu tenho a mania das ervas, fizeram um livro a imitar os Lusiadas, em versões cantos, a contar as minhas odisseias quando ando a roubar flores e vem a polícia, enfeitam os sítios onde eu vou com festões e arbustos... As vezes, vêm cá a casa, trazem a sopa já feita, os pastéis de bacalhau e comem comigo. Tenho uma grande ternura por eles. Porque eu gosto muito que gostem de mim.

Sou mulher e sou muito feminina. Sempre fui tida e falada por muito feminina. Se vou para o palco, gosto de me ver bonita, bem arranjada, bem penteada. Se me enfeito, gosto de me ver enfeitada, gosto de pôr pulseiras, brincos, coisas que brilhem. Desde miúda sempre tive uma ideia de espetáculo. Mas não criei uma figura no palco.

Ela nasceu em mim. Não passei anos a estudar coisa nenhuma.

Quando era rapariguinha o mundo para mim era uma rotina. Saltava a corda, corria e cantava na rua, ia às azeitonas ou ao carvão. Se via alguém com um vestido bonito, como eu não tinha e gostava de ter, dava cinco minutos já tinha passado, não ficava com isso na cabeça. Quando comecei a cantar nem tinha vestidos. Tiveram que me comprar. Depois não tinha dinheiro para escolher o que queria. Fui-me arranjando a pouco e pouco. Assim que comecei a tomar conta das coisas, comecei a olhar para uma montra, para uma pessoa bem vestida, a ver o que ficava bem, o que era bonito, a distinguir as coisas bonitas das feias.

Nos退iros, as fadistas que tinham mais nome, em vez do xale preto cantavam com um manto as rosas, por ser mais rico. Até também tive um, que me ofereceu o Grupo dos Quarenta e Hora, mas

cantei sempre de xale preto. Para mostrar que tinham trabalho, que não estavam mal da vida, as fadistas usavam anéis, pulseiras, brincos, alfinetes, usavam tudo o que tinham ao mesmo tempo. Acho que sempre tive uma capacidade de escolha. Achei que o xale preto só ficava bem com um vestido preto. Por cima de um vestido as flores ou aos quadrados, como todas as fadistas usavam, não ligava bem. E fiz isto também por timidez, porque o preto está sempre certo, nunca ninguém diz que é feio. O preto é uma cor mais segura, mais bonita, disfarca muito o corpo, d4 elegancia, quando a pessoa tem alguma. O preto e o branco são cores lindas, mas o branco não é para o fado. Não há dúvida que o vestido preto com o xale preto, que eu comecei a usar, deu uma presença mais agradável ao fado. Quando usava um vestido preto, um xale preto e só um alfinete a brilhar, a prender o xale, achava bonito. Mas se punha brincos, já não punha o

191

alfinete a prender o xale. Quando fiz a opereta Mouraria, achei que ficava mais bonito um vestido preto comprido com um xale grande. Comecei a cantar assim e foi uma coisa que se agarrou a mim. Agora, ai de mim se vou cantar sem ser de preto. Tenho muitas ideias para vestidos, nunca pego num figurino. Uns são feitos por modistas, mas tenho sempre uma ideia, porque há coisas muito bonitas mas que, a mim, não me ficam bem. Outros são todos imaginados por mim.

Mesmo em Paris nunca tive coragem de ir a um costureiro. Nem a um cabeleireiro eu ia.

Só quebrei com o preto quando fui cantar ao Lincoln Center, em Nova Iorque (1966). Como tinha uma primeira parte em que cantava folclore, com orquestra, foi o Andre Kostelanetz que me disse que não devia ir cantar de preto, a frente de cento e tal homens, todos vestidos de preto, porque não se dava por mim. Como era folclore, arranjei um vestido que desse com aquilo que ia cantar. Pedi ao Pinto de Campos e ele desenhou um vestido inspirado em motivos regionais, muito bonito, mas muito pesado. Cantei com ele em Nova Iorque e em Hollywood. Mas da segunda vez (1968), levei um vestido maravilhoso, vermelho com um grande xale verde, todo em chiffon, feito pela Ana Maravilhas. Ficava muito bonito. São duas cores que as pessoas não se lembram, é uma combinação difícil. Na segunda parte, que era com fado à guitarra e à viola, já cantava de preto. Assim fazia bem a transição do folclore para o fado.

Tenho continuado sempre a usar os meus vestidos pretos em cena. Cá em Portugal, depois do 25 de Abril, é que deixei de usar. Chegava a qualquer sitio, estava toda a gente em mangas de camisa, muito descuidada, e eu com um grande vestido preto comprido.

Sentia-me mal. Por isso passei a usar umas saias a cigana, umas blusas frescas, com menos solenidade do que era habitual.

Tenho sempre de andar a fazer vestidos para os espectáculos. Vou numa fournée a um país qualquer, chego aos teatros e levo sempre dois vestidos, um para cada parte do espectáculo. Em tournée levo sempre quatro ou cinco vestidos, não vá acontecer qualquer coisa. Se

vou a outro país, levo os mesmos vestidos, mas quando voltar aquele país onde já estive tenho que levar outros, que as pessoas lembram-se logo. Tenho sempre de ter vestidos diferentes. Muitas vezes mudo-lhes o corpo e fica a mesma saia, sempre muito rodada.

Em cena sempre me vesti bem, mas não me importo nada de andar mal vestida na rua, não tenho nenhuma vida social. Não ligo nenhuma nem aos mal vestidos, nem aos bem vestidos. Antigamente, quando andava toda a gente a fazer-me a corte, arranjava-me mais. Ia ao cabeleireiro três vezes por semana, vestia-me para um almogo, para um jantar. Agora só me visto para ir ao campo apanhar flores. E gosto de me vestir & matroca, de andar cigana. Sempre tive a mania da ciganada e, de há um tempo para cá, a moda favoreceu-me o gosto.

192

Acho até que invento umas coisas que só anos depois é que se usam. Como aqueles vestidos soltos, tipo balandrau, que usava há mais de vinte e cinco anos. Uma coisa assim para o grego. Até pintei a minha casa pequenina, no Alentejo, toda de flores por fora, muito antes de aparecerem os hippies. Eram malmequeres de todas as cores, e depois, ia para longe, para ver aquelas flores todas a olharem para o mar e o mar a olhar para elas.

Nunca deixei de ir a parte nenhuma por não estar arranjada.

Quando uma estreia de cinema era uma coisa muito importante, se não tinha ido ao cabeleireiro ou isso, chegava ao intervalo e ia esconder-me no toilette das senhoras para não me verem. Mas nunca deixei de ir. Achei sempre que era mais importante ver a fita, se me apetecia. O meu cabelo nunca me deu problemas. Era daquele preto asa de corvo e muito sedoso. Escovava-o e pronto. Durante muitos anos usei-o comprido. Depois, quando o cortei muito curto, foi aquele reboliço no Politeama, até diziam graças na revista, que eu parecia um pipi. Mas as pessoas são humanas. Lá porque cantam ou dançam usam aquilo que lhes apetece. Depois comecei a ter o cabelo branco muito cedo, como a minha mãe teve. Usava-o muito curto e não pensava em pintá-lo. Até achava graça. Foi o César, no Brasil, que me convenceu. Mais tarde, como a minha pele se tornou mais clara, também aclarei o cabelo. Quando estive doente e o médico me aconselhou que não usasse tintas escuras, porque me faziam mal, apareci loura e foi outra onda de protestos. Lavo sempre a cabeça em casa. Só vou ao cabeleireiro quando ha festa, e tenho tido toda a vida o mesmo cabeleireiro.

Nunca fui vedeta, nunca exigi nada, nem no estrangeiro, nem em parte nenhuma. Em Portugal tenho chegado a cantar em praças de toiros, com um lavatório de ferro e um jarro de água, sem mesa para me arranjar, para me pintar, que também, em parte nenhuma ninguém me pintou, eu é que me sei pintar, eu é que me conheço. Mas nunca disse que queria isto ou aquilo, nem fiz exigências no contrato, coisa que qualquer pessoa, hoje em dia, faz. Até me rio de mim mesma. Uma vez, no Festival de Taormina, é que tive sorte, porque em cada noite tinham uma vedeta e, na véspera, tinha actuado a Marlene, que

exigiu um camarim feito para ela, naquele jardim lindo, com um espelho enorme e uma passadeira desde o camarim até ao palco. E eu, nessa noite, beneficiei das exigências da Marlene.

Se eu fosse mãe de alguém teria feito a mesma coisa que a minha mãe me fez a mim. A moral da minha família é a minha, senão já teria mudado. Já tenho idade para pensar pela minha cabeça. Abracei a mentalidade que me foi imposta quando era miúda e aceito-a. Acho que as regras existem. É como para escrever. Se faltam letras fazem-se erros. É muito estranho um mundo que quer viver sem regras. Para mim, viver sem regras já não é uma regra. Pela vida fora posso ter faltado

193

aos princípios, mas acusando-me, sentindo-me em falta. Há pessoas que não fazem na vida nem metade do que eu fiz, que nunca saem do caminho. Gostava de ser uma dessas pessoas.

A única esperança de uma Beleza Total, de uma realidade melhor que aquela que conhecemos, é Deus. Eu estou à espera que seja assim, mas até aceito que não seja. Creio em Deus, sou muito crente, mas mesmo que não haja Céu continuo a acreditar. Não acredito só por haver Céu, só por interesse nisso. A minha religião não tem nada a ver com a religião que está escrita, que é seguida. Sei perfeitamente que sou má católica, mas gostava de ser boa católica.

Quanto ao pecado, faço as minhas contas com Nossa Senhora e Nosso Senhor. Se uma pessoa realmente se quer matar é porque está desesperada, mas não vai fazer mal a ninguém. Ser proibido uma pessoa matar-se é uma medida que a religião tomou para as pessoas não se andarem a matar. Porque Nossa Senhora não vai castigar ninguém lá por que se quis matar. Castigada já essa pessoa está. Não sou esclarecida, mas não quero esclarecimentos. Gosto de acreditar naquilo em que acredito. Porque quando o esclarecimento é pior do que aquilo em que acredito, fico infeliz e isso já eu sou bastante. Eu não forço nada. Acredito e gosto. Se Deus não quer que uma pessoa se mate, ela não se mata. Não quero esclarecimentos. Se há pecados que eu descobrindo que são pecados, não peço, mesmo que os faça. Não quero pensar, nem compreender. A minha fé é minha, não tem nada a ver com sabedorias. Eu aceito sem pensar e não deixo que me criem dúvidas. Defendo-me disso, senão era tudo muito pior.

Há quem me queira falar de Deus, mas eu não quero. Parece que me trazem Deus mais cá para baixo. Deus é a única esperança de Beleza Total. Todas as belezas que acontecem estão muito catalogadas. Até eu tenho os meus catálogos: grandes sinfonias, grandes pinturas. Chega um momento de aflição e não há sinfonia que nos valha, não há pintura que nos valha. Entrei na religião com a minha avó, mas não saí com ela, fiquei.

E sou também supersticiosa. Antes de entrar no palco benzo-me três vezes, rezo três vezes aos meus santinhos todos, entro sempre com o pé direito e levo os santinhos todos comigo. Sendo não entro. La tem que ir alguém a casa, a correr, busca-los. E rezo sempre uma oração a Nossa Senhora do Carmo, que a minha avó me ensinou:

Com a cruz de Jesus me deito
Com a cruz de Jesus me levanto
Caia a cruz de Jesus do Céu a Terra
Caia e venha sobre mim
Nossa Senhora do Carmo cante e esteja em cena por mim

194

E eu então, sempre que vou para cena, rezo assim:

Com a cruz de Jesus entre em cena
Com a cruz de Jesus esteja em cena
Caia a cruz de Jesus do Céu à cena
Caia e venha sobre mim

Nossa Senhora do Carmo cante e esteja em cena por mim.

Às vezes não canto bem e digo que a Nossa Senhora do Carmo é que tem a culpa, que ela é que cantou mal.

Gostava de morrer de repente. Penso muitas vezes nisso. Acho que as pessoas deviam ser como as maçãs, cair da árvore. Antes de dormir rezo um Padre Nosso que a minha avó me ensinou e pego a salvação:

Padre Nosso do bom conforto
Fosteis vivo, fosteis morto
Perdoasteis vossa morte
Sendo ela cruel, tdo forte
Perdoai os meus pecados
Que os ndo acolho confessados
Nem a curas, nem a frades
Nem ao pé de sete altares
Confesso-os a vós Senhor
Que sabeis quantos são
Dai-me a hora de arrependimento
Para a minha salvagdo.

E um Padre Nosso de aldeia, mas também o rezo quando vou a igreja. São conversas que a pessoa tem com Deus e ndo têm nada a ver com a Igreja. Eu falo muito com Deus e não vou muito à missa, mas não sou contra a Igreja. Até acho que estou em pecado não indo à missa. Por isso desculpo-me com estas orações que a minha avó me ensinou e, como gosto delas, como as sinto, estou convencida que isto é rezar. H4 uma, que dizia a minha avó que dizé-la era o mesmo que ir à missa, que lhe tinha dito um padre que ainda era melhor que ir à missa:

Já tocam a missa
Meu Deus, meu redentor
A hóstia consagrada
O corpo do Senhor
S. José escrivido
Menino Jesus mete a sua petição
Para que eu tenha quinhão na missa
Com aqueles que lá estão.

195

Eu não sou equilibrada mas arranjei uma resignação à minha maneira de ser. Aceitei-me. Sou muito natural, muito honesta, não me permito a mim mesma dizer uma mentira. Não me permito a mim mesma certas coisas, tenho vergonha de mim. É uma honestidade que vem de certo tipo de dignidade, ou então é orgulho. Sou muito humilde porque sou muito orgulhosa, ou vice-versa. Mas há que haver uma exigência. Há um tipo de moral, de consciência, de conceito das coisas, que uma pessoa tem porque tem, não tem porque não tem. Não é ter porque quer ou aprendeu. Tem porque se agarraram a si própria.

Toda a minha vida tem sido uma dúvida. Tenho passado a vida a pedir desculpa daquilo que sou, a desfazer tudo. Se realmente não me acautelo, então não sei como será. Eu penso numa coisa e imediatamente começo a andar à roda, a andar à roda e destruo tudo. Primeiro há um certo entusiasmo, mas depois vem uma coisa e mais outra e deito tudo abaixo. Só não consegui deitar-me a mim abaixo, porque as pessoas não são como eu e sempre me deitaram para cima. O que eu destruo são sonhos, isso destruo sempre. Eu gostava de ser cigana, porque gosto da raça, cantam bem, dançam bem, são livres, vivem no campo onde há a natureza, as flores, o sol, tudo o que eu gosto. Depois, começo a pensar no frio, nas doenças, isto e aquilo. E sou assim com todas as coisas. Começo a procurar a parte negativa e o sonho morreu.

As pessoas tendem sempre a guindar-se a um meio. Eu não sou de meio nenhum. Nunca pertenci ao meio em que nasci, chocavam-me as coisas que diziam, as coisas que eu via, nunca fui capaz de repetir aquilo que ouvia. Pertencia-lhe por condição mas, dentro de mim, não lhe pertencia. À alta sociedade também não pertencia. Andei lá, mas senti sempre que era por ser a fadista que ia 14, senão não ia. Ao meio do teatro, acabava o teatro vinha-me embora. Não sou do cinema, nem da rádio, nem da burguesia. Do meio do fado também nunca fui. Sou do povo por condição. Não tenho orgulho nem pena.

A mim chamaram-me fadista, não fui eu que disse que era. Eu não fiz nada, não aprendi nada, não ouvi ninguém cantar. Ouvi a minha mãe, que não tem nada a ver com o fado, nem as minhas tias, sempre a cantarem cantigas da Beira Baixa. Acho até que aquilo que eu tenho na massa do sangue é a maneira de cantar da Beira Baixa. Mas há uma certa identificação com o nome do fado, mais com aquilo que o fado quer dizer, que com a cantiga propriamente. Eu levei o fado para o meu temperamento, que está de acordo com a palavra fado no seu verdadeiro sentido, de destino triste. Cada um leva-o para onde quer, uns até o levam para as hortas. Que eu também sou capaz de estar nas hortas, de cantar uma coisa alegre. Eu até sou uma pessoa bem disposta, sou uma criança, corro pela estrada para apanhar flores. Também, se eu fosse sempre como sou às vezes, ninguém aguentava.

196

Nas hortas pode-se estar contente e, de repente, sai uma música triste e as pessoas até ficam contentes de ouvir coisas tristes. Como diz o

grande poeta espanhol Anténio Machado:

A todos nos hdn cantado

En una noche de huerga

Coplas que nos hdn matado

Isto é fado! Para mim o fado ¢ muito mais antigo do que essas teorias que dizem que veio do Brasil. O que eu acho é que as pessoas se queixavam e daí nasceu o fado. Nisso, concordo com o José Régio. É nesta história que eu acredito Escolhi esta, que me agrada, que me parece a mais certa. O fado é saber que não se pode lutar contra aquilo que temos. É aquilo que não podemos mudar. É perguntar porquê e não saber porquê. É ndo deixar de perguntar e, ao mesmo tempo, saber que não tem resposta.

De há um tempo para cá, fala-se muito no valor cultural da Amália. Compreendia muito mais quando me chamavam “alma do fado”, porque cantava o fado, não me soava mal o que cantava e o fado tem uma coisinha lá dentro. Eu explico isso do valor cultural da seguinte maneira: acho que os países todos têm qualquer coisa que anda no ar, que os distingue uns dos outros, um tipo de alma colectiva de que eu faço parte. Por isso, eu chego a um sítio qualquer e as pessoas identificam-me com a terra, identificam-me com Portugal. Tenho uma verdade tão grande, tenho uma autenticidade tão grande e sou portuguesa. Há entre mim e o povo português uma amizade. Eu não sou vista como artista. Eu faço parte dos amigos dos portugueses. E isso é o que eu mais prezo. Quando me vêm, compreendem que quem está ali, a cantar assim, com aquela cara, não pode estar distante deles, tem de ser alguém de muito chegado. Se é nesses momentos que se vê que sou uma figura cultural, talvez acredite. :

E tenho a certeza que faço parte da divulgação de Portugal. Não fiz de propósito, não fui para fora para representar Portugal. Fui para fora porque canto. Mas muita gente veio a Portugal por minha causa, muita gente aprendeu a falar português por minha causa, muita gente canta as minhas coisas em muitas partes do mundo. Isso quer dizer que contribui para a divulgação de Portugal. Se é nesse ponto, se me voltarem a cultura ao contrario, que cultura para mim sempre foi saber-se muitas coisas, talvez comprehenda.

De resto, a minha história é igual à de milhares de pessoas. A única coisa que interessa ¢ aquilo que fiz como artista. Tive uma carreira muito rápida, tive muita gente atrás de mim, a ouvir-me cantar. E agora, passados estes anos todos, se vou cantar a todo o mundo e me correm sempre as coisas bem, cheguei a conclusão que alguma razão eles tinham, sendo já eu tinha morrido como artista.

197

Mas quando fizerem a minha história e eu já não for viva para dizer como foi, então é que se vão fartar de inventar. Mesmo falado por mim, muita gente dirá que não é verdade, que os boatos é que são a verdade. Uma pessoa é dona de si própria. Se fosse essa a verdade não me importava que falassem. O que me irrita é a mentira. Mas sei que a minha história vai ser aquela que escolherem, aquela que é a

mais interessante, aquela que não é a minha.

198

UM RETRATO EM RETRATOS

C. 1937

1941

1942

1942

1944

RIO DE JANEIRO, 1945

1947

MÉXICO, 1953

NOVA IORQUE, 1952

NOVA IORQUE, 1952

NOVA IORQUE, 1953

AÇORES, 1953

MÉXICO, 1953

1954

PARIS, 1956

PARIS, 1956

F Fd 2 F

=

= a Z S -

PARIS, 1956

RIO DE JANEIRO, 1958

,

R T

C. 1958

C. 1958

PARIS, 1959

€. 1959

1950

MADRID, 1950

MADRID, 1950

1953

RIO DE JANEIRO, 1950

NOVA IORQUE, 1952

1962

PARIS, 1962

1967

aps

ITÁLIA, 1973

1983

1986

1986

E i» " »

o B P " a

= -

[B 2
- - - =
" a ::
= B "
o "
E é " »
) Ú
" L. = N - "
P e ! -
- Fpl ey, " :
P . = 1 . ;
' EA aa & ô
= Z < "
- E ' ".
"
- *
, "
B
- ay ot "
"" E
[PEA =
i a"
4 o
" "
al .
H
S . NN "
-
% .E aA mE e EB
" w ¥ 1 2™ 4L =
. pl »
I"ll I" W e s. " n
» 2% , " " B
E PS e ' m D
^ ^ _n., wl e A *
n L o
A =
w l . - P
1 4 + "
'
-
E "
"
- É , "
-
i~ "
AMÁLIA COMENTADA
ALGUMA COISA DO MUITO QUE SOBRE ELA SE ESCREVEU

Bem valeria a pena reunir alguma coisa do muito que sobre Amália Rodrigues se escreveu, através dos tempos e mundo fora, o que daria obra certamente volumosa. Não ficaria, no entanto, este livro completo se nele não fossem incluídos alguns extractos dessas apreciações, muito em especial daquelas publicadas no estrangeiro, que ajudarão um pouco a compreender esse impacto único e sempre renovado provocado por Amália nos públicos mais diversos, que tanto podem ser apreciações em extremo subtils 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. Em cada tradução procurei deixar um pouco do sabor do vocabulário e da construção gramatical originais.

LISBOA, 1940

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 in A Canção do Sul,

1 de Março de 1940

LISBOA, 1941

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. E, sem dúvida alguma, a voz do mar... É um mistério... Um dos maravilhosos mistérios fadistas...

JOÃO REIS in A Canção do Sul,

16 de Março de 1941

LISBOA, 1947

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 5.2 Sinfonia de Beethoven. A Amália Rodrigues é o turbilhão do éter electrizado 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

241

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.

OLAVO D'EÇA LEAL, "Quer Um Conselho?"
in Rádio Mundial, 31 de Outubro de 1947

PARIS, 1949

Estava cansada com os preparativos da partida para o México e Brasil. Mas, cheia de generosidade, como todos os seus compatriotas, com grande coração hospitalero, aceitou cantar. Recordo-a encostada a uma parede rosa, onde as nossas sombras se projectavam: de pé entre os fiéis guitarristas, pousa a mão nas costas de uma cadeira, deita a cabeca para tras... Véem-se os dentes e um pouco do céu da boca rosado...

Fecha os olhos, desfalece, exalta-se, langa apelos, recusa-se... Não comprehendo nem uma das traicoeiras palavras.

Mas no belo rosto, que a dor crispera e empalidece, a que um impeto 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 proprio timbre da lingua portuguesa, que rola em r os | e os i das outras linguas romanicas, cujas asperezas são caricias.

ROBERT KEMP, "Découverte du Fado"
in Les Nouvelles Littéraires, 14 de Abril de 1949

NOVA IORQUE, 1952

Amalia permanece imovel, ladeada pelas
figuras de dois homens que tocam a
guitarra portuguesa, de sonoridade pro-
funda. Por vezes sorrindo, por vezes
com os olhos fechados recolhidamente,
canta o amor, o ciúme, a tristeza da
separação — e sempre o destino. E sem
compreender mais do que uma ou duas

242

palavras, a multido fica extasiada.

"Fado in Manhattan" in Time Magazine,
29 de Setembro de 1952

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
ha muitos anos.

Anunciada simplesmente como Amalia,
é uma jovem de baixa estatura, vibran-
temente saudável, de cara angulosa,
emoldurada por uma farta cabeleira
negra, com uns enormes olhos cintilantes.

O que mais se impde na voz é a sua
qualidade, de uma bela limpidez, assim
como uma espantosa flexibilidade. Para
além do encanto tdo especial das can-
ções, é um fascinio seguir a rapida e
facil sucessso dos tons, o modo como,
com frequéncia, divide uma nota em
duas ou três partes, por alteragdes súbi-
tas de volume e de timbre, sem a
minima quebra de ritmo. Trata-se, é
certo, de um efeito, mas de um óptimo
efeito. Sob muitos aspectos, a sua
maneira de cantar lembra os canticos
hebraicos, cheios de convulsdes entre-
cortadas, embora o canto de Amalia
seja muito mais suave e nada entrecor-
tado. Talvez aquilo em que me faz pen-
sar seja no grito do muézin, chamando
à oragdo, do alto da mesquita. Seja
como for, trata-se de alguma coisa
muito especial.

D. WATT, "Something New" in New Yorker,
25 de Outubro de 1952

Provavelmente a mais excitante importação desde que, ha alguns anos, Edith Piaf apareceu por cá, chama-se Amalia, uma cantora morena, que veio de Portugal. Amalia exprime-se através do fado e a simplicidade e encanto, a voz e a interpretagdo destas estranhas canções vão torna-la por estes lados numa personalidade das grandes, com langamento assegurado. Talvez seja necessario escutá-la mais de uma vez, para uma melhor aclimatização a uma actuagio tdo fora do comum. Mas Amalia é daquelas artistas que faz o público voltar.

in Variety, 15 de Outubro de 1952

MADRID, 1953

Tudo nesta vida, acaba por chegar, até Amúália Rodrigues. Nunca houve mulher mais esperada, nem que mais alegria desse quando chega. Há já um certo cansaço de canções repetidas por muitos lábios e ouvidas em todas as cidades. Aquilo que canta Amália Rodrigues (e como ela canta!), só a ela se pode ouvir.

Não comprehendo como as agências de turismo ainda não organizaram excursões, de êxito assegurado: "Viaje para a cidade onde canta Amália Rodrigues."

Até ia haver tiros para arranjar bilhetes. Já uma vez escrevi (e repito para os retardatários) que Amália Rodrigues é a portuguesa mais bonita que visitou a Espanha nos últimos três séculos. Pois desta vez ainda vem mais bonita. E com o seu fado cheio dessa angústia que faz arrepios na alma. "Ouvir Amália é a única coisa que faz sofrer mais do que ir ao dentista" — segredou-me uma senhora.

ITO, "La Gran Via Se Rie", 19 de Outubro de 1953

CIDADE DO MÉXICO, 1953

Amúália 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.

Amalia 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, "Casos y Cosas"
in Redondel, 9 de Dezembro de 1953

HOLLYWOOD, 1954

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 Amalia, 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. O seu inglês não é tão bom como o portugués, mas é suficiente para se fazer entender e penso que ela se tornará numa grande actriz dramática. Tem tudo para o conseguir.

HEDDA HOPPER in The Los Angeles Times,
28 de Janeiro de 1954

Bastaram apenas sete cangdes e vinte minutos para dar a conhecer Amilia, anunciada como "a mais célebre cantora portuguesa", a uma multidão fãs-cante de gente do cinema.

A maneira de cantar desta senhorita de cabelos negros é uma experiência refrescante excitante, pois ela nunca recorre a esses berros e gemidos de efeito fácil, tão do agrado dos cantores da moda.

A simplicidade da sua voz bem modulada, ainda é mais acentuada pelo jeito despretencioso de actuar e pelo brilhante vestido de noite negro, apenas

enfeitado com um broche de brilhantes,
que lhe prende o xale ao peito. Assis-
tindo as suas interpretações, mais parece
estarmos a ver uma ingénua camponesa
que oferece, numa simples canção, tudo
aquilo que, nesse momento, lhe vai na
alma.

ED. VELEIRD in The Billboard,

10 de Fevereiro de 1954

NOVA IORQUE, 1954

Amalia, a cantora portuguesa de fados,
fez um espectáculo com nível de con-
certo. Tendo-se estreado nos Estados
Unidos há duas temporadas, Amalia
apareceu então com um simples vestido

243

1952. COM SANTOS MOREIRA É JAIME SANTOS

negro, envolta num austero xale, ape-
nas realçado por uma jóia. É um cos-
tume que mantém tão persistentemente
como o seu repertório de fados. No
entanto, embora Amália continue a
apresentar-se de negro, os seus vestidos
acusam uma passagem chez Dior. Tam-
bém o repertório está mais alegre, pois
mantendo sempre a sua capacidade
incrível de emocionar as multidões,
nesta actuação transmitiu uma mensa-
gem mais para elevar do que para
deprimir. No entanto, de uma forma ou
de outra, é sempre soberba, como ficou
demonstrado na noite da estreia, com
menos fados e mais cantigas alegres. À
sua técnica de cantar é de uma simplici-
dade extrema, com uma interpretação
muito clara, sem truques. A melodia, a
qualidade da voz e o espírito que infil-
tra em cada número, projectam-se com
nitidez, sem a complicação dos grandes
arranjos musicais.

in Variety, 3 de Março de 1954

Mesmo aquele público que nunca ouviu
falar de fado rende-se à sua voz vibrante,
à sua presença dramática e ao profis-
sionalismo com que canta canções em
inglês, como I Love Paris, ou sambas,
como Baido, ou a canção Coimbra,
mais conhecida nos Estados Unidos

como April in Portugal. No entanto, os fans do fado preferem a arte de Amalia quando a voz é apenas acompanhada pelos dois guitarristas da tradição, em fados como Ai, Mouraria, um lamento por um velho bairro lisboeta.

"And the Guitars Sob" in Newsweek,

15 de Março de 1954

PARIS, 1956

"Avril au Portugal, vraiment c'est idéal" ... assegura-nos Yvette Giraud. Agora mais do que nunca estamos de acordo — lia-se ontem a noite nos olhos de Georges Auric, Renée Lebas, Philippe Clay, André Roussin e Jacques Plls, sentados todos na mesma fila da plateia — quando o primeiro fado de Amalia Rodrigues começou a produzir o seu efeito sobre o público do Olympia.

246

Envolta num imenso xale negro, rodeada por dois guitarristas hieráticos, a primeira cantora de Portugal lança um queixume em que o amor, a vida e a morte se confundem. Essas estranhas modulações soltam-se de um corpo imóvel, apenas sacudido, de quando em quando, por correntes eléctricas, enquanto o nosso coração estremece ao ouvir gritos que significam ora alegria, ora desespero.

Esse lamento, vindo da noite dos tempos, é o fado português, melopeia lancinante, canto popular que a grande Amalia Rodrigues transforma num ritmo litúrgico, capaz de acompanhar tanto uma boda como um enterro.

A colónia portuguesa em Paris, tendo a cabeça o embaixador, aplaudia com quanta força tinha e gritava com entusiasmo e orgulho; Jacqueline Frangois batia palmas com o vigor de dez lavadeiras juntas; Touchages exclamava: "Que belo quadro!"; Juliette Greco encolia-se afénica na sua cadeira, como um passarinho assustado; o director do Circo de Moscovo confessava: "Não temos nada que se compare na nossa

terra!"

RAPHAEL VALENSI, "Un Courant Electrique
Survolt les Spectateurs de l'Olympia" in L'Aurore
13 de Abril de 1956

Foi um momento extraordinario aquele que nos fez passar a cantora portuguesa Amalia Rodrigues. De uma beleza soberana, mantém-se longe do microfone, quase imóvel, limitando-se a passar os dedos pelas franjas do xale. Mas os olhos profundos, os lábios e todo o rosto traduzem uma tal intensidade de sentimentos que se fica conquistado e não se lhe pede nada mais. A sua voz, tão a vontade no melancólico fado como na animada canção brasileira, é de uma pureza tão rara quanto a sua extensão.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,
18 de Abril de 1956

Amalia, segura da sua voz, fechando os olhos frente & multidão, transporta-nos para o sonho. Trata-se de grande Arte. Foi chamada cena doze vezes, debaixo das maiores aclamações. E bem assim 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 in Franc.Tireur, 14 de Abril de 1956

À frente da cortina está uma cantora desconhecida em Paris, sem encenação, sem decote, só com dois guitarristas, um vestido negro e uma écharpe negra. Canta, em português, sete canções. Quase ninguém percebe a língua que canta, mas dá-se um milagre: o público, da plateia ao último balcão, fica conquistado, subjugado, extasiado. E eu comprehendi então, de repente, a razão de um outro milagre, que todas as noites se repete do outro lado do Atlântico, de Nova Iorque a Buenos Aires, o triunfo de uma mulher vinda de Paris, que faz chorar multidões que raramente percebem o que ela canta: Edith Piaf. Amália

Rodrigues apenas numa semana conquistou Paris, que não se deixa conquistar com facilidade. É um talento raro, indiscutível.

ROGER FÉRAL in France-Soir, 1956
Ela sozinha vale mais do que todos os artistas do programa juntos. Em trinta anos de music-hall, raramente vi e ouvi uma cantora com uma tal presença, com uma tal comunicação com o público. É quase bruxaria.

SERGE in Nouvelles Littéraires,
19 de Abril de 1956

Tão longamente aguardada, a bela cantora portuguesa Amália Rodrigues não desiludiu. Fez circular um sopro de ar puro no nosso music-hall, invadido desde há tantos anos por esse espanholismo abusivo que aqui se manifesta na pessoa de cantores indistintos, nascendo, guitarra na mão, flamencos de feira.

Os fados, as canções populares que interpreta com um temperamento ardente, comunicativo, apoiado pela presença de compatriotas que lhe levam uma calorosa adesão, transportam-nos para longe desse clima de diorama a que nos habituaram desde há anos. E, graças à “vedeta americana” do Olympia, os parisienses, misturados com os portugueses de Paris, descobriram finalmente a Península Ibérica.

ROBERT BEAUVAIS in Arts,
18 de Abril de 1956

A que se deve o sucesso retumbante de Amália Rodrigues, a primeira de todas as vedetas que até a data apareceram na cena do Olympia, a quem duplicaram a duragdo do contrato?... A voz grave, suave ou quente, que subitamente se eleva num grito agudo? A severa beleza do traço de cena, amplo vestido de seda negra com flores (negras), xale negro, que realça o tom mate do rosto iluminado pelo fogo sombrio dos olhos e enquadrado pelo cabelo de cébano?... Creio, no entanto, que tudo se

deve a evidente sinceridade da sua arte, ao facto de tdo completamente materializar cada cangdo, esse fado em que palpita o romantismo apaixonado da alma portuguesa, com a sua graga ingénua, mas sobretudo com o seu gosto secular pelos temas eternos do amor e da morte.

GUY DORNAND in Libération,

8 de Maio de 1956

Os parisienses levaram quinze anos para descobrir Amalia Rodrigues, mas logo que esta bela portuguesa comehou a cantar os fados da sua terra no palco do Olympia, o rei do music-hall, Bruno Coquatrix, viu que tinha ali uma nova grande vedeta e prolongou-lhe imediatamente o contrato por mais três semanas.

in Express, 5 de Maio de 1956

Ouvi-a a primeira vez em Lisboa, em 1948, e sempre que vou a Portugal compro os seus discos. Não se pode imaginar nada tão comovedor e, ao mesmo tempo, tão simples, como a sua maneira de cantar.

PIERRE BENOIT

Trés semanas não chegaram para esgotar o sucesso que lhe consagraram os parisienses, conquistados pela excepcional qualidade da sua voz, pela novidade

247

dos fados portugueses, que canta com tanta emoção contida. E também pela sua austeridade em cena. Muito direita, entre dois guitarristas, envolta num xale negro.

Este triunfo é tanto mais interessante por se verificar apenas algumas semanas antes da rentrée parisiense dessa outra operária da canção: Edith Piaf.

ROGER CHOLAND, "La Belle et la Bête"

in Le Figaro, 5 de Maio de 1956

Amália é um fenómeno só comparável a Nijinsky.

ANDRÉ MAUROIS

Amúalia, 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 mono6tonos, ou monocoérdicos, € que uma imobilidade tão digna é perturbante. Pretender-se-ia que, cantando, Amália tocasse viola ou ensaiasse um passo de danga?

Ela escolheu a severidade, não a fantasia.

JEAN TEIXCIER, in *La Nouvelle NRF*,

1 de Março de 1956

PARIS, 1957

A meia-noite e dez uma bomba explodiu no Olympia: a célebre cantora portuguesa Amália Rodrigues cantou, pela primeira vez na sua vida, em francês. E, ao mesmo tempo, o entusiasmo que tinha dominado durante todo o espetáculo multiplicou-se por dez. Só não partiram as cadeiras porque o público das estreias é bem educado. Mas pouco faltou. Amália anunciou assim a sua bomba:

— Je vais chanter un fado français que Charles Aznavour a écrit pour moi.

in *L'Aurore*, 18 de Janeiro de 1957

Muito direita, arrastando o vestido negro, avanga até a boca de cena, seme-

248

lhante as estatutas de proa das barcas lusitanas. E o seu rosto pálido, em que sangram os lábios, sombreado pelo negro dos cabelos, evoca o poema de Federico García Lorca.

A voz de Amália Rodrigues eleva-se. Pranto ardente, dilacerante, que se desdobra como um sumptuoso veludo e que, de突bito, se torna agudo; quase rouco e nos abre no coração uma ferida secreta.

Atrás dela, um guitarrista e um tocador de viola. E ela imóvel, majestosa, grave.

É impossível imaginar maior nobreza, maior dignidade. Amália Rodrigues vinga-nos de todas as baixezas, de todas as vulgaridades que sujam, por vezes, o music-hall. Um sopro selvagem e puro limpa o palco do Olympia quando ela lança o grito terno e apaixonado dos fados portugueses. Maravilhosa Amália que apaga em mim a frágil e pálida imagem de Raquel Meller.

Junto dela, tudo o mais tem o brilho suspeito da jóia falsa. (E lamento que ela faga uma única concessão ao público, cantando em francês um fado (?) de Charles Aznavour.)

MAX FAVALELLI in Paris Press,
22 de Janeiro de 1957

Amalia Rodrigues voltou com o seu porte de ídolo, o seu vestido e o seu xale de renda negra, os seus dois guitarras e o éaspero mel da sua voz. O choque-surpresa não deveria dar-se connosco, que vimos € ouvimos varias vezes, no ano passado, a admirável cantora portuguesa. E no entanto, desde que o pano se abriu sobre os seus olhos fechados, desde que ela atacou o seu primeiro fado, o encanto manteve-se intacto.

O novo tour de chant apresenta quatro canções inéditas — pelo menos para nós — e de qualidade. Amalia Rodrigues acrescentou uma encantadora criação de Aznavour, que ela interpreta em francês com o seu sorriso trémulo e que modula à maneira de um fado. Aqui também a sua simplicidade é maravilhosamente eficaz.

PAUL CARRIERE,
“La rentrée d’Amalia Rodrigues” in Figaro,
9 de Janeiro de 1957

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 gla-
diolo negro, infanta majestosa e flexi-
vel, vinda do reino vibrante dos fados.
Tivesse ela vivido noutros tempos. Ca-
mões té-la-ia cantado nos jardins de
Sintra; Velasquez tê-la-ia pintado no
seu Escurial e disputar-se-iam para deci-
dir 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 adjec-
tivos 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, des-
tas cantatas, mais frequentemente tristes
que alegres, me encantaram.

HENRI MAGNAN,

“Occupe-toi d’Amalia... Rodrigues”

in Le Combat, 9 de Janeiro de 1957

RIO DE JANEIRO, 1957

Um mês depois, numa fria manhã de
Hamburgo, parámos num restaurante
de Saint Pauli, para comer e beber
alguma coisa. Sentavam connosco, entre
outros brasileiros, a mulher e o filho do
senador Vitorino Freire. Pois bem, um
disco foi colocado na vitrola e, até de
manhã, ouvimos Amalia a cantar fados
e canções espanholas. A meu pedido,
um de nós, que falava alemão, pergun-
tou ao garçon que estranha mulher era
aquela. E esse garçon nos respondeu
com a gravidade e o orgulho de quem
diz o nome de uma deusa: “Amália
Rodrigues.” E acrescentou: “Uma ita-
liana extraordinária que não trabalha
no cinema.” Errara muito menos do
que acertara... e nos enchia de um justo

orgulho luso-brasileiro. Todos me deram parabéns, como se eu fosse pai ou irmão de Amália. Era mais do que isso. Era amigo. Aceitei as congratulações.

ANTONIO MARIA,

“A Vida de Amália Rodrigues”

in Semanário, 1957

PARIS, 1959

Por fim, envolta no seu xale 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 na terra 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.

Neste novo tour de chant — apenas dez canções (portuguesas e espanholas) — atinge, por certo, o mais alto grau da sua arte excepcional.

PAUL CARRIERE, “Amália ou le Triomphe du Fado” in Le Figaro, 23 de Janeiro de 1959

Colocada à proa de uma nave lusitana, Amália Rodrigues lança o longo pranto dilacerante do fado. Um xale de seda envolve-a, como se fosse um véu fúnebre. A voz quente & pura cleva-se, voltea, sobe em largas e lentas volutas e queima como uma chama negra. E a propria voz da Noite.

Ela é o pudor e a paixão que se misturam e se combatem. Ninguém pode escapar a esta nobreza natural que a ilumina.

M. F. in Paris Press, 29 de Janeiro de 1959

Todas as aves da melancolia arrulham na garganta de Amalia Rodrigues, a incarnação do fado.

CHRISTIANE ROCHEFORT, “Tous les Oiseaux de la Mélancolie” in Arts, 28 de Janeiro de 1959

249

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 xale igual-
mente 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.

AGNES NAVARRESE,

“Des Fleurs Pour Amalia” in *Lettres Françaises*,
29 de Janeiro de 1959

O negro das cortinas de veludo, o negro
do seu vestido comprido, com mangas,
o negro da cabeleira, os dois guitarris-
tas, por detrás, vestidos de negro, mal
se distinguindo na sombra: a aparição
de Amália Rodrigues no Olympia é um
quadro surpreendente, em claro-escuro,
tendo, como únicos toques de claridade,
as mãos e o rosto com dois lábios san-
grando. Um quadro fúnebre, ardente e
febril.

A Espanha de mantilha, de castanholas,
de sapateados, está por demais gasta.
Portugal é muito mais raro, muito mais
precioso.

Tem-se escrúpulos de escrever Amália
Rodrigues. Seria necessário Madame
Amúália Rodrigues. O seu grande estilo
impõe uma espécie de respeito que o
music-hall quase nunca proporciona. E
que voz, não somente soberba como
também surpreendente. O ouvido que
está habituado às rouquidões do espa-
nhol fica deslumbrado pelas vogais
nasais, as consoantes doces, num todo
tão especial.

CHRISTIAN MÉGRET in *Paris-Variétés*,
4 de Fevereiro de 1959

S. PAULO, 1959

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 feroz-
mente portuguesa. Não existe em sua
arte do canto do povo, qualquer griserie
artificial, qualquer transigênciam com o
cosmopolitanismo. Nada do que vicia

ou que deprava a irredutivel lusitana

250

que ela é, a desvia do demonio da sua sinceridade. A sua arte, a arte amaliana, é o prototipo do género lusitano, que é o que o 4rabe deixou de mais sedimentado da sua vasta ocupação na Peninsula.

ASSIS CHATEAUBRIAND, "Da Amizade em Três" in O Jornal, 15 de Fevereiro de 1959

PARIS, 1960

Por fim, depois do seu triunfo no Bobino, eis de novo Amalia Rodrigues, a canção feita mulher. Sempre superior, sempre diferente. Serena ou atormentada como o proprio fado, transcendendo até ao encantamento as palavras mais simples, transformando o pormenor em essencial, por meio dos jogos de luz da sua voz. No seu imenso vestido de renda subtil e vigorosa, a impossivel rosa negra deve ser ela.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,

25 de Abril de 1960

EDIMBURGO, 1962

Só um artista de fortissima personalidade ¢ com um tremendo poder de comunicagdo conseguira fazer viver, numa fria cidade do Norte, o fado portugués — nascido no calor e na força da sua terra.

As repetidas vezes que foi chamada ao palco do Lyceum, na noite passada, provaram bem que Amália Rodrigues estava à altura dessa dificil missão.

Durante mais de uma hora, sem intervalo, acompanhada apenas por dois guitarristas, ela enfeiticou, deixando os espectadores suspensos, para finalmente os conquistar.

Quando a cortina subiu, a Deusa do Fado encontrava-se a milhares de quilómetros da sua terra. Poucos minutos depois, a assisténcia era transportada para as praias do Tejo, pela exotica e inexplicavel melodia do fado e pelo bri-lho de alegres cangdes populares — exilados voluntarios de uma cidade

emocionalmente meridional.

Foi mais do que um grande espetáculo, foi um verdadeiro acontecimento e um triunfo memorável para Amália Rodrigues.

in Edinburgh Evening News,

28 de Agosto de 1962

PARIS, 1962

Dois anos pouco mudaram a nossa Amália Rodrigues: ela maior e ao mesmo tempo mais perto de nós. A capa sobre as costas substituiu o xale de longas franjas, que as suas mãos torturavam. Mas foi sobretudo a máscara que se modificou, já que os cabelos lisos tornam agora as têmporas mais jovens e os olhos se escondem menos sob as pestanas. A sensação que se tem é de plenitude e serenidade. Dir-se-ia que o trágico da alma lusitana se tornou acessível as nossas almas superficiais. E, no entanto, o rito do fado conserva toda a sua solenidade. Fitando o céu ou de olhos baixos, Amália ora parece rezar, ora lembra a própria Madonna. Mas toda ela se transforma quando canta em espanhol. O recolhimento solenecede entdo lugar a uma impressionante altitude. Nada, no entanto, é supérfluo e a sua voz não perde uma parcela de musicalidade. A artista encontra, a sua maneira, a arte do cantor flamenco, embora as inflexões subtils que todo bem usa no fado, surjam aqui e ali. Resideno isto, talvez, o segredo da sua arte, que ultrapassa em muito o folclore.

A artista, que fala hoje um francês impecável, foi pedido que cantasse uma canção em francês. E o que ela própria receava — que o encanto se quebrasse — não aconteceu. Tratava-se de uma melodia espanhola, em tradução poética, que classificariamos de obra-prima, se não soubéssemos que, uma vez mais, estávamos dominados pelo sortilégio de Amália.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,

6 de Novembro de 1962

LONDRES, 1963

As maiores surpresas acontecem onde menos se espera. Nas últimas 24 horas ouvi uma vedeta da canção portuguesa, que deveria preencher um programa inteiro do Festival Hall em vez de estar a actuar, durante quinze minutos, num cabaret.

Amália Rodrigues, a rainha do fado

252

portugués, a actuar no Savoy, está a cabeca da minha lista de surpresas. Com a sua sombria crinoline negra e pesado xale também negro, Amalia canta as cangdes da sua terra com um estilo e uma vibratio que têm uma expressividade única.

NOEL GOODWIN, "Amalia, You're the Pick of My Surprise List!" in The Daily Express, 18 de Abril de 1963

Apesar de uma atmosfera intensamente dramática — uma morena de beleza ibérica, vestida maravilhosamente de negro, envolta num xale negro — Amalia não usa nenhum dos truques habituais das artistas que se apresentam a solo: as estafadas introduzidas, os passos de danga.

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 cangdes — e depois cantou. A paixão reprimida mas muito intensa da sua voz é curiosamente impressionante.

RUPERT DE WYNTER, "A Dark Iberian Beauty" in Time & Tide, 25 de Maio de 1963

PARIS, 1963

O menor mérito de Amália Rodrigues, presentemente no Téte 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, tam-

bém ela as tem, só que num estado “mais auténtico”. Os seus géneros são evidentemente muito diferentes, mas não julgo impossível, nem sequer artifical, comparar as interpretagdes de ambos.

Ainda que Amalia Rodrigues tivesse apenas uma única maneira de actuar, mesmo assim seria notavel. Fremente, exaltada, torturada, dilacerada, torce com o sofrimento um colar que lhe, pende do pescoco, contraindo o rosto dolorosamente. Mas a dor e o delirio expressos por esta portuguesa são voluptuosos. A sua voz, uma voz descarnada, gutural ou agudissima, uma voz “excessiva”, penetra as esferas sensiveis e sensuais do espectador.

J-L G., “Amália Rodrigues: Une Frénésie Voluptueuse” in Le Combat, 28 de Maio de 1963

NOVA IORQUE, 1964

Amortalhada de negro, ergue-se Amalia Rodrigues, sumo-sacerdotisa do culto do amor, dos amores perdidos, atraiçoados, amaldiçoados, negados. Mergulhada em angustia, levanta a cabeca, fecha os olhos e chora por todos os coragdes que hão-de vir a ser destroga-dos.

Foi Miss Rodrigues, mulher de uma poderosa emoção, quem deu a conhecer a0 mundo essa musica de agridoce melancolia chamada fado.

“High Priestess of Fado Singing” in The New York Times, 29 de Agosto de 1964

S. PAULO, 1964

Ninguém sabe no Olympia, no Cotillon Room, na Broadway uma palavra do que diz Amália, quando canta o fado, quando canta flamenco, quando canta musica brasileira. Mas essa mulher vestida de personagem de Garcia Lorca, de Varina e Semana Santa, de boca rubra como uma punhalada em meio da figura de coro tragicó, tem um espan-toso dominio 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: langa-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 sendo amar a poesia portuguesa.

GUILHERME FIGUEIREDO, "Amália"
in O Jornal, 24 de Setembro de 1964
PARIS, 1964

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 BAIGNERES, "Amalia: du réve en forme de fado" in Le Figaro, 12 de Setembro de 1964

Como eram os nomes (se acaso o tinham) das sereias da Ilha Encantada e quais os cantos (letra e música) que cantavam aos navegantes?

Perguntas feitas desde há séculos e até agora sem resposta... Só talvez Ulisses nos pudesse esclarecer, mas infelizmente, ele, que tanto fala da sua odisseia, nada nos diz sobre este assunto.

Em contrapartida, entre as Sereias dos nossos dias, pelo menos conhecemos uma que é célebre: Amália Rodrigues, e sabemos aquilo que canta: esses admiráveis fados em que a alma portuguesa exprime com tanta nostalgia as penas e as ternuras do amor... Acabamos de voltar a ouvi-la pela enésima vez e permanece a própria incarnação do encanto.

Não daquele encanto melado da Belle Epoque, mas do encanto comovedor, fascinante, irradiando de um belo rosto expressivo, de uma voz flexível, pene-

trante, com modulagdes de uma dogura infinita... Canta durante mais de uma hora (somente em portugués) e apetece pedir mais, tdo irresistivel é o poder desse encantamento.

ANDRE RANSAN, in L'Aurore,

14 de Setembro de 1964

PARIS, 1965

Contrariamente ao tdo conhecido dito, os portugueses não são “toujours gais”. Muito pelo contrário, o povo portugués ¢ pobre e infeliz desde há muito e a ditadura de Salazar não melhorou as coisas, longe disso...

Dai o tom dramatico, por vezes lancinante, do canto popular lusitano, o

253

fado, que Amália Rodrigues interpreta como ninguém. Tudo nela é soberbo, desde o físico de escultura clássica às profundas inflexões da voz.

G. B., “Guy Bedos Pour Rire et Amalia Pour Pleurer” in L'Humanité, 27 de Fevereiro de 1965

O vento sopra de feição no Bobino:

Amúalia Rodrigues voltou. A cabeça levantada, os cabelos quase soltos, o busto erguido sobre o imenso vestido em pirâmide, reapodera-se dos amigos e fascina imediatamente todos os outros.

Já não usa aquele seu xale de compridas franjas, que tanto gostava de torturar. As mãos descrevem gestos de prece, se acaso não se torturam elas próprias, na paixão do fado. Não há intérprete que viva com maior intensidade a sua actuação.

No entanto, os seus temas são pouco variados e pouco ricos: a inquietação ou a melancolia de uma mulher apaixonada, os encantos de Lisboa, temas constantes deste fado eternamente recomendado. Mas para isso, que meios excepcionais! Uma voz instrumental que incessantemente se modula entre a luz e a sombra, convertendo em música o silabar da língua portuguesa. Nota-se-lhe agora uma frequente, jovialidade, uma espécie de dança interior execu-

tada ao ritmo áspero da guitarra. Quanto ao reportorio nunca o de hoje serd o mesmo de amanh. Amalia só canta a seu bel-prazer.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,

1 de Março de 1965

LISBOA, 1965

Amilia ja cantou Junqueiro. Canta agora Camdes. Pois parabéns a Amalia, a Junqueiro e a Camdes.

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. E mais do que isso: é um caso e, no seu género e na sua linguagem artística, um

254

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 Meéxico, 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 ¢ mensagem e caravela, rouxinol negro e cartaz dourado dum pais, têm-se prerrogativas especiais. Pode cantar-se tudo — para os que ndo cantam nada.

Camdes nunca pousou de rabona para a glória, nem usa na imortalidade cola-

rinhos engomados ou brasdes. Ele amou as gentes como a Amalia, “porque foi povo, embarcadiço e poeta”. Amou as noitadas, aquele jeito de desferir voos de asas no azul que a guitarra da gar-ganta de Amalia 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 Camdes, cante o que quiser, Amadlia, contanto que cante bem, como sempre.

AUGUSTO DE CASTRO, “Cantar Camões”

in O Didrio de Noticias, 17 de Dezembro de 1965

JERUSALEM, 1966

A cantora, vestida de negro, decote subido, mangas longas, saia a tocar o chão, é muito bela. Canta as suas canções imóvel, mas nada há, na sua actuagio, de estatico ou rígido, já que o corpo se move e vibra em perfeita harmonia com a musica, transmitindo uma sensação de vitalidade ilimitada. A sua voz unica, gutural, amadureceu com os

por Audlions Lima de Sitoa —

: mmmmc bigode» *

m»—»mm»nm dessjo,

Holands por si faz ¢ que pode

hmmnmm do seu quisijo ..

& Suécia, mntvámm Sefendar,

Emfim, um território menoa mau,

Rospive aos visinhos não 'stender

O seu atambassdo baualhau.

A Nália prevendo uma desgraça

Rusolve, pala voz dos seus canhBes;

Estar bom do atalaia pela «masas*

Para ter com fartura os macarcões,

A França rosolveu, p'los seus destinos,

Fazar comprir a tel que vai dar fama:

— Cortar as encomendas do meninos

- Para acabar sssim com tanta «emama»!

E a Gran-Bretanha que & de mentse falas

— Por ser da pouca parra e muita uva—

Aguenta-=se firms nas «bsngalass

Para honre do velho guarda-chisva.

E pelo precioso combustival

Defende a Roménia & mónopólio,

Quo nos chega « par'cor até inerivel
Como é que tanto ganha o'ra o petrdien ...
Ave EVNA 270 Director: JOÃO REIS 16 do Marco de 1941
AmÁLIA RODRIGUES
A WOE DA NATUREEA—A WOE DO MAR
Yisao
Lendaria
por José Dar
Duas
Luzes
por João da Mata
Do repertório do
Amátila Rodrígues
©a mepertório sa
Améiis Rodrígues
i duas Jares us vido
Que são todo o mea auelo:
Una es te, máizinha ga'rida.
A owsen não vos sevelo,
São dois soia, duss estrélar,
Teniro de mim a brilnar;
A maravilhas ials belas
Que Deus me podís dar.
Qum que alegeia e prster Debruçaram-se a6 foves
À primeira
A ouira paí deveção:
Se s mens sonhos um din
Revivessem e passado
Mas em sempre me inanda
3 shoris verdadeira,
Puis escrtico » segunda
' Em boiveansto & priseira.
s dúss tuzes sagendas
Que v am com santo emvento,
São embas projadicadas
P grando amor que thos
E a -pesaedo estilizads
Sou adisia portoguess.
anos e ela usa-a como se fosse um ins-
trumento musical.
Se está cansada no final do concerto,
não demonstra sinais de fadiga. A voz
continua a elevar-se acima dos acom-
panhantes e da multidão, enlouquecida
pelo entusiasmo, que grita e aplaude. E
uma feiticeira que com um gesto da sua
elegante mão ou um aceno da cabeça,
consegue um contacto extraordinário

com o público, que corresponde alegramente ao seu convite para cantar com ela. Não interessa que ninguém perceba a língua das canções — triste, alegre, brejeira ou sentimental — a voz de Amália Rodrigues é a única tradução necessária.

E também é muito amável, porque quando nos recusamos a deixá-la ir-se embora, no final do espectáculo, volta para mais quatro generosos extras e, por fim, quando desaparece, ainda sai a cantar.

LOTTE LAPIAN, in Jerusalem,

28 de Fevereiro de 1966

NOVA IORQUE, 1966

Oficialmente era um Holiday Promenade que Andre Kostelanetz e a Filarmónica de Nova Iorque apresentavam no Philharmonic Hall, na noite passada. Mas, para todos os efeitos, o espectáculo pertenceu a Portugal e à sua encantadora representante, Amália Rodrigues, que foi a solista.

Cabelo negro, esguia, de uma beleza picante e o esboço de um sorriso no rosto, Miss Rodrigues é o mais alto expoente das canções rurais e urbanas do seu país. É a mais famosa cantora portuguesa de fados, canções do amor feliz e infeliz, que se cantam nos cafés de Lisboa e ela já aqui cantou nas boites mais chiques. Esta aparição, no entanto, foi a sua estreia americana em concerto. E dominou o vasto auditório com a mesma facilidade com que domina os pequenos recintos.

Na primeira metade do programa, Miss Rodrigues cantou um conjunto de seis canções folclóricas (mais um extra) com orquestra. Para esta parte usou um vestido com coloridos corações vermelhos

258

e desenhos azuis e brancos, característicos de Portugal.

Apesar de se tratar de uma artista sofisticada e de um seguro profissionalismo, é ainda capaz de projectar todo o

drama e humor de cada canção, com uma grande frescura interior. Tem uma bela voz telúrica que se pode tornar num som acariciador, um sentido impercável de ritmo e o bom gosto de nunca procurar exagerar as emoções. As suas canções folclóricas são muito belas e foram orquestradas elegantemente sob a direcção de Mr. Kostelanetz.

Para os fados, Miss Rodrigues vestiu de negro, como é tradicional, e cantou apenas iluminada por um projector, acompanhada por quatro guitarristas, mantendo-se o resto do palco na obscuridade. Estas canções urbanas têm um estilo mais livre e mais poético do que as suas primas do campo, embora o seu ritmo mais libertado pareça feito para servir a tristeza das palavras. Mas quando a cantora larga a cabeca para tras e deixa flutuar a força e a aspereza da sua voz, negando a morte do amante, ninguém pode duvidar do realismo ou da profundidade do sentimento destas canções. Havia imensos condecorados na assistência, que começaram a pedir fados, gritando títulos, quando a cantora completou os números do programa. E ela mostrou-se generosa com os extras, que incluíram um fado que por cá se tornou famoso com o título de April in Portugal.

RAYMOND ERICSON,
"Fado Singer Delights Promenade Audience"
in The New York Times, 15 de Junho de 1966
NOVA IORQUE, 1966

O Fado está para Portugal como o flamenco está para a Espanha ou os blues para os Estados Unidos. Porém, ao contrário destas formas musicais largamente exportadas, o fado só foi trazido para o estrangeiro, com sucesso, por uma única cantora: Amália Rodrigues. A semana passada, sob a direcção do maestro André Kostelanetz, fez a sua estreia nos Estados Unidos, como cantora de concerto, com a Filarmónica de mm T

SE aNNI MNEE
CancEmi RUBSE
s Branam Tennabtr E :
HOLLYWOOD BOWL
FEATURING THE LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA,
TUES, JULY 26 AT 8:30 CARLDS CHAVEZ
BARY BRAFFMAN nver "\ |
Tchaikowsky — Piano Concerto No. 1
Buxtehude Chavez—Chaconne, E minor, Chavez— Sinfonia
India, Debussy—La Mer 1
KOSTEIAIIETZ IN CONCERT...
THORS. JULY 28 AT 330 PM
Music of Ravel, Falte, Turina, Ginasters, Rodrigo & others. Ä
FRIDAY & SATURDAY, JULY 29.30, 830 " |
International Promenade
ANDRE KOSTELANEYZ cuest consuctos
| AMALIA RODRIGUES Portugate most tamed Fade™
singer—Folk Songs of Fortugal, with guitar accompaniste,
"Rylaphona virtuoso YOICHE mm»m nmmm'
Fantasy on Japanes Woodprini
Oroh. works by Shostakovich, Berastein, Olfenbeck
PLAN NOW TO ATTEND...
MON. AUG. 1 ROMANIAN FOLK BALLET ("CIOCIALIA™Y, Folb
Orchestra and Singers. Alsa nn Aug. 3%, . , 7, 8,9 & 10. A com-
Ppany of 100 returns by pepular demand following its tos Angelos
debut 3t The Musie Center, :
Soe separato ad for details,)
TUES. AUG. 2 AT 8:30 ;ugzmum 5
VAN CLIBURN ee =" |
Rachmaninoff Piano Concerto No. 2
THURS. AUG. 4 AT 830 KIRIL KONDASHIN
Guest cmm« -~
PRICE soprano i
Operatic Aras by Mozart, Verdi, and Weber
FOLK NIGHT — MIRIAM JOSM JubY
FRIAUG.12 — MAKEBA WHITE COLLINS .
GREENWODD SINGERS and other folk artists.
FIVE SREAT WEEKS YO COME.. PSR FULL DETAILS PHONE 408:3181
TIONETS: \$6.90. 300 359, 230 2 \mtm(it;l:tr'xlmwr"pm
s Wi G
z
£ Matosi agencis T S8 ds a Aeencisa, Programa Wbt to
195 TICKET OFFICES BPEÍ IIBW_

AMALIA
/ ABRIL 1950 = 5
VIDA FEMININA
Nova lorque, integrando a série de con-

certos Promenade de Verão. Cantando o fado na vasta sala do Philharmonic Hall — com o público sentado em mesas de café, a beberricar champanhe e a mastigar fritos — parecia tão deslocada como se fossem cantar spirituals num salão. Mas não fez diferença, pois a beleza morena de Amália criou imediatamente o seu próprio ambiente.

Deitou o xale negro sobre os ombros e, apoiada por quatro guitarristas, encheu a sala com a sua voz cheia de fumo, a cabeça lançada para trás, fazendo vibrar o pranto arrepiante e apaixonado do fado. Era um canto poderoso, desgarrador, cheio de desejo e de remorso e o público pediu mais e mais extras, sem a deixar abandonar o palco.

Com 45 anos, Amália tem-se mantido como rainha do fado desde há mais de vinte anos. Mas é uma rainha errante, rationando as actuações no seu país para viajar incessantemente pelo mundo fora. Em Lisboa, os cómicos dos palcos do teatro popular, até fazem graça dizendo que Portugal tem tudo o que o mundo tem, menos uma coisa, a Amália.

"The Joys of Suffering" in Time Magazine,

24 de Junho de 1966

LOS ANGELES, 1966

Há uns meses, partimos da Europa para vir viver para os Estados Unidos e perdemos de vez a esperança de algum dia vermos Amalia. E não é que, aqui há duas semanas, soubemos que ela ia passar por Los Angeles e cantar no Hollywood Bowl.

Meia-hora antes de começar, já estávamos sentados nos nossos lugares. A sua entrada foi de cortar o félego. Apesar de ter 45 anos, é ainda uma bela mulher latina. Vestia um longo vestido decolorado com as cores garridas das ornamentações portuguesas.

Acompanhada por quatro guitarristas, cantou os seus fados. Estavamo maravilhados. Mas tudo acabou depressa demais. Tinha cantado algumas das

nossas cangdes preferidas mas, infelizmente, Coimbra não fora incluida. Como os aplausos não paravam, o projector

262

apontava para a porta por onde ela tinha saído.

Passados alguns segundos, reapareceu, sorridente, ajeitando o xale negro com as mãos nervosas. Colocou-se frente ao microfone, para cantar um extra, € os guitarristas comearam a preludiar os acordes de Coimbra.

A minha felicidade era completa.

Quando os aplausos para o extra estalaram, a minha mulher inclinou-se para mim e perguntou: "O que é que ha a seguir?"

A seguir? A seguir? Depois de dez anos de espera, eu tinha finalmente podido sentar-me e ver Amalia cantar durante uma hora. E tive a certeza absoluta de que cantou Coimbra só para mim. Queria lá saber do que vinha a seguir.

LEONARD GREENWOOD,

"Love Affair With Amalia: A Date With Fado"

in The Los Angeles Times, 7 de Agosto de 1966

RIO DE JANEIRO, 1966

Dorival Caimi define a fadista como "deusa que deveria sempre usar manto".

E conta, pela primeira vez, que a sua musica As Rosas foi inspirada em Portugal, quando seguia para casa de Amilia.

in Jornal do Brasil, 6 de Novembro de 1966

PARIS, 1967

O fado continua a ser o seu meio de expressão primordial. E apresentou agora alguns fados inéditos, com belas melodias, a que acrescentou algumas cangdes espanholas, menos fatais, além de cantigas populares, cheias de simplicidade e ainda a sua versão de Inch'Al-lah (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 cabeca para trás, a voz aguda e um tanto selvagem, vivendo o ritmo, é a própria canção, a canção feita mulher. Uma das primeiras artistas do nosso tempo.

PAUL CARRIERE, "Le Portugal et Amália"
in Le Figaro, 9 de Maio de 1967

Envolta num vestido negro, imóvel diante do microfone, canta a fatalidade, a angústia, a alegria, os amores e os destinos infelizes. À 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 incarnaçāo 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.

Em Portugal, o rosto de Amália Rodrigues tem a dimensão do mito. Nas velhas ruas de Lisboa, a multidão corre a ver passar aquela que canta a sua miséria; na aridez do Alentejo, procuram tocá-la, beijar-lhe a ponta dos dedos...

Para o estrangeiro, a Inglaterra e a América, o Japão e a Rússia, a Itália e Israel, esta mulher naturalmente calma, demasiado orgulhosa mas demasiado tímida para usar os floreados e os brilhantes do seu métier, reuniu um conjunto de oitocentos fados, que escolhe de acordo com a sua inspiração e a reacção do público.

CLAUDE FLEOUTER, "Amalia du Portugal à l'Olympia" in Le Monde, 9 de Maio de 1967

Quando ela canta é um encantamento.

Ougam-na, por exemplo, interpretar o grande sucesso de Adamo, Inch'Allah: dá a sensação de se ouvir a canção pela primeira vez. Que voz lancinante, que arte de carregar de emoção cada pala-

vra... Com certeza que já a reconheceram, a grande Amália Rodrigues.
in Jours de France, 5 de Agosto de 1967

TORONTO, 1967

Uma fenomenal cantora portuguesa fez a noite passada a 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 a maior facilidade, passagens de coloratura.

Quando canta, envolta no xale 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 actuação 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, "Portuguese Singer Has Voice of Magic™ in The Globe and Mail, 27 de Maio de 1967

S. PAULO, 1967

As três maiores tragicas que conheci foram Sarah Bernhardt, Eleanora Duse e Vosmecê, Amália Rodrigues.

Vosmecê, Amália, sem se parecer com nenhuma destas duas trágicas, tem um irredutível trágico que nos surpreende. Considero o fado português a arte mais ingrata deste mundo.

Arrancar o que Vosmecê, Amália tira do fado, é qualquer coisa de penhascoso, de tirar ninhos de um Pão de Açúcar.

Eis um antigo pensamento de cronista de teatro, que já fui.

Vi-a recentemente em Londres.

Que mágica arrebatadora, derramar o

fado no Oceano Glacial Ártico da Inglaterra.

Só Vosmecê, maior tormento de mulher que ainda vi, galega transfigurada nos climas mais variados, do Senegal a Glasgow.

ASSIS CHATEAUBRIAND, "Três Trágicas"
in Diário de S. Paulo, 17 de Setembro de 1967

NOVA IORQUE, 1968

O Promenade no Philharmonic Hall a noite passada era internacional ¢, a certa altura, foi mesmo até ao Japão.

263

O SÉCULO

11ustrado

EXE)

Mas foi a música vinda do coração dos campos de Portugal e das ruas de Lisboa que deu à noite a sua glória. Esta música foi cantada por Amália Rodrigues, a famosa cantora de fados.

Miss Rodrigues fez a sua estreia na América como artista de Concerto, há dois anos, também sob a direcção de Andre Kostelanetz, num Promenade da Filarmónica de Nova Iorque. Antes disso, só aqui tinha cantado em night clubs. Como dessa outra vez, apareceu primeiro num conjunto de canções folclóricas portuguesas, arranjadas para voz e orquestra. Com um vestido de noite laranja-rosa e usando o inevitável xale — 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, "Fado Singer Gives Promenade Series Fascinating Start" in The New York Times, 13 de Junho de 1968

PARIS, 1968

Foi graças às Olympiades que pudemos

aplaudir, em 1967, duas das maiores estrelas do music-hall internacional: Amália Rodrigues e Sammy Davis Junior.

O génio de Amália Rodrigues dá ao folclore uma amplitude universal. Pela beleza radiosa, pela calorosa sinceridade, pela voz magnífica de um patético velado, pela dicção precisa e delicada, multiplica o poder encantatório dos fados, essas melodias populares que, antes dela, nunca tinham conseguido ultrapassar as fronteiras portuguesas.

“Spectacles/Chansons”

in Larousse: Journal de l'Année, 1967

NOVA IORQUE, 1969

A escuridão é o seu elemento, figura dominadora mesmo antes de começar a cantar. Na semi-obscuridade do palco, apenas a sua pálida beleza luminosa, o seu rosto de maçãs salientes e boca generosamente ampla aparecem à luz do projector. Quanto ao resto, um vestido de noite negro, de pregas flutuantes, com mangas, que só não lhe esconde as mãos. Não usa nem um anel, nem uma pulseira, nem uns brincos, apenas um enorme broche de diamantes, colocado na cintura, que cobre com a mão, quando canta. É a tragédia clássica esculpida na Terra. Antígona depois de Tebas, Cassandra depois de Tróia.

Amalia Rodrigues é o equivalente português de Edith Piaf e Billie Holiday.

As suas canções são os velhos fados, que já foram chamados “a liturgia da alma nacional”. Fado quer dizer destino. São estranhas canções de dor, carpindo a morte de crianças, a frustração do amor, as perguntas sem resposta, os desejos insaciáveis. Tal como o seu contemporâneo blues, o fado é urbano: os lamentos da Lisboa Antiga, os ritmos do seu pulsar, as melodias dos seus sons.

Em Lisboa, o lugar para ouvir o fado são os clubs mal iluminados do Bairro Alto ou de Alfama. Mas a semana passada, o lugar foi o Chatêau Madrid,

esse bastião novaiorquino da música ibérica, transformado pela magia da rainha dos fadistas, Amália Rodrigues, que tem beleza, presença e uma voz escura e emocionante, carregada de nuances subtis de um imenso colorido, que tornam a dor quente e a paixão fria.

Amalia não usa truques de voz ou movimentos para chamar a atenção. Vivacidade e técnica não existem. Quando canta, permanece monumentalmente imóvel, embora a cabeça se possa erguer num lamento ou tombar num choro. A sua actuação é algo de íntimo, em que os espectadores se sentem como que intrusos. Quem conhece a letra de Lisboa Antiga, Soliddo ou Tirana? Quem não conhece o sentimento da nostalgia, da solidão ou da dor? Quando canta chama a si o fardo do sofrimento, exprimindo a coragem de o suportar que existe em todos nós.

H. S., "Queen of Sorrows" in Newsweek,
10 de Fevereiro de 1969

265

PARIS, 1969

Intervalo. Eis agora Amália Rodrigues. O ambiente é diferente. Já não é o delírio, é o recolhimento. Quase imóvel, frente ao microfone, muito direita no seu vestido negro, Amália Rodrigues tem, no entanto, um ponto em comum com Michel Polnareff: também para ela o som pouco importa, a voz basta.

Um senhor de idade, perto de mim, aplaude até ao delírio, chegando mesmo a bater com os pés. Como alguém, na sala, lhe chama a atenção, exclama:
— Não percebo porque não posso ter também os meus ídolos!

Voltam a chamar Amália, que regressa emocionada, enquanto o senhor de idade rejubila. O que não quer dizer que o público jovem também não goste muito dela.

Festival du Marais — "Délire Pour Polnareff et Recueillement Pour Amalia Rodriguez"

28 de Junho de 1969

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 xale, porque ela também já não usa xale. 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 transições que faça, Amália está na plenitude de um talento excepcional.

PAUL CARRIERE, "Music-Hall au Marais"
in Le Figaro, 30 de Junho de 1969

266

ROMA, 1970

Um canto dulcíssimo, entrecortado por ímpetos de paixão, sublinhado por uma vigorosa base rítmica. O pensamento é transportado para o episódio de Ulisses agrilhoado, quando ouve o canto enfeitiçador das Sereias, entre Cila e Caribdes. 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 espectáculo italiano da rainha do fado não podia ter sido um sucesso maior.

MARCELO FRANTONI, "Incanta Amalia Rodrigues™ in /I Tempo, 13 de Janeiro de 1970
MILAO, 1970

Os cronistas teatrais do passado costumavam terminar a sua recensão critica com uma humilde anotação, hoje muito desconsiderada: a contagem das chamadas à cena. Tantas no primeiro acto, tantas no segundo, tantas no terceiro.

Ontem a noite, no Lirico, no recital de Amalia Rodrigues, não conseguimos contar as chamadas, mas contamos 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 Amalia? Só a Fitzgerald e Joan Baez conseguiram, nos últimos tempos, naquele palco, um aplauso tão caloroso e tão unânime.

G. B., "Una Voce Che Non Conosce Ostacoli"
in Il Giorno, 20 de Janeiro de 1970

NOVA IORQUE, 1970

Miss Rodrigues, que é fadista profissional há 30 anos, actua com uma serena autoridade que reflecte 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.

Vestindo o tradicional negro das fadistas — não o xale franjado geralmente associado ao fado, mas um vestido comprido, negro e diáfano — com as mãos juntas na cintura, canta de um modo simples e directo.

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 espectadores de língua inglesa.

Todas as canções são cantadas em português, sem tradução ou sequer uma

explicação. Embora fale inglês fluente-mente, durante a sua actuação só diz um ocasional thank you, para corres-ponder aos aplausos.

JOHN S. NILSON, "Amalia Rodrigues Gives a Fado Recital On Love" in The New York Times, 10 de Julho de 1970

ROMA, 1970

...Amalia 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 ja se verificou em algumas occasides em Italia, o entusiasmo do publico, que teve a sorte de a ouvir em Roma, em Mildo, ou na transmissdo televisiva do seu recital milangs.

O facto é que a carreira excepcional, excepcionalmente merecida cem por cento, da fadista, de Amalia Rodrigues, contribuiu, por certo, sendo para espa-lhar em Italia ideias menos imprecisas sobre o fado, pelo menos para chamar sobre ele uma atenção um pouco menos ligera.

GIUSEPPE CARLO ROSSI, "Il Fado"
in L'Osservatore Romano, 2 de Agosto de 1970

BOLONHA, 1972

Há um aspecto cultural, uma solicita-ção cultural, que é estimulada pelo reportório da Rodrigues, como que uma necessidade de aprofundar a ima-ginagdo, de ultrapassar as canções mais faceis (Lisboa Antiga, Coimbra, etc.), que representam a unica concessão ao publico, uma necessidade de saber algo mais sobre o fado, de approximatio do espirito de um povo, de compreender um pais do qual, feitas as contas, sabe-mos tdo pouco, a ndo ser que foi gover-nado 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, muito especialmente por tudo isto, Amalia Rodrigues ¢ muito mais do que uma cantora: é a bandeira, é o hino nacio-nal, é a alma de Portugal.

GIORGIO MARTINELLI,
"Amalia Regina del Fado" in I/ Resto del Carlino,
28 de Margo de 1972

CARTAGO, 1972

Ha qualquer coisa de sagrado no canto
de um povo: o peso de uma tradição, de
uma mitologia, de todas as alegrias e de
todas as misérias, de todas as crengas e
de todos os desesperos.

E sera talvez porque o povo português é
mais alegremente desesperado do que
qualquer outro que o Fado se fez esta
liturgia nostaljica, de toadas alegres e
tons tragicos.

Nesse canto fomos iniciados pela sua
maior sacerdotisa: a melhor fadista da
actualidade, Amalia Rodrigues. Oito
mil pessoas para quem o fado era ape-
nas Coimbra, vibraram com os ritmos
impostos pela dama de negro.

Houve um impacto enorme, descobrindo-
-se, de subito, uma familiaridade insus-
peitada com estas cantigas, com o espi-
rito todo imediato da musica portuguesa.
Em Cartago, o fado teve ressonancias
curiosamente orientais.

"Des Résonances Curieusement Orientales"
in La Presse, 18 de Agosto de 1972

RIO DE JANEIRO, 1972

É Amalia Rodrigues que canta, fala e se
apercebe claramente da sua posição
diante do publico. E, perdoem-me o
267

lugar comum, uma Dama. Em alto
estilo. Tem tudo de Dama. Rosto de
Dama. Corpo. Postura. Passos. Boca.
Penteado. Mãos. Voz. Amália é a voz
da vida, de um lado da vida que eu e
você não vivemos, mas que me encanta
e me emociona.

"Amalia Rodrigues no Canecão" in O Globo,
6 de Outubro de 1972

Dona Amalia e Portugal. Faz parte das
insignias, dos simbolos, da bandeira e
do hino. Aquele pais, que ja foi o Reino
de Portugal, Brasil e Algarve, serd sem-
pre o Reino Unido de Amalia Rodri-
gues, enquanto ela viver.

"Amélia e o Fado" in Didrio de Notícias,
7 de Outubro de 1972

Até que se prove o contrario (estejam certos que tal não acontecerá), Amália continuará a eterna deusa do Fado.

Deusa mundial da música lusitana "em mares já completamente navegados", a internacional cantora vem, mais uma vez, nos brindar com o seu encanto e a sua voz maravilhosa. Toda pseudo-prevenção que se tem contra o fado, desfaz-se de imediato quando Amália canta: é completamente diferente o modo pelo qual se impregna em nossa sensibilidade a ritmada melodia, as marotas letras (as vezes trágicas), tudo fazendo para que se transporte a imaginação às bandas de Alfama ou Mouraria, primeiros produtores do fado.

"Amália no Canecão" in Tribuna da Imprensa,
9 de Outubro de 1972

Talvez o pessoal mais chegado (seja 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. Rectificando, Amália Rodrigues é, no momento, ou a partir

268

da morte de Edith Piaf, a mais legítima cantora popular do mundo.

ROBERTO MOURA,

"Uma Questão de Adjutivo"

in Tribuna da Imprensa, 21 de Outubro de 1972

NAPOLES, 1972

Um reportório especialmente vasto, uma emoção sempre presente é constante, uma presença cénica indiscutivelmente magnética e a voz estupenda que todos conhecemos: Amália Rodrigues deu, ontem à noite, o melhor de si própria

num recital cujo sucesso é particularmente significativo. Ainda, e direi até principalmente, pela semelhança instintiva entre as melodias portuguesas e as melodias napolitanas.

A rainha do fado presenteou os napolitanos com um recital de canções tristes e de canções alegres, sempre moduladas por essa sua voz raivosamente profunda ou docemente melódica, interpretando, entre outras, e muito bem, Dicitencello Vuie, Lisboa Antiga, Coimbra e os maiores sucessos da canção portuguesa.

Um repertório equilibrado, bem doseado, em que às pausas seriose, como disse Amália Rodrigues, se seguem cantigas alegres e despreocupadas.

N. P., "Un Recital Portoghese™
in Napoli Notte, 22 de Novembro de 1972
TURIM, 1972

Terça-feira à noite, o Teatro Erba estava a abarrotar de apaixonados de todas as idades, todos solidários na sua paixão pelo fado, todos unidos para aplaudir a grande Amália Rodrigues, que do fado é certamente a intérprete mais célebre. Consolem-se os quatrocentos excluídos (a lotação do Erba não ultrapassa os seiscentos lugares) porque a cantora voltara a Turim, no dia 18 de Dezembro, para um bis.

No programa, temas velhos e novos, todos sucessos conhecidos do público, que se uniu com a Rodrigues num coro desafinado mas cheio de sinceridade.

Barco Negro, Tiro-Liro, Tani, Coimbra. Lisboa Antiga, Lisboa Nô Sejas Francesa & É Ou Não É são algumas das numerosas cantigas escolhidas para preencher as duas horas e meia de espetáculo. Incansável, sempre com a voz vibrante, mostrando um desprezo absoluto pela economia vocal, a cantora deu, no final, numerosos bis para os admiradores, que tinham corrido a apinhá-la de encontro ao palco. Beijos, flores lançadas para o palco, um sucesso como raramente se vê em Turim. Nem

para a Greco, nem para Aznavour,
muito menos para Montand. Porquê
para a Rodrigues?

F. MOND "Folla Per La Rodrigues"
in La Stampa, 30 de Novembro de 1972
PERUGIA, 1973

Por muito que tente lembrar-me, não
me ocorre nenhum actor, nenhuma
estrela, nenhum cantor, que tenha con-
seguido "subjugar" o público perugino
de modo tão completo como Amalia
Rodrigues, a fascinante rainha do fado,
sabado à noite, no Morlacchi de Perugia.
Aquelhas mãos e aqueles bragos "fala-
ram" durante todo o recital, mesmo
para os que não conseguiam (e eram
muitos) compreender o significado das
palavras que Amalia Rodrigues estava a
cantar.

Foram sete ou oito os bis, mas podiam
ter sido vinte ou trinta, pois o público,
no fim do espectáculo, permaneceu, de
pé, a aplaudir a grande cantora, com as
mãos a arder e a voz enrouquecida de
pedir fados que conhecia da rádio ou da
televisão, ou pelos seus discos, agora
tão numerosos.

Mas o que mais espantou quem está
habitado a assistir a espectáculos em
Perugia, foi o facto de, sábado à noite,
o público do Morlacchi se ter entregue
a manifestações de um entusiasmo insó-
lito, correspondendo ao convite, vindo
do palco, de bater ritmadamente as
palmas e "acompanhar" em coro, o
canto da artista.

Um público que não se contentou com
o repertório proposto pela cantora e
queria sempre mais & mais bis.

"Trionfa al Morlacchi la Regina del Fado"
in La Nazione Perugia, 19 de Fevereiro de 1973
PALERMO, 1973

No emaranhado, intrincado e angus-
tiante, da sofisticado que a sociedade
de consumo nos impõe diariamente,
com métodos quer vulgares (veja-se um
certo pseudo-folclore como aquele que
nos infligem alguns dos nossos cantores,

como a Cinquetti, a Fratello, etc.), quer mais subtils e insinuantes, mas nem por isso menos detestaveis, acontece, por vezes, romperem-se as malhas e, por uma abertura estreita, soprar inesperadamente uma tonificante corrente de ar puro, profundamente auténtica e verdadeira. Ú

É o caso de Amália Rodrigues, a rainha do fado, que encanta qualquer tipo de espectador 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 directo, quase rudimentar, uma multiplicidade de sentimentos, de imagens, de situações, ora dramaticas, ora ternas, vistas pela óptica de uma das formas mais primitivas de poesia, aquela que brota, por um processo natural e espontâneo, da alma do povo.

Claudio Lo Cascio,
"La Regina Del Fado Ha Incantato Palermo"
in Giornale Di Sicilia, 27 de Fevereiro de 1973
ROMA, 1973

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

269

fado, porque são tristes os portugueses.
"E uma coisa que não se comprehende
—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,

"Amalia Canta la "Malasorte' del Portogallo"

in Paese Sera, 6 de Março de 1973

RIO DE JANEIRO, 1973

É um caso curioso e único o de Amália Rodrigues em relação à música portuguesa: desde que se firmou como estrela absoluta do fado (e isso já tem bem uns 25/30 anos) ninguém mais lhe disputou o lugar, nenhuma outra apareceu para lhe fazer sombra. Em Lisboa, existem umas dez ou doze grandes estrelas do fado e da canção portuguesa, são cartazes de bilheteria em teatros e casas de fado. Mas nenhuma realmente conseguiu a mesma altura de Amália. Parece que houve um acordo tácito entre gregos e troianos: Amália é única, é insubstituível. É inegociável como prova no show do Canecão. O metteur-en-scène pode explorar sua beleza, personalidade, charme; pode explorar seu ecletismo vocal e repertório, pois interpreta, com a mesma garra e fidelidade, canções do México, da Itália, da França e até um tango argentino.

NEY MACHADO, "A Insuperável Amália"

in Jornal dos Sports, 9 de Setembro de 1973

LISBOA, 1973

Modernamente (1930?), o fado atinge nova feição nos estilos de Amália Rodrigues e Herminia Silva. A particularidade mais cativante do novo estilo encontra-se em Amália — figura estreme de intérprete —, a qual consiste em introduzir na melodia pequenos melismas, que, não obstante a característica fadista, nos trazem à ideia uma lembrança recondita do canto cigano anda-

272

luz ou do peregrino canto mourisco.

FREDERICO DE FREITAS,

in O Fado, Cangdo de Lisboa, 1973

NOVA IORQUE, 1975

Os blues tiveram Bessie Smith. O cante
Jjondo teve La Niiia de los Peines. Paris
teve Edith Piaf. E Lisboa tem Amalia
Rodrigues. Todas elas cantoras que se
elevaram acima de uma grandeza pes-
soal e até acima das regras do seu estilo
de cangdo, para se transformarem nos
simbolos das suas cidades, ou até na
alma dos seus paises. Todas tiveram as
suas origens no povo, todas, de certo
modo, personificaram a musica do povo,
tdo profundamente enraizada que se
torna universal.

Amalia Rodrigues é uma das maiores
cantoras de uma das mais auténticas
formas actuais de arte popular. Se gosta
de musica, se acredita nela como uma
expressão das pessoas vulgares, se quer
saber como é o sou/ num contexto
musical diferente ou se, muito simples-
mente, usa alguma vez a palavra povo,
precisa de conhecer Amalia Rodrigues e
precisa de conhecer o fado.

JOHN STORM ROBERTS,

“Amalia Rodrigues: Lisbon Soul”

in Village Voice, 27 de Janeiro de 1975

PARIS, 1975

Quando ela apareceu neste mesmo palco,
há quase vinte anos — foi em Abril de
1956 — hieratica no seu rígido vestido
de taftas negro, julgámos ver a incar-
nação de alguma madonna ibérica de
olhos fechados, consagrada ao luto das
vitivas dos marinheiros. E o seu canto,
que se erguia em vagas impetuosas, não
era precisamente o fado? Lamento sem
fim por alguma perda demasiado pre-
matura, transformando a alegria em
insaciável tristeza?

Pouco a pouco, Amalia Rodrigues foi-
-se civilizando, se assim se pode dizer.

Aznavour deu-lhe o primeiro fado...

frances: Afe, Mourir Pour Toi! Mais
tarde, vimo-la movimentar-se, abrir os
olhos e até sorrir. Hoje, com um vestido
de mousseline de largas pregas, lembra

uma Electra toda ela agitação. Fala, explica, convida até a cantar com ela. No entanto, o antigo ar distante, imposto certamente pela timidez, estava bem mais de acordo consigo. O movimento, que aprendeu tarde demais, e que pode degenerar em exagerada gesticulação, não lhe fica tão bem como o nobre imobilismo de que nos recordamos com * saudade.

O certo é, que nas suas canções patéticas, encontramos a Amália de sempre, a cabeça deitada para trás, o olhar velado pelas pálpebras azuladas, a boca carnuda lançando o seu lamento para o céu. Mas parece que os fados (só contei sete entre trinta canções) foram substituídos por canções mais coloridas, menos austeras, pertencentes ao folclore das diversas províncias lusitanas.

Nestas cançonetas, que têm, por vezes, um certo tom de fado, a voz mostra igualmente as qualidades de timbre, de agilidade e de expressão de uma das maiores cantoras do nosso tempo. Mas, no entanto, o verdadeiro domínio de Amalia continua a ser o fado clássico, como Hd Festa na Mouraria, em que a melodia, quase inexistente, tem de ser, a pouco e pouco, criada pela artista. O que é, evidentemente, uma arte superior.

PAUL CARRIERE,

"Grandeur et Métamorphose d'Amalia Rodrigues" in Le Figaro, 16 de Maio de 1975

Amalia é uma voz-rio, uma voz que reflecte céus de diferentes tonalidades: nuvens com subitos raios de sol, clarões rompendo a escuridão, bruma que se afoga em azul. Uma voz que tanto brota nascente como torrente, que refresca, que inunda, que tudo arrasta consigo, mesmo as mil pessoas, as cadeiras e as paredes do Olympia.

O rosto tem os olhos fechados, como que para ver melhor um sonho interior que no entanto, se projecta em toda a sala. Estas palpebras cerradas são mais um dos mistérios que situam Amaélia,

com um sorriso flutuando nos lábios,
entre o anjo de Reims e Garbo. A voz
sobe, desce, murmura, explode, silencia-
-se. E, nesse momento, é Amalia quem
escuta, com encanto, a sala entoando a
sua canto, uma canção de que não
sabe a tradução, mas que lhe fala direc-
tamente ao coração, não ao espírito. É
um canto instintivo, primitivo, que enche
o peito e faz respirar melhor.

JACQUELINE CARTIER,
“Charme et Sauvagerie” in France Soir,
15 de Maio de 1975

Ela Voltou a Paris com os seus olhos de
carvão, os lábios fortes devorando-lhe o
rosto de mármore. Com a juba de pan-
tera. Com o xale negro que é a casula
das sacerdotisas do fado. Todas as noites,
Amalia Rodrigues canta no Olympia
uma dúzia de cantos, escolhidas
entre as mais tristes que há no mundo.

P. GANIER-RAYMOND,
“Amalia Qui Chante Pour Faire Pleurer”
in Paris-Match, 12 de Maio de 1975

Portugal passou da ditadura à demo-
cracia, mas a rainha do fado não abdi-
cou. Nobre, grave, comovedora, aus-
teria, continua a incarnar este género de
canção tão especial, que traduz a alma
do seu país. Seja qual for o regime.

J.-P. H., in La Croix, 18 de Maio de 1975

BUCARESTE, 1976

O fado interpretado por Amalia Rodrigues é um dos momentos mais altos da canção popular. O reportório da artista, admirada há muitos anos pelos espectadores romenos, aponta para um ideal novo e audacioso, que procura substituir meras palavras por verdadeira poesia, acompanhada por sugestões musicais. Tudo quanto Amália Rodrigues apresentou na Roménia, quer agora, quer em actuações anteriores, está impregnado de uma música vindinha do fundo da alma, que convida a sonhar, reflectindo a sensibilidade de um povo latino, no seu modo especial de conjugar o sonho com a realidade.

GEORGE SBYRCEA, in Romania Libera,

30 de Janeiro de 1976

TOQUIO, 1976

Amalia Rodrigues provou, sem sombra

273

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 semi-obscuridade, 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, in The Daily Yomiuri,

13 de Maio de 1976

ROMA, 1976

A rainha voltou ao seu trono do Sistina e mais uma vez os fidelíssimos e devotos súbditos acorreram em grande número. E, pela enésima vez, Amália Rodrigues fez um show extraordinário. Tudo como já conhecem, que a rainha do fado não gosta de novidades, mas tudo maravilhoso como sempre. Já conhecem o andar vagaroso da bela senhora portuguesa, o olhar que magnetiza, a gesticulação medida, as inebriantes modulações vocais, a força dramática, o porte régio, mas aceitam tudo isto sem sombra de aborrecimento, porque sabem que estão na presença de uma artista verdadeiramente única no mundo.

M. F., "La Regina del Fado E Tornata

Al Sistina" in I Tempo, 17 de Novembro de 1976

Todo o galinheiro estava com ela. Cantavam, batiam palmas a compasso, pediam bis. Amalia Rodrigues, no mundo e, sobretudo em Italia, é muito amada pelos jovens. A rainha do fado já não é uma rapariguinha, o estilo das suas cangdes é do tipo melodioso, pelo que era natural pensar-se que O seu publico fosse um tanto "maduro". Mas Amalia é idolatrada pelo publico jovem, as cidades universitarias (Pisa, Perugia, Padua, Pavia) são bastiGes conquista-

dos pela cantora portuguesa.

A. C., "Non E Rassegnato il Fado di Amalia"
in Momento Sera, 16 de Novembro de 1976
S. PAULO, 1978

No tempo de Odete Lara, Amália

Rodrigues podia ser chamada de a

274

Edith Piaf do fado. No tempo de
Norma Benguel, ela podia ser chamada
de a Nina Simone do fado. Nesse
tempo de Bruna Lombardi, ela pode ser
chamada de a Barbra Streisand do
fado. Não importa o tempo que passe,
Amalia Rodrigues sera sempre compa-
rada com o melhor.

TELMO MARTINO, in Jornal da Tarde,
3 de Julho de 1978

LISBOA, 1980

A musica, as palavras, o Fado são ape-
nas o meio — e não o sitio — de Ama-
lia Rodrigues. Creio ser isto que distin-
gue o intérprete do criador: o primeiro
é fiel a ortodoxia, dando-lhe vida;
enquanto que o segundo subverte o
género, transgredindo os seus parame-
etros e surgindo como um inovador,
liberto das cintas estilisticas do modelo.
É o caso de Amalia Rodrigues. E é
triste que ainda hoje se persista em
classifica-la e em interpreta-la, quando
qualquer esforço desses só consegue
impôr barreiras num campo que é e se
quer flagrantemente aberto.

MIGUEL ESTEVES CARDOSO,

"A Mal e a Bem: Amalia e Bem... o Ska"
in O Jornal, 22 de Agosto de 1980

ROMA, 1981

Amalia Rodrigues, rainha do fado por-
tugués, estd para o publico da musica
ligeira mais ou menos como o Coura-
çado Potemkin está para os frequenta-
dores dos cinemas estidio.

FABRIZIO ZAMPA, "La Corazzata Rodrigues"
in Il Messaggero, 23 de Abril de 1981

PARIS, 1982

...se as pessoas gostam do rock é por-
que é bom, não é por ser americano.
Que os americanos não obrigam nin-

guém a gostar do rock. Da mesma maneira que eu gosto das cangdes ucranianas ou que eu gosto da Amalia Rodrigues. E quando ela canta o fado, ndo se pode começar a dizer: "Ora ca está o imperialismo português." Quando é bom, é porque é mesmo bom.

YVES MONTAND, in Le Nouvel Observateur,
18 de Setembro de 1982

PARIS, 1985

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, possessas 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 € nos comova na sua esséncia. Amalia Rodrigues, que, esta semana, é a cabega de cartaz do Olympia, faz parte desses intérpretes magicos. Amalia 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 didlogos com o publico, 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 entdo, 14 de cima, do balcão: "Continua Amalia 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 FLEOUTER, "Amalia Rodrigues, Une Foule de Voix" in Le Monde, 13 de Setembro de 1985

O fado, essa música cujo nome logo evoca a alma de Portugal, parece ter sido inventado para ela. E eis que Amália Rodrigues esta de volta, para fazer quatro espectaculos no Olympia, em Paris, a partir de 10 de Setembro.

Nos anos cinquenta, houve, em França, uma verdadeira folie Amalia. A cantora vinha aqui cantar com regularidade e foi rapidamente chamada "a Piaf portuguesa".

O ano passado tive a sorte de a ouvir, no maior teatro de Florença, em Itália. Perante três mil espectadores em delírio, Amália, bela como sempre, cantou durante mais de duas horas os seus sucessos antigos e algumas canções novas. E todo o público cantava em coro com ela, as suas cantigas mais célebres.

ROBERT ARNAUD,
"Les Femmes Se Signent Sur Son Passage"
in féi-Paris, 11 de Setembro de 1985

Sete anos ausente de Paris é tempo suficiente para se poder falar em regresso. Amália Rodrigues tem, outra vez, o seu nome, em letras vermelhas, na fachada do Olympia. Amália não procura esconder os seus sessenta e cinco anos: o fado não tem rugas e ela canta-o, embora, é certo, com a respiração mais vacilante, como num dia de 1956 em que apareceu, pela primeira vez, no palco do... Olympia. Era então apenas a vedeta americana. Mas, de um dia para o outro e no espaço de uma dúzia de cantigas, suplantou a cabeça de cartaz. Os jornais não falavam de outra coisa e o público já, então, só a aplaudia de pé. Na terça-feira passada, chorou quando entrou em cena. Talvez por ser aquele o

palco em que se estreou, talvez pela recordação de Bruno Coquatrix, talvez tudo isso misturado com o clima tão especial que faz nascér o fado.

Amalia Rodrigues passa a vida a correr mundo e adora Tina Turner.

Ainda resta muita coisa bela do fado de Alfama, o bairro mais popular de Lisboa, e Amalia Rodrigues não tem pressa de abandonar Tina Turner para ir fazer companhia a Edith Piaf.

REMY KOLPA KOPOUL,

"Lady Sings The Fado"

in Libération, 15 de Setembro de 1985

275

Há vinte e nove anos Amália, a rainha do fado, estreou-se em Paris, no palco do Olympia. Porém, já então a América, de norte a sul, se deitara aos pés da bela portuguesa, oferecendo-lhe a coroa de trágica da canção.

A áspera sensualidade da sua voz, uma voz demasiado humana, o acompanhamento obsessivo das nostálgicas guitarras, a sua maneira de cantar sempre como se fosse a primeira e a última vez, chorando de verdade e sem medida, a sua língua tão distante para os profanos, são alguns dos muitos trunfos involuntários que fazem dela uma figura única e insubstituível.

Ninguém se poderá gabar de ter assistido ao regresso de Amália, pois ela permanecia oculta nas profundezas do nosso ser. Artista completa, artista de todos os tempos, quer chore ou ria, desprezando as modas, com todas as fibras da sua fantasia, Amália permanece um ponto fixo no leque das nossas emoções. A sua inspiração vem de muito longe, o seu alento varre as nossas emoções com alegria ou desespero,

"

antes de se lançar no infinito. Amália uma mulher só, cumprindo o seu destino.

DANIEL STEINMANN,

"Un Coeur Qui Fait Son Chemin"

in Vogue, (Paris), Setembro de 1985

Não vão à espera de a ouvir cantar Petit Papa Noel ou Rock Around The Clock. Amália Rodrigues é a própria Vénus ao fado ligada, soberba vestal soprando as brasas do fogo sagrado para reacender a altiva chama.

Perfil de sacerdotisa, um desses perfis em que se cinzelam as medalhas, voz de veludo despedaçado, feita para a encantação mística, Amália, aos parisienses estupefactos dos anos 50, revelou que o chumbo vil do falso exotismo espanholado podia esconder o ouro puro de uma verdadeira arte popular. Tal como o flamenco, o tango, os blues ou o lied, o fado é uma voz vinda do coração, que fala ao coração. Voz de um povo que nela encontra as suas próprias raízes, mas que atinge a universalidade através da magia fascinante do ritual.

JEAN MACABIÈS, "Envoûtement"
in Le Figaro, 12 de Setembro de 1985

AMÁLIA EM PÚBLICO

PRINCIPAIS ACTUAÇÕES INTERNACIONAIS

Tratando-se de uma carreira tão longa e tão repartida pelo mundo, esta primeira tentativa de assinalar sistematicamente as principais actuações internacionais de Amália Rodrigues, apesar de consequência de uma prolongada investigação, não poderia deixar de ser incompleta, pelo que actuações importantes terão ficado por mencionar. Sempre que existem elementos são indicados os programas completos, senão mencionam-se cidades, locais, datas. Os seus acompanhadores são também indicados, quando possível.

Sendo a actividade artística de Amália Rodrigues assinalada por prémios, condecorações e algumas outras distinções, aqui se dá conta dos principais.

Quanto aos locais de actuação regular em Lisboa, apenas se podem indicar até ao início dos anos 50, já que, depois, as longas viagens limitam as suas aparições a alguns espectáculos anuais, onde a sua presença é tradicional, como a Grande Noite do Fado, no Coliseu dos Recreios, o Natal dos Hospitais ou o Reveillon do Casino do Estoril, para além de festas ou festivais, geralmente de beneficência, além de algumas, poucas, aparições na televisão. No entanto, desde o início da sua carreira Amália sempre se apresentou em espectáculos fora de Lisboa, com particular destaque para as longuíssimas tournées efectuadas entre 1974 e 1980. Como facto significativo, assinala-se que apenas em 19 de Abril de 1985, no Coliseu dos Recreios, Amália se apresentou, pela primeira vez em Portugal, num concerto totalmente preenchido. Este espectáculo foi repetido no Coliseu do Porto,

em 26 de Abril de 1985.

Entre 1939 e 1950, Amália actuou em Lisboa principalmente nos seguintes locais: 1939, Retiro da Severa (estreia em Julho, desconhecendo-se a data certa); 1940, Solar da Alegria, Café Mondego, Retiro da Severa; 1941, Cervejaria Luso, Esplanada do Luso; 1942, Casablanca, Pavilhão Português, Retiro dos Marialvas; 1943, Casablanca, Retiro dos Marialvas, Café Latino; 1944, Café Luso; 1947, Café Luso (à 5.2-feira); 1948, Café Luso; 1949, Café Luso, Casino do Estoril; 1950, Café Luso, Casino do Estoril, Comboio das Seis e Meia (programa publicitário de variedades, apresentado, à 5.2-feira, no Teatro Politeama e depois transmitido pela rádio).

277

1943

MADRID. Embaixada de Portugal, Villa Rosa, Club Castelló, Ritz.

Com Armandinho e Santos Moreira. Com Júlio Proença (fadista).

7 a 23 de Fevereiro.

1944

RIO DE JANEIRO. Casino de Copacabana, Teatro João Caetano, Rádio Globo, Rádio Tupí. Com Fernando de Freitas e a sua orquestra de guitarras.

Setembro-Dezembro.

1945

RIO DE JANEIRO. Casino de Copacabana, Teatro Republica, Teatro Municipal, Radio Globo.

S. PAULO. Radio Excelsior.

Maio-Fevereiro de 1946.

1949

PARIS. Chez Carrere, Studio des Champs Elysées, Casa de Portugal.

LONDRES. Ritz.

Abril.

RIO DE JANEIRO. Boite Night and Day, Rádio Globo.

S. PAULO.

Dezembro-Fevereiro de 1950.

1950

ESPECTÁCULOS DO PLANO MARSHALL

BERLIM. Titania Palast, 30 de Setembro, | de Outubro.

ROMA. Teatro Argentina, 16 de Novembro.

TRIESTE; DUBLIN; BERNA; PARIS.

Com Raul Nery e Santos Moreira.

Setembro-Dezembro.

1951

MOÇAMBIQUE; CONGO BELGA; ANGOLA.

Março-Maio.
SAN SEBASTIAN; BIARRITZ.
Março.
1952
BERNA; GENEBRA; LAUSANA.
Março.
NOVA IORQUE
LA VIE EN ROSE. Amália Rodrigues, Jacques Peals (Pills), Dave Apollon, Van Smith, Trio Espanoletes. Com Jaime Santos e Santos Moreira.
Setembro-Dezembro.
1953 .
CIDADE DO MÉXICO. Boite Versalles.
Fevereiro-Junho.
NOVA IORQUE
NBC PROGRAMA DE EDDIE FISHER.
Eddie Fisher, Amalia Rodrigues, apresentador Don Ameche.
Com Jaime Santos e Santos Moreira.
(1.2 apresentação de um artista portugués na televisao)
1 e 3 de Julho.
MADRID. Club Castell6.
16 a 25 de Outubro.
278
CIDADE DO MÉXICO. Boite Versalles.
ACAPULCO. Boite do Hotel de las Américas.
Novembro-Janeiro de 1954.
1954
HOLLYWOOD
MOCAMBO.
Amália Rodrigues, Orquestra de Paul Herbert.
Com Jaime Santos e Santos Moreira.
Janeiro-Fevereiro.
NOVA IORQUE
LA VIE EN ROSE. Amalia Rodrigues, Zero Mostel, Skylarks, Van Smith. Com Jaime Santos e Santos Moreira.
Fevereiro-Margo.
1955
RIO DE JANEIRO. Copacabana Palace, Teatro Copacabana, Teatro Republica, TV Tupi, Radio TPI.
SAO PAULO. Boite Lord.
Setembro-Janeiro.
1956
PARIS
OLYMPIA. Les Compagnons de la Chanson,

Amalia Rodrigues, Jean-Pierre Vaillard, Darvas et Julia, Les 6 Flying de Pauls, Joan Rhodes, Les 3 Akeff, en supplément Genevieve Toussaint.

12 de Abril a 1 de Maio.

OLYMPIA. Fernand Raynaud, Amalia Rodrigues, Les Ballets Budaly Bradleys, Les 4 de Paris, Les Mathurins, Les Gimma Boys, Senor Carlos, Les Hammond Birds, Gil et Mil, en supplément Yvette et Perelle.

3 a 22 de Maio.

Com Domingos Camarinha e Santos Moreira LA NUIT DES AMBASSADES, Palais du Louvre. Diner Spectacle avec José Iturbi, Amalia Rodrigues, Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas, Gloria Lasso, animé par Jacques Charon, de la Comédie Francaise.

20 de Abril.

COTE D'AZUR (Monte Carlo, Nice, Juan Les Pins); BELGICA; ARGÉLIA.

Agosto.

RIO DE JANEIRO. Copacabana Palace-Golden Room.

Setembro-Novembro.

CIDADE DO MEXICO. Boite Versalles, El Patio.

Novembro-Dezembro.

1957

PARIS

OLYMPIA. Amalia Rodrigues, Helmut Zacharias et ses violons, Aglaé, accompagnée par Pierre Roche, Jean Bertola, Jean-Marie Proslier, Michel Seldow, Les Tonellys, Les Rogge Sisters, Marquis Family, Michel Se. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

17 de Janeiro a 5 de Fevereiro.

ESTOCOLMO. Restaurant Berns.

11 a 22 de Maio.

COTE D'AZUR

Agosto.

LAUSANA. Feira Internacional.

Setembro.

CARACAS. Teatro Metropolitano.

Novembro-Dezembro.

1958

RIO DE JANEIRO. Copacabana Palace - Golden Room, TV Tupí.

Maio.

BRUXELAS. Feira Internacional.

Julho.

SUÉCIA; DINAMARCA.

Agosto.

1959

PARIS

OLYMPIA. Amália Rodrigues, René-Louis Laf-forgue, Les 3 Ménestrels, Francis Linel, Maurice Horgues, Les Kovacs, Fabiola, Les Ballets Ho de Georges Reich, Suzanne Gabriello. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

22 de Janeiro a 16 de Fevereiro.

TEL AVIV. Ohel Shem, le Nouvel Olympia.

Março.

TOIÍRNÉE EM FRANÇA

Agosto.

RIO DE JANEIRO

Setembro-Fevereiro de 1960.

1960

PARIS

BOBINO. Amilia Rodrigues, Jean-Philippe, André Hubert, Ginette Garcin, Jean-Louis Billard, Crysias Trio, Les Marcellis, Inga et Rolf, Gus Erpap. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

18 de Fevereiro a 1 de Março.

MADRID, Parrilla del Rex; CONSTANTINA; TUNIS, Colisée, ARGEL; SIDI ABBES; BRUXELAS; ATENAS.

Margo-Abril.

-PARIS

OLYMPIA. Amália Rodrigues, Felix Marten, Jacqueline Boyer, Les Ballets Ho de George Reich, Little John, Suzanne Gabriello, René Cousinier, Jean Beriac. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

15 de Abril a 3 de Maio.

1960-1962

Actuações não-regulares no Brasil.

S. PAULO. Palácio Ibirapuera, Festival do Movimento dos Portugueses de S. Paulo.

Novembro de 1961.

1962

MADRID. Parrilla Pavillon.

23 a 29 de Junho.

ANGOLA

Agosto.

"EDIMBURGO. Edinburgh International Festival.

ROYAL LYCEUM THEATRE. Amália Rodri-

gues com Domingos Camarinha e Castro Mota.

27 de Agosto a 1 de Setembro.

PARIS

LA TÊTE DE L'ART. Amália Rodrigues, Jean Rigaux, Jean Pierre Ferland, Les Garçons de la Rue. Com Domingos Camarinha e Castro Mota. 7 de Setembro a 12 de Novembro.

A.B.C. Amália Rodrigues, Poiret et Serrault, Enrico Macias, Richard Marsan, Les Frères Ennemis, Christine Fontane, Sadri Dancers, Bob Calfati et Son Ensemble, Joel Holmes. Com Domingos Camarinha e Castro Mota.

26 de Outubro a 12 de Novembro (actuando simultaneamente no cabaret La Tête de l'Art e no Teatro ABC).

1963

LONDRES

SAVOY. Amália Rodrigues, Savoy Dancers, The Francisco Cavez Orchestra, Milletones Steelband. Abril-Maio.

PARIS

LA TÊTE DE L'ART. Amália Rodrigues, Jean Rigaux, Renée Caron, Maurice Fanon.

18 de Maio a 1 de Junho.

CANNES. Festival de Cannes — Eurovision Show.

Amalia Rodrigues, Charles Trenet, Les Frères Jacques, Andy Williams, Miriam Makeba.

18 de Maio.

BEIRUTE

LIDO. Amália Rodrigues, Arabelle, Le Grand Maxime, Bob Mackworth et Mayana, Les Patineurs sur Glace, La Orchestre Vedette de G. di Giacomo.

15 de Novembro a 2 de Dezembro.

IGREJA DE S. FRANCISCO DE ASSIS.

Missa de Acção de Graças pela Independência do Líbano.

22 de Novembro.

1964

CIDADE DO MEXICO. E! Patio.

Janeiro-Fevereiro.

ROMA; BIARRITZ; TAORMINA, Festival; MONTE CARLO, Casino.

Agosto-Setembro.

PARIS

LA TÊTE DE L'ART. Amália Rodrigues, Jacques Bodoin, Jacques Boyer, Brigitte Valadin,

Marc James, Trio RI.CO.TA.

10 de Setembro a 13 de Outubro.

1965

PARIS

BOBINO. Amalia Rodrigues, Guy Bedos, Line Andrés, Pierre Barouh, Two Earls, Pierre Providence, Jacqueline Dulac, The Skating Bredos, Frangoise Doucet. Com Domingos Camarinha e Castro Mota.

23 de Fevereiro a 12 de Março.

GALA DE L'UNION DES ARTISTES. Cirque d'Hiver.

12 de Março.

1966 -

TEL AVIV; HAIFA; JERUSALEM;
NETHANYA.

Fevereiro.

PARIS

LA TETE DE L'ART. Amilia Rodrigues, Jean Rigaux, André Aubert, Jean-Pierre Rambal, Moroso, Jacques Delord, Trio RI.CO.TA.

1 a 15 de Março.

279

JOANESBURGO. Ciro's; Empire Theatre.
Março-Abril.

MOÇAMBIQUE; ANGOLA.

Abril.

NOVA IORQUE

PHILHARMONIC HALL, Lincoln Center For
The Performing Arts.

NEW YORK PHILHARMONIC PROMENADES;
HOLIDAY PROMENADE.

Andre Kostelanetz (condutor), Amalia Rodrigues (mezzo-soprano). Com Raul Nery, Fontes Rocha, Castro Mota e Joel Pina.

14 a 16 de Junho.

HOLLYWOOD

HOLLYWOOD BOWL. THE LOS ANGELES
PHILHARMONIC ORCHESTRA INTERNATIONAL
PROMENADE.

Andre Kostelanetz (guest conductor), Amalia Rodrigues.

29 e 30 de Julho.

RIO DE JANEIRO

I FESTIVAL INTERNACIONAL DA CAN-
ÇÃO POPULAR. Maracanizinho.
Juri: Chico Buarque (presidente), Amélia Rodrigues, Yma Sumac, Julio Caro, Pedro Vargas,

Henry Mancini, Vasili Soloviev-Sedoi, Horst Jankowsky.

27 a 30 de Outubro.

1967

CANNES .

FESTIVAL MUNDIAL DA MUSICA LIGEIRA.

M.I.D.E.M. (Marché International du Disque et de l'Edition Musicale)

Roberto Carlos, Salvatore Adamo, Amalia Rodrigues, apresentada especialmente por Anthony Quinn. Carlos Paredes & Fernando Alvim. Com Fontes Rocha e Castro Mota.

4 de Fevereiro.

PARIS

OLYMPIA.

OLYMPIADES DU MUSIC-HALL 67. Grand Gala du Music-Hall Portugais. Amélia Rodrigues, Duo Ouro Negro, Simone de Oliveira, Carlos Paredes & Fernando Alvim, Maestro Tavares Belo, Grupo de Bailados Verde Gaio, Fernando Ribeiro & Fernanda Guerra, Les Alex, Les Cardinales, Konkan Kumara de Fortunato Figueiredo; apresentado de Vitor de Sousa e Leonor Poeira. Com Raul Nery, Fontes Rocha, Castro Mota e Joel Pina.

4 a 23 de Maio. .

CANADA; ESTADOS UNIDOS DA AMERICA.

Maio-Junho.

RIO DE JANEIRO; BUENOS AIRES; MONTE-VIDEO.

Setembro.

PARIS

VILLA D'EST.

29 de Novembro a 31 de Dezembro.

1968

MADRID

TEATRO DE LA ZARZUELA. Noite de Portugal.

8 de Janeiro.

280

BRASOV Ú

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
LIGEIRA.

Margo.

NOVA IORQUE

PHILHARMONIC HALL, Lincoln Center For

The Performing Arts

NEW YORK PHILHARMONIC PROMENA-

DES; HOLIDAY PROMENADE.

Andre Kostelanetz (conductor), Amalia Rodrigues (mezzo-soprano).

12, 14 e 15 de Junho.

MONTREAL

THEATRE MAISONNEUVE, Place des Arts.

17 a 23 de Junho.

1969

CANNES B

FESTIVAL MUNDIAL DA MUSICA LIGEIRA.

M.ID.EM.

Palais des Festivals.

22 de Janeiro.

NOVA IORQUE

CHATEAU MADRID. Amélia Rodrigues, Marcelo Flamenco Fantasy, Emilio Reys Orchestra.

Janeiro-Margo.

LENINEGRADO; MOSCOYO; TIFLIS; ERIVAN; BAKU.

Com Fontes Rocha, Carlos Gongalves, Júlio Gomes e Joel Pina.

6 a 26 de Maio.

PARIS

FESTIVAL DU MARAIS. Amália Rodrigues (convidada de honra) Michel Polnareff.

26 de Junho.

ATENAS

I"OLIMPIADAS DA CANÇÃO, Estadio do ireu.

29 de Junho. 4

MOCAMBIQUE; RODESIA; AFRICA DO SUL. Julho.

FRANCA, TOUR MAISONS DE LA CULTURE

13 de Novembro a 5 de Dezembro.

1970

ROMA

TEATRO SISTINA. Amalia Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gongalves, Castro Ramos e Joel Pina.

12 de Janeiro.

MILAO. Teatro Lirico, 19 de Janeiro.

NOVA IORQUE

CHATEAU MADRID. Amália Rodrigues, Luis Rivera, Flamenco Troupe, Carbia Orchestra, Candido Orchestra.

Junho-Julho.

ROMA; VIAREGGIO.

Julho-Agosto.

OSAKA

FEIRA INTERNACIONAL, EXPO HALL.

Amúalia Rodrigues, Teatro Experimental de Cascais, Grupo de Bailados Verde Gaio, Duo Ouro Negro, Orfeão de Coimbra.

20 a 24 de Agosto.

TÓQUIO

SANKEI HALL, Amália Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Pedro Leal e Joel Pina.

2 de Setembro.

VENEZA. Biennale Della Canzone.

17 a 19 de Setembro.

CAMPIONE. Campioni a Campione.

21 e 22 de Setembro.

1971

ROMA. Teatro Sistina.

1 de Fevereiro.

MILÃO. Teatro Lirico.

2 a 4 de Fevereiro.

LONDRES. London Palladium.

6 de Junho.

ANGOLA

Agosto.

BERLIM. Grande Gala do Disco.

Agosto.

TORREMOLINOS

GALA HISPANO-PORTUGUESA. Palacio de los Congressos. Amalia Rodrigues, Grupo de Bailados Verde Gaio, Danzas de Malaga, Paulo de Carvalho, Dova, Tonicha, Carlos Paredes & Fernando Alvim, Orquestra da TVE. Apresentadores Ana Maria Lucas e Miguel de los Santos. Com Fontes Rocha, Carlos Goncalves, Pedro Leal e Joel Pina.

13 de Novembro.

BEIRUTE

BAL DES AMBASSATRICES, Carlton Hotel.

3 de Dezembro.

1972

PARIS

LA TETE DE L'ART. Amélia Rodrigues, Marcel Zanini, André Aubert, Gerard Marceau, Mac Fink.

18 de Janeiro a 10 de Fevereiro.

TOURNEE EM FRANCA

11 a 25 de Fevereiro.

TOURNEE EM ITALIA

Margo-Abril. -

ANGOLA; MOÇAMBIQUE; ÁFRICA DO SUL;
RODESIA.

27 de Abril a 19 de Junho.

CARTAGO

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE CARTA-
GO-72. Teatro Romano.

15 de Julho.

AUSTRALIA

Setembro.

RIO DE JANEIRO à

CANECAO. UM AMOR DE AMÁLIA. Espec-
taculo concebido e dirigido por Ivon Curi, cená-
rios de Miguel Hochmann, textos de Vinicius de
Moraes, David Nasser, Elizete Cardoso. !

Com Amalia Rodrigues, Luis Horta, Rancho
Folclérico Maria da Fonte da Casa do Minho,
Orquestra e Coros sob a direcgdo de Ivan de
Paulo, arranjos do maestro Gaya. Com Fontes
Rocha, Carlos Gongalves, Pedro Leal e Joel Pina.

5 a 29 de Outubro.

BEIRUTE

Novembro.

UN GIRO D'ITALIA

ROMA. Teatro Olimpico, 16 de Novembro.

NAPOLES; PARMA; GENOVA; TURIM; TRI-
ESTE; VERONA; FLORENCA; BRESCIA; BA-
RI; TERNI E OUTRAS CIDADES.

MILAO. Folk Meetting I com Amália Rodrigues,
Odetta, Maria Bethania, Maria Carta, Rosa Balis-
trieri, Nuova Compagnia di Canto Populare.

Novembro-Dezembro.

1973

ESTOCOLMO

Baile Anual dos Clubes Reais (K.A.K.), Hotel
Grand Royal.

3 de Fevereiro.

UN GIRO D'ITALIA

ROMA; TURIM; PERUGIA; PALERMO; CATA-
NIA; MILAO E OUTRAS CIDADES.

Fevereiro-Margo.

PARIS

LA TETE DE L'ART. Amélia Rodrigues, Delta
Rythm Boys, Geroses Schlick, Chase Chaze.

17 a 30 de Abril.

BARCELONA. Boite Beethoven.

Junho.

RIO DE JANEIRO ,

CANECAO. UM AMOR DE AMÁLIA (repositi-

ção) Com Amélia Rodrigues, Rubens Leite, Rancho Folclórico Maria da Fonte da Casa do Minho.

23 de Agosto a 14 de Setembro.

BEIRUTE. L'Epi Club.

26 de Outubro a 11 de Novembro.

1974

PARIS

THEATRE DE LA VILLE. Amália Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andión e Joel Pina.

29 de Outubro a 16 de Novembro.

1975

MONTREAL; TORONTO; OTAVA.

7 a 12 de Janeiro.

NOVA IORQUE

CARNEGIE HALL. Amália Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andión e Joel Pina.

13 de Janeiro.

UN GIRO DITALIA

Fevereiro-Março. =

EINDHOVEN; HAIA; ROTERDAO; HOOGEVEEN; AMSTERDAO.

Abril.

PARIS

OLYMPIA. Amélia Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andián e Joel Pina.

13 a 20 de Maio.

OLYMPIA. Gala Unicef 75.

28 de Junho.

1976

BUCARESTE

Janeiro.

PARIS)

THEATRE DES CHAMPS ELYSLES. L'Autre Portugal.

3 de Maio.

TOQUIO; SAPORO; NAGAYA.

6 a 15 de Maio.

281

S. PAULO

Noite do Fado, Ginásio de Esportes de "A Portuguesa".

30 de Outubro.

UN GIRO DITALIA _

PISA; PERUGIA; PADUA; PAVIA; ROMA;

MILAO; BOLONHA; FLORENCA; VENEZA;
VERONA; VICENZA E OUTRAS CIDADES.

Novembro-Dezembro.

1977 —

AMSTERDAO; BRUXELAS

Fevereiro.

TEL AVIV; JERUSALEM; ASHAR; HIFA;
SHEVA; YEEFAT.

26 de Fevereiro a 5 de Março.

MADRID. Hotel Meliá Castilla.

23 de Março.

CANNES. M.LP. TV 77.

Abril.

LONDRES. Victoria Palace Theatre.

22 de Maio.

NOVA IORQUE

CARNEGIE HALL. Amélia Rodrigues com Fon-
tes Rocha, Carlos Gongalves, Francisco Perez
Andión e Joel Pina.

16 de Junho.

1978

JOANESBURGO

COLOSSEUM. Amalia Rodrigues com Carlos
Gongalves, Francisco Perez Andión e Julio Gomes.

27 a 30 de Janeiro.

KINSHASA

1 a 3 de Fevereiro.

MONTREAL; OTAVA.

Março.

CARACAS

Março. _

TOURNEE EM FRANCA

21 de Abril a 10 de Junho.

BUENOS AIRES

26 a 28 de Junho.

RIO DE JANEIRO

Hotel Nacional, Canecão.

Junho.

S.PAULO

Boite Hippopotamus, Ilha Porchat Club, Palácio
das Convengdes — Parque Anhembi.

5 a 10 de Julho.

UN GIRO D'ITALIA

Outubro. -

GENEBRA; LAUSANA; NEUCHATEL.

3 a 6 de Novembro.

BRUXELAS

PALAIS DES BEAUX ARTS. Amélia Rodri-

gues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andion e Joel Pina.

21 de Novembro.

1979

HARLEM

8 a 10 de Janeiro.

TOURNEE EM FRANCA

27 de Abril a 10 de Junho.

RIO DE JANEIRO. Canecio.

23 a 28 de Julho.

S. PAULO. Palácio das Convenges — Anhembi.

282

3 a 5 de Agosto.

PALERMO

TEATRO MASSIMO "...e stasera, la canzone".

Amalia Rodrigues, Roberto Murolo, Bruno Landini, Maria Carta. Com Carlos Gonçalves, Manuel Martins & Joel Pina.

10 a 12 de Agosto.

BERLIM

TV LIEDERCIRCUS (transmissdo directa para toda a Europa). Tony Sticker, Juliette Greco, Felix Marouani, Milva, Natale Massara, Amalia Rodrigues, Manfred Krug, Gerard Lenorman, Guy Matteoni, Randy Newman, Konstantin Wecker, Peter Herbolzheimer.

31 de Agosto.

1980

TOURNEE EM FRANCA

19 de Abril a 1 de Junho.

NEWPORT

THE NEWPORT MUSIC FESTIVAL, Fort Adams.

Amélia Rodrigues, The Rhode Island Philharmonic Orchestra, Alvaro Cassuto (conductor).

13 de Julho.

BERINGEN; BRUXELAS.

7 a 11 de Novembro. —

UTREQUE; ROTERDAOQ; HAIA; TILBURG.

16 a 22 de Novembro.

1981

UM GIRO DITALIA

Abril-Maio.

GENEBRA; MONTREUX; LAUSANA; SIERRE.

5 a 10 de Maio.

BAHIA. Semana Festa Estoril.

Teatro Castro Alves, Bahia Othon Palace Hotel.

17 a 19 de Maio.

S.PAULO

Boite Gallery, Canecdo Anhembi.

21 a 27 de Maio.

BUENOS AIRES

Club Português, Teatro Coliseo.

1 e 2 de Junho.

SANTIAGO DO CHILE

4 de Junho.

SANTOS

Club Vasco da Gama.

6 de Junho.

S. PAULO

Canecão Anhembi.

7 a 10 de Junho.

RIO DE JANEIRO

Teatro do Hotel Nacional.

11 a 13 de Junho. |

Com Carlos Gonçalves, Jorge Fernando e Joel

Pina.

BERLIM

EUROSHOW, Theater des Westens.

Internationalem Funkausstellung Berlin 1981.

HOLANDA

Outubro.

1982

TOURNEE EM FRANCA

Outubro.

1983

UN GIRO DITALIA

Janeiro.

S. PAULO. Palace.

RIO DE JANEIRO. Canecão, Hotel Rio Palace.

Agosto-Setembro.

ATENAS

Festival da Canção de Atenas.

(convidada de honra)

HOLANDA; BELGICA.

CIDADE DO CABO

THREE ARTS THEATRE. Amália Rodrigues,

Manuel Escórcio, Albie van Shalwyk, Zito.

I()lpm Carlos Gonçalves, Jorge Fernando, Joel
ina.

21 de Setembro.

JOANESBURGO

23 de Setembro.

1985

PARIS

OLYMPIA. Amália Rodrigues com Fontes Rocha,

Carlos Gonçalves, António P. Ascensão e Joel
Pina.

10 a 15 de Setembro.

TORONTO; EDMONTON; CALGARY.

Outubro.

1986

PARIS

CASINO DE PARIS

Nuit Sans Frontière au Benéfice de L'Institut Pasteur avec la participation exceptionnelle d'Amalia Rodrigues.

10 de Fevereiro.

TOQUIO; OSAKA; NAGAYA.

7 a 20 de Junho.

283

PRÉMIOS, CONDECORAÇÕES E ALGUMAS OUTRAS DISTINÇÕES

1948 — Prémio do SNI para a Melhor Actriz de Cinema (Fado, História Duma Cantadeira).

1958 — Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago de Espada.

1959 — Grande Medalha de Prata da Cidade de Paris.

1965 — Prémio do SNI para a Melhor Actriz do Ano (Fado Corrido e As Ilhas Encantadas).

1966 — Prémio Pozal Domingues (Fandangueiro).

1967 — Prémio M.I.D.E.M. 1965-1966.

1968 — Prémio M.I.D.E.M. 1966-1967.

1968 — Laço de Dama da Ordem de Isabel, a Católica (Espanha).

1969 — Prémio Pozal Domingues (Vou Dar de Beber à Dor).

1969 — Prémio M.I.D.E.M. 1967-1968.

1970 — Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada.

1970 — Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras (França).

1971 — Cavaleiro da Ordem Nacional dos Cedros (Líbano).

1971 — IX Prémio da Crítica Discográfica Italiana (Com Que Voz).

1973 — Diapasão de Ouro para a Melhor Cantora Ligeira da Europa (Itália).

1973 — Trullo de Ouro (Itália).

1975 — Grande Prémio da Cidade de Paris (Com Que Voz).

1975 — Grande Prémio do Disco (Com Que Voz) (Paris)

1980 — Medalha de Ouro da Cidade de Lisboa.

1980 — Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

1985 — Comendador da Ordem das Artes e das Letras (França).

1985 — Dia Oficial de Amalia Rodrigues, considerado, em Toronto, o dia 6 de Outubro.

1986 — Medalha de Ouro da Cidade do Porto.

284

1958. CAVALEIRO DA ORDEM DE SANTIAGO. COM MARCELLO CAETANO.

1970. OFICIAL DA ORDEM DE SANTIAGO. COM AMÉRICO THOMAZ.

1980. GRANDE OFICIAL DA ORDEM DO INFANTE D. HENRIQUE. COM RAMALHO EANES

E VÍTOR ALVES.

AMÁLIA ACTRIZ

TEATRO. CINEMA. TELEVISÃO.

ALGUNS PROJECTOS NUNCA CONCRETIZADOS

Embora o notável talento dramático demonstrado por Amália

Rodrigues no teatro, no cinema ou na televisão, nunca se tenha revelado em todas as suas potencialidades, até porque a cantora sempre se sobrepôs à actriz, a sua actividade nestes domínios é, apesar de tudo, muito mais vasta do que se poderia julgar, estendendo-se de Lisboa ao Rio de Janeiro, de Paris ao México.

Aqui se procurou reunir o maior número possível de elementos sobre os espectáculos ou filmes em que participou, assim como um curioso conjunto de projectos, alguns largamente anunciados, mas nunca concretizados.

TEATRO

1940

Ora Vai Tu! Revista de Aníbal Nazaré, Nelson de Barros; música de Raul Portela, Raul Ferrão, Fernando Carvalho; realização de Piero; figurinos de Pinto de Campos; direcção musical de Frederico Valério. . E E

Com Carmencita Aubert, Virginia Soler, Carminda Pereira, Mariamélia, Maria Ema, Maria Luisa, Lina Tavares, Alvaro Pereira (compere), Alfredo Ruas, Barroso Lopes, Armando_Machado, Pereira Saraiva, Reginaldo Duarte, bailôçcle por Mafalda e pelas 20 Mafalda Iris.

Depois de ter como atracções Herminia Silva e Ercilia Costa, anuncia-se, em 25 de Junho: “estreia em teatro da novel cantadeira Amalia Rodrigues, a grande revelação da cango nacional.”

. Teatro Maria Vitória. Empresa António Macedo. Estreia em 23 de Março, última representação em 7 de Julho.

1941

Espera de Toiros revista de “Três Afi-cionados” (José Galhardo, Vasco San-tana, Amadeu do Vale); musica de Raul Portela, Raul Ferrão, Fernando Carva-lho; realizacio de Piero; figurinos de Pinto de Campos. . |

Com Mirita_Casimiro, Vasco San-tana fãom%ere), Manuel dos, Santos Carvalho, , Barroso Lopes, Elisa Car-

reira, Maria Luísa, Alberto Ghira, Ema
286
de Oliveira, Mário Santos, Branca Sal-
danha, Manon Saldanha, Eduarda Paraí-
so, a orquestra negra “Os Diabos do
Ritmo” é as duas grandes atracções
Rosita Duran, la maja gitana, e em três
fados Amália Rodrigues, a alma do
fado, 24 Piero Girls.

Canções: Alma da Tourada. ”
Teatro Variedades. Empresa António
Macedo. Estreia em 1 de Novembro,
giltlma representagdo em 14 de Dezem-
TO.

1942

Essa É Que É Essa revista de, Aníbal
Nazaré, Amadeu do Vale, António Cruz,
Mário Pires; música de Raul Portela,
Frederico Valério, Fernando Carvalho;
figurinos de Pinto de Campos.

Com Amalia Rodrigues, alma da
canção nacional, Alberto Ribeiro, voz
de oiro do teatro ligeiro, Idalina de Oli-
veira, mocidade aliciante, Trio Infantil
Cerovera, Lucien, Zetty & Maris, Hisa
de Varim e um elenco popular com
Costinha, Luísa Durão, Laura Alves,
Filomena Casado, Mariamélia, Alberto
Ghira, Suécia, Gonçalves, Maria Fer-
nanda, António Rosa, Ricardo Santos
Carva_ího í(/:[ompere), 20 Vitória Girls.

Cangdes: Maria da Cruz. F

. Teatro Maria Vitória. Empresa Antó-
nio Macedo. Estreia em 18 de Janeiro,
ultima representação em 18 de Fevereiro.

Boa Nova revista de Amadeu do Vale,
Manuel dos Santos Carvalho, Fernando
Ávila; música de Frederico Valério; rea-
“ALERTA ESTÁ!”. 1943,

lização de Piero; figurinos de Pinto de
Campos; direcção musical de Frederico
Valério. e J .

Com Herminia Silva, Erico Braga
(comgere), Costinha, Manuel dos San-
tos Carvalho, Luisa Durao, Ema de
Oliveira, Elisa Carreira, Maria Ema,
Maria Luisa, Branca Sa'l danha, Seixas
Pereira, Jodo Guerra, Isabel de Carva-

Iho e Amalia Rodrigues, em novo género de trabalho. .

. Canções: Boa Nova; Fadista Interna-%(zreal; Recordações de Queluz; Fadista Teatro Variedades. Empresa António Macedo. Estreia em 9 de Abril. Depois no Teatro Sá da Bandeira (Porto) é no Coliseu dos Recreios. Ultima representação em 20 de Julho.

1943

Alerta Está! revista de Alberto Barbosa, José Galhardo, Amadeu do Vale, Vasco Santana, Manuel dos Santos Carvalho; música de Raul Ferrão, Frederico Valério, Carlos Dias; realização de Francisco Costa; figurinos de Laierte Neves. Com Mirta Casimiro, Vasco Santana e a grande vedeta do fado Amalia Rodrigues, Armando Machado, Alberto Reis, Maria Salomé, Manuel dos Santos Carvalho compere), Ema de Oliveira, Maria Reis, Branca Saldanha, Cpn;a Maria e a artista espanhola Pilarim Harvey e os bailarinos excéntricos Ivone & Borba.

Canções: Um Retiro nas Hortas em 1900; Fado, Canto Andaluz, Canção Americana; Canção da Branca de Neve; Fado Chic.

Teatro Apolo. En\}prcsa Alberto Barbosa, Amadeu do Vale. Estreia em 24 gz Abril, última representação em 30 de aio.

1944

A Rosa Cantadeira o%ereta de Amadeu do Vale; música de Frederico Valério; direcção de Ribeirinho; figurinos e cortinas de Jorge Barradas; direcção musical de Carlos Dias. , .

Com Herminia Silva (Rosa Maria, a Rosa da Mouraria), Hortense Luz, Alberto Reis, Violante Montanha, Guiherme Kjolner, Manuel dos Santos Carvalho, Armando Machado, Morgado Maurício, Joaquim Prata, Ema de Oliveira, Tarquínio Vieira, Miquelina Rodrigues, Emílio Correia, Branca Saldanha, Humberto Madeira, Graziela Men-

des, Regina Escobar, António Sarmento e ainda Amália Rodrigues (Rosa de Alfama) c Ribeirinho (Duarte Pai), 20 coristas senhoras, 20 coristas homens.

288

Canções: Fado do Ciúme; Marcha de Alfama; Marcha da Mouraria. "

Teatro Apolo. Estreia em 2 de Abril, última representação em 12 de Junho. A Senhora da Atalaia (reposição) ope-reta de "Uns e Outros" (Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Amadeu do Vale); música de Wenceslau Pinto, Raul Pone]la, Raul Ferrão; direc-ão de Fernando Ferreira; guarda-roupa aiva; direcção musical de Carlos Dias.

Com Amalia Rodrigues (Esperança), Manuel dos Santos Carvalho, Alberto Reis, Joaquim Prata, Ema de Oliveira, Julieta Soares, Branca Saldanha, Maria Florinda, Morgado Maurício, Zita Trindade, Humberto Madeira, E'mlho Correia, Albino Gomes, Anténio Sarmento, Celô/ Soares.

anções: Fado da Madragoa; Fado da Varina; As Carvoeiras.

Teatro Apolo. Estreia em 17 de Éulri]ho, última representação em 23 de ulho.

. A estreia foi no Teatro Maria Vitoria, em 16 de Julho de 1937, com Mirita Casimiro na protagonista.

O Viva da Costa revista de Mario Pires; musica de "Uns e Outros™"; realização de Eugénio Salvador; direcção de Fernando Ferreira; guarda-roupa Paiva; direcção musical de Carlos Dias.

Com Amalia Rodrigues, Carlos Leal, Manuel dos Santos_Carvalho, Virginia Soler, Ema de Oliveira, Pereira Saraiva, Maria do Rosario. aria Florinda, Zita Trindade, Humberto Madeira, bai-lados por Lina & Salvador (Eugénio alvador). .

Teatro Apolo. Estreia em 30 de Julho, última representação em 18 de Agosto.

1945

Rio de Janeiro

Boa Nova revista de Amadeu do Vale;
musica de Frederico Valério; cenarios
de Hipólito Colomb, Sousa Mendes;
{'Cigur.mos de Guichard; coreografia de
terito de Naya; direccdo musical de
Frederico Valério. . L

Com Amalia R,odrlfit{les, Virginia Soler,
Ema de Oliveira anuel dos Santos
Carvalho, Maria Ema, Humberto Cata-
lano (compere), Iracema Corréa, Joa-
quim Pimentel, as bailarinas portugue-
sas Ruth e Magda, Olivinha Carvalho,
Ildefonso Norat, Aurea Paiva, Ilda
Tavares, Maria Costa, Celeste Rodri-
gues, 20 Boa Nova Girls.

Canções: Boa Nova; Alma da Tou-
rada; Sevilhanas; Mulher do Minho;
Brasil de Hoje; Fado Carioca (Fado
Xuxu). . : ,

. Teáiro República. Companhia Amá-
lia Rodrigues. Estreia em 20 de Agosto.
A Rosa Cantadeira opereta de Amadeu
do Vale; música de Frederico Valério;
cenários de Hipólito Colomb, Sousa
Mendes; figurinos de Guichard; direc-
ção musical de Frederico Valério. .

Com Amalia Rodrigues (Rosa Maria,
a Rosa da _Mçurana%, Virgínia Soler,
Ema de Oliveira, Manuel dos Santos
Carvalho, , Luís Piçarra, Pedro Celes-
tino, Maria Ema, Aurea Paiva, Hum-
berto Madeira, Humberto Catalano,
Iracema Corréa, Maria Costa, Celeste
Rodrigues, Olivinha Carvalho, Maria
Moura, Ildefonso Norat, Oscar Garcia,
Joaquim Pinto, Haim Lazar, Anténio
Machado, Nino Rodrigues, bailados
por Ivone e Ruth. ”

Canções: Fado do Ciúme; Marcha da
Mouraria; Coração Português; Fado
das Rosas; Perseguição; Fado Mouraria
(Ai, Mouraria), .

. Teatro Republica. Com;)anhla Ama-
lia Rodrigues. Estreia em 17 de Outubro.

1946

Estas na Lua! revista de Ascenso Bar-
bosa, Nelson de Barros, Anibal Nazarç;

musica de Raul Ferrão, Frederico Valério, Fernando_Carvalho, Jodo Nobre; realização de Piero; figurinos de Pinto de Campos; direcção musical de Frederico Valério. .

Com Laura Alves, Costinha e a grande agracão nacional Amália Rodrigues, Luísa Durão, Maria Clara, Carlos Alyes, Joaquim Prata, Saluquia Rentini, Maria Ema, João Pio, Olga França, Carlos_Barros, Virginia de Noronha, Ausenda Monteiro, Artur Ribeiro, Branca Gaspar, Maria Luisette, Soares Correia (compere), a vedeta da radio Maria Sidónio, o as dos acordeonistas Antônio Mestre, os bailarinos Lina e Salvador, 30 Girls discipulas de Piero 30.

ancdes: Fados do reportório de Amalia Rodrigues: Ai, Mouraria; Fado Menor; Bacalhau; Mouraria; Ronda dos Bairros. .

Teatro Apolo. Empresa Piero Benardon. Estreia em 18 de Maio, última representação em 9 de Julho. , Amalia Rodrigues é substituida, em 25 de Junho, por Ercília Costa, a fim de iniciar as filmagens de Capas Negras. Mouraria á[epos_ição] opereta de Lino Ferreira, Silva Tavares, Lopo Lauer; musica Iállipe Duarte, com novos motivos de Frederico Ya,Iérjo' novo plano encenográfico de Ribeirinho; cenários e figurinos de Pinto de Campos; direcção musical de Carlos Dias. :

, Com Amilia Rodrigues (Cesária), Alvaro Pereira (Mota da Guitarra), Alberto Reis, Barroso Lopes, Virginia Soler, Mariamélia, Maria Clara, Alberto Ghira, Carminda *Pereira, Sales Ribeiro e a colaboração do tenor Alberto Ribeiro (José Manuel).

Cancoes: Fado do Motivo; Fado do Xale; Quadras da Cesdria, Fado da Mouraria. Cangoes novas: Que Deus Me Perdoe; Sabe-se Lá. À Teatro Ápolo. Empresa Piero Benardon. Estreia em 18 de Outubro, última representação em 1 de Janeiro de 1947,

A estreia foi no Teatro Apolo, em 28 de Novembro de 1926, com Adelina Fernandes na protagonista.

Se Aquilo Qgue a Gente Sente revista de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Luís Galhardo, Filho; música de Raul Ferrão, Fernando Carvalho, Frederico Valério; realização de Piero; cenários e figurinos de Pinto de Campos.

Com Irene Isidro, Vasco Santana, António Silva, Ricardo Santos Carvalho (compere), Maria Luisa, Eunice Colbert, Carlos Baptista, Helena Felix, Cacilda de Albuquerque, Emilio Correia, Henrique Santana, Maria Alberta, Jeanette Vallée e a grande atracção nacional Amalia Rodrigues, as atracões internacionais Les Cavalcos, Suzy aris e as suas Acordeon Stars, bailados por Peggy & Humberto, 30 Girls..

Canções: O Meu Amor Na Vida (Confesso); Faz Hoje Uma Ano. — .

Teatro * Variedades. Empresa Piero Benardon. Estreia em 4 de Abril, última representação em 3 de Agosto.

1955

A Seyera (goproposito) drama em 4 actos de Júlio Dantas; direcção de Manuel dos Santos Carvalho; cenários e figurinos de Pinto de Campos; cortinas de Manuel de Lima; música e direcção musical de Fernando Carvalho.

. Com Amália Rodrigues (Severa), Assis Pacheco (Custodla), M. Santos Carvalho (Romao), Henrique Santos (Timanas), Rui d'Carvalho (Diogo), Sara ale (Maria da Luz), Armando Cortez (Ro ue), Mário Pereira (D. José), Maria o Carmo (Chica), Abilio Herlander (Falua), Manuel Neves (taberneiro), Lício Sena (mulato) e a colaboração de Paulo Renato (conde de Marialva) e Madalena Sotto (marquesa).

Teatro Monumental. Empresa Vasco Morgado. Estreia em 8 de Março, ultima representação em 18 de Maio, ,

A estreia foi no Teatro D. Amélia, em 1901, com Angela Pinto na protagonista.

nista.

289

EE EE mES EE E EE EE EE SE e o ES RE ES om ey

DO FILME

\

HISTORIA DUMA CANTADEIRA

8971

Reclizagio de Perdigdo Queiroga Umo Producdo LISBOA- FILME

J

a A 18 ..

T \ A DAA

b IVA

Versos de Silva Tavares Musice de Frederico de Freitas

Edicões Gassetti —sa. Rua do Carmo. 58— LISBOA

1947. "FADO, HISTÓRIA DUMA CANTADEIRA".

1950. ANÚNCIO DE "ERAM DUZENTOS IRMÃOS", UM FILME QUE NÃO CHEGOU A FAZER.

1955. "A SEVERA™. COM PAULO RENATO.

CINEMA

1947

Capas Negras realização de Armando Miranda; argumento, diálogos, versos das canções de Alberto Barbosa, José Galhardo, Luís Galhardo; fotografia de Octávio Bobone; som de Heliodoro Pires; montagem de Armando Miranda; música de Jaime Mendes; música das canções de Raul Ferrão, Frederico Valério, Jaime Mendes, Angelo Araújo, Alberto Ribeiro, Santos Moreira; direção artística de Armando Bruno; duração 103 m.

Com Amália Rodrigues (Maria de Lisboa), Alberto Ribeiro (José Duarte), António Sacramento, Barroso Lopes, Artur Agostinho, Vasco Morgado, Graziela Mendes, Humberto Madeira, Génia Silva, Carlos Veloso, Joaquim Miranda, Rosina Montenegro, Manuela Bonito, Maria Emilia Vilas, o tenor Domingos Marques, os bailarinos Cremilda de Sousa e António Gonçalves.

Canções: Serenata; Desgarrada; Meus Olhos São Para Te Ver; Minha Alma Triste (música de Ai, Mouraria); Fado da Carta; Não Sei Porque Te Foste Embora. Alberto Ribeiro canta Coimbra do Choupal; Voltar a Coimbra;

Coimbra Eterna; Eu Canto.
Produção de Produtores Associados.
Estreia no Cinema Condes em 16 de Maio. 22 semanas consecutivas em exibição, recorde nacional.
Fado, Historia Duma Cantadeira realização de Perdigão Queiroga; argumento, didlogos de Armando Vieira Pinto; fotografia de Francisco Izarelli; som de Enrique Dominguez; montagem de Perdigão Queiroga; musica de Jaime Mendes, musica das canções de Frederico de Freitas, versos de Silva Talvares, José Galhardo; direcção artistica de Mário Costa; vestidos de Beatriz Chagas; duração 110 m.
Com Amalia Rodrigues (Ana Maria), Vasco Santana, António Silva, Tony d'Algny, Raul de Carvalho, Eugénio Salvador, Emilia Vilas, José Victor, Alda de Aguiar, Nenita Queiroga, Henrique 292
Santana, Anténio Palma, Luis Filipe, Erico Braga e as Rainhas de Lisboa e Virgilio Teixeira (Julio). B
Cangdes: Fado de Cada Um; És Tudo Para Mim; Fado, Não Sei Quem Es; Fado da Saudade. No Me Quieras Tanto, de Quintero, Leén y Quiroga; Zanguei-me Com o Meu Amor, de Linhares Barbosa. Síntese de fados: Avé Maria Fadista, Alamares, Só a Noitinha, Duas Luzes, Desespero.
Produção de Lisboa-Filme. Estreia no Coliseu do Porto em 29 de Novembro. Estreia em Lisboa, no Teatro da Trindade, em 16 de Fevereiro de 1948.
Fados, complementos curtos com fados, realização de Augusto Fraga; produção de Joaquim Ribeiro Belga; fotografia de Cecilio Panyagua; som de António Roces. Filmados nos Estúdios Ropetence (Madrid) no Verão de 1947. Amalia Rodrigues acompanhada por Jaime Santos e Santos Moreira.
O primeiro, Fado da Rua do Sol, foi estreado no Eden Teatro, em 19 de Dezembro, acompanhando o filme

Aguia Negra. Os restantes em vdrios cinemas, entre 1948 e 1949.

Fado da Rua do Sol; Fado Malhoa; Fado Amdlia; Fado Lamentos; O Meu Amor Na Vida (Confesso); Só A Noitinha; Ronda dos Bairros; Eu Disse Adeus A Casinha; Fado Mouraria (Ai, Mouraria); Fado Lisboa (Ai, Lisboa).

1949

Sol e Touros realizacdo de José Buchs; argumento de Edmundo Ferreira de Almeida; didlogos de Alberto Dinis; sequéncia de Ramos de Castro; fotografia de Octavio Bobone, Francisco Izarelli, Mario Moreira; som de Enrique Dominguez; montagem de Noémia Malveira; musica de Jaime Mendes; direcção artistica de Mario Costa; duração 93 m.

Com Manuel dos Santos (Manuel da Cruz), Leonor Maia, Ana Paula, Erico Braga, Eugénio Salvador, Costinha, Pedro Navarro, Eulália Del Pino, Emilio Correia, Silva Araujo, Renato Paulino (depois Paulo Renato) e Fernanda Baptista e Amália Rodrigues num fado.

Canção: Fado do Silêncio, de Raul Ferrão.

Produção Produtores Associados. Estreia no Cinema Condes em 29 de Julho.

Vendaval Maravilhoso realização de Leitão de Barros; argumento e diálogos de Joracy Camargo, Leitão de Barros, Osório de Oliveira; planificação de Herbert Rosenfeld; fotografia de Francisco Izarelli, Aquilino Mendes, João Mendes, João Silva, Jorge Fanto, Henry Harris; montagem de Lorenzo Fernandez; música de Lorenzo Fernandez direcção musical de Luis de Freitas Branco; som de Howard Randall; direcção artistica de Mario Costa; duração 140 m.

Com Paulo Mauricio (Castro Alves), Amélia Rodrigues (Eugénia Camara), Barreto Poeira (Furtado Coelho), M. Santos Carvalho, Edmundo Lopes, Isa

Lobato, Barroso Lopes, Armando Ro-
sas, Armando Braga, Artur Costa Filho,
Sales Ribeiro.

Cangdes: Fado Eugénia Câmara, de
Raul Ferrão e Pereira Coelho.

Produção Atlantico — David Serra-
dor. Estreia no Cinema Tivoli em 26 de
Dezembro.

1955

Les Amants du Tage (Os Amantes do
Tejo) realização de Henri Verneuil;
produção de Raul Ventura; argumento
de Marcel Rivet, segundo a novela
homónima de Joseph Kessel, dialogos
de Marc-Gilbert Sauvajon; fotografia
de Roger Hubert; som de Archimbaud;
musica de Jaime Mendes (4 Minha
Guitarra; Variagbes em Ld Menor);
direccdo musical de Marc Lanjean;
duração 109 m. .

Com Daniel Gelin (Pierre Roubier),
Françoise Arnoul (Kathleen Dinver),
Trevor Howard (inspector Richard Le-
wis) e Amália Rodrigues (Amália), Jac-
ques Moulières; Marcel Dalio, Ginette
Leclerc, Georges Chamarat, Betty Stock-
feld, Jean Ozenne.

Canções: Barco Negro; Solidão.

Produção Entreprise General Cine-
matographic Hoch Productions (França).

Estreia em Lisboa nos cinemas São
Luiz e Monumental em 18 de Janeiro.

Estreia em Paris nos cinemas Français e
Marignan em Março. Estreia em Lon-
dres (The Lovers of Lisbon) nos cine-
mas Cameo e Polytechnic em Maio.
Exteriores filmados em Portugal (Lis-
boa e Nazaré), interiores filmados em
Paris (Studio de Saint-Maurice).

April in Portugal (Primavera em Por-
tugal) realização de Evan Lloyd.

Em Technicolor, CinemaScope e Ste-
reophonic Sound; duração 20 m.

Com Amália Rodrigues e o toureiro
António dos Santos.

Canções: Coimbra; Canção do Mar.

Com a orquestra de George Melachrino.

Produção Warwick Film Production

(Inglaterra). Estreia em Londres na Royal Film Performance de 1955. Estreia em Lisboa nos cinemas São Luiz e Alvalade em 17 de Abril de 1956.

Musica de Siempre (Músicas de Sempre) realização de Tito Davidson; fotografia (Eastmancolor) de Ezequiel Camarco; direcção musical Federico Ruiz.

Com Edith Piaf, Libertad Lamarque, Agustin Lara, Amália Rodrigues, Yma Sumac, Katina Ranieri, Miguel Aceves Mejia, Tona la Negra, Ernesto Hill Oliveira, Tin Tan.

Canção: Lisboa Antiga.

Produção Filmex (México). Estreia na Cidade do México em 12 de Outubro. Estreia em Lisboa nos cinemas Odeon e Palácio em 9 de Setembro de 1959.

1957 ()

Las Canciones Unidas (Canções Unidas) realização de Tito Davidson; fotografia em Eastmancolor; argumento de Alfonso Patino Gomez.

Com Amália Rodrigues, Lola Beltrán, Yma Sumac, Jacqueline François, Miguel Aceves Mejia, Elvira Quintana, Lucho Gatica, Pedro Vargas, Marfa Teresa Esquerra, Myrta Silva, Xiomata

293

Alfaro, El Chucaro.

Canção: Casa Portuguesa.

Produção Filmex (México).

Estreia em Lisboa no Coliseu dos Recreios em 26 de Junho de 1961.

1958

Sangue Toureiro realização de Augusto Fraga; produção de Manuel Queirós; argumento de Patrício Álvares; diálogos de Armando Vieira Pinto; fotografia (Eastmancolor) de Francisco Izarelli; som de Enrique Dominguez; montagem de Fernanda Santos; musica de Frederico Valério; canções com versos de Guilherme Pereira da Rosa; direcção artística de Paulo Guilherme; direcção musical de Fernando Carvalho; duração 93 m.

Com Amalia Rodrigues (Maria da

Graça), Diamantino Vizeu (Eduardo),
Erico Braga, Carmen Mendes, Josefina
Silva, Paulo Renato, Fernanda Bor-
satti, Raul Solnado.

Canções: E pecado; Sangue Toureiro;
Amor Sou Tua; Samba! Samba!; Um
Só Amor; e Que Deus Me Perdoe, de
Silva Tavares.

Produção Manuel Queirós — Produc-
tores Associados. Estreia no Cinema
Condes em 7 de Março.

1964

Fado Corrido realização, argumento,
diálogos e montagem de Jorge Brum do
Canto, do conto “Agora o Fado Cor-
rido” do livro “Gaivotas em Terra” de
David Mourão-Ferreira; fotografia de
João Moreira; som de Hugo Ribeiro,
Luís Barão (Estúdios Valentim de Car-
valho); decorações Galarim; direcção
musical de Shegundo Galarza; duração
110 m.

Com Amalia Rodrigues (Maria do
Amparo), Jorge Brum do Canto (D.
Luís), Maria Adelina, João Guedes,
Rolando Alves, Florbela Queirós, Isa-
bel de Castro, Alvaro Pereira, Maria do
Espírito Santo, Cunha Marques, Cre-
milda Gil, Carlos Ramos no fado Atrás
de um Sonho.

294

Canções: Gaivota; Madrugada de Alfa-
ma, Estranha Forma de Vida, Fado
Corrido, Cantiga da Boa Gente.

Produção Filipe de Solms. Estreia
nos cinemas Condes e Roma em 16 de
Outubro.

1965

As Ilhas Encantadas (Les Iles Enchan-
tées) realizada de Carlos Vilardebo;
produção de António da Cunha Teles;
argumento, diálogos de Jeanne Vilar-
debo, Raymond Bellour, Carlos Vilar-
debo, José Cardoso Pires segundo a
novela de Herman Melville; fotografia
(Agfacolor) de Jean Rabier, Augusto
Cabrita; som Valentim de Carvalho;
decoração de Jacques Smiths, Pedro

Coelho; musica: Sonata, de J. S. Bach, executada por Vasco Barbosa; duração 98 m.

Com Pierre Vaneck (Abrantes), Pierre Clementi (Pierre) e Amalia Rodrigues (Hunila), Jodo Guedes, Jorge de Sousa Costa, Jodo Florenga, Antonio Polónio, Guy Jacquet, Belarmino Fragoso, Cunha Marques, Varela Silva (narrador).

Produção Cunha Teles. Estreia em Lisboa no Cinema Tivoli em 15 de Margo.

Estreia em Paris no Cinema V.O.

Quartier Latin em 17 de Junho de 1966.
1966

Via Macao (Via Macau) realizagéo, argumento de Jean Leduc, adaptagio e didlogos de Jean Leduc, Jacques Tournier; fotografia (Eastmancolor) de Jacques Laul, Jodo Moreira; som Valentim de Carvalho; musica de Dino Castro; montagem de Jacqueline Thiedot; duração 95 m.

Com Roger Hanin (Michel), Françoise Prévost (Colette), Anne Gael, Vicent Leduc, Varela Silva, Paiva Raposo, Rui Furtado, Júlio Cleto, Baptista Fernandes, Pedro Navarro e Amalia Rodrigues numa cangio.

Canção: Le Premier Jour du Monde, de Datin e Vidalin.

Produção Felipe Solms — Les Films de l'Olivier. Estreia no Cinema Monumental em 22 de Julho.

“A SEVERA”.

TELEVISÃO

1958

O Céu da Minha Rua realização de Fernando Frazão; adaptação da peça de Romeu Correia, Isaura Galinheira.

Com Amália Rodrigues (Isaura), Elvira Velez, Varela Silva, Gina Santos, Clarisse Belo, Paiva Raposo, Armando Cortez, Raquel Valdez, Rudolfo Neves.

Canção: O Céu da Minha Rua, de João Nobre e Silva Tavares.

Radiotelevisão Portuguesa, 4 de Novembro.

1968

A Sapateira Prodigiosa (La Zapatera Prodigiosa)
de Federico Garcia Lorca, tradução de Carlos
Wallenstein; realização de Fernando Frazão; direc-
ção de actores de Varela Silva; cenário de Octávio
Clérigo.

Com Amúalia Rodrigues (Sapateira), Barreto
Poeira (Sapateiro), Costinha (Alcaide), Paulo
Renato, Mario Pereira, Fernanda Borsatti, Maria
Olguiim, Gléria de Mattos, Varela Silva, Alexan-
dre Careto, Constanga Navarro, Madalena Braga,
Adelaide Jodo, Guida Maria, Maria Alvim.
Radiotelevisão Portuguesa, 11 de Junho.

1971

Os Deuses Estão Mortos telenovela. de Lauro
César Muniz; realização de Dionisio de Azevedo;
produgdo de Marcos Lézaro.

Com Amália Rodrigues (Eugénia Castro), Ful-
vio Stefanini, Perry Sales, David Neto, Marcia
Maria, Henrique César, Newton Prado, Lolita
Rodrigues, Irene Cruz, João Lourenço. +
TV Record — Canal 7 (S. Paulo, Brasil). 1.º
episódio em Julho.

ALGUNS PROJECTOS

NUNCA CONCRETIZADOS

1942. O Pátio das Cantigas realização de Fran-
cisco Ribeiro. A personagem da irmã fadista,
concebida para Amália, foi depois interpretada
por Maria Paula, embora mantendo o nome de
Amália e cantando dois fados de Frederico de
Freitas.

O Mestre realização de Fedor Ozep, com João
Núncio.

1943. Filme musical, sem título, anunciado como
“no estilo de Carmen, a de Triana”, a ser reali-
zado por Leitão de Barros, produzido por José
Miguel, com argumento de Leopoldo Nunes e
Oliveira Martins no protagonista.

1945. No Rio de Janeiro anuncia-se ter sido con-
vidada pela 20th Century Fox para filmar em
Hollywood.

1947. A Severa realização de Leitão de Barros,
em Technicolor, com António Vilar, Barreto
Poeira e Ribeirinho.

1948. Ai, Mouraria! revista da autoria de Ama-
deú do Vale, anunciada para o Teatro Apolo.

1952. Eram Duzentos Irmãos realização de Fer-
nando Garcia e Constantino Esteves, argumento,
diálogos e produção de Armando Vieira Pinto.

Em 1950 aparecem fotografias de Amália no 296 papel de Joaninha, que será interpretado depois por Fernanda Peres, cantando dois fados de Frederico Valério

1952. A Severa realização de José Luiz Saenz de Herédia, que também produziria em colaboração com Aníbal Contreiras, em Technicolor.

1954. *The Boy and the Bull*. Quando actua em Hollywood, é ali anunciado que o produtor Maury King transferiu os exteriores deste filme de Espanha para Portugal, a fim de Amália interpretar a protagonista.

1956. Olha a Amdlia! revista a produzir por Vasco Morgado para o Teatro Variedades, tendo, no elenco, Leónia Mendes, Luísa Durão, Glória May, Glóna Nestor, Tamariz e Rita Nohre com figurinos de Pinto de Campos.

— A Severa, Mouraria, dois filmes coloridos, com Alberto Ribeiro no protagonista de ambos. Projecto anunciado no Rio de Janeiro.

1957. *Tea and Sympathy* (Chd e Simpatia) peça de Richard Anderson, anunciada por Vasco Morgado para o Teatro Monumental, com Rui Mendes e Jodo Guedes, encenação de António Pedro.

— Filme Luso-Espanhol produzido por Cesario Gonzalez, em colaboragdo com Anibal Contreiras e tendo argumento de José Galhardo, com o pequeno actor-cantor Joselito.

1958. *Les Lavandieres du Portugal* (Lavadeiras de Portugal) realização de Pierre Gaspar-Huit. Em 1957, o inicio das filmagens ¢ anunciado em Paris, com Amalia na protagonista, depois interpretada pela espanhola Paquita Rico.

— 'Td Mar filme a realizar por Augusto Fraga, segundo a peça de Alfredo Cortez, com o actor brasileiro Jardel Filho.

— As Coristas filme a realizar por Augusto Fraga, segundo a peça de Armando Vieira Pinto, com a actriz brasileira Bibi Ferreira e o fadista Carlos Ramos.

— Bairro Alto filme com Eddie Constantine e exteriores em Lisboa. Talvez concretizado, em 1960, com *Ça Va Etre Ta Féte* (Eddie em Lisboa) com Constantine mas sem Amélia.

— Maya peça de Simon Gatillon, com a qual Amélia Rey Colago pretendia inaugurar um Teatro-Club, na parte alta do Teatro Nacional de

D. Maria II, convidando Amália para jnterpretar a protagonista, criada em Paris, em 1924, por Marguerite Jamois. A pega foi proibida pela censura e Amélia Rey Colago desistiu do projecto.
1959. A Severa filme colorido com o actor mexicano Arturo de Cordova.

1961. Férias em Portugal filme a realizar por Arthur Duarte, com Georges Guétary, Erico Braga, Anténio Silva, Costinha, Humberto Madeira.

Exteriores em Paris e Afife.

— Em Legitima Defesa filme a realizar por Arthur Duarte, com o actor brasileiro Jardel Filho.

1962. Mutter Courage und ihre Kinder (Mae Coragem). Em Paris, Amalia é convidada para interpretar no teatro, em francés, a protagonista desta peça de Bertolt Brecht.

1967. Blood Wedding. Em Cannes, Anthony Quinn anuncia oficialmente que vai produzir uma versão cinematográfica da pega de Federico García Lorca, Bodas de Sangre, com Amalia. A este filme deveria seguir-se uma adaptação do romance Velhos Marinheiros, de Jorge Amado.

1968. Orpheus Descending (A Descida de Orfeu) — Vasco Morgado anuncia o musical Sweet Charity de Tennessee Williams a levar à cena pelo ritmo com o título de Noites de Cabíria.

Outros

Teatro Experimental de Cascais, com José de musicals anunciados para serem interpretados por

Castro, numa encenação de Carlos Avilez. Amália: Hello, Dolly! e Mame, ambos de Jerry Herman.

' > S

2

MALI

RODRIGUES

NO CINEMA, COMO É NA VIDA

nos primeiros seis fados

produzidos e apresentados

rela DOPERFILME -

O DA RUA DO À

SO A NOITINHA

= pirEccio DE AUGUSTO FRAGA

- FOTOGRAFIA DE CECILIO PANIAGUA

RGISTO SoNORO DE ANTONIO ROCES

1947. ANÚNCIO DOS "FADOS" EM CURTAS-METRAGENS.

1947. "CAPAS NEGRAS".

1947. "FADO, HISTÓRIA DIUMA CANTADEIRA". COM TONY D'ALGY E ANTONIO SILVA.

1965. "AS ILHAS ENCANTADAS". COM PIERRE CLEMENTI.

1965. "AS ILHAS ENCANTADAS". A ENTRADA NO BARCO.

1955. "LES AMANTS DU TAGE". CANTANDO BARCO NEGRO.
1955. "LES AMANIS DWIAGE"". COM DANILL GELIN E MARCEL DALIO.
e Mareel Rist, Sraprês une o e Joseph Koo, — — .. en ecêna ; Henei Vo
1955. "LES AMANTS DU TAGE" EM FOTOROMANCE NA REVISTA
"CINE-REVELATION™".

LISBOA g

FILME

APRESENTA V]RG]L[O

1947. "FADO, HISTORIA DUMA CANTADEIRA™".

EÍ NS et el ot APRESENTA 0 PRIMEIRG

Du

ii

te

ie

s

fi

lh

o

1949. "VENDAVAL MARAVILHOSO".

QUATRO "ENSAIOS" PARA OS INÍCIOS NO CINEMA.

AMÁLIA EM DISCO

DISCOGRAFIA NECESSARIAMENTE INCOMPLETA

Poderá parecer espantoso, mas nunca se tentou elaborar uma discografia de Amália Rodrigues, assim como uma lista dos autores por ela mais cantados. Tendo gravado pela primeira vez no Brasil, em 1945, rápido Amália foi acumulando gravações, cujas edições, quer portuguesas, quer estrangeiras, se sucederam ao ritmo vertiginoso da sua imparável ascensão, contando-se por centenas.

Por intransponíveis dificuldades em reunir elementos dispersos por muitos países, também a discografia que aqui, pela primeira vez, se apresenta, aparece necessariamente incompleta, embora possa servir de base a um futuro trabalho exaustivo, cuja elaboração se impõe.

Para uma maior facilidade de ordenação e consulta, os discos foram agrupados por décadas e, nestas, por duração: 33 e 45 rotações, e depois por etiquetas, aparecendo a seguir por ordem cronológica, sempre que foi possível determinar com segurança a data de gravação ou edição. Antes de cada disco, indica-se o país em que primeiro apareceu, ou foi gravado. Quando um mesmo disco foi editado em um ou mais países, essa edição, ou edições, aparece indicada logo a seguir à primeira edição, independentemente do ano em que tenha sido posta a circular.

Quanto aos autores, o critério utilizado, salvo em casos excepcionais, foi indicar aqueles de quem Amália gravou mais de três obras.

DISCOS DE 78 ROTAÇÕES POR MINUTO

37.003. Ai, Mouraria / Que Deus Me Perdoe.

37.004. Sabe-se Lá / Confesso.

Com guitarras e orquestra dirigida por Frederico

Valério. .

37.005. Fado da Saudade / Dá-me um Beijo (Es Tudo Para Mim).

37.006. Fado Marujo / Fado das Tamanquinhas.

37.007. Avé Maria Fadista / Fria Claridade. .

37.008. Fado da Adiça / Minha Canção É Saudade.

37.009. Lá Porque Tens Cinco Pedras / Quando
DISCOS CONTINENTAL

(1945)

20.002. Perseguição / As Penas.

20.003. Tendinha / Sei Finalmente.

20.004. Fado do Ciúme / Ojos Verdes.

20.006. Mouraria / Carmencita.

20.007. Los Piconeros / Passei Por Você.

20.012. Troca de Olhares / Duas Luzes.

20.017. Ai, Mouraria / Sardinheiras. N

20.018. Maria da Cruz / Saudades de Ti (Só A Noitinha).

Com orquestra portuguesa de guitarras dirigida por Fernando de Freitas.

(Discos gravados no Brasil e postos à venda em Portugal, em 1946, distribuidos pela Casa Figueiredo, Porto).

DISCOS MELODIA

(1951-1952)

37.001. Fado do Ciúme / Fado Malhoa.

37.002. Não Sei Porque Te Foste Embora / Fado Amalia.

os Outros Te Batem Beijo-te Eu.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos Moreira).

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

(1953-1956)

DL 135. Vingança / Ai, Ai, Ai, Meu Irmão.

DL 136. La Salvadora / Noite de Santo Anténio.

DL 137. Grão de Arroz / Malmequer Pequenino.

DL 138. Novo Fado da Severa / Lerele; Mi Sardinita.

305

DL 140. Não Digas Mal Dele / Zarzamora.

DL 144. Uma Casa Portuguesa / Vieste Depois.

DL 148. ÍAlãmares / Quando a Noite Vem (Lime-light)

DL XI. Tudo Isto É Fado / Faz Hoje Um Ano.

CQ 2602. El Negro Zumbon / Sempre e Sempre Amor (T'Ho Volutu Bene) ambos do

filme Anna.

33 QS 6085. Fado Eugénia Camara / Fado

Menor.

CQ 3271. Foi Deus / Não É Desgraga Ser Pobre.

Há Festa na Mouraria / Fado Hildrio.

33 CS 3. Foi Deus / Minha Canção É Saudade.

CQ 3031. Dá-me o Brago Anda Dai / Coimbra

(Avril au Portugal).

DL 145. Primavera / Zanguei-me Com o Meu

Amor.

Com guitarra (Raul Nery ou Jaime Santos) e

viola (Santos Moreira).

ANOS 50

DISCOS LONG-PLAYING

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

EUA. ANGEL ANG. 64.002 (1954). FADO &

FLAMENCO ou AMALIA RODRIGUES

SINGS FADO FROM PORTUGAL AND FLA-

MENCO FROM SPAIN. Uma Casa Portuguesa;

Lisboa Não Sejas Francesa; Fado da Saudade;

Coimbra (April in Portugal) / Tani; No Me Tires

Indiré; Doce Cascabeles; Lerele.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos

Moreira).

REINO UNIDO. Col. 33 CS 4. Fado &

Flamenco; FRANCA Col. FS 1059 (1957) Fado

& Flamenco.

FRANCA. FS1046 M (1955). Fallaste Corazon;

Por un Amor; Grão de Arroz; Antigamente;

Marcha de Lisboa (Marcha do Centenario, 1947)

/ Barco Negro; Solidão (do filme Les Amants du

Tage); Interior Triste; Trepa no Coqueiro; Lisboa

Não Sejas Francesa.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos

Moreira).

EUA. ANG. 64013 (1955). AMALIA OF POR-

TUGAL. Barco Negro; Fallaste Corazén; Antiga-

mente; Grão de Arroz / Soliddo; Marcha de

Lisboa (Marcha do Centenário, 1947); Por Un

Amor; Trepa no Coqueiro.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos

Moreira).

REINO UNIDO. Col. 33CS5. Amalia of Portugal.

REINO UNIDO 33 CS 3 (1956) AMALIA

ENCORES. Foi Deus; Fado dos Fados; Alama-

res; Libertagdo / Minha Canção é Saudade; Não

é Desgraga Ser Pobre; Novo Fado da Severa;

Amantes Separados.

Com guitarra (Raul Nery, Domingos Camarinha ou Jaime Santos), viola (Santos Moreira) e viola baixo (Joel Pina).

AFRICA DO SUL. Col. 33 JS 5. Amalia

Encores.

FRANCA. 33T FSX 123 (1957). AMALIA A

L'OLYMPIA. Uma Casa Portuguesa; Nem As Paredes Confesso; Ai, Mouraria; Perseguição; Tudo Isto É Fado; Fado Corrido (L4 Porque Tens Cinco Pedras); Barco Negro / Coimbra; 306

Sabe-se Lá; Tendinha; L4 Vai Lisboa; Que Deus Me Perdoe; Lisboa Antiga; Amalia (Fado Amalia).

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Santos Moreira).

Gravagdo ao vivo no Olympia (Paris, 1956).

FRANCA Col. CTX 40 113. (stereo). Les Succes

d'Amalia Rodrigues; REINO UNIDO Col. 33 C

SXI1. Amalia At the Paris Olympia; ITALIA

Col. 062 40046 Amaélia in Concert; JAPAO

Odeon Or 7117 Amélia a l'Olympia; BRASIL

Odeon SMOFB 502 Amélia no Olympia; HOLAN-

DA Col. GHX10008 Amélia a l'Olympia; POR-

TUGAL 8E 04811062 Amélia no Olympia.

REINO UNIDO. 33 CS 2/ (1957). 8 OUTS-

TANDING SUCCESSES. Coimbra (The Whis-

p'ring Serenade); Dá-me o Brago Anda Dai; Uma

Casa Portuguesa; El Negro Zumbon / Sempre e

Sempre Amor (T'Ho Voluto Bene); Zanguei-me

Com o Meu Amor; Primavera; Vieste Depois.

Com guitarra (Jaime Santos), viola (Santos Moreira) e o conjunto de Mário Simões.

ITALIA Col. 33 QS 6089. 8 Grandi Sucessi.

BRASIL. ODEON MOFB 137 (1957). AMALIA

CANTA. Barco Negro; Antigamente; Grão de

Arroz; Fallaste Corazén; Lisboa Antiga; Tendi-

nha / Solidão; Interior Triste; Marcha de Lisboa

(Marcha do Centenario, 1947); Por Un Amor;

Sabe-se Lá; Amalia.

FRANCA. FSX 132 M (1958). Eu Disse Adeus à

Casinha; Fado Não Sei Quem Es; Maldição; Cui-

dado Coragdo; Ai Lisboa (Fado Lisboa); Marcha

da Mouraria (1935) / Foi Deus; Eu Queria

Cantar-te Um Fado; Maria da Cruz; Confesso;

Vamos os Dois Para a Farra; Los Asituneros.

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola

(Santos Moreira).

DISCOS BARCLAY

FRANCA. 80.0017 M (1956). LES MEILLEURS FADOS PORTUGAIS. Fado Malhoa; Fado do Ciúme; Fado Amalia; Não Sei Porque Te Foste Embora / Ai, Mouraria; Que Deus Me Perdoe; Sabe-se L4; Confesso.

Com guitarras e orquestra dirigida por Frederico Valério.

PORTUGAL Alvorada BLD 42003

DISCOS FESTIVAL

FRANCA. FLD 138 (1958). Fado da Adiga; Fria Claridade; Fado Marujo; Fado das Tamanquinhas; Fado Alfacinha / Aquela Rua; Fado Lisboeta; Cabeça de Vento; Tentação; Avé Maria Fadista.

Com guitarra e viola.

DISCOS DUCRETET-THOMSON

FRANCA. 33t 260 V 130 (1958). Fado Xuxu; Cantei o Fado; Fui ao Baile; Toiro! Eh! Toiro!; Marcha da Mouraria (da opereta A Rosa Canta-deira) | Faia; Trés Ruas; Lar Portugués; Eu Disse Adeus (à Casinha); Boa Nova.

Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra e viola.

EUA KAPP KL 1095 (1958) La Fabulosa Amalia Rodrigues; PORTUGAL Ducretet-Thomson DLD 45025 (1958).

FRANCA (1958). Amor Sou Tua; Sangue Toureiro; É Pecado; Um Só Amor (do filme Sangue Toureiro), Gritemne Piedras del Campo; Mi Rita Bonita / Ayl! Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille la Nuit; Le Fado de Paris; La Femme du Berger; Don Trique Traque.

Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra e viola.

EUA KAPP KL 1096.

DISCOS ALYORADA

PORTUGAL. 4LD 501. Sem Razão; Triste Sina; Esquina do Pecado; As Rosas do Meu Caminho; Céu da Minha Rua / O Namorico da Rita; Fado Final; Conta Errada; Fadista Louco; Bailaricos; Fado Alfacinha.

Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Santos Moreira).

PORTUGAL. LD 8002. Quando os Outros Te Batem; Avé Maria Fadista,; Minha Canção É Saudade; L& Porque Tens Cinco Pedras / Fado

Marujo; Fado das Tamanquinhos; Fado da Adiga;
Fria Claridade.

Com guitarra e viola.

DISCOS 45 ROTACOES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

REINO UNIDO. SLEG 5025. AMALIA THE

BEAUTIFUL. Uma Casa Portuguesa; Coimbra
(Whispirl® Serenade) / Solido (Canção do
Mar); Barco Negro (Mãe Preta) From the film
The Lovers of Lisbon.

FRANCA. ESRF 1034 M. Barco Negro; Solido
/ Fallaste Corazon; Lisboa Não Sejas Francesa.

FRANCA. ESRF 1062 M. Uma Casa Portuguesa
(Quand Je Danse Dans Tes Bras); Coimbra (Avril
Au Portugal) / Doce Cascabeles; Lerele.

ITALIA Col SEDQ 650.

REINO UNIDO. SEGC 48. AMALIA SINGS.

Fado Eugénia Câmara; Fado Hilario / Ha Festa
na Mouraria; Malmequer Pequenino.

REINO UNIDO. SEMQ 60. FADO DOS FA-
DOS. Foi Deus; Libertagdo / Fado dos Fados;
Primavera.

DISCOS DUCRETET-THOMSON

FRANCA. 460 V 391 (1958). CHANTE EN

FRANCAIS. Ay Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille
la Nuit / Le Fado de Paris — O Fado Veio a
Paris; La Femme du Berger.

PORTUGAL DEP 75052 Canta em Francgs.

FRANCA. 460 V 390. CHANTE LES AIRS DU
FILM SANGUE TOUREIRO. É Pecado (CEst
un Péché); Um Só Amor (Un Seul Amour) /
Amor Sou Tua (Amour Je Suis A Toi); Sangue
Toureiro (Sang de Toréro).

PORTUGAL D-T MEP 60097. Do Filme San-
gue Toureiro.

FRANCA. 460 V 431. CHANTE EN ESPA-
GNOL. Don Triqui Traque; Mi Rita Bonita /
Gritemne Piedras del Campo; Te Recuerdo Yo.

PORTUGAL Alvorada DEP 75 065.

FRANCA. 460 V 430. A ALFAMA. Saudade de
Itapod; Solidão / Menina Lisboa; Lago.

PORTUGAL D-T DEP 75062 Em Alfama.

FRANCA. DEP 75-081. Saudade Vai-te Embora;
Faia / Foi Ontem; Lisboa a Noite

DISCOS ALVORADA (PORTUGAL)

MEP. 60.001. La Porque Tens Cinco Pedras;
Minha Canção É Saudade / Fado Alfacinha;

Quando os Outros Te Batem.
MEP 60.002. Cabega de Vento; Disse Mal de Ti /
Tentagdo. Avé Maria Fadista.
MEP 60.027. Fado da Adiga; Fria Claridade /
Fado Marujo; Fado das Tamanquinhas.
MEP 60.080. Sabe-se La; Confesso / Não Sei
Porque Te Foste Embora; Fado Amélia.
MEP 600. Ai, Mouraria; Que Deus Me Perdoe /
Fado do Citime; Fado Malhoa.
MEP 60.190. Triste Sina; Céu da Minha Rua /
Fado Final; Bailaricos.
DEP 75.066. Marcha da Mouraria; Lar Portu-
gués / Fado Xuxu; Toiro! Eh! Toiro!.
MEP 60.339. Esquina do Pecado; A Chave da
Minha Porta / Conta Errada; Campinos do
Ribatejo.

DEP 75.067. Fui ao Baile; Faia / Boa Nova; Eu
Disse Adeus.

MEP 60.048. Sem Razdo; As Rosas do Meu
Caminho / O Namorico da Rita; Fadista Louco.

307

ANOS 60

DISCOS LONG-PLAYING

DISCOS DUCRETET-THOMSON

FRANÇA. DUX 40 242 M. AU PAYS DU
FADO. Lua, Luar; Calunga; Quem o Fado Calu-
nia; Fado Jingdo; Fado Madragoa; Olé Mi
Morena; Barco Negro; Guitarra Triste / Uma
Casa Portuguesa; Lerele; Ay Mourir Pour Toi;
Coimbra; Trepa no Coqueiro; Lisboa Antiga;
Don Triqui Traque.
Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola
(Santos Moreira).

Gravagdo ao vivo no Olympia (Paris, 1957).

DISCOS ALVORADA

PORUGAL. DLD 45028. Gorioncillo; Cama de
Piedra; Não Quero Amar; Lisboa A Noite; Foi
Ontem / Saudade Vai-te Embora; Cabega no
Ombro; Petenera Portuguesa; Cuidado Coração;
Mi Nina Bonita.

PORUGAL. LPS-50-12 (1962). FADO E TOU-
ROS. Campinos do Ribatejo; Raizes; Ai, Moura-
ria; Lá Porque Tens Cinco Pedras; Fria' Clari-
dade; Tentagdo / Avé Maria Fadista; Fado
Amalia; Fado Marujo; Sabe-se Lá; Fado da
Adiga; Cansago.

DISCOS FESTIVAL

FRANCA. 100.038/39. FADOS E GUITAR-

RADAS AU PORTUGAL. Disco 1: Fado da Adiça; Tentação; La Porque Tens Cinco Pedras; Quando os Outros Te Batem; Fado Lisboeta; Minha Cangio É Saudade / Fado das Tamanquinas; Cabega de Vento; Fado Alfacinha; Disse Mal de Ti; Fria Claridade. Disco 2: Ai Mouraria; Que Deus Me Perdoe; Sabe-se Lá; Confesso. Instrumental: Recordando; As Minhas Variações em Ré; Fado do Pereiro; Variações no Fado Lopes. Com guitarra (Jalme Santos) e viola (Domingos Camarinha); orquestra dirigida por Frederico Valério.

FRANÇA. FLDX 464. CHANTE LE FADO. Ai, Mouraria; Fado do Ciúme; Cansaço. Instrumental: Portugal Cor de Rosa; Rapsódia de Fados / Não Sei Porque Te Foste Embora; Fado das Tamanquinas; Fria Claridade. Instrumental: Lisboa ao Entardecer; Motivos Populares. Com o conjunto de guitarras de Raul Nery; orquestra dirigida por Frederico Valério; guitarra e viola.

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

REINO UNIDO. 33 SX 1440 (1962). Asas Fechadas; Cais de outrora; Estranha Forma de Vida; Maria Lisboa; Madrugada (de Alfama) / 308 Abandono; Aves Agoirentas; Povo Que Lavas no Rio; Vagamundo. Com guitarra (José Nunes), viola (Castro Mota) e piano (Alain Oulman).

PORTUGAL Col. 8 072 40091 (stereo); JAPÃO Odeon OP 7135, AFRICA DO SUL Col. 33 JSX; FRANCA.

REINO UNIDO. 33 SX 1520. (1963). AMALIA FOR YOUR DELIGHT Vida Enganada; Acho Inúteis as Palavras; Algemas; Rasga o Passado; Caminhos de Deus / Espelho Quebrado; Assim Nasceu Este Fado; Eu Queria Cantar-te um Fado; Na Rua do Silêncio.

Com guitarra (José Nunes), viola (Castro Mota) e piano (Alain Oulman).

ITALIA. Col. 33 QPX 8054. Amalia For Your Delight; AFRICA DO SUL. Col. 33 JSX 1520 Amalia For Your Delight.

PORTUGAL. SX 6070 (1965). FADO PORTUGUES Fado Portugugs; Cantiga de Amigo; Si, Si, Si; Erros Meus; Nome de Rua; Na 'Esquma de

Ver o Mar / Gaivo!a; Verde, Verde; Paresito
Fara6n; Sombra; Fado Corrido (do filme Fado
Corrido); Ai, Mouraria.
Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola
(Castro Mota ou Martinho da Assunção).
FRANCA. Col. CTX 40297 Fado Portugues;
REINO UNIDO. Col. 33 FS 1059 Fado Portu-
gués; EUA. Capitol T. 10441 Haunting Fire of the
Fado; BRASIL. Odeon MOFB375 Fado Portu-
guês; HOLANDA. Col. GHX 10032 Fado Portu-
guês, NOVA ZELÂNDIA. Col. MSX 6070 Fado
Português.
FRANÇA. FSX 168 M. (1966). CHANTE LE
PORTUGAL Tirana; Senhora do Livramento;
Malhão de Cinfães; Don Solidon; Nós Atrás das
Moças; O Trevo / Mané Chiné; Rapariga Tola
Tola; Minha Mãe Me Deu Um Lenço; Lá Vai
Serpa, Lá Vai Moura; Rosa Tirana; Erva Cidreira.
Com orquestra dirigida por Joaquim Luís Gomes
e Jorge Costa Pinto.
PORTUGAL. Col. 8E 048-40259 Canta Portugal
1; EUA Capitol DT 10438 Folk Songs of Portu-
gal ITÁLIA Col. QPX 8103 Folklore Portog-
hese; JAPÃO Col. 084-40259. Canta Portugal;
HOLANDA Col. T. 10438 Folk Songs of Portu-
gal; CHILE Odeon LDC 36657 Canta Portugal.
PORTUGAL. SPMX5006 (stereo) (1967). FA-
DOS 67. Maldição; Pedro Gaiteiro; Primavera;
Não É Tarde; Fria Claridade; A Júlia Florista /
Meu Nome Sabe -me a Areia; Um Fado Nasce;
Olhos Fechados; Carmencita; Fado das Taman-
quinhas; Há Festa na Mouraria.
Com guitarra (Raul Nery; Fontes Rocha), viola
(Castro Mota) e viola baixo (Joel Pina).
FRANCA. Col. JSX99. Fados_67, BRASIL.
Odeon MOFB 415. Fados; JAPAO Odeon OP
2814 Fados.
PORTUGAL. SPMX 5011 (stereo) (1968). VOU
DAR DE BEBER A DOR (MARIQUINHAS).
Vou Dar de Beber à Dor; Disse-te Adeus e Morri;
Antigamente; Canzone Per Te; Fado Nocturno;
Barro Divino / Ai, Esta Pena de Mim; Caracóis;
Lá Lá Lá; Meia Noite e Uma Guitarra; Timpa-
nas; Não Peças Demais à Vida.
Com conjunto de guitarras de Raul Nery; guitarra
(Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).
FRANÇA. Col. 2.C062-40013. Vou Dar de
Beber à Dor — La Maison Sur le Port; ITÁLIA.

Col. SCXQ 8109; RFA Col. 1C.052-40.013 Vou
Dar de Beber 2 Dor; TURQUIA Col. TSX5 Vou
Dar de Beber à Dor.

PORUGAL. SPMX 5014 (stereo) (1969). MAR-
CHAS DE LISBOA. Lisboa dos Milagres; Mar-
cha da Mouraria (1935); -Lisboa Bonita; Marcha
da Graça (1935); Grande Marcha de Lisboa (Lá
Vai Lisboa, 1935); Aqui Vai Alfama / É de Lis-
boa; Marcha de Alfama (1935); Lisboa em Festa;
Cá Vai Lisboa; Lisboa Noiva do Fado; Só
Lisboa.

Com orquestra dirigida por Ferrer Trindade,
Jorge Costa Pinto e Joaquim Luís Gomes.

FRANÇA. Disco 2 de Col. 2C154-40156/7 Por-
trait d'Amalia.

EUA EX-5153 (1967). FADO... SOUL OF POR-
TUGAL Sem Razão; Esquina do Pecado; A
Chave da Minha Porta; O Namorico da Rita;
Campinos do Ribatejo; Fadista Louco / Conta
Errada; As Rosas do Meu Caminho; Raízes; Anjo
Inútil; Job; Céu da Minha Rua.

REINO UNIDO. BPG 62672. Fado... The Soul
of Portugal; ESPANHA. Clave 18.1049.

GRECIA. SCXG 1008. VOU DAR DE BEBER
A DOR. Vou Dar de Beber à Dor; Canzone Per
Te; Disse-te Adeus e Morri; Caracéis; Fado Noc-
turno; Inch'Allah / Aranjuez, Mon Amour; Meia
Noite e Uma Guitarra; L4, L4, L4; L'Important
C'Est la Rose; Au Bord du Tage; Timpanas.

HOLANDA. SHPX 5019. UMA CASA POR-
TUGUESA. Uma Casa Portuguesa; Vou Dar de
Beber & Dor; Disse-te Adeus e Morri; Antiga-
mente; Canzone Per Te; Fado Nocturno / Em
Aranjuez Com o Teu Amor; Ai, Esta Pena de
Mim; Caracéis; L4, L4, Lá; Meia Noite e Uma
Guitarra; Timpanas.

DISCOS DE 45 ROTACOES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORUGAL. SLEM 2152 (1963) MARCHAS
DE LISBOA. Cá Vai Lisboa (Grande Marcha de
Lisboa de 1963); Marcha de S. Vicente (1935) /
Marcha do Alto Pina; Marcha de Benfica N.º 1
(1935).

Com orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto.

PORUGAL. SLEM 2179 (1964). TRECHOS
DO FILME "FADO CORRIDO". Cantiga da
Boa Gente; Fado Corrido / Gaivota.

Com conjunto de Shegundo Galarza; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

PORTUGAL. SLEM 2199. (1965). AMALIA

CANTA LUIS DE CAMOES. Lianor, Dura

Memoria / Erros Meus.

Com orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto; guitarra (José Nunes e Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

PORTUGAL. SLEM 2198 (1966). FANDANGUEIRO. Fandangueiro; Paresito Faraon / Verde, Verde; Si, Si, Si.

Com orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

PORTUGAL. SLEM 2242 (1966) FADO DO CIUME. Fado do Ciúme; Não Sei Porque Te Foste Embora / Só a Noitinha; Maria da Cruz. Com orquestra dirigida por Joaquim Luis Gomes e guitarra (Raul Nery).

PORTUGAL. SLEM 2243 (1967). LE PRE-MIER JOUR DU MONDE. Le Premier Jour du Monde (do filme Via Macau) / Fado Nocturno; Barro Divino.

Com orquestra dirigida por Joaquim Luís Gomes; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

FRANÇA. SLEM 2281. (1967) Inch'Allah / L'Important C'Est la Rose; Au Bord du Tage (Fado do Ciúme).

Com guitarra (Raul Nery), viola (Martinho da Assunção) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. SLEM 2271 (1967) A JÚLIA

FLORISTA. A Júlia Florista; Rua Sombria / Tudo Isto é Fado; Carmencita. .

Com guitarra (Raul Nery, Fontes Rocha), viola (Castro Mota) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. SLEM 2315 (1968) VOU DAR DE BEBER A DOR. Vou Dar de Beber à Dor; Fadinho Serrano / Meia Noite e Uma Guitarra; Disse-te. Adeus e Morri.

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

FRANCA. 8E 006 40000M. (1968) La Maison _Sur le Port / Un Fado.

PORTUGAL. SLEM 2321-15 (1968) LISBOA DOS MILAGRES. Lisboa dos Milagres; Lisboa, Noiva do Fado / É de Lisboa.

Com orquestra dirigida por Ferrer Trindade.
PORTUGAL. SLEM 2294 (1968) ARANJUEZ,
MON AMOUR. Aranjuez Mon Amour / Sur un
Air de Guitare; L'Automne de Notre Amour
(Nostalgia).

FRANCA.

PORTUGAL. SLEM 2335. (1968). A, CHICO,
CHICO. Ai, Chico, Chico; Andorinha / Anda o
Sol na Minha Rua; És Tudo Para Mim (D4-me
Um Beijo).

Com guitarra (Fontes Rocha, Raul Nery), viola
(Pedro Leal, Julio Gomes) e viola baixo (Joel
Pina).

309

PORTUGAL. SLEM (1968) CARACÓIS. Cara-
cóis; Há Festa na Mouraria / Ai, Esta Pena de
Mim; Timpanas.

Com conjunto de guitarras de Raul Nery.

PORTUGAL. 45 ML 240 (1968) AMALIA
CANTA POESIA MEDIEVAL PORTUGUESA.

Nós as Meninhas / Partindo-se.

Com o conjunto de guitarras de Raul Nery.

PORTUGAL. ELMS 3005. (1969). FORMIGA
BOSSA NOSSA. Formiga Bossa Nossa; Viuvi-
nha / Havemos de Ir a Viana; Cravos de Papel.

Com guitarra (Fontes Rocha, Raul Nery), viola
(Fernando Alvim, Júlio Gomes, Pedro Leal) e
viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. SLEM 2349 (1969). MARCHAS
POPULARES. Lisboa dos Manjericos (Grande
Marcha de Lisboa de 1969); Vai Aqui o Alto Pina
/ Alcantara Vem Cantar; Vem ao Castelo.

Com orquestra dirigida por Tavares Belo.

ITALIA. 066 - 40076 M. (1969). Coimbra (in ita-
liano) / Ay Che Negra (Barco Negro).

ANOS 70

DISCOS LONG-PLAYING

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORTUGAL. SPMX 5012. (stereo) (1970). COM
QUE VOZ. Naufrigio; Trova do Vento Que
Passa; Com Que Voz; Cravos de Papel; As Mãos
Que Trago / Gaivota; Havemos de Ir a Viana;
Cuidei Que Tinha Morrido; Formiga Bossa Nossa;
Meu Limão de Amargura; Madrugada de Alfama.

Com guitarra (Fontes Rocha) e viola (Pedro
Leal).

FRANCA. Col. 2C 066-40082. Com Que Voz;

JAPAO. Odeon E05 - 80483. Com Que Voz;
ITALIA. Col. 3C.062 - 40082. Com Que Voz;
BRASIL. Odeon SMOFB461. Com Que Voz.
FRANCA. SERIE: DES VEDETTE AUX IDOLES VOL. 18. RETROSPECTIVE 1967-1970.
C062 - 15468 T (1970) Alain Delon; Patricia; Gilbert Bécaud; Anne-Marie Peysson; Gianni Esposito; Dani; René Joly / Adamo; Marie-Blanche Vergne; Julien Clerc; Amalia Rodrigues (La Maison Sur Le Port); Wallace Collection; Francois Deguelt; Régine.
ESPAÑA. SERIE: GIGANTES DE LA CANCION. VOL. 27. ODEON 1.J054 - 40.089 (stereo)
(1970) Uma Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Soliddo; Minha Canção É Saudade; Barco Negro; Marcha do Centenario (1947) / Coimbra; Antigamente; Sempre e Sempre Amor (T'Ho Voluto Bene); Não É Desgraca Ser Pobre; Novo Fado da Severa; Trepa no Coqueiro.
PORTUGAL. 8E.062 - 40112 (stereo) (1971)
AMALIA CANTA PORTUGAL - 2. Malhão de Agueda; Martirios; Oliveirinha da Serra; Quando Eu Era Pequenina; Senhora d'Aires; Magadeiras / Lirio Roxo; Todos Me Querem; Senhora do Amparo; Rosa Branca ao Peito; Trovisqueira; Passarinho.
Com orquestra dirigida por Joaquim Luis Gomes.
AFRICA DO SUL. Col. SCXJP 243. Amalia Canta Portugal.
JAPAO. Odeon OP.80084 (stereo) (1971). IN
JAPAN. Fadinho Serrano; Lisboa Antiga; Coimbra; Inch'Allah; Barco Negro; Tramontana; Canzone Per Te / Meia Noite e Uma Guitarra; L'Important C'Est la Rose; Soliddo; Vou Dar de Beber a Dor; Nostalgia; O Careca; Lá Vai Lisboa; Fadinho Serrano.
Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) c viola baixo (Joel Pina).
Gravação ao vivo no Sankei Hall (Téquio, 1970).
ITALIA Col. 3C 054 - 40142. Live in Italy (Trata-se da mesma gravação de Toquio, apenas substituindo Tramontana por Trevo): PORTUGAL Col. 8E 072 - 40.158 No Japdo; FRANCA Disco 1 de Portrait d'Amalia Col. 2 C 154 -40156/7.
PORTUGAL. 8E.06240161 (stereo) (1971) CANCIGAS DE AMIGOS. Vim Esperar o Meu Amigo; Ah Quisesse Deus; E Pede-me Agora o

Que Não Devia / Lá Vão as Flores; Ermida de São Simeão; Amores Eu Tenho.
Com Natélia Correia, José Carlos Ary dos Santos (vozes) e com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.048 - 93338 (stereo) (1973). EM PARIS. Fado Xuxu; Marcha da Mouraria (da opereta A Rosa Cantadeira); Faia; Boa Nova; Saudade de Itapod; Lago; Menina Lisboa / Ay, Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille la Nuit; Le Fado de Paris; La Femme du Berger; Don Triqui Traque; Plegaria; Bailen - Bailen (Dansez -Dansez). Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra e viola.

HOLANDA. Sounds Superb SPR 80.505.

FRANCA. SERIE GOLDEN RECORD. 2.CO64 - 40.232 (stereo) (1973) Lisboa Antiga; Barco Negro; Fado Menor; É Ou Não E; Coimbra; Fado dos Fados; Uma Casa Portuguesa / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Solido; Carmencita; Oiga L4 O Senhor Vinho; Gaivota; Com Que Voz; La Maison Sur le Port.

PORTUGAL. 8E.064 - 40.233 (stereo) (1973)

ENCONTRO AMALIA & DON BYAS Povo
Que Lavas no Rio; Solido; Estranha Forma de Vida; Libertagdo; Cansago; Rua do Capelão (Novo Fado da Scvera) / Ai, Mouraria; Não É Desgraga Ser Pobre; Coimbra; Lisboa Antiga; Há Festa na Mouraria; Maldição.

Com sax tenor (Don Byas); guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

Gravado em 1968.

JAPÃO. Odeon EOS - 80482 Encontro com Don Byas.

REINO UNIDO. WORLDWIDE SERIES -

PORTUGAL. SCX 64.07 (1972). THE MAGIC OF AMALIA. É Ou Não É; La, La, La; Cara-cóis; Meia Noite e Uma Guitarra; A Rita Yê Yê; Lisboa dos Milagres; Ai, Esta Pena de Mim; Havemos de Ir a Viana / Vou Dar de Beber à Dor; Timpanas; Não Peças Demais À Vida; Viu-vinha; Partindo-se; Marcha da Mouraria; Disse-te Adeus e Morri; Amália (Fado Amália).

PORTUGAL. 8E.054 - 40138 (stereo) (1972).

OICA LA O SENHOR VINHO. Oiça Lá O Senhor Vinho; As Meninas da Terceira; Não É

Desgraça Ser Pobre; O Careca; Covilhã, Cidade Neve; É Ou Não É / Ao Poeta Perguntei; Padre Zé; As Moças da Soalheira; Vai de Roda Agora; Lá Na Minha Aldeia; O Cochico.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves), viola (Pedro Leal, Manuel Martins) e viola baixo (Joel Pina).

PORUGAL. 8E.062.40255 (stereo) (1972) CAN-
TA PORTUGAL - III. Fadinho da Ti Maria

Benta;, Abana; Malhdo de S. Simão; Maria Rita Cara Bonita; Rosinha da Serra d'Arga; Malme-quer / Cana Verde do Mar; Bailarico Saloio; Valentim; O Pézinho; Malhão de Cinfées; Tirana. Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

BRASIL. Odeon 31C/064.40468 (stereo) (1973).

UM AMOR DE AMALIA. Fadinho Serrano;
Tiro-Liro-Liro; Lisboa Antiga; Meu Nome Sabe-me a Areia; Fado do Ciúme; Ai, Mouraria; Perseguição / Coimbra; Saudades do Brasil em Portugal; Maldição; Nem as Paredes Confesso; Barco Negro; Tudo Isto E Fado; Foi Deus.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina), orquestra e coros sob a direcção do maestro Gaya.

Gravagdo ao vivo no Canecdo (Rio de Janeiro, 1972).

ITALIA. 3C.064 - 40280 (stereo) (1973). A UNA TERRA CHE AMO. Dedicatto all'Italia. Amor Dammi Quel Fazzolettino; Sora Menica; Tarantella; Canto delle Lavandaie del Vomero; Ciuri, Ciuri / La Bella Gigogin; Sant'Antonio Allu Desertu; Maremma; Tiramole; Vitti' na Crozza.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

FRANCA. 2.C 154 - 40302 / 3 (stereo) (1974) DE LISBONNE A PARIS. Disco 1: Amdlia Canta Portugal. Disco 2: La Maison Sur le Port; Un Fado; C'Est Bien Vrai (E ou Não E); Chic, Chic (Ai, Chico, Chico); L'Automne de Notre Amour; Au Bord du Tage; Inch'Allah / L'Important C'Est la Rose; Ay, Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille la Nuit; La Femme du Berger; Le Fado de Paris.

ITALIA 3/C 062 - 40333 (stereo) (1974). IN ITALIA. Nós as Meninhas; Mio Amor, Mio Amor (Meu Limão de- Amargura); Maremma; Coimbra (in italiano); Canzone Per Te; Il Cuore

Rosso di Maria / É Ou Não É (Ao Poeta Perguntei); La Casa In Via Del Campo (Vou Dar de Beber à Dor); Ay Che Nera (Barco Negro); Amor Dammi Quel Fazzolettino; Il Mare E Amico Mio (La Mer Est Mon Amie); La Tramontana (com coro).

JAPÃO. EMI 3C.-054-40333. In Italia.

PORTUGAL. 8E.07240422 (stereo). FANDANGUEIRO. Fandangueiro; Balada do Sino; Alecrim; Grândola, Vila Morena; Natal dos Simples; Malhão / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Sur Un Air de Guitare; Le Premier Jour du Monde; L'Automne de Notre Amour; Bailinho da Madeira.

HOLANDA. 5C.062.40368. (1975) AMÁLIA.

Uma Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Coimbra; Barco Negro; Inch'Allah; Solidão / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Lisboa Antiga; Com Que Voz; Maria Rita Cara Bonita; Grândola, Vila Morena; Fadinho da Ti Maria Benta.

REINO UNIDO. UNESCO. Pathé Marconi - Emi.82.024 (1976) LE CADEAU DE LA VIE.

Gilbert Bécaud; Julien Clerc; George Jouvin; it Salvatore Adamo; Amalia Rodrigues (La Maison Sur.le Port); John Lennon / Yehudi Menuhin; Mady Mesple; Aldo Ciccoloni; Orquestra de Paris com Daniel Barenboim; Nicolai Gedda; Michel Beroff; Maria Callas; Gyorgy Cziffra.

PORTUGAL. 8E.064.40414 (stereo) (1976). NO CANECAO. Tiro Liro Liro; Fadinho da Ti Maria Benta; Perseguiçdo; Vou Dar de Beber a Dor; Nem as Paredes Confesso; Solido; Tudo Isto É Fado; Fadinho Serrano / Fado do Ciúme; Ai, Mouraria; Coimbra; Florero; L'Important C'Est la Rose; Canzone Per Te; Lisboa Antiga; Foi Deus.

Com o mesmo acompanhamento de Um Amor de Amdlia.

Gravagdo ao vivo no Canecdo (Rio de Janeiro, 1972).

PORTUGAL. 8E.072 - 40421 (stereo). CANTIGAS DA BOA GENTE. Cantiga da Boa Gente; Alamares; Fado Eugénia Camara; Assim Nasceu Este Fado; Caminhos de Deus; Fado do Ciúme / Não Sei Porque Te Foste Embora; Andorinha; Malmequer Pequenino; Maria da Cruz; As Águias; Só à Noitinha.

PORTUGAL. 8E 174 - 40319 / 20 (stereo) (1976).

NO CAFE LUSO. Disco 1: Fado Menor (Foi Mau, Não Minto); Maldição; Lá Porque Tens Cinco Pedras; Sabe-se Lá / Marujo Português; Dá-me o Braço Anda Daí; Aquela Rua; Eu Queria Cantar-te um Fado. Disco 2: Fado da Mouraria (Entrei na Vida a Cantar); Primavera; Fado dos Fados; Libertação / Fado das Tamanquinhos; Não É Desgraça Ser Pobre; Fado da Bica; Foi Deus.

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Santos Moreira), apresentador Filipe Pinto.

311

Gravação ao vivo no Café Luso (Lisboa, 1955).

JAPÃO. Odeon EOS - 67125 - 26. Amália no Café Luso.

PORTUGAL. 8E.064 - 40.423 (stereo). ANDA O SOL NA MINHA RUA. Ai, Chico, Chico; Acho Inúteis as Palavras; Carta a Um Irmão Brasileiro; Zé Soldado, Soldadmho, Algemas; Cheira a Lisboa | O Rapaz da Camisola Verde; A Rita Yê Yê; Anda o Sol na Minha Rua; Viuvinha; Seja Pedro Ou Seja Paulo; À Janela do Meu Peito.

PORTUGAL. 8E.072.40447 (stereo) (1977). CANTIGAS NUMA LINGUA ANTIGA. Alfama; Rosa Vermelha; Meu Amigo Está Longe; Gondarém; Améndoam Amarga; O Meu É Teu / Abril; Meu Amor E Marinheiro; Malaventurado; Perdigão; As Facas; A Minha Terra É Viana.

Com guitarra (Fontes Rocha) e viola (Martinho da Assunção).

JAPAO. EMI EOS - 81078. Cantigas Numa Lingua Antiga; BRASIL. Odeon 31C - 064 40447. Cantigas Numa Lingua Antiga; FRANCA. Col. C.066 - 40447. Cantigas Numa Lingua Antiga.

ITALIA. 3C.064 - 40 - 469 (stereo) (1978).

AMALIA IN TEATRO. Variagdes; Mi Carro; Malhdo; Cheira a Lisboa; Povo Que Lavas no Rio; Porompompero / Cochicho; Ai, Mouraria; Si, Si, Sí; Dolores; Pitina; Malhão de Agueda. Gravagdo ao vivo em Itélia.

AFRICA DO SUL. SCXJ 254 (stereo) (1978).

AMALIA EM JOANESBURGO. Caldeirada - Poluição; Fadinho da Ti Maria Benta; É Ou Não É; Não É Desgraca Ser Pobre; Padre Ze Marcha da Mouraria / Oiça Lá Ó Senhor tho, Cara-cois; Maria Lisboa; Povo Que Lavas no Rio; Covilhã, Cidade Neve; Vai de Roda Agora.

PORTUGAL. 8E 169.40471 / 2 (stereo) (1978).

FREI HERMANO DA CÂMARA - O NAZARENO. Amúalia, como Maria Madalena, canta: Madalena; A Caminho do Calvário; Ressurreição. Com Hermano da Câmara e orquestra e coros sob a direcção de Jorge Machado.

FRANÇA. 2.C154 - 40156. PORTRAIT D'AMILIA. Disco 1: Amalia en Public (In Japan); disco 2: Marchas de Lisboa.

HOLANDA. Col. 5C.184.40156 / 7 Portrait d'Amalia Rodrigues.

ESPAÑA. SERIE: ASI CANTA. Odeon 10C.150 - 040.396 / 97. Disco 1: Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Coimbra; Grão de Arroz; Antigamente; Marcha do Centenario (1947) / Sempre e Sempre Amor (T'Ho Volutu Bene); Solido; Trepa no Coqueiro; Fado de la Anranza. Disco 2: Havemos de Ir a Viana; Não É Desgraça Ser Pobre; Novo Fado da Severa, Vou Dar de Beber à Dor; Dura Memoéria; Aves Agoi-rentas / Maria Lisboa; Vida Enganada; O Trevo; Nos Atras das Mogas; Mané Chiné; La Vai Serpa, La Vai Moura.

ESPAÑA. Odeon 1.J 062 - 40.294. AMALIA. Ai, Esta Pena de Mim; Vou Dar de Beber à Dor; 312

Antigamente; Maria Lisboa; Havemos de Ir a Viana; Madrugada de Alfama / É Ou Nio É; Ao Poeta Perguntei; As Mogas da Soalheira; Fadinho da Ti Maria Benta; Valentim; Rosinha da Serra d'Arga.

ITALIA. SERIE: | MAESTRI. 3.C064 - 40288. E Pede-me Agora o Que Não Devia; Partindo-se; Primavera; Malhdo de Agueda; Vou Dar de Beber à Dor; Anda o Sol na Minha Rua / La Vio as Flores; Lisboa Antiga; Zé Soldado, Soldadinho; Coxmbra, O Trevo; A Rita Yê Ye Nós as Meninhas.

HOLANDA. EMI 5C - 138 - 40434 | 5. LES PLUS GRANDS SUCCES. Disco 1: Uma Casa Portuguesa; Barco Negro; Lisboa Não Sejas Francesa; Solidão; Fado dos Fados; Canzone Per Te / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Coimbra; Lisboa Antiga; Nostalgia; Carmencita; Caracóis. Disco 2: Inch'Allah; L'Important C'Est la Rose; Vou Dar de Beber à Dor; Lisboa dos Milagres; Fado Nocturno; Ai, Esta Pena de Mim / Malhão; Com Que Voz; Maria Rita Cara Bonita; Timpanas; Marcha da Mouraria; Fadinho da Ti Maria

Benta.

HOLANDA. EMI 1A 06 - 40542. GROOTSTE SUCCESSEN. Malhão; Solidão; Lisboa Não Sejas Francesa; Nostalgia; Canzone Per Te; Fadinho da Ti Maria Benta; Fado dos Fados; Barco Negro; Casa Portuguesa / Lisboa Antiga; Com Que Voz; Maria Rita Cara Bonita; Fado Menor; Inch'Allah; Vou Dar de Beber à Dor; Fado Noturno; Em Aranjuez Com o Teu Amor; Marcha da Mouraria.

JAPAO. Odeon EOS - 90090. BARCO NEGRO - AMALIA RODRIGUES BEST 20. Barco Negro; Coimbra; Lisboa Antiga; Uma Casa Portuguesa; Gaivota; Naufragio; Maldigdo; Alfama; Gondarém; Madrugada de Alfama / Aranjuez, Mon Amour; Inch'Allah; L'Important CEst la Rose; La, La, La; Sur un Air de Guitare; Meia Noite e uma Guitarra; Soliddo; Améndoam Amarga; La Maison Sur le Port; Fado Noturno.

JAPAO. Odeon EOS - 80485. ARANJUEZ, MON AMOUR. Aranjuez, Mon Amour; Inch'Allah; L'Important C'Est la Rose; La Maison Sur le Porl Sur un Air de Guitare; La, La, La; Barco Negro / É Ou Não É; A Rita Yê Yê; Vai de Roda Agora; Lá na Minha Aldeia; Formiga Bossa Nossa; Viuvinha; Havemos de Ir a Viana; Coimbra.

DISCOS DECCA

PORUGAL. SLPDP 5000 / I (stereo) (1970)

AMALIA - VINICIUS | VINICIUS EM CASA DE AMALIA (A VOZ E O TEXTO) Amália canta: Havemos de Ir a Viana; Abandono; Gaivota; Saudades do Brasil em Portugal; Fado Portugués.

Com Vinicius de Moraes, Natalia Correia, José Carlos Ary dos Santos, David Mour3o-Ferreira (narrador), guitarra (Fontes Rocha) e viola (Pedro Leal).

Gravação em casa de Amália (Lisboa, 19 de Dezembro de 1968).

JAPAO. Decca SLPDP - 5000 / 1. Amália — Vinicius; BRASIL. Decca. Vinicius em Casa de Amalia.

DISCOS DE 45 ROTACOES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

ITALIA. 066 - 40062 (1970) 11 Cuore Rosso di Maria / La Casa In Via Del Campo.

PORUGAL. 8.E 006 - 40043 (1970) COVILHA,

CIDADE NEVE. Covilhd, Cidade Neve / Padre Zé.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves) e viola (Pedro Leal).

PORTUGAL. 8E.016 - 40.038M (1970). É OU NÃO É. É Ou Não É; A Rita Yê Yê / Vai de Roda Agora; Lá Na Minha Aldeia.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves) e viola (Pedro Leal).

PORTUGAL. 8E.006 - 40090 (1970). NATAL DOS SIMPLES. Natal dos Simples / Balada do Sino.

Com orquestra dirigida por Paul Gérard.

PORTUGAL. 8E.016 - 40120 (1971). OICA LA Ó SENHOR VINHO. Oiga_L4 O Senhor Vinho; Ao Poeta Perguntei / Não É Desgraga Ser Pobre (versão integral).

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal, Manuel Martins) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.016 - 40113 (1971). O Careca; As Meninas da Terceira / O Cochicho; As Mogas da Soalheira.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal, Manuel Martins) e viola baixo (Joel Pina)

PORTUGAL. 8E.016.40173 (1972). ZE SOLDADO, SOLDADINHO. Zé Soldado, Soldadinho; Malhão de Agueda / Naufragio.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.016.40235 (1972). CHEIRA A LISBOA. O Rapaz da Camisola Verde; Carta a Um Irmão Brasileiro / Cheira a Lisboa; A Janela do Meu Peito.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.006.40171 (1973). MIO AMOR, MIO AMOR. Mio Amor, Mio Amor (Meu Limão de Amargura; Meu Amor, Meu Amor) / Ti Mare É Amico Mio.

Com guitarra (Fontes Rocha) e viola (Pedro Leal a).

ITALIA.

PORTUGAL. 8E.006.40323G (1974). MEU AMOR É MARINHEIRO. Meu Amor É Marinheiro / Seja Pedro ou Seja Paulo.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves),

viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).
PORTUGAL. 8E.006.40332G (1974). GRANDOLA, VILA MORENA. Grandola, Vila Morena / Alecrim.
Com orquestra dirigida por Joaquim Luis Gomes.
PORTUGAL. 8E.006.40324G (1974). FADO DE PENICHE (ABANDONO). Fado de Peniche (Abandono) / Cais de Outrora.
PORTUGAL. 8E.006 - 40444 (1977). CALDEL-RADA (POLUICAO). Caldeirada (Poluição) / Hortel Mourisca.
Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal), viola baixo (Joel Pina).
ANOS 80
DISCOS LONG-PLAYING
DISCOS COLUMBIA
(VALENTIM DE CARVALHO)
PORTUGAL. /1C.078.40533 (stereo) (1980). GOSTAVA DE SER QUEM ERA. Lavava no Rio, Lavava; Teus Olhos São Duas Fontes; Fui Ao Mar Buscar Sardinhas; Gostava de Ser Quem Era; O Pinheiro Meu Irmão / Tive Um Coração, Perdi-o; Se Deixas de Ser Quem És; Trago o Fado Nos Sentidos; Quando Se Gosta de Alguém; Contigo Fica o Engano.
Com guitarra (Carlos Gonçalves, Fontes Rocha), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).
JAPÃO. Odeon EOS-91046. Gostava Ser Quem Era; HOLANDA. Col. 14.062-40533. Gostava de Ser Quem Era.
HOLANDA. MFP 1A 022-58067. (1980) Uma Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Grândola, Vila Morena; Fadinho da Tí Maria Benta; Abana / Malmequer; Vai de Roda Agora; Cravos de Papel; Vou Dar de Beber à Dor; Meia Noite e Uma Guitarra; O Pézinho.
PORTUGAL. 1IC. 046-40546. (stereo) (Maxi-Single) O SENHOR EXTRATERRESTRE. O Senhor Extraterrestre / Amigo Brasileiro.
Orquestra dirigida pelo maestro Gaya.
PORTUGAL. 1652541 (stereo) (1983). LAGRIMA. Légrima; Flor de Lua; Ai, Minha Doce Loucura; Ai Maria; O Fado Chora-se Bem; Olha a Ribeirinha; / Morrinha; Ai as Gentes, Ai a Vida; Amor de Mel, Amor de Fel; Sou Filha das Ervas; Asa de Vento; Grito.
Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves, viola (Jorge Fernando) e viola baixo (Joel Pina).

JAPAO. EMI EOS-91166 Lágrima

313

PORUTGAL 2402441 (stereo) (1984) AMALIA
NA BROADWAY. Who Will Buy; Long Ago
and Far Away; All the Things You Are; Blue
Moon | Summertime; The Nearness of You; I
Can't Begin To Tell You; I Can't Help Lovin'
That Man.

Com orquestra dirigida por Norrie Paramor.
Gravado em 1965.

JAPAO. Col. 2402441. Amalia na Broadway;
FRANCA.

PORUTGAL. 2606923 (stereo) (1985). O ME-
LHOR DE AMÁLIA - ESTRANHA FORMA
DE VIDA. Disco 1: Foi Deus; Fado Menor;
Malmequer Pequenino; Há Festa na Mouraria;
Não É Desgraga Ser Pobre; Dá-me o Brago Anda
Daf; Fado do Ciume / Barco Negro; Libertagdo;
Cansago; Fado Malhoa; Uma Casa Portuguesa;
Amélia; Estranha Forma de Vida. Disco 2: Gai-
vota; Com Que Voz; Havemos de Ir a Viana;
Fadinho da Ti Maria Benta; Madrugada de
Alfama; Meu Limdo de Amargura; Vou Dar de
Beber à Dor. / Ai, Mouraria; Fado Português; O
Careca; Valentim; Maria Lisboa; Trova do Vento
Que Passa; Povo Que Lavas No Rio.

PORUTGAL. 2608763 (stereo) (1985) O ME-
LHOR DE AMALIA 1I - TUDO ISTO É
FADO. Disco 1: Lisboa Antiga; Grão de Arroz;
Confesso; La Porque Tens Cinco Pedras; Coim-
bra; Fado das Tamanquinhas; Sabe-se La / Mal-
dição; Carmencita; Lisboa Não Sejas Francesa;
Zanguei-me Com O Meu Amor; Primavera; Tim-
panas; Só A Noitinha. Disco 2: Tudo Isto
Fado; Nem As Paredes Confesso; Dura Memoria,
Meia Noite e Uma Guitarra; Fadinho Serrano;
Abandono; Malhão de S. Simdo / Eu Queria
Cantar-te um Fado; É Ou Não É; Naufragio;
Oiça Lá Ó Senhor Vinho; Cuidei Que Tinha
Morrido; Caracóis; Lágrima.

Publicadas já em vários países, como França,
Japão, Brasil, Argentina, estas duas antologias
estão ainda em fase de publicação e lançamento
em outros países, pelo que se torna difícil indicar
as edições internacionais.

JAPAO. Odeon CP32-5125 (Compact Disc Digi-
tal Audio) (1986) BEST OF AMALIA RODRI-
GUES | BARCO NEGRO. Barco Negro; Coim-

bra; Lisboa Antiga; Uma Casa Portuguesa; Maldição; La, La, La; La Maison Sur le Port; Fado Nocturno; Meia Noite e Uma Guitarra; Naufrágio; Gaivota; Alfama; Madrugada de Alfama; Solidão; Aranjuez, Mon Amour; Inch'Allah; L'Important C'Est la Rose; Teus Olhos São Duas Fontes; Tive Um Coração, Perdi-o; Trago o Fado Nos Sentidos.

Primeiro Disco Compacto de um artista português a ser editado.

DISCOS JACKPOT

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORUGAL. JAK 007 (stereo) (1982) AMALIA FADO | AMALIA VOLTA A CANTAR FRE- DERICO VALERIO. Ai, Mouraria; Maria da Cruz; Que Deus Me Perdoe; Boa Nova; Saudades de Ti (Só A Noitinha); Fado Malhoa / Fado do 314

Citime; Confesso; Não Sei Porque Te Foste Embora; Sabe-se L4; Amalia (Fado Amalia).

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves), viola (Jorge Fernando) e viola baixo (Joel Pina).

Gravado em 1982.

JAPAOQ. Jackpot JAK - 007. Amalia - Fado.

DISCOS PHONODISC

BRASIL. 034.405.270 (stereo) (1986) Perseguidor; A Tendinha; Fado do Ciúme; Carmencita; Ai, Mouraria; Saudade de Ti (S6 A Noitinha) / Fado da Saudade; Sabe-se Lá; Confesso; Lá Porque Tens Cinco Pedras; O Namorico da Rita; Sem Razão.

Na face A deste disco são reproduzidas, pela primeira vez em 33 1/3 r.p.m., as gravações de 78 r.p.m. efectuadas no Brasil, em 1945.

DISCOS DE 45 ROTAÇÕES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORUGAL. 11C.008 - 40540H (stereo) (1981).

CANTIGAS AO MENINO JESUS. Nasçam os Amores / Vi o Menino Jesus.

Com guitarra (Carlos Gonçalves, Fontes Rocha), viola (Pedro Leal), viola baixo (Joel Pina), órgão (Jorge Machado).

PORUGAL. 11C.08-40612 (stereo) (1983) PERLIMPIMPIM. Perlimpimpim / S. João Menino.

Com guitarra (Carlos Gonçalves, Fontes Rocha), viola (Jorge Fernando), viola baixo (Joel Pina).

EDIÇÃO DO TURISMO PORTUGUÊS EM

LONDRES (1981)

AMALIA RODRIGUES / LOUIS

ARMSTRONG. Amalia Rodrigues com Don

Byas: Coimbra / Louis Armstrong: April In

Portugal.

PRINCIPAIS AUTORES CANTADOS POR AMÁLIA

LETRA

O autor da música é indicado entre parêntesis.

ALEGRE, Manuel

Abril (A. Oulman)

Facas, As (A. Oulman)

Meu Amor É Marinheiro (A. Oulman)

Trova do Vento Que Passa (A. Oulman)

ARAÚJO, Norberto

Grande Marcha de Lisboa de 1935 / Lá Vai Lisboa (R. Ferrão)

Grande Marcha de Lisboa de 1947 / Marcha do Centendrio (R. Ferrdo)

Grande Marcha de Lisboa de 1950 / Noite de Santo Antonio (R. Ferrdo)

Não É Desgraca Ser Pobre (Santos Moreira)

BARBOSA, Linhares

Alamares (Jaime Santos)

Aquela Rua (Jaime Santos)

Cabega de Vento (Armando Machado)

Contradições

Dá-me o Braço Anda Dai / Vida Airada (José Blanc)

Desespero (Fado Menor)

Disse Mal de Ti (Gomes dos Santos)

Faia (Martinho da Assunção)

Foi Mau, Não Minto (Armandinho: Fado Mayer)

Lá Porque Tens Cinco Pedras (Marques do Amaral)

Lenda das Rosas (Francisco Viana, Vianinha)

Marujo, Fado (Artur Ribeiro: 4 Rosinha dos Limdes)

Meus Olhos São Dois Cirios, Os (Fado Menor)

Perdição (Alfredo Marceneiro)

Sardinheiras (Amalia Rodrigues)

Tamanquinhas, Fado das (Carlos Neves)

Vamos os Dois Para a Farra (Domingos Camarinha)

Vieste Depois (Jaime Santos)

Zanguei-me Com o Meu Amor (Jaime Santos)

BRITO, Joaquim Frederico de

Antigamente (Julio Proenga)

Carmencita (J.F. de Brito)

Marcha de Alfama de 1935 (R. Ferrão)
Marcha de Benfica de 1935 (R. Ferrão)
Marcha da Mouraria de 1935 (R. Ferrdo)
Marcha de S. Vicente de 1935 (R. Ferrão)
Passei Por Voct (Alfredo Duarte)
Rapaz do Camarão, O
CAMOES, Luis de
Com Que Voz (?) (A. Oulman)
Dura Memoéria (A. Oulman)
Erros Meus (A. Oulman)
Lianor (A. Oulman)
Perdigdo (A. Oulman)
COUTO, Vasco de Lima
Andorinha (Alfredo Duarte)
Disse-te Adeus e Morri (José Anténio Sabrosa)
Meu Nome Sabe-me a Areia (Alfredo Duarte)
FREITAS, António de Sousa
Acho Inuteis as Palavras (José Marques)
Assim Nasceu Este Fado (Popular)
Caminhos de Deus (Joaquim Campos)
Eu Queria Cantar-te Um Fado (Franklin Godinho)
Na Rua do Silêncio (Alfredo Duarte)
GALHARDO, José
Ai, Lisboa / Fado Lisboa (F. Valério)
Amalia, Fado (F. Valério)
Coimbra (R. Ferrdo)
Confesso / O Meu Amor Na Vida (F. Valério)
Conta Errada (Jodo Nobre)
Eu Disse Adeus A Casinha (F. Valério)
Faz Hoje Um Ano (R. Ferrão)
Lisboa Não Sejas Francesa (R. Ferrdo)
Malhoa, Fado (F. Valério)
Não Sei Porque Te Foste Embora (F. Valério)
O Fado Nio Sei Quem És (F. de Freitas)
Saudade, Fado da (F. de Freitas)
Tendinha (R. Ferrão)
JANES, Alberto
A Janela do Meu Peito (A. Janes)
Ao Poeta Perguntei (A. Janes)
Caldeirada — Poluição (A. Janes)
Casa In Via Del Porto, La (A. Janes/R. Arnaldi)
C'Est Bien Vraie (A. Janes)
É Ou Não É (A. Janes)
Fadista Louco (A. Janes)
Foi Deus (A. Janes)
Mare É Amico Mio, 11 (A. Janes/ Pierre Cour, V. Pallavicini)
Lá Na Minha Aldeia (A. Janes)

Maison Sur Le Port, La (A. Janes/ Pierre Cour)
Mer Est Mon Amie, La (A. Janes/Pierre Cour)
Oiga Lá O Senhor Vinho (A. Janes)
Rita Y2 Yê, A (A. Janes)
Rosas do Meu Caminho, As (A. Janes)
Um Fado Nasce (A. Janes)
Vai de Roda, Agora (A. Janes)
Vou Dar de Beber A Dor/Mariquinhas (A.
Janes)
MACEDO, Luis
Anjo Inútil
Asas Fechadas (A. Oulman)
Cais de Outrora (A. Oulman)
Cansago (Joaquim Campos)
Fado de Paris, Le / O Fado Veio a Paris (Fer-
nando Carvalho)
Interior Triste (Armando Gois)
Job
Lago
Na Esquina de Ver o Mar (A. Oulman)
Vagamundo (A. Oulman)
Vida Enganada (A. Oulman)
MELLO, Pedro Homem de
Cuidei Que Tinha Morrido (A. Oulman)
Fandangueiro (A. Oulman)
Fria Claridade (Marques do Amaral)
Gondarém (A. Oulman)
Havemos de Ir a Viana (A. Oulman)
315
Minha Terra É Viana, A (A. Oulman)
Olhos Fechados (Armando Góis)
Povo Que Lavas No Rio (Joaquim Campos)
Prece (A. Oulman)
Quando os Outros Te Batem Beijo-te Eu (Arman-
do Machado)
Rapaz da Camisola Verde, O (Hermano da
Câmara)
MOURAO-FERREIRA, David
Abandono/Fado de Peniche (A. Oulman)
Águias, As (A. Oulman)
Anda o Sol na Minha Rua (Fontes Rocha)
Au Bord du Tage (F. Valério/A. do Vale: Fado
do Ciúme)
L'Automne de Notre Amour (Jerónimo Bragan-
ça/Joaquim Luis Gomes: Nostalgia)
Aves Agoirentas (A. Oulman)
Barco Negro (Caco Velho/Piratini: Mãe Preta)
Em Aranjuez Com o Teu Amor (Joaquin Rodri-

go/Segura: Aranjuez, Mon Amour)
Espelho Quebrado (A. Oulman)
Liberta o (Santos Moreira)
Madrugada de Alfama (A. Oulman)
Maria Lisboa (A. Oulman)
Neblina (Auric/Larue: The Song From Moulin
Rouge)
Nome de Rua (A. Oulman)
Primavera (Pedro Rodrigues)
Quando a Noite Vem (Charles Chaplin: Limelight)
Sempre e Sempre Amor (P. G. Redi: T'Ho
Voluto Bene, do filme Anna)
Solidão (Ferrer Trindade/Joaquim Frederico de
Brito: Cang do do Mar)
Sombra (A. Oulman)
NEVES, Leonel
Cuidado Cora o (Domingos Camarinha)
Fado dos Fados (Ant nio Mestre)
Nio  Tarde (Ant nio Mestre)
NOBRE, João
Campinos do Ribatejo (J. Nobre)
Céu da Minha Rua (S. Tavares) (musica)
Chave da Minha Porta, A (Anibal Nazar )
(musica)
Conta Errada (José Galhardo) (música)
Esquina do Pecado (J. Nobre)
OLIVEIRA, Gabriel de
Av  Maria Fadista (Francisco Viana, Vianinha)
Há Festa Na Mouraria (Alfredo Duarte)
O'NEILL, Alexandre
Formiga Bossa Nossa (A. Oulman)
Gaivota (A. Oulman)
RODRIGUES, Amilia
Ai as Gentes, Ai a Vida (Fontes Rocha)
Ai, Esta Pena de Mim (José Ant nio Sabrosa)
Ai, Maria (Carlos Gongalves)
Ai, Minha Doce Loucura (C. Gongalves)
- Amor de Mel, Amor de Fel (C. Gongalves)
Asa de Vento (C. Gongalves)
Contigo Fica o Engano (C. Gongalves)
316
Estranha Forma de Vida (Alfredo Duarte)
Fado Chora-se Bem, O (C. Gongalves)
Flor de Lua (C. Gongalves)
Fui Ao Mar Buscar Sardinhas (C. Gongalves)
Gostava de Ser Quem Era (C. Gongalves)
Grito (C. Gongalves)
Lagrima (C. Gongalves)

Lavava No Rio, Lavava (Fontes Rocha)
Morrinha (C. Gongalves)
Mouraria (Fado Mouraria)
Nasçam os Amores (C. Gongalves)
Ó Pinheiro Meu Irmão (C. Gongalves)
Olha a Ribeirinha (C. Gongalves)
Perlimpimpim (C. Gongalves)
Quando Se Gosta de Alguém (Amália Rodrigues)
S. João Menino (Faustino Neto)
Sardinheiras (Linhares Barbosa) (musica)
Se Deixas de Ser Quem Es (C. Gongalves)
Sou Filha das Ervas (C. Gongalves)
Teus Olhos São Duas Fontes (Fontes Rocha)
Tive Um Coração Perdi-o (Fontes Rocha)
Trago o Fado Nos Sentidos (Fontes Rocha)
Vi o Menino Jesus (C. Gongalves)
SANTOS, José Carlos Ary dos
Alfama (A. Oulman)
Améndoaa Amarga (A. Oulman)
Meu Amigo Esta Longe (A. Oulman)
Meu E Teu, O (A. Oulman)
Meu Limão de Amargura (A. Oulman)
Mio Amor, Mio Amor (A. Oulman/R. Arnaldi)
Rosa Vermelha (A. Oulman)
SIMOES, Alvaro Duarte
Algemas (A. D. Simdes)
Barro Divino (A. D. Simdes)
Meia Noite e Uma Guitarra (A. D. Simdes)
Não Peças Demais A Vida (A. D. Simdes)
Rasga o Passado (A. D. Simdes)
TAVARES, Silva
Céu da Minha Rua (J. Nobre)
Elogio do Xale (Filipe Duarte)
És Tudo Para Mim / Dá-me Um Beijo (F. de Freitas)
Motivo, Fado do (Filipe Duarte)
O Fado de Cada Um (F. de Freitas)
Que Deus Me Perdoe (F. Valério)
Sabe-se La (F: Valério)
VALE, Amadeu do
Ai, Mouraria (F. Valério)
Alma da Tourada (R. Ferrão)
Boa Nova (F. Valério)
Cantei o Fado (Fernando Carvalho)
Ciume, Fado do (F. Valério)
Fui ao Baile (Fernando Carvalho)
Marcha da Mouraria (F. Valério)
Maria da Cruz (F. Valério)

Menina Lisboa (R. Ferrdo)

S6 A Noitinha/Saudades de Ti (F. Valério, R. Ferrão)

Tentação (Carlos Dias)

Três Ruas (Fernando Carvalho)

Xuxu, Fado (F. Valério)

MÚSICA

O autor da letra é indicado entre parêntesis.

FERRÃO, Raul

Alma da Tourada (A. do Vale)

Cochicho, O (Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos)

Coimbra (J. Galhardo)

Eugénia Câmara, Fado (Pereira Coelho)

Faz Hoje Um Ano (J. Galhardo)

Grande Marcha de Lisboa de 1935 / Lá Vai Lisboa (N. de Araújo)

Grande Marcha de Lisboa 1947 / Marcha do Centenário (N. de Araújo)

Grande Marcha de Lisboa de 1950 / Noite de S. António (N. de Araújo)

Lisboa Não Sejas Francesa (J. Galhardo)

Marcha de Benfica de 1935 (J.F. de Brito)

Marcha da Mouraria de 1935 (J.F. de Brito)

Marcha de S. Vicente de 1935 (J.F. de Brito)

Silêncio, Fado do

Só à Noitinha/Saudades de Ti (F. Valério/ Amadeu do Vale)

Tendinha (J. Galhardo)

FREITAS, Frederico de

Es Tudo Para Mim/Dá-me Um Beijo (S. Tavares)

Fado de Cada Um, O (S. Tavares)

Novo Fado da Severa (Júlio Dantas)

Ó Fado Não Sei Quem És (J. Galhardo)

Saudade, Fado da (J. Galhardo)

Timpanas, O (Júlio Dantas)

OULMAN, Alain

Abandono / Fado de Peniche (D. Mourão-Ferreira)

Abril (M. Alegre)

Alfama (J.C.A. dos Santos)

Amêndoas Amargas (J.C.A. dos Santos)

Asas Fechadas (L. de Macedo)

Aves Agoirentas (D. Mourão-Ferreira)

Cais de outrora (L. de Macedo)

Cantiga de Amigo/Ermida de S. Simeão (Mendinho)

Cantiga Partindo-se (Jo@o Roiz de Castelo Branco)

Com Que Vo7 (Luis de Camdes?)
Cravos de Papel (Anténio de Sousa)
Cuidei Que Tinha Morrido (P.H. de Mello)
Dura Memoria (Luis de Camdes)
Espelho Quebrado (D. Mourdo-Ferreira)
Eros Meus (Luis de Camões)
Facas, As (M. Alegre)
Fado Portugués (José Régio)
Fandangueiro (P.H. de Mello)
Formiga Bossa Nossa (A. O'Neill)
Gaivota (A. O'Neill)
Gondarém (P.H. de Mello)
Havemos de Ir a Viana (P.H. de Mello)
Lianor (Luis de Camdes)
Madrugada de Alfama (D. Mourão-Ferreira)
Malaventurado (Bernardim Ribeiro)
Mãos Que Trago. As (Cecilia Meireles)
Maria Lisboa (D. Mourao-Ferreira)
Meu Amigo Esta Longe (J.C.A. dos Santos)
Meu Amor E Marinheiro (M. Alegre)
Meu E Teu, O (J.C.A. dos Santos)
Meu Limão de Amargura/Meu Amor, Meu
Amor (J.C.A. dos Santos)
Minha Terra E Viana, A (P.H. de Mello)
Na Esquina de Ver o Mar (L. de Macedo)
Naufragio (Cecilia Meireles)
Nome de Rua (D. Mourão-Ferreira)
Nés, as Meninhas (Pero de Vivães)
Pedro Gaiteiro (Antonio Feliciano de Castilho:
Cantilena dos Treze Anos)
Perdigdo (Luis de Camdes)
Prece (P.H. de Mello)
Sombra (D. Mourão-Ferreira)
Trova do Vento Que Passa (M. Alegre)
Vagamundo (L. de Macedo)
Verde, Verde (P.H. de Mello)
Vida Enganada (L. de Macedo)
Viuvinha (Popular)
VALERIO, Frederico
Ai, Lisboa/Fado Lisboa (J. Galhardo)
Amúalia, Fado (J. Galhardo)
Amor, Sou Tua (Guilherme Pereira da Rosa)
Au Bord Du Tage (A. do Vale, D. Mourão-
Ferreira: Fado do Ciúme)
Boa Nova (A. do Vale)
Ciúme, Fado do (A. do Vale)
Confesso/O Meu Amor Na Vida (J. Galhardo)
E Pecado (G.P. da Rosa)

Eu Disse Adeus A Casinha (J. Galhardo)
Madragoa, Fado (J. Galhardo)
Malhoa, Fado (J. Galhardo)
Maria da Cruz (A. do Vale)
Nio Sei Porque Te Foste Embora (J. Galhardo)
Que Deus Me Perdoe (S. Tavares)
Recordagdes de Queluz (A. do Vale)
Sabe-se L4 (S. Tavares)
Samba! Samba! (G.P. da Rosa)
Sangue Toureiro (G.P. da Rosa)
Só A Noitinha/Saudades de Ti (A. do Vale)
Um Só Amor (G.P. da Rosa)

317

Composição, fotolito e montagem
Grafiseis
impressão e acabamentos
Artes Gráficas Simões, Com. e Ind. Gráfica, Lda.
distribuição
Diglivro e Movilivro
para
Contexto, Editora, Lda.
Rua Ilha Terceira, 42 D - Pav. 2 - 1000 Lisboa
Tel.: 57 00 82

Amália Rodrigues e o Autor da sua biografia.
Vitor Pavão dos Santos, critico e investigador, licenciado em Historia, é o actual Director do Museu Nacional do Teatro. Publicou, nomeadamente, "A Revisa a Portuguesa", primeiro estudo consagrado ao teatro de revista em Portugal e, no presente, ultima uma outra biografia consagrada a Amélia Rey Colago, a publicar em breve.

AMALIA

UMA BIOGRAFIA POR VÍTOR PAVÃO DOS SANTOS

>.

| ontexto

O Contexto, editora. 1987

Depósito legal: 15747/87

VITOR PAVÃO DOS SANTOS

á] 4]

(UMA BIOGRAFIA)

Contexto

O maior e mais significativo conjunto de fotografias reproduzidas neste livro foram escolhidas na

coleção pertencente a Amália Rodrigues.

Fotografias e documentos das coleções do Museu Nacional do Teatro, Estrela Carvas e Rui

Valentim de Carvalho, assim como do Autor, foram também reproduzidas. Foi ainda muito valiosa a

colaboração de João Belchior Viegas, da Casa Valentim de Carvalho, de Jean-Jacques Lafaye, de Zeni

d'Ovar e de José de Matos-Cruz, da Cinemateca Portuguesa.

Entre a primeira fotografia de Amália neste livro reproduzida (c. 1937) e a última (1986), um trajecto fotográfico de cinquenta anos é percorrido. Algumas, poucas, destas fotografias, foram tiradas

por amadores. A sua maior parte resulta, contudo, e obviamente, da arte de profissionais.

Meio século €,

em termos de fotografia, muito tempo, sobretudo porque abrange um largo periodo em que a fotografia

não era considerada como deve ser, isto é uma Arte maior de artistas maiores. Esse tempo, que torna

assinaturas ilegíveis, deteriora originais, faz desaparecer cópias de artista e negativos deixando-nos

quando muito duplicados anónimos, esse tempo que levou de entre os vivos muitos destes profissionais, é

o exclusivo responsável por não termos conseguido identificar os autores de cada uma das fotos aqui

reproduzidas e mesmo, entre os identificados, não termos logrado um contacto directo.

Assim, decidimos, por outro lado, procurar limitar as reproduções por fotógrafo representado

(identificado ou não) e também não incluir um índice remissivo de autores, exceção feita a foto de capa

© 1986 de Pepe Diniz. Mas a todos abrangemos no nosso apreço e agradecimento, nomeadamente: Ana

Esquivel, Armando Serdio, Augusto Cabrita, Auliano, Bourdain de Macedo, Bruno of Hollywood,

Charles Ichai, Cláudio Madeira, Emérico, J. Marques, Jodo Luis Moura, Horácio Novais, Mendonza,

Silva Nogueira, Studio Harcourt.

ÍNDICE

1. GOSTAVA DE SER QUEM ERA (1920-1938)	
A casa da avó. A escola. A casa da mãe. Os irmãoS,	
os trabalhos e os sonhos. O primeiro fado	
É 6 PIMEIO ANIOT, com ma tee s ESA Sm aa dsm aa 1653 17	
2. RONDA DOS BAIRROS (1939-1943)	
Cantar em publico. Gente do fado. Uma Lisboa animada.	
Encontrocomia Espanha. wsemesralismmmmmmassns masn s 41	
3. AI, MOURARIA (1944-1948)	
O Teatro. Frederico Valério. Encontro com o Brasil.	
O Cinema. A grande popularidade e os grandes boatos. 63	
4. FOI DEUS (1949-1955)	
Abrir caminhos ao fado. A internacionalizagfo:	
México, Estado Unidos. Gente amiga. 93	
5. BARCO NEGRO (1956-1961)	
O Olympia e a conquista de Paris. Sucessos e boatos politicos. ..	
Casamento com um portugués do Brasil.....ccc.ccocveeeeennneennnn. 121	
6. COM QUE VOZ (1962-1967)	
Alain Oulman. Uma outra poesia. O canto, a vida	
(30 SEUS: ENCONÍEOSL O RS AN AAA 145	
7. VOU DAR DE BEBER À DOR (1968-1974)	
A voz e o disco. O folclore em concerto. Paises, gentes	
e cantigas. O boato organizado. eem sSA SEA SE 165	
8. O FADO CHORA-SE BEM (os dias de hoje)	
A canção em cena. Deus, o Fado e um Destinoc..... 185	
9. UM RETRATO EM RETRATOS :e t: lotssssase cn 199	
10. AMÁLIA COMENTADA	
Alguma coisa do muito que sobre ela se escreveu.ocuvn.... 241	
11. AMÁLIA EM PÚBLICO	
Principais actuações no estrangeiro.....iviss: 277	
12. AMÁLIA ACTRIZ	
Teatro. Cinema. Televisão. Alguns projectos nunca	
TEANZAdOS xn ssm d S T 286	
13. AMALIA EM DISCO	
Discografia necessariamente incompleta.coceevereuennen. 305	
14. PRINCIPAIS AUTORES CANTADOSccccceovvveerenn. 315	
HISTÓRIA	
DE UMA CONVERSA	
cinco para seis anos, mais exactamente numa noite do verão de	
1943. Não parecerá tão estranho se esclarecer que o meu pai era	
jornalista, amigo da gente do fado, do teatro, dos toiros e sempre	
gostou, desde que eu era muito pequeno, de me levar com ele a todo o	
lado. Por isso, em qualquer desses sítios onde não se vêem chanças lá	
andava eu pelo meio. E se alguém estranhava e perguntava: "Quem é	
este miúdo?", bastava dizerem: "É o filho do Zé André" e o assunto	
ficava esclarecido. Foi uma grande sorte que eu tive!	
Quando começou a haver Feira Popular, em Palhavã, o meu pai	
inventou para lá uma praça de toiros, com arena e tudo, para quem	
queria ir brincar com umas vaquinhas, mas que tinha também um	

espaço largo, apto a grandes Jantaradas Ora como nesse verdo de 1943 o toureiro de mais sensação era um mexicano, chamado Gregorio Garcia, não admira que 14 lhe tenham oferecido um jantar de homenagem e me tenham levado.

Pois ainda mal o jantar tinha acabado, apareceu a Amalia, vestida de azul, cabelo muito preto, boca muito vermelha, deitou a cabeca para tras, fechou os olhos e cantou a Carmencita. E, nessa noite, eu fiquei irremediavelmente apanhado por ela, 51tuaçao na qual ainda presentemente me encontro. A partir daí, tudo que à Amalia diga respeito, considero que me diz respeito a mim também. E comecei a guardar jornais, revistas, programas, fotografias, não raro autografadas, além de discos, muitos discos, infelizmente não todos os discos, isto sem falar, claro, de correr a vê- la cantar onde quer que ela cante, de Lisboa a Roma, de Alcochete a Paris.

Mas havia mais. Tinha até o supremo orgulho da Amália me conhecer, ou quase. Uma vez, por exemplo, como eu, em miúdo, passava o tempo a desenhar e o que mais gostava de desenhar era amálias, num grande jantar no Mesquita, desenhei uma, foram-lhe mostrar e ela, que estava numa mesa lá ao fundo, até se pôs em pé, para ver quem era o autor daquela amália. Durante muito tempo não falei de outra coisa.

- Como fui crescendo e continuando sempre a andar com o meu pai, vi a Amalia e falei-lhe algumas vezes, embora nunca acontecesse Por estranho que parega, este livro comegou a ser feito tinha eu aquilo a que pode chamar-se uma conversa. Eu era muito calado, ficava só a ver e a ouvir e a pensar em tantas coisas que, um dia, gostaria de conversar com ela, mas não dizia nada.

No Outono de 1970 — tanto que ja então se tinha passado! — cheguei a Veneza, para tomar parte numa mesa-redonda sobre desenhos teatrais do século XVIII e, por todas as esquinas, havia cartazes vermelhos com Amalia Rodrigues escrito a negro. Aquilo foi uma sensação e também um orgulho. Com tantos especialistas célebres à volta e só eu é que conhecia pessoalmente La Rodrigues. Num princípio de tarde quente, andava na Praça de S. Marcos, a fazer horas para uma reunião, e dou com a Amalia e o César, a verem as montras. Dessa vez não resisti, venci a timidez, dei meia-volta, fiz-me encontrado e cumprimentei, mas sem conseguir ser notado. Não desisti, apanhei a Amalia no vão de uma montra e avancei. Claro que ela não me reconheceu, até que eu, tal como quando tinha oito ou dez anos, lhe disse: "Sou o filho do Zé André."

Pelos finais de 1977, estava eu a ultimar um livro sobre o teatro de revista, para ser editado por O Jornal, quando uma equipa de lá foi a casa da Amália, para a entrevistar. Como se tinha falado que era uma boa ideia se, a seguir, eu fizesse um livro sobre ela, fui também. O assunto foi abordado, a Amália não desgostou da ideia, mas infelizmente tinha-se comprometido, há dias, para idêntico projecto,... Passaram-se mais uns anos, fizeram-se e desfizeram-se projectos, mas este, de poder ter uma longa conversa com a Amália, nunca mais

me saiu da cabeça. Foi, por isso, com muita alegria que, pela Páscoa de 1985, soube não só que estava disposta a tentar o tal livro como que, entre os candidatos para falar com ela, me tinha escolhido a mim. E, no dia 15 de Novembro de 1985, dia de muita chuva, apareci lá em casa pelas oito horas e, embora houvesse confusão e a Amália não contasse comigo, a conversa engrenou e durou até às duas da manhã. No dia 16 de Setembro de 1986, depois de 25 encontros e com 54 cassetes, com 78 horas de gravação, deram-se por suspensas as conversas. E digo suspensas e nunca acabadas, já que ainda ficou um mundo de coisas para falarmos.

Desde início, sabia que a Amália nunca tinha guardado nada que sobre ela se tivesse escrito, ou programas ou qualquer outra coisa, absolutamente nada. Embora eu tivesse alguma coisa, logo comprehendi que, para ter uma ideia, mesmo vaga, de uma carreira tão longa, tão brilhante, tão repartida pelo mundo, se impunha um profundo e moroso trabalho de investigação, a que não me poderia dedicar, apesar de, mesmo assim, ainda vir a passar umas boas dezenas de horas em arquivos e bibliotecas, em particular na Library of the Performing Arts no Lincoln Center, em Nova Iorque, na Bibliotheque de l'Arsenal, em Paris, além, claro, da Biblioteca Nacional de Lisboa. Mais tarde, quando o material recolhido era já muito mas sempre

10

insuficiente, apareceram os lendários álbuns da Estrela, uns trinta e tantos álbuns onde a Estrela Carvas, secretária da Amália, reuniu, durante muitos anos, um material gráfico e documental precioso, ao qual este livro muito deve. Durante todo este tempo, em que o João Belchior Viegas, da Valentim de Carvalho, foi sempre, além de elemento de ligação, uma segura base de mtehgente apoio, tantas coisas aconteceram. Até se inaugurou o Museu Nacional do Teatro, para o qual a Amalia fez doações, com uma generosidade que vai além das palavras.

E dificil contar como decorreram essas 25 conversas, 18 das quais em 1986. E dificil mas apetece muito, até porque eram sempre imprevisíveis, tendo como Unica constante serem a noite. De resto, podiam acontecer pelo meio de pessoas de familia, amigos, visitas inesperadas, não raro se misturando com telefonemas, chavenas de cha ou até outras conversas que, nas gravações, as abafam. Mas podiam também ser calmas, recolhidas, apenas eu e a Amalia, ou entdo assistidas silenciosamente pela Estrela, a Cortizo ou a Lili. Para que houvesse um solido ponto de referéncia durante as conversas, arranjei um caderno, com uma folha para cada ano, onde anotava todos os acontecimentos da vida artística da Amalia de que eu tinha conhecimento: actuagdes, discos, datas de partidas e chegadas, artigos, criticas, entrevistas, tudo numa letra muito pequenina, para caber tanta coisa numa só folha que muito a divertia. Umas vezes, eu estruturava cuidadosamente uma sessão e saia tudo ao contrario; outras, ia sem plano definido e o arranque tornava-se dificil. De modo geral, comegeava sempre por lhe mostrar muitas fotocdprias, de artigos, criticas, entrevistas, fotos, de tudo

quanto apanhava relativo a um determinado ano, pais ou actuação, que podia levar a Amalia a alegrar-se muito, a rir, comover-se, espantar-se ou até indignar-se com alguma coisa publicada ha vinte ou trinta anos e que ela, como de costume, nunca lera. Mas era assim que as lembrangas iam surgindo, desconexas, sem cronologia, de umas se derivando outras, e a vida vinha a tona, calorosa, as golfadas, nessas conversas que deslizavam noite dentro, aquecendo conforme a noite avancava, podendo acabar com cantigas ou a falar sobre assuntos em que tinhamos descoberto afinidades, tdo diferentes como os filmes do Fred Astaire ou os versos de Camões.

Mesmo antes das conversas comearem, ja. eu tinha imaginado um esquema bem definido para o livro, dividindo a vida de Amalia em varias fases, esquema que se manteve, mas a sua verdadeira forma só me apareceu, definitiva e inescapavel, quando, em Junho, passei um mês no Algarve para ouvir as gravagdes, seleccionar, transcrever e assinalar algumas falhas sobre que fosse necessario ainda conversar. Foi entdo que tive a clara sensação que melhor ainda do que aquilo que a Amalia me contara, era a maneira como o contara. Era isso mesmo que eu precisava de transmitir tal qual, a oralidade absoluta,

1

com todos os seus possíveis defeitos e toda a sua envolvente sedução, sem quaisquer tentativas de aliteratamento.

Foi só meses depois, na calma um tanto desolada do Outubro em S. Pedro de Moel, que me pude lançar na aventura que sabia difícil, muito trabalhosa mas em extremo aliciante, semelhante à montagem de um filme, de integrar no plano prev10 excluindo do texto todas as minhas perguntas ou outras intervengdes, pedagos dessas conversas, por vezes muito afastados do tempo mas de tema comum, respeltando em absoluto o modo como cada frase fora dita, assim procurando construir um retrato oral da Amalia. E esse retrato que espero ter conseguido fixar e transmitir, retrato sem truques nem retoques mas impregnado daquele avassalador fascinio que senti a primeira vez, para dele nunca mais me libertar, tinha eu cinco para seis anos, numa noite do verão de 1943.

Vitor Pavão dos Santos

12

ABERTURA

AI ESTA PENA DE MIM

pensei assim. Sempre tive pensamentos tristes. Quando à noite olhava para as casas ainda com luzes acesas, pensava que problemas não teriam naquelas casas com a luz acesa aquela hora. Quando ia a espectáculos muito alegres, como as touradas, via a praça cheia de sol, toda aquela gente a bater palmas, muito conténte, pensava que daí a uns anos já cá não estava ninguém, ja estavam todos mortos. Desde muito nova tinha estes pensamentos tristes. Sempre me senti fora da razão dos outros. A ideia da morte acompanhou-me dos treze aos dezoito anos. Ouvia as pessoas ralhar comigo e-achava que não tinham razdo. Andava sempre a querer matar-me. Queria fazer-

-Ihes pena. Mas a primeira vez que tive verdadeiramente consciéncia da morte foi quando a minha irma Aninha morreu tuberculosa. Ela tinha dezasseis anos e eu andava pelos vinte.

Depois, nunca mais tentei matar-me. Até que por volta de Setembro de 1984 estive outra vez pronta a fazê-lo. Durante seis anos tinha convivido sozinha com a ideia da morte. Sentia o olho direito a inchá, comeceu a crescer-me uma bolinha onde depois me tiraram a parda. Pensava que era um tumor na cabeca, uma coisa sem cura. Achava que nem valia a pena dizer a ninguém, nem tratar-me. Para qué? Tenho médicos amigos, mas nem a eles queria dizer para não lhes fazer pena. Fui adiando, mas sempre pensando que a solução que eu tinha era matar-me.

Até que um dia fui para Nova Iorque, convencida que me ia matar lá. Levei comprimidos e tudo. Fui toda preparada. Não queria que me encontrassem morta aqui, no meu quarto, que deparassem com aquele espetáculo. Assim, quando me vissem morta já eu vinha de longe. Cheguei à América absolutamente sozinha, absolutamente decidida. Mas ia adiando. Por acaso, lembrei-me de comprar umas videocassetes do Fred Astaire. Uma, depois outra, mais outra... Ia vendo os filmes e ia adiando. Não é hoje mato-me amanhã. Hoje comprehendo que tenha ajudado pessoas só por me ouvirem cantar. Muitas vezes me temiam dito, e eu julgava que estavam só a querer ser. Desde que existe morte, imediatamente a vida é absurda. Sempre agradáveis. Compreendo aquela rapariga holandesa que quis ser acompanhada pela minha música quando morreu. Julgo que ela esteve doente durante anos. Ouvia-me e era isso que a ajudava, que a distraía. Compreendo porque foi graças ao Fred Astaire que consegui viver esses momentos tão difíceis. Se não fosse ele, nem sei se me teria aguentado.

Ia vendo os seus filmes e o tempo ia passando. Comecei então a defender-me, a arranjar desculpas para não fazer aquilo que afinal não era capaz. Comecei a pensar que ia inorar para ali sozinha, num quarto de hotel, num sítio onde ninguém me conhecia, onde ninguém sabia quem eu era. E mandei ir a Estrela, que assim sempre era uma pessoa que sabia quem eu era e tratava das coisas quando eu morresse. Até que, quando a Estrela chegou, me decidi a ir a uma médica especialista de câncer, que me disse que eu tinha realmente um tumor. Mandou-me ir a um otorrino, também especialista de câncer, que me disse que era preciso tirar o tumor, que era de um tipo noventa e nove por cento benigno.

Eu tinha muito medo da operação, mas fiz as minhas contas. Eu tenho de tirar o tumor, não vou viver com ele, se morrer na operação, pronto, morri. Se morrer na anestesia, pronto, morri. Se for mau, mato-me. Se ficar de olho aberto e boca ao lado, que era um risco que me disseram que corria, mato-me também e pronto. Nessa altura, também o César já estava em Nova Iorque.

Fui operada e acabou por acontecer o melhor. O tumor não era maligno, fiquei muito bem, só com uma pequena covinha no sítio da

glândula que me tiraram, uma coisa que mal se nota. Depois reapareci no Coliseu (19 de Abril de 1985). E aconteceu aquele espectáculo tão raro de comunhão total entre o público e o artista. Como nunca vi outro. O público desde o princípio estava comigo. Primeiro estavam à espera de ver se eu ainda podia cantar. Com medo, com ansiedade. Depois, tiveram aquela surpresa de que eu estava bem, de que eu podia ainda cantar bem. E houve aquela alegria emotiva: "Temos Amália!" Era um desejo de ter a artista, mas também uma amizade pela pessoa, uma ternura, um carinho, uma vaidade até, o que é muito importante. Porque quem canta há tantos anos como eu acaba por fazer parte da vida diária de cada um. É um convívio constante. Não fora assim e eu não tinha resistido tantos anos. Sentem em mim uma dádiva completa, generosa, sabem que não dou mais porque não posso. Nunca me poupei e o público acusa essa entrega total. Esse espectáculo do Coliseu foi o fim de seis anos de tristeza, uma tristeza que fazia impressão às pessoas e que eu julguei que não se notava. Mas eu nasci assim. É a minha natureza. Se não fosse assim, eu não era eu, era outra pessoa. O fado começou para mim como uma cantiga e acabou por ser uma forma de vida com que me identifiquei. Uma estranha forma de vida.

16

L.

GOSTAVA DE SER

QUEM ERA

(1920 - 1938)

— s '= = 2 e E NN N

I H

4 " s

H

N

* -

O

" "

'

" ' -

- " "

E " '

" E . " - " '

LSA [A "

" " -V' - " " U

O

= " -

E " -

3 " 3 "

' * . " o

% A " .

'

' EN S 8 A e o 4

=

. N ANA ' 2A

'H. " . ' » ' : h

= =t a ô :

E A ç m " e

= - " " - " ó

Maberdo 1 Lç & I

nF":' ENE RNEA TA

" o "

família. Ligaram tão pouca importância ao meu nascimento, era uma família tão grande, que não sabem. Uns diziam que nasci no dia 1 de Julho, outros no dia 12, outros a 4 ou a 14. A minha avó dizia que eu tinha nascido no tempo das cerejas, que vai de Maio a Julho. Então eu escolhi o dia 1 de Julho para fazer anos. Mais tarde, quando tive de tirar papéis para fazer exame, vinha 23 de Julho.

Resolvi guardar as duas datas, porque assim sempre podia fazer duas festas de anos, com um vinhito abafado e uns bolos secos.

Quando nasci, tinha duas tias que queriam ser minhas madrinhas: uma Maria do Carmo, irmã da minha mãe; outra Amália, irmã do meu pai. Estive quase para ser Maria do Carmo, mas afinal fiquei Amalia. Foi a outra tia que ganhou. Gosto muito de Maria do Carmo, mas hoje em dia estou tdo habituada a ser Amalia que não me vejo com outro nome. Acho que o "A" aberto de Amaélia faz o nome soar bem.

Nasci em Lisboa por acaso, que a minha familia é toda da Beira Baixa. Mas em 1920 a minha mãe tinha vindo uma temporada para casa dos pais dela, na rua Martim Vaz, na esperanga do meu pai arranjar trabalho. Por isso é que eu nasci em Lisboa. Depois, como o meu pai não teve sorte, voltaram para o Fundão e eu fiquei cá com a minha avé. Tinha catorze meses e só voltei para a minha mãe aos catorze anos. A minha mãe não tinha dinheiro e tinha muitos filhos e a minha avé, também não tinha dinheiro, mas sempre tinha os filhos já criados e uma vida mais segura. O meu pai era muito simpatico, muito boa pessoa, mas andava sempre por aqui e por ali, sem assentrar, com a mania da musica. Tocava cornetim e acho que era um misico muito cobigado, porque 14 no Fundão havia duas bandas, a "musica nova" e a "musica velha", que até andavam às avessas porque ambas o queriam. O meu pai tocava na "música nova" e andava sempre de um lado para o outro com a banda e a minha mãe também ia sempre atrds dele. Era uma vida muito insegura. O meu pai, que tinha tido a profissdo de seleiro, era também sapateiro, mas acho que poucos sapatos fez.

N ão sei o dia em que nasci. Nem eu, nem ninguém na minha

19

A terra do meu pai, Albertino de Jesus Rodrigues, era Castelo Branco. O pai dele fazia selas e era muito famoso nas redondezas. Um dia foi chamado para trabalhar no Fundão e levou o filho. Eram conhecidos pelos seleiros. Começou a namorar a minha mãe, Lucinda

da Piedade Rebordão, aos treze anos e foi um namoro de miúdos que durou até casarem.

Casaram-se no hospital, porque o meu pai tinha tido uma pneumonia dupla que naquela altura era uma coisa muito grave. Depois ficou com os brônquios em mau estado e a doença foi-se agravando, até que fez um enfisema pulmonar. Começou a ter menos fôlego e já não devia continuar a tocar. Mas ele adorava a música e nunca se conformou. Uma vez até lhe trouxe um pífarro do México, porque ele não perdia a mania de soprar. A minha mãe que gostava tanto de andar sempre atrás dele pelas festas, partia-lhe todos os cornetins para ele não poder tocar.

O meu avô materno acho que teve um relativo património que esbanjou, porque jogava muito. Chegou a ter umas boas economias e uma quinta, conhecida por Quinta do Ouro, porque havia uma lenda que aparecia lá um cordão de ouro numa fonte. Gostava de saber ao certo essa lenda, porque gostava muito das histórias de fadas que o meu avô contava. Chamava-se Rebordão. E não havia lá outra família com esse apelido, que eu não tenho, porque quando me registaram puseram só Amália da Piedade Rodrigues. A profissão do meu avô Rebordão era empreiteiro. Tinha até grande honra em ter construído o palácio do Conde de Trigueiros, um nobre do Fundão. Mas como deu para o torto e só jogava, a minha avó, para ver se ele perdia aquele vício, para o afastar dos amigos, quis vir até Lisboa, ver se ele mudava de vida. E por cá ficaram. Iam uma vez ou outra à terra, mas ficaram em Lisboa até morrerem.

A história dessa minha avó é que era interessante. Ela contava muitas vezes ao serão que tinha tido tias que eram aias da rainha, casadas com oficiais, que viviam no palácio. Parece que a minha avó era rica, mas como casou com o meu avô muito nova e contra a vontade dos pais dela, eles nunca mais lhe ligaram nenhuma. E não voltou a ver a família. A mãe dela, a minha bisavó, teria deixado muito dinheiro, mas não se sabe onde, nem nunca o fomos procurar. As vezes éramos nós, eu e os meus tios, a sonharmos com essa riqueza toda...

Era uma família muito grande. A minha avó teve dezasseis filhos e sei lá quantos netos. Quando se juntavam todos aos domingos em casa da minha avó, era divertido. Cada um levava uma coisa e faziam-se almoços grandes, jantares grandes. Acabavam o dia bem dispostos, a cantar as coisas lá da terra, as cantigas da Beira Baixa: Santa Luzia, Milho Grosso, Maça Camoeza. Mais tarde gravei algumas dessas cantigas: Quando Eu Era Pequenina, Martírios. Todas cantavam bem,

20

mas a minha mãe era quem cantava melhor. Depois uma irmã dela, a tia Joaquina. A tia Júlia, irmã do meu pai, também cantava muito bem.

Lembro-me ainda de um tio com setenta anos, que nunca fumava ao pé da minha avó nem do meu avô. A minha avó tinha mais catorze anos que o filho mais velho, portanto, se ele tinha setenta, ela tinha

oitenta e quatro. Morreu aos noventa e três anos e a unica doenga que teve foi para morrer. O meu avd também morreu com noventa e três anos. Faziam dois anos de differenga. Tinham uns principios muito rigidos, ambos nascidos numa aldeia, ela em Alcaria, ele em Souto da Casa. Eram já muito velhos, tinham criado muitos filhos, nunca me puderam dar aquele carinho que uma crianga deve ter. Do meu avd guardo boas recordacdes. Mas da minha avo, as vezes olho para tras e vejo que não me fez assim um grande mal, não me deu sovas com cordas ou cintos, mas foi sempre muito severa. Só sentia que ela gostava de mim quando alguma vizinha comprava um bolo ou améndoas, dava aos filhos e não me dava a mim. Então, não sei se danada com a vizinha, se com pena de eu ficar com água na boca, dava-me logo dinheiro para eu ir comprar também. É o único carinho que me lembro desta minha avd, Ana do Rosario Bento.

Em pequena, sempre mudei muito de casa. Nasci na rua Martim Vaz, depois mudei para a rua de Santo Amaro, depois morei no Cais da Rocha, naquela casa muito pequena, mesmo ao lado das escadinhas da Rocha, num primeiro andar. Era nessa casa que eu fugia quando ouvia os apitos das fabricas, que era uma coisa que me fazia um medo horrivel. Depois fui para o Patio dos Quintalinhos e ainda morei numa outra casa naqueles sitios. Isto com os meus avós, porque quando fui viver com a minha mãe ainda era pior. Estdvamos sempre a mudar de casa: uma porque era humida, outra porque era de esquina, vendiam-se os móveis porque uma casa era pequena, compravam-se moveis porque outra era grande, mas depois também já era húmida ou então grande demais... Nunca pardvamos muito tempo num sitio.

Uma vez, morava na Calgada do Livramento, ainda com o meu avô, que todo o ano tinha frieras, porque não havia aquecimentos. E ele para brincar comigo mandou-me ir à farmécia, na rua Prior do Crato, buscar "P6 de Maio". E eu tdo miúda que fui. Cheguei à farmácia, encostei-me a um candeeiro que tinham 14, que era um homem com uma lança na mao, e apanhei um choque. E então, como não tinha electricidade em casa, nem sabia nada de choques, fui a correr para casa, a chorar, a chorar, a dizer que o homem da farmacia não gostava de mim. Sabia tdo pouco das coisas, que aquilo para mim era maldade do homem da farmécia. E nunca mais 14 voltei tal foi o susto.
- . Brinquedos tive pelo Natal um servigo de cozinha em folha. Uma vizinha deu-me um boneco da minha altura todo de celuléide, com

21

calções e camisola de 14. E eu andava com o boneco para trás e para a frente, muito contente, com as outras miúdas todas a verem.

Não tinha brinquedos, mas segundo contava a minha avó, para aí aos três ou quatro anos já vinha com as algibeiras do bibe cheias de rebuçados e moedas. Como sabia duas ou três cantigas, as pessoas pediam-me para cantar e depois davam-me coisas. Cantei desde pequena e cantava o dia todo. À minha avó andava sempre a mandar-me calar. Já ela me dizia: "Se tiveres tanta habilidade para as letras

como para as cantigas..." Mas quando dizia às vizinhas: "A minha Amália canta muito bem", e depois, para mim: "O Amália, canta lá", aí não me saía nada. Não era capaz de cantar nada. Mais tarde, quando a minha mãe me mandava a casa de uma tia minha pedir vinte escudos acontecia o mesmo. Chegava lá, ficava a olhar e voltava para casa sem ser capaz de os ter pedido. E aflita, porque sabia que o dinheiro fazia falta à minha mãe para fazer o jantar.

A única pessoa que conseguia que eu cantasse era o meu avô. Ele sentava-se à janela, de costas viradas para mim, e eu dentro de casa, como os papagaios, a cantar os tangos do Carlos Gardel e todas essas coisas que ouvia e aprendia logo. E as pessoas que iam a passar na rua, ficavam paradas para ver de onde é que vinha aquela voz.

Quando eu me calava, ele dizia todo divertido: "Canta essa, canta essa, que já pararam seis". E como ele estava de costas, eu lá conseguia continuar a cantar.

Cantava tudo! Ouvia as canções dos ceguinhas e como tinha um mealheiro, e tinha muitos tios que sempre me davam alguma coisa, eu sacudia o mealheiro lá arranjava uns cinco tostões, comprava aquelas folhas com as cantigas e aprendia tudo. Tinha uns dez anos e já metia as letras nas musicas, já não trocava. Tive sempre uma ideia de como as coisas deviam ser cantadas. Uma vez, fui a casa do meu tio Chico que tinha um radio. Nesse meio em que a gente vivia, quem tinha um radio era rei. E eu ouvi uma coisa que se cantava muito: Madre yo quiero um negro para bailar. Não sabia mais, mas fiquei com aquele bocadinho e andava sempre a cantar, a cantar, só aquele bocadinho. As vezes passava por uma rua onde estava uma grafonola a tocar um fado da Maria Alice, que era de quem se falava mais, ou então da Ercilia Costa. Mas onde comecei a aprender mais cantigas foi no cinema. Era muito novita ¢ 14 de quinze em quinze dias ia para a geral a dez tostões, os chamados lugares de pontapé nas costas, dos cinemas de Alcantara: o Eden, o Promotora. Via os filmes-do Carlos Gardel e cantava os tangos todos: Melodia de Arrabal, Mi Buenos Aires Querido e aquele que eu gostava mais, Silencio en la noche. Cantava sem perceber, embora tirasse algumas palavras quando eram parecidas com o português. Cantava e gostava de me ouvir cantar. Era como quando eu tinha nove anos e a minha avó dizia às vizinhas que eu bordava muito bem. E eu puxava pela linha, com a mão toda esten-

22

dida, para parecer que estava a fazer uma grande obra. Os tangos deram-me uma descoberta: a minha voz. Eu cantava e agradava-me aquilo que saía.

Tinha quase nove anos quando a minha avó me mandou para a escola, um bocado por vaidade, porque ela própria nem sabia o que era ler nem escrever. Já fui tarde. Uma vizinha, conhecida da minha avó, que era lá porteira, é que conseguiu que eu entrasse, quando só faltavam três meses para fazer a passagem. E eu passei para a segunda classe. Ao todo estive na escola três anos e três meses.

Gostava muito da escola, o meu sonho era ser estudante, nem sei

bem se para aprender, se pela fantasia da capa e da batina. A minha professora foi a única pessoa que me tratou bem, talvez porque estivesse habituada a lidar com crianças. Chamava-se Lina da Conceição Barreto e algumas vezes levou-me a casa dela, na Rua da Creche, para tomar chá.

Eu não tinha livros. Fui para a escola sem livros, aprendia as lições de ouvido, uma coisa que nunca me entrou na cabeça, nem entra, é a Geografia. Por isso, a professora disse que eu precisava de comprar um livro de Geografia, que não ia lá só a ouvir as lições. Um dia, tanto insisti com a minha avó, que ela me comprou uma Geografia. Depois, quando lhe pedia outros livros, ela dizia-me assim: "Aquele ainda está novo, para que é que queres outro?". Pensava que aquele livro dava para tudo. Era o mesmo com os cadernos de ditado. Se o ditado acabava três linhas antes do fim da folha, queria que eu começasse ali o outro ditado. Antes de fazer exame estive mesmo para desistir. Tinha quase doze anos e andava muito envergonhada. A professora é que me fez continuar.

Quando estava na escola era um tempo meu. Ninguém me mandava limpar o pó, nem lavar a loiça. E era mesmo chamada o sibi-chão da escola. Como sempre dei muita importância às palavras, tinha um tipo de intuição tal que, a partir de certa altura, já fazia ditado sem erros. Tive sempre um bom português, e quando aprendia aquilo que não se devia dizer nunca mais repetia. Nos meus primeiros discos, o português é o mesmo de hoje. A intensidade das palavras é diferente, mas a maneira de falar é exactamente a mesma. Tenho uma sensibilidade que não me deixa dizer um palavrão, mesmo que quisesse não era capaz. Sempre fui obediente; quando me diziam não se faz, eu não fazia. Um dia, estava a fazer uma prova escrita, pus um borrão na linha e tive de fazer nova prova e pus outro borrão. Ao terceiro borrão, como estavam já as outras todas à minha espera, a professora enervou-se e deu-me um tabefe. Chorei tanto, tão sentida, que não conseguia parar, por mais que a professora me tentasse acalmar, a pedir-me desculpa, a fazer-me festas. Ela foi a primeira pessoa a sentir que eu precisava de ser tratada de uma maneira um bocadinho mais afectiva, talvez até porque notasse a falta de carinho que eu tinha em

23

casa dos meus avós.

A escola da Câmara era na Tapada da Ajuda e uma das sensações agradáveis era o caminho para lá, por dentro da Tapada, que tinha árvores e muitas flores. E eu comia figos de piteira e roubava umas florinhas para levar à professora. Gostava muito daquele caminho. Gostava tanto da escola que, mesmo doente, com bronquite asmática, me sentava mil vezes no caminho com falta de ar, mas queria sempre ir para a escola. Em casa é que não queria ficar! Muitas vezes a professora, quando eu lá chegava, me mandou para casa, por me ver tão doente.

Tive sempre brônquios maus, com ataques frequentes, sem poder apanhar frio. Uma pessoa com um vestido de roda passava por mim e

eu espirrava logo. Só melhorei quando apareceu a penicilina. Mesmo assim, cada constipação que tenho preciso logo de antibióticos. Fico imediatamente com os brônquios inflamados. Se não fosse isso e depois o cigarro, a voz tinha sido outra. Foi por timidez que comecei a fumar, tinha talvez vinte e cinco anos. As pessoas começaram a conversar comigo, eu tinha de atravessar salas e, com o cigarro, sempre tinha uma mão ocupada. Primeiro com muito sacrifício, depois viciou-me, queria deixar de fumar e não podia.

Foi também na escola que cantei a primeira vez para os outros ouvirem. Para as famílias dos miúdos, na festa da Escola da Tapada. Como eu sabia as cantigas de roda todas, no recreio as outras raparigas cantavam o estribilho e eu as quadras. A professora estava um dia a janela, ouviu-me cantar e disse logo que já sabia quem ia ser a solista da festa. Eu fiquei muito engasgada, comecei a tossir, mas lá cantei. Era uma cantiga assim: Menina da saia nova, olaré [menina da saia nova, olaré] ponha a mdo no coraçdo. Mas eu não gostava da maneira como acentuavam a primeira silaba em coração e dei-lhe outra acentuação. Tinha já uma intuição para o que soava bem ou mal, um certo tipo de bom gosto.

Tenho uma recordação agradável de ser dada como exemplo, de aprender as coisas bem, mas da convivência com os miúdos da escola não guardo grandes recordações. Os miúdos são muito maus, já têm as suas tendências e, como apesar de ser uma escola pobre, eu era das mais pobres e a minha avó me fazia sempre uns vestidos muito compridos, todos iguais, de chita no verão e de flanela no inverno, faziam troça de mim. Quando era rapariga, o único vestido que tive feito por modista foi para usar no exame de instrução primária. Como achavam que tinham ali uma doutora, fizeram-me um vestido às pregas, de crepe-da-China azul, um azul turquesa que sempre me ficou muito bem. Eu estava toda contente, mas depois do exame não me deixaram mais usar o vestido. Diziam que era para uma altura de festa, para uma ocasião importante. E quando uma vez fui vestir o vestido, como eu estava a crescer, já não me servia. Fiquei tão danada...

24

Na escola da Câmara havia dois dias por semana em que se lavava a bata que se usava por cima dos vestidos. Um dia, eu ia na Tapada da Ajuda e encontrei uma rapariga toda rota, muito pior do que eu. Tirei o vestido e dei-lho. Um dos meus rasgos, uma amaliázada. Cheguei a casa, e daí a bocadinho a minha avó mandou-me tirar a bata para a lavar. Eu bem queria esconder aquilo mais um tempo, mas não pude. Por isso, quando tirei a bata, fiz um ar muito admirado e disse: "Ah! Perdi o vestido!". Depois, só se perderam as que caíram no chão, quando contei a verdade: "Olha a fidalga, a dar vestidos!"

Logo que entrei para a escola, achei um desenho na rua e fui dizer à minha avó que era eu que o tinha feito. Ela mandou-me buscar um papel e disse-me: "Faz lá outro". Conhecia-me bem, a minha avó. Viu logo que aquilo era demais para mim. Quando fiz o exame de instrução primária podia ter continuado a estudar. Se a minha avó

quisesse... A professora foi falar com ela, disse-lhe que eu era muito esperta, que ela tratava de tudo para eu seguir, que não precisava de gastar nada. Mas a minha avó não quis. Disse-lhe que eu já sabia mais do que ela, que para mulher até sabia de mais.

Quando saí da escola, aos doze anos, a minha avó, como faz toda a gente pobre, mandou-me aprender um ofício, para depois poder trabalhar. A minha tia e madrinha Amália, irmã do meu pai, bordava em casa, à máquina, para depois vender para as lojas. E eu, como via aquelas florinhas e tantas coisas bonitas que ela fazia, também quis aprender e escolhi o ofício de bordadora. Fui eu que escolhi. Era muito longe de casa, nas Escadinhas do Duque. Por isso levantava-me muito cedinho para estar lá às nove da manhã. Nunca gostei de andar, mas ia sempre a pé. Queria era meter-me num carro eléctrico, mas o dinheiro não chegava! Ganhava dois escudos por dia.

Eu passava muito bem a ferro, porque a minha avó tinha um sistema que era: se eu passava uma peça de roupa e ficava uma ruga, ela, em vez de me mandar tirar a ruga, mandava-me passar tudo outra vez. Ensinou-me assim a passar a ferro com cuidado, sem rugas.

Quando cheguei ao emprego, mandaram-me passar uma coisa a ferro e passel tdo bem que durante uns meses só fiz esse trabalho. Entrava as nove, saia as seis e só passava a ferro. Como não me ensinavam nada, a minha avó não quis que eu 14 continuasse. Não cheguei a estar um ano na bordadora. Não fiz 14 grandes amizades. Sempre fui muito timida, até para saltar à corda. Muito envergonhada. Sempre fui assim. Nunca entrei num sitio qualquer a vontade.

Quando saí da bordadora fui para casa, até que soube que, numa fabrica, na Pampulha, onde era encarregada uma tia minha, estavam a fazer empreitadas. Era uma altura em que se podia ganhar mais trabalhando mais. Era uma fébrica de bolos e rebugados. Embrulhavam-se os rebucados e também se descascavam marmelos e outras frutas.

Pagavam seis escudos por dia, mas quanto mais se descascava mais se 25

ganhava e eu era muito desembaraçada. Ficava toda contente por ser a que trabalhava mais e mais depressa. Nada daquilo era novo para mim. Em casa da minha avó obrigavam-me a fazer tudo. Já tinha muita prática. Com a minha geníca ganhava mais uns tostões. E fiquei-me por estes empregos, até aparecer aquele vizinho que tinha um stand no Cais da Rocha, já eu vivia com os meus pais.

Quando os pais da mlnha mãe, os avós que me criaram, vieram para Lisboa, já tinham todos os filhos casados, à excepção de duas tias minhas, com quem ainda vivi. Uma delas tinha só mais dez anos do que eu. Depois de eu nascer, os meus pais voltaram para o Fundão. Mas como a vida por lá piorou e já estava tanta família em Lisboa, resolveram também vir, mas continuaram com a vida sempre incerta. Foram viver para a Graça. Eu tinha nove anos e ainda fiquei mais cinco em casa da minha avó. Iamos lá muito pouco. Eu mal conhecia os meus pais e os meus irmãos.

Desde que fiquei com a minha avó, aos catorze meses, só tinha

ido uma vez ao Fundão, porque a minha mãe sonhou que eu morrera e como estava mal por causa desse sonho, levaram-me 14, para ela me ver. Dessa altura, era eu muito pequena, só me lembro do meu pai ralhar comigo, por eu querer que me levassem ao colo e eu, como nunca gostei de andar, ficar deitada no chão, a dizer que tinha muito frio, apesar de ser em Agosto. Lembro-me também de estar com os meus irmãos, todos sozinhos em casa, de roda de uma braseira, a assar couratos ou toucinho. E eu fui comer aquilo, e como tinha pêlos fiquei com uma sensação desagradável. Eles eram diferentes de mim. Estavam habituados a tratar de si próprios. A minha mãe andava muito por fora, por várias casas, a amassar pão. Como tinha fama de ser muito limpa e muito desembaracada, toda a gente a chamava. Tinha muita genica.

Antes de eu nascer, a minha mãe teve quatro rapazes. Dois estão vivos, o Vicente e o Filipe, os outros dois, o José e o António, morreram pequenos. Já não os conheci. Costumo dizer que os únicos bem nascidos são o meu irmão mais velho, o Vicente, e eu, porque as pessoas quando se casam têm o fito de quererem um rapaz, mas depois de quatro rapazes já só estou a esperar de uma rapariga. A seguir a mim, só vieram raparigas: a Celeste, a Ana, a Aninhos que morreu com dezasseis anos; a Maria da Glória, que morreu muito pequena, e por fim a Maria Odete, a Detinha, que nasceu já tinha a minha mãe quarenta e cinco anos. Tem só mais seis meses que a minha sobrinha Idalina, filha do meu irmão Vicente.

Aos catorze anos resolvi ir viver com os meus pais. Tinha 14 os meus irmãos e uma rapariga que está sozinha, numa casa, com duas pessoas de idade e sente uma vida de gente nova ao lado, uma casa cheia de gente nova, é natural que também queira brincar um bocadinho, que tenha tendência de ir para lá. Nem era pela minha mãe,

26

NO CAIS DE ALCÂNTARA

EM FAMÍLIA. 1956 COM OS PAIS E AS DUAS IRMÃS, CELESTE E ODETE
1986. COM O IRMAO VICENTE E A CUNHADA FILIPINA.

COM OS PAIS E O IRMAO FILIPE.

1973. COM A MÃE NO BREJÃO.

porque estive sem ela até tão tarde que só depois é que me habituei.

Era especialmente pela minha irmã Celeste.

Quando eu saí de casa da minha avó, ela ficou zangada comigo.

Mas ela era assim. Quando se zangava com a minha mãe, já não dava a benção nem a mim nem aos meus irmãos. Quando eu prendia o burro, saía do quarto e dava bom dia e mais nada, a minha avó perguntava-me se eu não me tinha esquecido de nada e eu dizia que não. Ela mandava-me entrar outra vez, voltava a perguntar-me e eu a dizer que não. Até que ela ameaçava que era a última vez e eu lá lhe dizia: "Dê-me a sua benção avó". Metia-me na ordem!

A casa da minha mãe era mais à vontade. Era melhor e pior...

Havia gente, havia os meus irmãos, a quem eu não estava habituada, mas havia a Celeste, que como tem só menos dois anos do que eu, era

natural que nos uníssemos, e havia também as duas mais novinhas. Mas havia ao mesmo tempo uma falta de regra que fazia acontecerem coisas que em casa da minha avó eu não via. Comigo houve sempre um desequilíbrio. Num lado falta-me uma coisa, noutro lado falta-me outra. E estranho, nunca estive bem em parte nenhuma.

A minha mãe tem muita coisa parecida comigo, mas tem muita coisa parecida com a mée dela. É muito aciganada. Para lavar umas couves para fazer caldo verde é capaz de sujar os alguidares todos da cozinha. Leva três ou quatro horas a escolher as couves para ver se têm bicho, depois horas a lava-las, horas a migas-las. É asseadíssima, mas dar um ponto ou passar a ferro não é com ela. Só passava a parte da frente e os punhos das camisas dos homens. Só aquilo que se via, o resto não passava. Se havia um buraco grande punha um remendo, se era pequeno, deixava. Não tinha paciência para essas coisas. Lavar é que era com ela, até lavava os sapatos! Arranja o almoco ao meu pai as quatro, cinco horas da tarde, porque ia à procura de batatas boas para Almada. As vezes, esquecia-se do dinheiro para a casa e entdo, a sexta-feira, andava a procura de dez tostdes em cima de um movel, de vinte e cinco tostdes numa gaveta, desse pouco dinheiro que andava todo espalhado pela casa, a ver se juntava uns cinco escudos para comprar uma posta de bacalhau, para fazer o jantar. Ainda hoje a minha mãe guarda tudo na cabeca®. E fala dela: das pernas bonitas que tinha, da cintura tão fina que até lhe pediam para a medir. É uma pessoa de uma grande generosidade, de uma grande dignidade, mesmo com muita raca, mas também com muitas birras. Faz a vida negra as pessoas. Ainda hoje, as vezes, as cinco da manhã, veste-se toda como quer ir quando morrer. Veste-se para morrer!

(1) — A mãe de Amélia viria a falecer em Novembro de 1986.

30

Nesse tempo, como eu vinha de uma casa onde as coisas eram organizadas e já sabia fazer tudo, era sempre eu quem tinha mais trabalho. Era sempre a Amália para passar as calças dos meus irmãos, as camisas, tirar as nódoas do fatito aos domingos ou ao sábado à tarde. Os meus irmãos tinham uma educação muito rígida, como nós todos, como gente da Beira Baixa que éramos. Estavam cheios de preconceitos: o irmão mais velho é que manda, o irmão mais velho é que bate, a rapariga não pode fazer nada. Bastantes bofetadas apanhei dos meus irmãos, por me apanharem a cantar na rua. E eu, que gostava tanto de cantar na rua! Ainda hoje canto, na rua, na estrada... Canto e danço onde me apetece. Como eles não tinham dinheiro para almoçar fora, eu ia levar o almoço aos meus irmãos, que trabalhavam em Alcântara, a uma tasca, o "77", onde só compravam o vinho e usavam as mesas, porque um almoço completo custava quatro mil e quinhentos.

Nós éramos muito pobres. O grau de pobreza tem um limite e o nosso estava a ultrapassá-lo. Mas aquilo, para nós, era uma coisa natural. Púnhamo-nos todos à braseira, púnhamos os cobertores a aquecer para ficarem quentinhos. Se chovia em casa, púnhamos os alguidares mais os tachos e as panelas no chão, para apanhar a chuva.

E passávamos por isso naturalmente. Ninguém chorava. Também não nos divertíamos. Mas havia o problema de ir buscar o alguidar, ir tapar o buraco, para ver se a água não caía em cima de nós. Depois, se estávamos a dormir e a água caía, fugir para o lado e ainda, um último recurso, aquecer o cobertor quando a agua caía. E, de dentro do cobertor, ainda era capaz de saltar alguma pulga!

Mas somos pessoas assim, nunca nos revoltámos com a vida. O meu irmão Vicente só conheceu um emprego. Trabalhou mais de quarenta anos na mesma casa, até se reformar. E honestidade acima de tudo! A vaidade dele é que o patrão até o levava para casa, para almoçar e jantar. Com certeza, havia pessoas diferentes de nós, senão não se faziam revoluções. Mas nunca ouvi sequer falar dessas coisas. Os privilegiados é que falam dessas coisas, não são os pobres. E no fundo entre os pobres também há diferenças de classe. Nos éramos gente quase a margem. Os vizinhos era bom dia, boa tarde e mais nada. Ndo eram nossos amigos. Os Unicos vizinhos amigos eram os que moravam por cima, a minha cunhada Filipina. Antes de casar com o Vicente era ja como se fosse da familia. Houve logo aquele tipo de conversa: "Esta rapariga é que era boa para o Vicente!". Casaram ha mais de cinquenta anos.

O meu irmão Filipe, quando veio para Lisboa, era muito engracado. Era um miúdo da Beira Baixa a armaz em lisboeta. Punha o chapéu & Tom Mix, imitava o Jan Kiepura a cantar... Depois, deu-lhe para o boxe. Diz que foi campedo nacional quatro anos. Mas era muito novo e levou muita pancada. Era o mais atirado para a frente. Embora também não o tivessem registado com o apelido de Rebor-

31

dão, usava o nome no boxe. Ele era muito parecido comigo quando éramos muito novinhos. Na rua as pessoas até olhavam para ver duas pessoas tão parecidas. Com a Celeste é que mesmo não me achando nada parecida, já tenho vistos retratos meus e acho que me pareço com ela. A Aninha morreu tuberculosa, com dezasseis anos. Naquele tempo os tratamentos eram muito poucos. Eu andava cheia de febre e nunca ninguém me levou ao médico. O meu tratamento era chá de cascas de cebola, mais chá de barbas de milho.

Quando fui para casa da minha mãe, tive sempre a impressão que ela não gostava de mim. Era uma casa estranha e eu, com a minha sensibilidade para o doentio, para o pessimista, criei um certo complexo. Se uma vizinha dizia que era mais bonita ou mais inteligente que a minha irmã Celeste, a minha mãe negava logo. E eu, claro, pensava que ela não gostava de mim. Hoje comprehendo que uma mãe não gosta que se diga que um filho é melhor do que o outro, para ela são todos iguais. E a minha mãe tinha uma ligação muito maior com os outros filhos, que ela tinha criado desde que tinham nascido. Não quer dizer que eu fosse melhor, mas sempre tive a sorte de ter a simpatia das pessoas. Aos doze anos, já dava conselhos às pessoas crescidas, já apaziguava as vizinhas. Sempre precisei de harmonia para viver, de calor humano. "

Sentia-me incompreendida, longe das coisas que andavam a minha volta. Tinha pena de mim, achava que não procediam comigo como devia ser. Via caras feias, ouvia sons feios, aqueles ralhos, aquelas gritarias, afligia-me muito a brutalidade. E ainda por cima achava que não tinham razão. Por isso, ia-me matar todas as semanas. Tirava as cabeças aos fosforos, punha na água e bebia. Também bebia petróleo, mas como tinha um gosto muito mau, esquecia-me do mal que me tinham feito e deitava fora. Fiquei com um estômago de ferro por causa destas coisas.

Tantas vezes me sentava 14 no alto de uma pedreira a pensar na tristeza da minha vida e em me atirar dali abaixo: "Amanha, quando vierem aqui encontrar-me, é que vão ter pena", pensava eu. Era uma vinganga das injusticas que me faziam. Mas ninguém sabia disto, era tudo passado na minha cabeca. Nessa altura, a morte para mim não era bem morte. Só percebi verdadeiramente o que era a morte quando morreu a minha irmã Aninhas. Outras vezes, quando era Primavera e começam a aparecer aqueles malmequeres branquinhos no chão, era capaz de passar horas e horas ali, a olhar para eles.

Primeiro, as minhas fantasias eram sempre a volta de anjinhos, estrelas, luar, mar, céu. Mais tarde, inventava histórias de príncipes encantados, com princípio, meio e fim. Era muito influenciada pelo cinema. Via sempre os filmes em cinemas de reprise, em Alcantara, muito depois de serem estreados, geralmente ao sábado. As vezes, levava tanto tempo a convencer o meu pai a irmos ao cinema que

32

chegávamos lá e já não havia bilhetes. O que eu me fartava de chorar! Gostava de ver aquelas casas bonitas, aquelas raparigas bonitas, muito bem vestidas, a serem muito amadas. Disso é que eu tinha necessidade. Quando era miúda, queria ser a Sylvia Sidney. O filme que mais impressão me fez foi aquele em que o Henry Fonda acaba com ela morta, nos braços. Nunca mais me esqueci (*You only live once*, 1937). Depois, quando vi a Greta Garbo na Dama das Camélias (*Camille*, 1937), bebia vinagre e punha-me nas correntes de ar, para ser tuberculosa como ela. Queria mudar tudo, fazer finais diferentes.

Quando as coisas acabavam mal, inventava outros finais. Por isso, achei tanta graça àquela personagem da Melina Mercouri, em *Jamais le Dimanche*, a contar as coisas a sua maneira. Mas quando via a Greta Garbo nem sequer percebia o que era a vida dela no filme. Só me ficava o grande amor ¢ o pai dele a não querer.

Quando via certos filmes, sobretudo com cantigas, filmes do Carlos Gardel, do José Mojica, da Jeanette MacDonald, pintava-me com um papel grosso que, molhado, deitava tinta. Fazia umas rosetas, punha uns lenços a cigana e punha-me a fazer coisas ao espelho. Eu tenho os dois extremos, tanto gosto de palacios como de ciganos. A primeira vez que fui à Verbena da C.P., em Alcantara, vi um Duo, os "Julmar's", e fiquei deslumbrada com umas lantejoulas na saia da mulher.

Profundamente tinha um grande desejo de ser artista. Se gostava

de ver aquelas coisas, também queria fazer parte delas, daquele sonho. Mas nunca pensei que viesse a ser. Uma vez, tinha eu dezasseis anos e a Celeste catorze, combindmos fugir num barco, clandestinas, mas vestidas de homem, para ninguém se meter connosco. Vestimos os fatos dos nossos irmãos e saímos de casa as seis da manhd. Mas as seis e meia já estdvamos outra vez em casa. Pensdavamos que aquilo que acontecia nos filmes era verdade e queríamos ser emigrantes. Mas não era para ganhar dinheiro, era pelo sonho, pela fantasia.

Por volta dos quinze anos, o amigo do meu pai, que tinha um stand no Cais da Rocha, onde vendia vinhos do Porto, bordados da Madeira e pequenas recordagdes, para quem vinha nos barcos: turistas ou gente dos barcos de carga. Eu e a minha irmã Celeste fomos para lá tomar conta e tinhamos uma percentagem sobre aquilo que vendíamos. Com o dono do stand aprendi como € que se diziam os pregos em inglés e depois, com a minha intuição e memória, comecei a perguntar como é que se dizia isto e aquilo e fui aprendendo mais palavras. E atras dessas vieram as outras.

Como a minha mãe nos acompanhava sempre ao stand, alguém a aconselhou a pôr 14 também fruta à venda, que essa era então toda por conta dela. Por isso, primeiro íamos à Ribeira de manh#; comprar a fruta, e depois íamos para o Cais da Rocha. Umas vezes os estrangeiros compravam a fruta toda, outras vezes não, e como se não se

33

vendesse naquele dia ficava estragada, íamos as duas, com a minha mãe, com a fruta em açafates, de roda dos barcos que estavam por ali ancorados para a vender.

Andei dois anos no cais, Verão e Inverno, pois o trabalho dependia dos barcos que vinham. Quando aquela gente não safa dos barcos, pegdvamos nos agafates, ofereciamos cé de fora e eles acabavam por vir comprar. Com certeza que aqueles estrangeiros deviam dizer piropos e coisas. Eu ainda não entendia, não falava linguas, mas notava.

Sempre fui uma rapariga desenvolvida. Já na escola, que era mista, os rapazes se metiam comigo por causa disso. Há mulheres que se parecem com o pai, eu saí & minha mãe. A partir dos onze anos já a minha avó não me deixava ir a parte nenhuma. Até lá, podia ir espreitar os arraiais que se faziam no Pátio dos Quintalinhos e os bailes.

Depois, como ja era mais mulherzinha, era obrigada a ficar em casa. Aos doze anos, mascarei-me de mulher da Beira Baixa e lembro-me que andou um homem, toda a noite, atrás do meu pai, a pedir para namorar comigo. Quando tinha os meus catorze anos, já ouvia aqueles piropos malcriados do homem de bairro, coisas muito feias. Nunca fui de responder, guardava as coisas para mim. Mas chorava muito, pensava que só a mim é que diziam aquelas coisas. Nunca fui malandrona. Quando me casei, tinha vinte anos, estava convencida que as criangas estavam dentro das mdes, mas com as cabeças dentro das cabegas, os bracos dentro dos bragos, as pernas dentro das pernas. Era uma ideia um bocado estupida, mas nunca tinha parado para pensar nessas coisas. A natureza que tenho hoje foi aquela com que nasci. Fui

passando pelas coisas quase como um gato, que passa sem partir nada, mas um bocado fugidio, que não vem sempre, quando a gente o chama. Gosto muito mais da emoção que trazem as palavras que diz quem está apaixonado, ¢ ainda mais se as dizem à minha maneira.

Quando comegam a querer tocar-me é que é pior.

Quando andava no cais, com a descarga do carvão, o pó pegava-se as pestanas. Depois, quando lavava a cara, como o pó de carvão não saía, parecia que tinha os olhos pintados. Os meus olhos ainda hoje são acastanhados mas mudam de cor, podem ficar esverdeados. Tinha um cabelo cor de azeviche, como nenhum outro irmão meu tinha. Andava ao sol e queimava-me com muita facilidade. Enfim, como não era feia, começou logo o falatório das vizinhas; que a minha mãe andava a expor as filhas no cais e outras coisas. A minha mãe, coitada, tinha vindo da província, não fazia ideia nenhuma, mas o cais era uma coisa muito complicada para uma rapariga. Por último, até a minha mãe começou a tomar consciência. Havia dois polícias à paisana que passavam por lá e lhe diziam sempre: "Mal empregada rapariga! Tire-a daqui!". Acabei por não voltar ao cais.

A minha família era toda de princípios muito severos, mas eu tinha uma tia completamente aciganada, a tia Idalina, madrinha da

34

minha irmã Detinha. Ia para leilões de casas de penhores, de gente importante e vendia tudo. Mas não era completamente maluca, porque ganhava o seu dinheiro e ganhava bem. Quando a tia Idalina cozinhava, queimava sempre a comida e dizia: "O arroz não se dá comigo, os carapaus não se dão comigo." A casa dela era uma desordem. Nas gavetas tinha as coisas mais variadas: um pente, uma cebola, uma meia... Mais tarde, o filho dela casou-se e a mulher era muito arrumadinha. Como moravam em casas pegadas, via-se uma e era uma grande arrumação, via-se a outra e andavam três caracóis a subir pela parede lá dentro de casa. Quando a tia Idalina estava bem disposta e saía com a Detinha e a minha sobrinha Idalina, filha do Vicente, trepava com elas pela estátua do Marqués de Pombal acima. Era até capaz de descer a Avenida da Liberdade as cambalhotas.

Também tinha uns tios muito bem apanhados. Quando a minha mãe tinha 14 no Fundão um lugar de peixe no mercado, um dos meus tios ia com os empregados que vendiam peixe e apregoavam lá pela terra: "O belo carapau fresco!". E o meu tio, como não tinha coragem de apregoar, aproveitava o pregão, e só dizia: "Cá vai outro." Quando eu era miuda, apregoava tudo. Gostava tanto dos pregdes...

E continuava sempre a cantar. Nessa altura morava ao pé de nos um chofer que gostava muito que eu cantasse um fado feito pelos ceguinhas, a respeito de um crime de um chofer, que tinham morto na Quinta da Terrugem:

Serd pequeno o rigor
Da justiça para o autor
Do fim do pobre chofer
Que deixou, vertendo em pranto

No seu lar, humilde e santo

Seus filhos e a mulher.

Eu cantava isto com muito sentimento e eles choravam, choravam...

Como toda a gente me ouvia cantar e precisavam de raparigas para a Marcha de Alcantara, foram falar com a minha familia para me deixarem sair na Marcha. A minha mãe, a principio, não me queria deixar ir, mas acabou por sair também na Marcha, para me acompanhar. E foi ela quem mais dangou e mais marchou, desde Alcantara ao Luna Park.

— O ensaiador da Marcha era um poeta popular, Joaquim José de Lima, que usava o pseudénimo de Amil. Era um daqueles vizinhos que gostam de organizar festas e passeios fluviais ao Barreiro, que se vão pagando, a vinte e cinco tostdes por semana. Era um grande entusiasta e, mais tarde, fez os primeiros fados que eu cantei no Retiro da Severa. Nos ensaios, como a minha voz sobressaia, escolheram-me

35

para cantar, como solista, o Fado de Alcântara, que era para ser só cantado por um rapaz, chamado Berthier, que ficou o meu par. Para mim, essa saída na Marcha foi uma confirmação de que não cantava mal. Porque depois da noite de Santo António, exibimo-nos em algumas verbenas e, quando eu cantava o Fado de Alcântara, como o meu timbre era mais estranho, aplaudiam-me, o que não era costume. Foi a primeira sensação na minha vida de agradar a um grande público.

Fiquei com um bocado de fama lá em Alcântara. Toda a gente começou a falar naquele fado que a Amália tinha cantado.

A primeira vez que cantei em público, à guitarra, é que foi pior.

Eu tinha um tio, chamado João Rebordão, irmão da minha mãe, que fazia cegadas, tocava guitarra e bebia o seu copo. Um dia, ele tinha uns amigalhaços que iam fazer uma festa de beneficência, numa verberna em Alcântara ou na Ajuda, já não me lembro, e disse-lhes que levava a sobrinha que cantava muito bem. Ele tocava e eu ia cantar, tinha aí os meus quinze anos. Mas a sobrinha acabou por fazer uma figura triste, porque comecei com os nervos, tive tanta vergonha, que não me saía nada. Calei-me, calei-me e só consegui cantar uma coisa, que hoje detesto, que era um fado do Manuel Monteiro:

Minha bandeira querida

De todas a mais garrida

Verde-rubra, duas cores

Ao centro, cobre-lhe o pano

Um escudo bem lusitano

Foi o único que fui capaz de cantar. E eu sabia tudo!

A Cruz de Guerra da Berta Cardoso, aquele da Maria Alice: Meu não, que já não é meu / este coração desfeito, a Azenha Velhinha.

Mas, naquele dia, com público e o meu tio João a acompanhar, não me saiu nada.

Em 1938 houve o Concurso da Primavera. Cada bairro tinha as suas concorrentes, que faziam provas, para se apurar a melhor.

Depois, as melhores de cada bairro disputavam o prémio da Rainha do Fado desse ano. O meu irmão Filipe, que achava que eu cantava bem, levou-me, às escondidas da minha mãe, à Academia de Santo Amaro, para entrar no concurso. Fui a uns dois ensaios e, ao terceiro, quando acabei de cantar, começou toda a gente a aplaudir, mesmo as famílias das outras concorrentes. Até aí, não tinham aplaudido ninguém. Então, as outras começaram a dizer que ou eu ficava e elas iam todas embora, ou ia-me eu embora e elas ficavam. Diziam também coisas ofensivas; que não queriam estar ao pé de gente que vendia fruta. Era o tipo de gente pobretana de bairro, que quando uma é costureira já se sente muito mais alta do que a que vende fruta. Estava tão habituada a ser magoada, que pouco me importei. Sempre tive

36

razões de queixa das pessoas do meu meio. De maneira que como eu, sem concorrentes, não podia concorrer, fui-me embora. No final, quem foi Rainha do Fado desse ano foi a Márcia Condessa.

O guitarrista oficial do concurso em Alcântara, que acompanhava todas as raparigas que iam cantar à Academia de Santo Amaro, chamava-se Francisco da Cruz, era torneiro mecânico e guitarrista amador. Ele olhou para mim, eu olhei para ele, tocava guitarra, eu queria cantar o fado... Foi um amor à primeira vista. Começámos a namorar às escondidas, sem consentimento. Mas tão contrariado foi, porque aquele tocava guitarra e não servia, que acabou mesmo por ser uma paixão, criada e vivida.

Eu nunca tinha tido namoros a sério, apesar de ter quase dezoito anos. Havia aquelas coisas de, quando ia à mercearia, o marçano me meter na mão uma cartinha com aqueles amores todos e não sei que mais, mas nada sério. Só durante uns dias é que tive namoro com um rapaz que era chofer de uma autoridade, não sei de quem, talvez militar, porque usava farda e andava com um side-car. Ele foi logo falar à minha mãe, que o achou muito bom rapazinho por ter ido, tão seriamente, pedir licença para namorar comigo. Depois, ele começou a dizer-me muitas vezes: "ai, que girinho! ai, que girinho!" e eu não aguentei e acabei com o namoro. Mas o outro, como era guitarrista, esse era o perigo dos diabos, esse não podia ser. E tanto não podia ser, que foi mesmo.

Até que nos adiantámos, antes de casar. Quando me aconteceu aquilo, fui a casa da minha tia Idalina e contei-lhe, mas pedi para não dizer nada ao meu pai e à minha mãe. Fiquei com medo de tudo, como se fosse a pior coisa do mundo que me tivesse acontecido. Mas a minha tia foi contar aos meus pais. Aquilo foi um drama lá em casa. E os meus irmãos foram falar com o rapaz, dizer-lhe que tinha de casar comigo, porque eu era menor. E ele disse que não tinha sido ele. As lágrimas caíam-me pela cara abixo, estarrecida, sem compreender como era possível uma pessoa dizer uma mentira daquelas. Depois ele veio falar comigo, disse-me que tinha uma namorada há seis anos, que até já tinham comprado as mobilias, que estava tudo assente na família dos dois, que iam casar. E, ainda por cima, disse que tinha feito o

mesmo à outra. Ele foi desumano. Eu sempre me senti rejeitada desde muito nova mas, mesmo assim, fiquei surpreendida, envergonhada, deprimida. Só queria morrer.

A minha familia não desistia. Queria obrigar o rapaz a casar comigo. Ou entdo, eu tinha de casar com um senhor que era guarda-fiscal e me queria mesmo sabendo de tudo. Eu tinha de casar com um ou com outro. Mas não gostava de um e não queria obrigar o outro. Entdo fui à farmécia, comprei remédio dos ratos, fiz uma bola e tomel-a'np chafariz, para não tomar em casa. Por isso, a maior parte do remédio saiu-me pelos dedos. Depois, fui sentar-me à porta dele, 37

para morrer ali.

Comecaram a passar pessoas, a verem-me com aquela cara, muito enjoada, que se via mesmo que estava mal, perguntavam o que é que eu tinha e eu lá dei a direcção. Levaram-me a casa de uma vizinha, que talvez até tivesse uma vida duvidosa, que nestas alturas é para essa gente que as pessoas vão, essas é que acodem. Ela deu-me muito azeite quente. Estive assim três dias, muito mal disposta, mas passou. Se tivesse tomado tudo tinha morrido. Foi a ultima vez que me matei. Depois, ele veio ter comigo, disse-me que tinha visto que gostava mais de mim que da outra, fizemos as pazes e começámos a tratar do casamento.

Quando me estreei no Retiro da Severa ainda não estava casada. Casei-me em meados de Junho de 1940, os meus pais ainda tiveram de dar autorizaçdo. No dia em que casei fui para a matinée. J4 estava no teatro, a trabalhar em pleno, a ganhar bem. No primeiro dia que tive folga é que fiz a festa de casamento.

O casamento foi um tipo de reparagdo que fui obrigada a dar a minha familia, mas também a reparacdo que eu queria dar a mim mesma aos olhos dos outros e aos outros através de mim. Eu sou muito exigente com as pessoas e o que ele teve coragem de fazer não era da pessoa que eu queria para mim. As pessoas podem beber, podem roubar e eu posso passar por cima disso. Mas há certas palavras, certas atitudes, coisinhas pequeninas, que acho partem de um defeito maior do que esses.

Fomos viver para casa dos pais dele, em Algés. Uma casa com uma grande arvore seca, no meio do quintal, para os passaros andarem mais soltos. Percebi logo que o casamento estava condenado a não durar. Ele era cinco anos e tal mais velho do que eu, mas socialmente éramos pessoas muito iguais. Talvez ele melhor, porque era torneiro mecanico, e 0 menino bonito da familia. Começámos a não nos entender. Havia uma grande diferenca de sensibilidade. Eu ja tinha a minha vida artistica, mas anddvamos sempre juntos, ele acompanhava-me sempre. Eu tinha muitos admiradores, mas isso não teve influéncia nenhuma. Nem eles tinham oportunidade de se confessarem. Eu sabia que gostavam de me ouvir cantar, mas nem me passava pela cabeça que gostassem de mim como mulher. Nem ninguém se atrevia a dizer-me.

Os pais dele gostavam de mim e eu estava resolvida a aguentar o casamento. Mas um dia houve uma discussão com a Celeste e quando ela ia a responder ele mandou-a calar, porque não estava em casa dela. E a Celeste disse que saia, não precisava de a pôr na rua. Eu disse que ia com ela e fui. E eu, como ele não me foi buscar, não voltei. Durou três anos o casamento.

Se não fosse depois a minha irmã estar ao pé de mim, talvez tivesse voltado. Mas não queria dar o braço a torcer e como ele nunca

38

me foi buscar, não voltei. Sempre fui muito orgulhosa. Uma vez, tinha quinze anos, estava em casa de uma tia, no Fundão, não gostava de lá estar e meti-me a caminho, às sete da manhã. E andei, pela linha do comboio, sem comer, até às quatro da tarde, debaixo de um sol terrível, aflitíssima, mas não queria voltar para trás. Era um grande orgulho, até por humildade.

Parece que ele teve um grande desgosto. Foi para o Alentejo, com vergonha da mulher o ter deixado e, mais tarde, para África, para a Beira.

Quando me divorciei, em 1949, foi à revelia, já ele cá não estava.

Depois voltei a vê-lo, em África, quando 14 fui cantar. Quando vinha a Portugal, ele vinha sempre visitar-me, até que morreu.

A rejeição é que me marcou, neste casamento. Nunca fui desconfiada na vida, nunca fechei nada a chave. A única desconfiança que eu tinha era de não acreditar que as pessoas gostassem de mim. Todas as minhas angustias, todas as minhas insatisfações, acho que tenho razões para as ter. Desde que se sabe que há vida e morte, há angustia. Acho que não estou traumatizada. Penso assim porque sou licida.

Mas também pode ser que esteja doida.

39

2)

A RONDA DOS BAIRROS

(1939 - 1943)

senhor lá do bairro que me ouviu cantar e insistiu para eu ir ao Retiro da Severa para me ouvirem. Disse-me que conhecia o Santos Moreira, que tocava lá viola, e podia arranjar para me ouvirem. O Retiro da Severa era dirigido pelo Jorge Soriano. Dois dias por semana à tarde ele assistia aos ensaios dos artistas da casa e também ouvia os artistas desconhecidos.

E fui 14, com a minha tia Idalina, sem os meus pais saberem. Mas como não estava o senhor que me ia ouvir, voltei outra vez, a noite, com a minha cunhada Filipina, as duas muito envergonhadas. Nessa altura eu já tinha cantado algumas vezes em festas e verbenas e achava que o meu nome devia ser Amalia Rebordão, porque era mais sonante que Rodrigues e menos vulgar. O meu irmão, que era boxeur, também era Filipe Rebordão.

Quando a noite chegou o tal senhor, a casa estava cheia e fomos para a cave ele me ouvir. Cantei um fado que me tinha feito o Joaquim José de Lima, o tal ensaiador da Marcha de Alcantara:

N aqueles ensaios da Academia de Santo Amaro houve um
Sou Amália Rebordão
Uma nova cantadeira
Por amar esta canção
Da raíz do coração
Sou fadista verdadeira
Era uma letra muito fadista e toda eu me entreguei a cantá-la.
Acho que as pessoas que estavam lá em cima foram ouvindo e foram
descendo, porque quando acabei de cantar estava tudo lá em baixo e
começaram a bater palmas. Gostaram de me ouvir e o Armadinho
disse logo que eu ficava, que tinha uma voz muito bonita e o Soriano
também achou. A minha cunhada conta que a Ercília Costa até disse:
“Esta rapariga é que canta. Quando eu digo que uma mulher canta, é
porque canta mesmo.”
Ficaram 4 minha espera, mas eu nunca mais apareci. Apesar
daquela pelintrice toda, a minha família não queria que eu fosse. Can-
tar o fado era a perdição! Como nunca mais apareci, começaram a
43
mandar recados, a escrever postais, a marcar a data dos ensaios. Eu
tinha vontade de ir, porque gostava de cantar, mas já nem pensava
nisso. Ficava contente só de me terem convidado, de saber que podia
ir, se quisesse. Foi então que apareceram lá em casa para falarem com
os meus pais. Mesmo o Soriano lá foi e lhes disse que nunca andavam
atrás de ninguém, que os artistas é que andavam atrás deles, mas que
achavam que eu tinha uma voz bonita e que se não me deixassem
cantar estavam a dar cabo do meu futuro, porque o fado é uma pro-
fissão como outra qualquer, em que cada um se porta como é, bem ou
mal. Falou-lhes também que era mais fácil ganhar algum dinheiro a
cantar do que a vender, como eu andava. A minha mãe, ao ver aque-
les senhores, todos bem vestidos, a dizerem bem de mim, e porque
também o dinheiro dava jeito, lá se convenceu. E eu fui outra vez ao
Retiro da Severa. Fui ao ensaio, assinámos o contrato e comecei a
cantar. Já aí foi um acontecimento. Foi uma coisa que me aconteceu.
Como eu não tinha nada que vestir para me apresentar, eles dis-
seram que me compravam os vestidos e os sapatos e, depois, eu ia
descontando no ordenado, conforme pudesse. Antes da estreia fui com
a mãe e a mulher do Soriano comprar dois ou três vestidos. Na
estreia, cantei com um vestido às riscas, amarelo e verde, com manga
curta, peitilho de renda e gola redonda, mas nem sabia pôr o xale à
maneira das fadistas, que seguravam as duas pontas na cintura e não
tiravam dali a mão.
Quando comecei, o Retiro da Severa era a casa típica mais bonita
que eu já vi, com o melhor ambiente. Tinha seis palcozinhos, onde
actuavam os seis acompanhadores: Armandinho, Jaime Santos e José
Marques, à guitarra, Santos Moreira, Abel Negrão e Alberto Correia,
à viola. Todos de “traje curto”, fato cinzento, com alamares pretos e
faixa preta. Era o conjunto privativo e eram os melhores. Tive logo a
sorte de começar com os melhores acompanhadores que havia nesse

tempo.

Como tinha uma grande intuição, não me foi difícil entrar no compasso nem nada. No dia da estreia (Julho de 1939) cantei aquilo que sabia: o Mouraria, o fado da Amália Rebordão e outro, também com letra do Joaquim José de Lima, que era assim:

Não sou mulher piegas nem medrosa

Detesto o pessimismo, podeis crer

Sou meiga, sou sensível, carinhosa

Mas prefiro quebrar do que torcer

Cantei aqueles três fados e, quando começaram a pedir para cantar mais, não tinha mais repertório. Disseram então que cantasse os mesmos e eu cantei. Depois é que me começaram a escrever umas letras para eu cantar. .

44

Nessa altura em que me estreei, cantava lá a Adelina Ramos, a Natália dos Anjos, a Arminda Vidal, o José Porfírio, o Júlio Proença e também o Alfredo Marceneiro, o José Tovar, a Maria do Carmo Torres. Era o elenco privativo. As vedetas do fado desse tempo eram a Berta Cardoso, a Ercília Costa, a Maria Albertina. Eu era uma rapariga muito nova e muito humilde. Ia buscar o copo de água para toda a gente, o casaco para toda a gente. Achava que eles eram todos formidáveis.

Assim que me estreei, fui logo viajar com o elenco do Retiro.

Fizeram uma embaixada do fado ao Norte e incluiram-me. Ao princípio, o Armandinho, que era muito meu amigo, dizia-me todas as notícias: "Tu agasalha essa garganta, que ainda has-de vir a ser uma Ercilia Costa ou uma Berta Cardoso." E mandava-me comer "pdozinho com mantiega". Como eu estava muito magrinha, porque ainda estava fraca com aquela histéria do suicídio com o remédio dos ratos, eles, como sabiam que eu vinha lá daquela pobreza toda, queriam alimentar-me. O cozinheiro fazia-me sempre um bife, para levar para casa. Eu, que nunca gostei de bifes!

No Retiro da Severa a publicidade foi toda boca a boca, feita pelo público, mas pegou como um rastilho. Porque ninguém 14 chamava a atenção para mim. As vezes, ia 14 a Emissora Nacional, para transmitir o espetáculo. Por isso, de vez em quando eu também era ouvida na rádio.

Houve pessoas da família da minha avó que até deixaram de falar aos meus pais por eu cantar o fado. Até o meu avô, que era tio meu amigo, não gostou. Mas depois de eu ter feito sucesso, andava nas lojas, 14 por Alcantara, a perguntar: "Tem discos da minha neta?". Julgava que dizendo só a neta dele, já toda a gente sabia. Nunca fui dada a muitos conhecimentos no bairro, mas não me posso esquecer quando eu ia para o Retiro da Severa, já mais bem vestidinha, ouvir dizer: "Quem quer laranjas?". Sempre fui muito mais mal tratada pela gente do meu bairro do que pela gente que conheci depois.

Quando me separei do meu marido, fui morar com os meus pais.

Depois arranjei uma casa na Rua Artilharia Um e os meus pais foram

viver comigo, mais o meu irmão Vicente, a minha cunhada Filipina e as filhas, as minhas irmãs, a Celeste e a Detinha, e o meu irmão Filipe. Sempre tive tendência de juntar a família toda. Como ganhavam pouco, achava que todos juntos vivíamos melhor. Depois, sempre todos juntos, mudamo-nos para a Rua Almeida e Sousa. Como era o tempo da guerra, os taxis andavam a gasogénio e eu, que já ganhava melhor mas andava sempre atrapalhada, porque gastava o dinheiro todo em táxis, resolvi ir morar para Belém, onde tinha à porta o carro eléctrico, que ia até à Avenida da Liberdade, e assim estava logo no sítio dos teatros. Afinal não moravam comigo o meu irmão e a minha cunhada. A seguir fui para a Rua Duque de Palmela com os meus

45

pais. Depois fui para a Rua de S. Bernardo, sozinha. E os meus pais ficaram noutra casa, ainda na Rua Duque de Palmela. Estive na Rua de S. Bernardo até 1955, quando me mudei para esta casa minha, na Rua de S. Bento.

Logo que comecei a cantar, houve uma aproximação de uma gente que não tinha nada a ver com as pessoas do Bairro de Alcântara, de um tipo de coisas que eu não conhecia. Ficava muito contente por haver gente importante a dizer que eu cantava bem e se ouvia alguém dizer alguma palavra que eu nunca tinha ouvido, pensava logo, estes sabem, estes valem a pena. Via casas bonitas, ofereciam-me lencinhos e outras prendas, e eu ia para casa e dizia à minha mãe que tinha estado em casa do senhor conde ou da senhora marquesa de não sei quê, que gostavam de mim, de me ouvir cantar, que me tratavam bem. Mas não tinha confiança nenhuma. Sempre achei que aquilo não ia durar. Quando, mais tarde, cantava no Luso todas as semanas, perguntava sempre como é que estava a casa, sempre convencida que não ia 14 ninguém. E estava sempre esgotado.

Claro que era uma vida mais agradável que andar na fabrica ou a vender fruta no cais, mas nunca tive segurangular, sempre fui um bocado fatalista. Num certo meio, as coisas acontecem e parece que tem de ser assim, aceita-se tudo. O que me aconteceu é que foi uma surpresa, porque ao resto estava eu habituada, era condigdo. O natural era ser pobre. Mas também, nunca tive complexos por ter sucesso. Quem compra uma cautela e lhe sai a sorte grande, não fica com complexos, fica é toda contente.

Logo no princípio, havia um grupo que ia ouvir-me ao Retiro da Severa e começou a distinguir-me. Andavam sempre atrás de mim. Um deles era o Vasco Mendonga Alves. Eu era casada, andava sempre com o meu marido, mas saímos muito em grupo. Um dia parei numa montra, vi um casaco de raposa curto, e disse, a fazer troça de mim: "Vou comprar isto amanhã." A brincar, porque eu não ganhava para isso, ganhava quinhentos escudos por mês. Ao outro dia recebi uma caixa com o casaco dentro. Como sou um bocado ingénua, não percebi nada, fiquei toda contente e comecei a usar o casaco, que me ficava muito bem. Mais tarde, já separada do meu marido, quando morava com a família toda, apareceu lá em casa um senhor, que era um

dos amigos desse grupo, e enquanto a minha cunhada Filipina foi à cozinha fazer cha para o receber bem, ele comegou a declarar-se e disse que me tinha mandado o casaco e que sempre tinha pensado que eu tinha percebido. Eu disse-lhe que nunca tal coisa me tinha passado pela cabega, porque ele tinha idade para ser meu pai, e então ele disse-me: "Sua ingrata." Deu-me um repente, fui buscar o casaco e disse-lhe: "Se é por causa disto, faga favor, tome 14 o casaco." Ele atirou com o casaco para o chão e deu-me uma bofetada na cara. E eu fiquei assim, a olhar, tdo surpreendida, que nem tive tempo de reagir

46

enquanto o homem não se foi embora. Isto tudo no espaço em que a minha cunhada estava a arranjar o chá. Claro, nunca mais o vi, mas cá fiquei com a bofetada na cara e também com o casaco. Eu, que não lhe tinha pedido casaco nenhum!

Não ha divida que era mesmo um bocado ingénua, não conhecia nada das pessoas. Por isso, logo quando comecei a cantar, tive um problema com os contratos. Quando me estreei, assinei um contrato com o Retiro da Severa como artista privativa. Ganhava quinhentos escudos por mês e trabalhava uns dez dias, porque ninguém cantava todos os dias, o elenco mudava sempre. Então, o Solar da Alegria veio convidar-me € eu, como tinha uns dias livres e não percebia nada de contratos, aceitei. E como ainda tinha dias livres, assinei outro contrato com o Luso, que também me tinham vindo convidar. Mas não cheguei a cumprí-los, porque assim que os outros me anunciaram, salto o Retiro da Severa, a dizer que eu tinha assinado com eles um contrato de artista privativa, o que queria dizer exclusividade. Até fui chamada julgo que a Inspecção dos Espectáculos. Mas viram que eu tinha feito aquilo ingenuamente, que como tinha dias livres me disputava a ganhar em três lados. Se me tivessem deixado, tinha andado toda contente a cantar o mês inteiro. Se este "golpe" não tem falhado, estava rica!

Estive uns seis meses no Retiro da Severa e, quando acabou o contrato, passei para o Solar da Alegria, onde era empresario o José Miguel, que me oferecia oitocentos escudos por mês, para cantar lá e noutra casa que ele tinha, o Café Mondego, também em exclusividade. O José Miguel era um homem muito especial. Era feio, baixinho, gorducho, mas toda a gente simpatizava com ele. Tinha uma destas artes para negociar! Arranjava dinheiro para abrir as casas todas, depois pedia dinheiro para as fechar, primeiro eram casas de fado, depois reabriam como cabarets com espanholas!

Quando eu cantava no Solar da Alegria, havia um senhor, chamado José de Melo, que ia sempre ouvir-me. Um dia chegou ao pé de mim e perguntou-me quanto € que eu ganhava. Percebeu que eu era uma parvinha e que nem dava que os bilhetes nos dias normais eram a vinte e cinco tostões e, nos dias em que eu cantava, subiam para sete e quinhentos e a casa estava sempre cheia. Eu ficava contente de ver a casa cheia, mas nem pensava no dinheiro. Quando lhe respondi que ganhava oitocentos escudos por mês, ele disse-me: "Então vá para

casa, que isso vai ganhar a menina por dia." Pensei que ele era maluco, pois oitocentos escudos por dia era impensável. Mas ele disse-me que eu não ficava sem ganhar. Se não ganhasse isso noutro lado, era ele que me pagava os oitocentos escudos por mês que eu estava ali a ganhar. E disse-me também que era empreiteiro; tinha mulher, duas filhas e uma vida tranquila, que não havia ali paixão nenhuma, só não queria que me continuassem a explorar.

47

1942. NO CAFÉ LUSO.

COM ALFREDO MARCENEIRO.

COM FILIPE PINTO. 1944. ASSISTINDO AOS TOIROS.

DOIS ACTORES AMIGOS: JOÃO VILLARET E NASCIMENTO FERNANDES.

1950. COM VASCO SANTANA.

COM O FADISTA CARLOS RAMOS E O POETA LINHARES BARBOSA.

COM MARIA DE LURDES MACHADO E ARMANDO MACHADO.

Quando acabei o contrato com o Solar da Alegria, disse que agora era tudo com o senhor José de Melo, e quem me quisesse contratar fosse falar com ele das cinco em diante, no Café LaGare. E o que ele disse resultou. O cachet foi subindo e, para grande escândalo da época, comecei a ganhar um conto de réis por noite. Isto em 1940. Claro, cantava só quatro vezes por mês, mas era completamente diferente de ganhar oitocentos escudos e cantar quinze dias por mês.

Ele subia a pouco e pouco. Pediu primeiro duzentos e cinquenta escudos por noite, depois quatrocentos, depois quinhentos. Então, os empresários começaram a oferecer, até chegar ao conto de réis, no Luso. Eu até tive vergonha de aceitar e disse ao empresário que me desse só setecentos e cinquenta escudos e não dissesse nada ao senhor José de Melo. Mas ele soube e exigiu o conto de réis. Este José de Melo foi a primeira e a única pessoa que me ajudou neste aspecto de me dar um empurrão na vida artística. Só ele. Nunca mais tive ajudas. Outras não as aceitei.

Nessa altura foi um escândalo ganhar tanto. No Retiro da Severa, o Alfredo Marceneiro, o Filipe Pinto, o Alberto Costa, ganhavam entre trinta a cinquenta escudos por noite. E eram os mais bem pagos. Compreendo que tenha havido ressentimentos. As pessoas andavam a cantar há tantos anos e aparecia alguém que ganhava logo bastante mais. Mas eu nunca tive culpa, quem me pagou foi sempre o público. Aquilo que o empresário dizia aos artistas que reclamavam era que se eles lhe enchessem a casa, como eu enchia, e com preços mais altos, também lhes pagava o mesmo.

O José de Melo era muito boa pessoa. Tinha uma moral tão rígida que quando me divorciei deixou de aparecer. Foi ele que nunca me deixou gravar, porque o Valentim de Carvalho fartava-se de andar atrás de mim. Eu via as artistas mais conhecidas com um disco e também queria ter, mas ele dizia-me que se as pessoas me tivessem em casa nunca mais me iam ver aos retiros. Por isso é que é raro OS primeiros discos em 1945, no Brasil. Porque estava longe e nem pensava que os discos cá aparecessem.

No Solar da Alegria já tinha o meu reportório. A primeira musica feita para mim era do Fernando de Freitas, que mais tarde foi comigo ao Brasil: Ronda dos Bairros. Aprendi a música e a letra, que era do Francisco dos Santos, um cantor humorístico, numa hora, por detrás do palco do Solar da Alegria, e pus toda a gente em pé, com um grito com que eu acabava o fado. Foi um delírio mas como era muito lisboeta não foi Portugal fora. Cantei-o muito e gravei-o no Brasil.

Qualquer dia, volto a gravar esses fados todos.

. Começaram então a aparecer outros poetas, com reportório para mim: o Linhares Barbosa, que vendia cada cantiga por trinta escudos, porque só vivia daquilo e pouca gente gravava; o Frederico de Brito, o Britinho, que dava as cantigas, porque tinha outra profissão. Cantei

53

muita coisa do Linhares Barbosa. Era um profissional das cantigas, como repentista não havia outro, tinha muita graça. Chegava, mostrava-me umas tantas e eu comprava-lhe as que achava melhores. Mas era tudo ideias dele, nunca lhe dei temas. O maior sucesso, com versos dele, ao princípio, foi a Lenda das Rosas, e depois Cinco Pedras, Dá-me o Braço Anda Daí, e tantas mais. As Sardinheiras foi das primeiras Tem uma letra muito engragada, que corre como 4gua, mas não gosto da musica. E posso dizer isto porque a musica não é minha, mas dei-a ao Fernando de Freitas, porque eu não estava inscrita na Sociedade de Autores. Fiz a musica a trautear, como fiz, mais tarde, a musica de Quando Se Gosta de Alguém. Não são bem músicas é um estilo para eu cantar o fado Nunca toquei nenhum instrumento, nem tentei aperfeiçoar-me na musica. Mas o Fado José Antônio, que 'tinha só uma parte, agora é cantado com uma segunda, que eu inventei, num dia de inspiração.

Também por essa altura comecei a cantar, com a musica do Mouraria, uns versos meus, que fizeram muito sucesso, mas nunca disse que eram meus. E um fado que começava assim:

Entrei na vida a cantar
E o meu primeiro lamento
Se foi cantado a chorar
Foi logo com sentimento

O Frederico de Brito fez-me a Carmencita, que teve um grande sucesso, a Troca de Olhares, que não é bonito, nem feio, mas eu gostava e o Rapaz do Camardo. Muitos anos depois, deu-me as Canoas do Tejo, que eu não cantei porque não gostava da palavra abalroa, para rimar com canoa. Como eu não quis, ele deu a cantiga ao Carlos do Carmo que fez um grande sucesso. Os fados do Britinho não eram bem o meu género. E quando há palavras com que embirro não sou capaz de cantar.

Cantava quase sempre musicas de fados clássicos que toda a gente cantava. O importante era a maneira de cantar. Nunca aprendi nada com ninguém, só conta aquilo que me acontece. No fundo, o que conta para mim é o acontecimento. Mas sempre tive uma exigência muito grande comigo. Preciso de me ouvir e agradar-me muito, para

poder fazer um espectáculo como deve ser. Se ouço a primeira nota e não me agrado, desgo, tenho vergonha de estar em cena. Se começo a ouvir e gosto, cresgo. Sou como os toiros quando são picados, uns crescem, outros vão abaixo. — .

Quando comecei a cantar o fado, nunca tinha ouvido nenhum espanhol cantar e diziam que cantava o fado a espanhola. Isto porque nunca gostei de pieguices, por isso lhe dava umas voltas que gostava de me ouvir. Umas voltas que tinha aprendido nas cantigas da Beira

54

Baixa, com a minha mãe e as minhas tias. Não tinham nada de espanhol.

O fado era parado, a fadista agarrada ao xale, sempre a cantar de uma maneira monótona. Eu sempre tive uma ideia de espectáculo. Como sou tímida punha-me atrás dos guitarristas e agarrava-me a eles. Mas tudo dependia daquilo que diziam os fados. Como não gostava da postura das fadistas, mudei tudo. Mas mudei sem querer mudar, mudei porque não me sentia bem assim. Só me dei conta quando vi os outros a imitarem-me. Então percebi que estava tudo a fazer o que eu fazia. Agora já nem sabem que fui eu que inventei essas coisas. Mas o que interessa é sentir o fado. Porque o fado não se canta, acontece. É um acontecimento. E isto é que me faz medo, porque nunca sei o que me vai acontecer. O fado sente-se, não se comprehende, nem se explica.

Nunca aprendi nada com ninguém mas sempre tive um forte frquinho pela Hermínia e pelo Marceneiro. Para mim são os dois génios da música popular em Portugal. A primeira vez que vi a Hermínia Silva foi no Café Lisboa, logo ao princípio de eu cantar. E nunca mais conseguia tirar os olhos dela. Nunca tinha ido ao teatro, nunca a tinha visto no cinema, só sabia que ela existia e que cantava o fado. Mas mesmo já depois de ser Amália Rodrigues, eu ia ao pé da Hermínia e punha-me sempre abaixo.

O Filipe Pinto era um tipo extraordinário, um daqueles fadistas de bota afiambrada, com uma cara cheia de personalidade. Não era homem de cantar muitas coisas, mas três ou quatro que cantava, cantava bem. E a apresentar agarrava a atenção das pessoas, tinha um certo magnetismo. Quando comecei, a Berta Cardoso era a grande vedeta do fado. As pessoas até me diziam: "Vais dar um bigode na Berta." Nunca percebi o que aquilo queria dizer. Nunca competi com ninguém!

Aos vinte e três anos estava divorciada, trabalhava, era independente, sentia-me bem em Lisboa. Era uma Lisboa extraordinária, divertida, bem disposta. Pelo menos o que chegava a mim era uma festa contínua. Restaurantes, boites, sítios com música, tudo cheio de espanholas, de refugiados, muita gente, muita animação. Comecei a cantar, comecei a agradar ao público, todos a fazerem-me a corte, todos a quererem andar comigo, casas inteiras deslocavam-se atrás de mim, de um lado para o outro, do Negresco para o Tokai, para o Nina. Bastava eu sair, saía tudo atrás. E eu andava por todo o lado.

Era nova, divertida, cantava e dançava tudo o que as orquestras tocavam: pasodobles, tangos, sambas, valsas. Muita gente me dizia que não andasse a cantar, senão não me iam ouvir. Mas eu gostava de música e cantava tudo o que estava na berra. Queria lá saber!

‘O Nascimento Fernandes era muito meu amigo. Quando havia corrida comprava sempre duas barreiras, para mim e para ele. No

55

tempo dele, além de grande actor, tinha sido um grande conquistador. Até brincava muito com ele por causa disso. Mais tarde, quando ele estava no Hospital de Oncologia, para já não sair mais de lá com vida, os amigos iam jogar com ele e combinavam perder, de propósito, para lhe darem a impressão que ele vivia do jogo. Era preciso ter sido uma grande figura!

As vezes, nesse tempo da guerra, eu estava no Negresco e o Nascimento Fernandes telefonava-me do Tokai a pedir-me para ir até lá, porque o Fred, que era o dono e muito amigo dele, não tinha lá ninguém. Eu nem sempre queria ir, sentia-me bem no Negresco, com aquela gente toda à minha volta era amiga do dono, o Angelo Pereira, mas ele insistia e eu, como gostava do Nascimento ia ao Tokai. Daí a bocadinho, bastava eu dizer, ao sair, que ia para lá e já toda a gente que estava no Negresco tinha ido atrás de mim para o Tokai.

Uma noite, estava no Tokai um cônsul da Venezuela, um homem com muita sensibilidade, que tinha chegado nem há uma semana, mas se meteu logo no meio dos artistas. Eu entrei e ele, que nunca me tinha visto, disse para a mulher e a mãe: “Entrou agora a Amalia Rodrigues.” Elas não acreditaram, mas ele disse: “Eu sei que há uma Amalia Rodrigues em Portugal e só pode ser esta mulher que entrou.” Aquilo fez-me uma confusão a cabeca. Uma pessoa que não me conhecia, achar que eu tinha cara de ser a Amalia Rodrigues!

Nunca me achei bonita, na altura em que, agora, acho que era.

Olho para trés e vejo que era melhor do que pensava. Estive quase para ser bonita e quase para ser feia, era um tudo nada de desequilíbrio para um lado ou para outro. Quel-me pelo meio. Olhava para o espelho e não me achava bonita. Tinha dias melhores. Fui sempre muito desigual, a cantar, a acordar. Acordo com uma cara, outro dia acordo com outra, no mesmo momento tenho dez caras. Basta ver fotografias minhas. Na mesma época, pareço pessoas completamente diferentes.

Tinha muitos admiradores, mas acho que confundiam muito o sucesso da artista com o sucesso da mulher. Sempre me meteu medo que andassem atrás de mim para dizerem que namoravam uma artista famosa. Mas toda a gente me tratou com seriedade. Andei sempre sozinha mas nunca me faltaram ao respeito. Tive sempre um comportamento é uma cara que, quando não quero que me acontecam as coisas, a frieza sempre me acompanhou. Quando não quero, ninguém se senta ao pé de mim. Não sei o que me acontece, mas crio uma barreira. É qualquer coisa que vem de dentro e se vê por fora.

As pessoas quando vinham falar comigo era a sério, mas eu julgava sempre que era a brincar, até que via que gostavam seriamente de mim, ficava cheia de pena e encontrava-me com um problema. Para ndo dizer que não gostava fugia. Dizia que tinha de ir almoçar aqui ou

56

ali. Depois, de repente, ia almoçar com uma pessoa a quem não podia dizer mais vezes que não, e tinha combinado com seis ou sete. E encontrávamo-nos todos no mesmo restaurante.

Também me aconteceu o contrário. Uma vez tive a impressão que gostava muito de uma pessoa... O amor anda-se sempre à procura dele, daquele amor completo, cheio de rosas, sem nada que discorde, tudo pleno, em força e beleza. Como cantar, quando gosto de me ouvir. Já a minha irmã Celeste me dizia: "Tu, com esse medo de seres infeliz um dia, não has-de ser feliz nunca." E não sou propriamente uma pessoa contente de ter nascido.

A solidão esteve sempre na minha natureza. Quem não está contente consigo própria apanha pancada de todo o lado. Uma pessoa que passa a vida entre multiddes, que sente um Coliseu cheio de gente não só a aplaudi-la mas a saber que lhe quer bem, sente-se um bocadinho isolada. E muita gente, foi sempre muita gente a gostar de mim. Amigos, aqueles a quem se conta tudo, tudo, hoje são poucos.

Muitos ficaram pelo caminho, têm a sua vida, outros morreram. Hoje sinto-me muito mais desencantada com o mundo. Não me interessam as conversas, ndo gosto de festas onde as pessoas são muito finas e dizem coisas sem interesse, mas também nunca gostei de conversas ordinarias.

Nesse tempo, a guerra fazia-me muita impressão, aqueles maus que andavam a matar gente. Mas em Lisboa não havia ambiente de guerra, era tudo uma festa. Nunca li jornais, nem sequer os que falam de mim, o que sabia era por ver no cinema. Tinha uma raiva enorme aos alemães e aos japoneses, porque ouvia dizer que andavam a fazer mal e eu sempre fui contra os maus. Se ia ao cinema, enquanto não apanhavam o mau, ficava danada. Mas dai a lembrar-me, mais profundamente, que aquilo acontecia porque um sistema estava mal organizado e podia deixar de ser assim, para aquelas coisas não acontecerem, disso ndo sabia nada. Eu não fui dos privilegiados. Fui dos pobres, daqueles que não estudavam porque ndo os deixavam, que andavam preocupados em como arranjar as batatas e que aceitavam, como eu aceitei, a condição de pobre. Era como se o mundo fosse a preto e branco, ricos e pobres. Segundo tenho observado, todos os intelectuais são de esquerda e os pobres que conheço não são de esquerda. Quem estuda é que percebe dessas coisas.

A primeira vez que saiu de Portugal foi para ir cantar a Madrid, convidada pelo embaixador Pedro Teotónio Pereira (Fevereiro, 1943). Essa minha primeira ida a Espanha teve uma grande influência em mim, porque fui ver um espectáculo de flamenco e fiquei apaixonada por aquela música. Daí a minha mania de cantar espanhol. Todas as minhas espanholadas são filhas dessa viagem.

Embora eu fosse, naquela altura, uma rapariga, viajamos com um passaporte colectivo em meu nome. Ia o Armandinho e o Santos
57

Moreira, guitarra e viola, e o Júlio Proença, cantador. Como nunca fui muito interessada, apesar de ser a primeira viagem ao estrangeiro, ia perdendo o comboio. Já entrei a correr, com o comboio a andar e as pessoas que me foram acompanhar a deitar as malas lá para cima. Além da Embaixada de Portugal, cantei no palácio do Duque de Aveiro, da duquesa de Santana, a Dona Sol, e outros sítios.

O Embaixador gostava muito da Perseguição, um fado da Maria Alice, mas eu não gostava e disse-lhe que, pelo menos aquela sextilha: Como sentinela alerta | noite e dia sempre esperta | em posição de sentido não cantava. E ele mudou-a para eu cantar. Por isso, a Perseguição, tal como passei a cantá-la, tem uma sextilha da autoria do embaixador Teotónio Pereira. Eu sentia que as pessoas desfrutavam os fadistas, divertiam-se a ouvir um desgraçado dizer uma data de asneiras, e depois riiam-se, faziam comentários e eu, como fadista, não gosto de ser desfrutada. Era como quando eu ia com certas pessoas muito bem jantar a Alfama e achavam todos muita graça por só haver cachucho. Eu, não achava graça nenhuma. Cachucho comi eu desde pequena.

Como sempre tive uma ideia de espectáculo e estava a cantar para pessoas que não percebiam português, comecei a não repetir a primeira parte dos fados e depois nem repetia a segunda. Antes de mim era tudo repetido, cantigas de mote e quatro décimas, repetia-se tudo. Mas eu começava a ouvir-me cantar e pensava o que estava a fazer ali há tanto tempo. Fui eu que trouxe essa inovação. Só gosto de repetir, e então é um prazer que dou a mim mesma, quando há uma palavra que gosto muito, uma nota musical que gosto muito, então espraião-me e sou capaz de lá estar imenso tempo.

O Embaixador convidou-me para jantar. Eu agradeci, mas depois disse ao Guilherme Pereira de Carvalho que não podia ir, porque não sabia estar a jantar com um embaixador. Ele soube disto, telefonou-me para o hotel, disse que ali era a autoridade máxima de Portugal e me mandava ir jantar com ele. Fui toda atrapalhada, sem saber onde pôr as mãos, com medo de entornar a sopa. Sim, porque tinha saído de um meio onde nem talheres havia. Na casa da minha mãe, havia umas colheres, de um metal qualquer, que se comiam até meio e até acabavam por alimentar. Quando acabou o jantar, o Embaixador disse-me: "A menina não se aflija, pode ir onde quiser, com quem quiser, que está sempre bem." E isto caiu-me muito bem.

Fui também cantar a uma festa, num barco, com uma cantora muito célebre, a Conchita Piquer, que não foi nada simpática. Eu tinha-me esquecido de levar o xale e ela não me quis emprestar um. Quem me emprestou um xale foi a Imperio Argentina, que eu tinha visto no filme Carmen de Triana. Tinha ficado tão entusiasmada que vi o filme uma data de vezes e sabia as cantigas todas.

Depois, a Imperio Argentina convidou-me para almoçar em casa

dela e cantei Los Piconeros, Ojos Verdes, António Vargas Herédia, que eram os maiores sucessos dela no filme. E a Imperio Argentina disse publicamente que tinha gostado muito de me ouvir.

Estávamos no Hotel Nacional, que era no Paseo del Prado, onde estava também hospedado um professor de português, Dr. José Manuel da Costa, muito conhecido na época, que me disse para eu ir ao Museu do Prado. Eu disse-lhe que já lá tinha ido, mas ele aconselhou-me a ir todos os dias um bocadinho, porque achou que eu tinha sensibilidade. Estávamos a almoçar e a falar do Prado e, ao pé, uns operários a polir umas mesas, e o Júlio Proença disse assim: "O Senhor Doutor! Portugal já não deve nada à Espanha. Lá, aquele trabalho que andam ali a fazer, era todo puxado à boneca."

Isto são anedotas. A grande influência foi ter visto o flamenco.

Era num teatro, um espectáculo grande, tipo Noite do Fado, com muita gente, mas eu não sabia o nome de ninguém, o único que fixei foi o Rafael Romero. Era uma música mesmo ao meu feitio de cantar. Se eu tivesse passado um ano em Espanha, eu e um guitarrista para me acompanhar, e tinha um viola, o Santos Moreira, que era um bocado cigano, não tinha medo de cantar ao lado de qualquer cantora espanhola. Tenho uma queda, um tal amor por aquela música, acho que podia ter chegado ao cante jondo. Mas nunca la passei mais de oito ou quinze dias e com intervalos de anos. Mesmo assim, tenho uma ladinice e gosto tanto da cantiga espanhola que a canto em todo o mundo e tenho sempre sucesso. Quando canto uma cantiga cigana, o espectáculo sobe logo. É natural, tem muito mais ritmo que o fado, que não é espectáculo. Mas eu não imito os espanhais e, se quisesse, até sabia imitar. Canto espanhol, mas não canto a espanhola.

Em Espanha há um ambiente de exaltação, que quase levanta voo. Esse ambiente que há em Sevilha, que faz de uma processão uma festa, com piropos a Virgem, que leva a dizer: Al Jesus del Gran Poder | que también és sevillano. Um ambiente que tinha servido muito melhor a minha voz do que o fado. Eu não trocava o fado pelo espanhol, mas queria ter podido cantar as duas coisas. Na verdade, considero-me uma cantora ibérica.

Os guitarristas que sabem destas coisas, chamam fados da escala espanhola aqueles fados que eu acho mais sérios, como o Fado Vitoria, em que canto o Povo Que Lavas No Rio. São fados que têm um tipo de não-melodia que dá para fazer a melodia que a gente quiser: São aqueles em que se pode sair do fado e ir para Espanha. Eu entendi isto assim, porque canto e sou muito ibérica na cantiga. Mas acho graça que aos fados mais sérios, aqueles que exprimem mais tristeza, mais pena de nós, chamem fados da escala espanhola.

O fado e o flamenco são duas palavras. chcias de peso, arrastam qualquer coisa inexplicável atrás de si. Canção não tem peso nenhum, antes de se ouvir a música e as palavras. Se não fosse a rumba flamenca e a buleria, o chamado cante chico, o flamenco não era divul-

gado, exactamente como o fado. O verdadeiro flamenco é o cante jondo, mas quem pegue na guitarra e vá para o estrangeiro cantar só soleares, seguidillas, canas e peteneras, à terceira cantiga vai-se embora, com um pontapé no sim senhor. Tem de cantar bulerias, rumbas gitanas, alegrías, sevillanas, coisas com ritmo e alegria, para depois meter o público nas coisas sérias. Foi o que eu fiz ao fado. Mas fiz sozinha, enquanto em Espanha fizeram músicos, poetas, cantores, uma data de gente. Atrás de mim não estava ninguém. Portugal não tinha nenhuma divulgação artística.

Depois, cantei muito em Espanha e o meu sucesso lá tem sido muito grande. Havia um crítico que tinha a paixão de me ouvir, que dizia: "Quando Amália tiene gripe, el escudo baja." No Castelló, o público pedia esta ou aquela canção e havia sempre um espectador que gritava: "Que se sonria y basta!"

Eu gostava muito de ouvir a Nina de los Peines, que era cigana. Fui muito amiga da Carmen Amaya que, além de extraordinária bailarina, quando, antes de dançar, apontava uma cantiga, um Soleares por exemplo, sem cantar, cantava bem. Lembrava-me a Irene Isidro, quando cantava na revista, com emoção, com vibração, que transmitia alguma coisa, embora não cantasse. A Carmen Amaya é um dos meus grandes ídolos. Era tão cigana que foi expulsa de vários hotéis porque cozia feijões no quarto, queimava os colchões e ficava tudo a cheirar a cebola. Eu sou um bocado parecida com ela. Não cheguei àquele ponto porque nasci em Lisboa, com gente da Beira Baixa à roda, mas devo ter uma costela cigana ou árabe. Se tivesse vivido no meio de ciganos ainda era pior do que ela. Era a Carmen Amália.

O que me toca é a vibração, a perfeição não me toca, a não ser que essa coisa geométrica tenha um calor, uma cor. Cantoras espanholas como a Juanita Reina, bonita rapariga mas sempre a fazer uma teatralizada impossível, não me dizem nada. Gostava era do Manolo Caracol e gosto da Lola Flores, que não canta bem, não dansa bem, mas parece que tem a Espanha toda dentro dela. Em Paris fiz um sucesso enorme com o Lerele, que é dela. Depois ela foi ao Olympia e não agradou muito. Parece que, como estava em França, ainda quis ser mais espanhola e exagerou tanto que não agradou.

O Porrina de Badajoz era muito meu amigo, cantava o Ai, Mouraria por bulerias. Era extraordinário! Cantava sempre de 6culos escuros e usava um ramo de flores. Havia um espanhol, muito erudito, que me dizia que o Porrina não tinha a regra do flamenco. Depois, passados mais de trinta anos, escreveu-me a dizer que eu tinha razão, que o Porrina era muito bom. Lá é como cá, com a mania do que é castiço e do que não é castiço. Sabem lá. Há é quem canta bem e quem não canta bem!

Tive muitos amigos em Espanha. Muitas noites engracadas com o 60

1943. EM MADRID COM A IRMA CELESTE.

Antonio Ordóñez, o Ortega, o Manolete, o Luis Miguel Dominguín, o Carlos Arruza, todos esses grandes toureiros gostavam de mim, me

dedicavam sortes. Desde que morreu o João Núncio é que não tive mais coragem para ir aos toiros. Em Madrid conheci toda a gente que lá passava: a Ava Gardner, o Hemingway... Mas nunca falo nisso.

Para que é que me serve ter conhecido o Hemingway? Não era amiga dele, não sou prima, nem irmã! i

Gostei tanto da Espanha que, logo a seguir a cantar na embai-xada, fui a Madrid para passear com a minha irmã Celeste. Era no tempo da guerra e não deixavam levar pesetas. Mas nós arranjámos duas mil e quinhentas e, depois, tinhamos 14 uma pessoa que arranjava mais algumas. Mal chegamos ao comboio, começámos a pensar onde é que havíamos de pdr o dinheiro. Descosemos uma bainha do casaco e pusemos pesetas 14 dentro, outras nos sapatos, metemos pesetas em todo o lado. Mas quando o comboio parou, para entrar a guarda, nós começámos com medo e, como não estávamos nada habituadas a viajar, deitdmos as duas mil e quinhentas pesetas pela janela fora. Só me dava vontade era de ir atras delas!

62

3.

AI, MOURARIA

(1944 - 1948)

o teatro. Uns meses depois de me estrear já estava no Maria Vitória, como atracção da revista Ora Vai Tu! (Junho, 1940).

Sempre gostei mais de cantar em teatros do que em casas de fado ou boites. No teatro há um palco e um público à frente. Numa casa de fado o público está em cima de nós. Como sou tímida, prefiro a distância. E acho que um artista se sente muito melhor com uma grande quantidade de público a ouvi-lo. Um teatro inteiro a bater palmas dá muito mais prazer. É um espectaculo, enquanto uma casa de fados não tem espectáculo. :

Ao principio, quando era para falar, tive uma grande dificuldade de encarar o publico, naqueles teatrilhos de revista, com a luz na cara e as pessoas todas ali, em frente e por cima. Mas a cantar é diferente. Fecho os olhos e ndo vejo nada. Nunca fui capaz de fazer aqueles números a falar directamente para o publico. Sentia-me toda torcida, toda envergonhada. E havia coisas que eu não era capaz de dizer, como um grande palavrdo ou a insinuação do mesmo. Fiz algumas revistas e operetas, entre 1940 e 1947. Foi um publico novo, muito mais vasto, que me ficou a conhecer, mas nunca tive uma rabula preparada para mim. Na revista nunca me experimentaram verdadeiramente. Também não era capaz de mostrar as pernas. Quando cantava a Boa Nova andava sempre a puxar a saia, que era curta demais. Uma vez, num final, julgava que estava tapada e, quando vi as outras, percebi que as saias de tarlatana ficavam transparentes com a luz e estava toda destapada. Comecei a pôr-me lá para tras, cada uma que dava uma volta encontrava-se comigo e dava-me um encontrfo. Tiveram de me tirar dos finais. Mas estar no teatro, para as pessoas do fado, era uma promoção. E eu, com a minha facilidade para linguas, cantei logo em espanhol, em inglés, cantei rumbas, sambas, seguidillas.

Na opereta Rosa Cantadeira (1944) fazia uma amiga da Hermínia, a Rosa de Alfama. Andava sempre atras dela, tomava parte nos dramas amorosos e cantava o Fado do Ciume, que foi o grande sucesso da peça. O Piero, que era um grande empresario e arriscava muito, fez uma montagem nova da opereta Mouraria (1946) para mim, com cendrios e guarda-roupa muito bonitos. Eu vinha muito C omo tinha sucesso nas casas de fado, chamaram-me logo para

65

bem vestida, com um vestido preto comprido, bordado a lantejoulas e um lenço de seda branca, um vestido que o Pinto de Campos desenhou inspirado nuns que eu tinha trazido do Brasil e deu depois origem aos meus vestidos pretos de espectáculo. O José Casimiro dizia sempre que ia ver a senhora D. Cesária.

Eu entrava sempre nos espectáculos à última hora. Uma vez fazia um número em que cantava músicas de vários países e o Pinto de Campos desenhou-me um vestido com umas mangas presas com molas que depois eu ia arrancando e mudando conforme a música. Mas como não tive tempo de pregar as molas, apareci logo no palco com os segredos todos à mostra. Ao princípio de cantar tinha uma falta de responsabilidade completa. Quando estava num teatro do Parque Mayer, como era atracção e não tinha deixa para dizer nem nada, estava melhor noutro sítio e uma noite não apareci na primeira sessão. Quando cheguei para a segunda sessão, os espectadores tinham exigido o dinheiro dos bilhetes por eu não ter cantado. Foi quando comecei a perceber que comigo aconteciam coisas que não aconteciam com os outros, pois toda a gente faltava e o público nem dava por isso. Quando ia cantar a alguma festa, havia sempre um artista que faltava porque estava doente ou tinha perdido o comboio e o público não se manifestava. Um dia, estava. anunciada para cantar no Cinearte, não me apetecia sair de onde estava e não fui. Pois descobriram-me e foram buscar-me, porque o público estava a partir as cadeiras todas do cinema. A partir daí, tomei consciência e nunca mais faltei, mas a fama de não cumprir os compromissos ficou agarraada a mim. Ainda hoje toda a gente fica admirada, quando trabalha comigo, de eu ser tão profissional, estar no teatro três horas antes do espectáculo, não descuidar nada, ter os vestidos sem uma ruga. Tal foi a força dessa fama.

Mas naquele tempo, no teatro, andavam sempre a fazer partidas. Uma vez, num dueto, o Alberto Ribeiro meteu-me um peso de vinte quilos na mão e eu tive de cantar assim até ao fim. Como eu tenho muito boa memória e decorava até os papéis dos outros, estava sempre uma cadeira a marcar o meu lugar nos ensaios, e eu nunca l4 ia. No Verão ia para a praia e escrevia bilhetinhos a dizer que ensaiassem sem mim. Também nunca ninguém me ensinava nada nos ensaios, era só marcação. A única pessoa que me ensinou alguma coisa no teatro foi o Santos Carvalho, que me disse: "Amalia, quando tiveres de chamar um nome a uma pessoa, lembra-te mentalmente da histéria toda para tras: entdo aquele isto e aquilo, fez isto e fez aquilo, e depois

dizes a frase." E realmente da resultado!

Gostava muito do Santos Carvalho, era muito crianca. Quando Ihe morreu a mulher, a Ema de Oliveira, aquele homem abrutalhado ia escrever as revistas para o jazigo. Não dava uma coisa com a outra.

O Jodo Villaret, que era meu amigo e ia muito ouvir-me, uma vez, no

66

1958. NO CAMARIM DE IRENE ISIDRO.

escasaaos

.

1958. NUM BAILE DE MÁSCARAS, COM O ACTOR JOSÉ DE CASTRO.

Luso, disse-me que, quando eu estava a cantar, tinha visto a auréola da Severa. Ele acreditava nessas coisas de espiritismo. Mas o meu ídolo no teatro era o Vasco Santana. Uma das coisas que mais me divertia era quando ele não sabia o papel e ficava a inventar coisas, à espera do ponto. Embirrava quando as pessoas vinham para o pé de mim dizer que o Vasco Santana, que era um grande actor, tinha mais graça que o António Silva por causa da barriga. Quando há tanta gente com barriga grande que não tem graça nenhuma! Claro, eu gostava muito do António Silva, só quem fosse parvo é que não gostava, mas o Vasco Santana era uma coisa e o António Silva era outra.

Quando o Vasco Santana morreu, estive anos sem conseguir ir à revista. E eu gosto muito de revista. Nas revistas sempre se meteram comigo. Mas também, com quem é que se haviam de meter? Tem de ser com as pessoas que o público conhece.

Gostava de algumas pessoas do teatro, mas nunca me considerei do meio do teatro, como de nenhum outro meio. À única pessoa realmente amiga é a Irene Isidro, e vejo-a tão pouco! Ela era muito engracada. Uma vez fui com a Rosa (Silvestre), o Pinto de Campos e a Irene ao Avenida ver uma peça com um actor brasileiro, o Rudolfo Mayer (As Mãoz de Eurídice), numa matinée só para artistas (1955). A certa altura, a Irene pediu uma aspirina ao Pinto de Campos Porque tinha uma grande dor de cabeça. Quando se levantou, para ir pedir água para tomar a aspirina, viu a Lucília Simões num camarote, em frente, e disse: "Ai! Está ali a D. Lucília, tenho de lhe ir falar!". Lá foi. E quando voltou, pediu mais uma aspirina ao Pinto de Campos, que ficou muito admirado, porque a outra ainda não tinha tido tempo de fazer efeito. E a Irene disse: "Não tomei! Deixei-a na mão da D. Lucília." Como a Lucilia tinha a mão a ficar deformada, com os dedos a fecharem-se, a Irene pegou-lhe na mão, deixou lá o comprimido, e depois não teve coragem de o procurar. Era distraidíssima. Andou anos a ir ao médico, com os olhos sempre inflamados, a chorar e a ter de fazer aqueles números declamados, e afinal era tudo por causa de um casaco de]ã angorá que ela usava.

Mas o mais importante, na minha passagem pelo teatro, foi ter encontrado o maestro Frederico Valério. No fado do retiro, a música era um suporte para a palavra. Mas para mim, que tinha uma voz, aquele fado muito liso não me chegava, não me consolava, precisava de encontrar outra música.

Sempre me aconteceram coisas extraordinárias. A existência do Valério, quando eu estava a começar a cantar, foi formidável. Tinha um tipo de melodia que era para a minha voz. Conhecia muito bem a minha voz e escrevia para mim, para toda a gama da minha voz, para cima e para baixo. Nos fados do Valério a melodia está lá toda nem que se faça uma voltinha pequena, não se nota, a orquestra segue na mesma. Eu, as vezes, fazia paragens enormes e a orquestra adivinhava,

69

parava para me acompanhar. Gosto mais de cantar com guitarra e viola, porque fico mais independente. Com orquestra e um maestro a reger, não tenho a mesma espontaneidade para cantar como me apetece. Com os guitarristas, paro quando quero. Faço primeiro uma preparaçãozinha, mas não tenho paragens certas e eles percebem quando vou parar. Com orquestra são muitos músicos, não me podem conhecer todos. No teatro, quando tinha o Valério à minha frente a dirigir a orquestra, se eu não gostava de me ouvir cantar, estava sempre a olhar para ele e a abanar a cabeça a dizer que não e ele a dizer que sim. Até que o Valério passou a dirigir de olhos fechados, de cabeça para baixo, nunca mais olhou para mim enquanto eu cantava. Senão era uma conversa pegada de olhares.

Conheci o Valério como profissional, mas simpatizámos um com o outro. Tinha uma grande ternura por ele, uma grande gratidão. A música da Rosa Cantadeira era linda e o Fado do Ciúme foi o meu primeiro grande sucesso que foi Portugal fora. As músicas do Valério são todas bonitas, mas são complicadas, difíceis de cantar, ele tinha um estilo muito próprio. E era muito esquisito, não admitia que lhe mexessem nas músicas. Eu assisti, no Brasil, no Casino de Copacabana, quererem tocar-lhe uma música num ritmo diferente e ele pegar nas músicas e ir-se embora: E o Copacabana era um sítio muito importante.

Mas mesmo nas músicas do Valério eu fazia coisas diferentes, mudava-lhe os finais. E ele, a mim, consentia, porque sabia que eu era espontânea. E também porque, para além da música ser bonita, os finais que eu fazia ajudavam muito ao sucesso. Fazia uns finais brilhantes, andava ali às voltas e as pessoas aplaudiam mais. Não era bem alterar, eram variações. No final do Malhoa o andamento é o mesmo, mas eu é que o apresso; no Sabe-se Lá, eu vou lá para cima, para acabar em brilhante.

O Valério fazia uma coisa horrível para mim. Punha os fados todos nos tons mais altos que eu podia cantar. Eu não gostava nada, porque a voz quando estica mais tem menos corpo. Uma corda vocal é como um elástico que, muito esticado, fica fininho. Eu não sei em que tom canto um fado, o tom é tirado, mas o guitarrista é que fica a lembrar-se do tom, depois eu só peço o fado. Antes disso, fiz um ensaio, para ver a nota mais aguda a que posso chegar e a mais grave. Se me perguntarem em que tom canto tal fado, eu não sei. No fado usamos muito o bemol que, para nós, é o ré sustenido ou o fá sustenido. São esses meios tons que às vezes se ajustam melhor à nossa voz.

Mas para as orquestras com muitos músicos é difícil transpor para meio tom abaixo ou meio tom acima, fica menos brilhante. Por isso, com o Valério, tinha sempre de cantar em tons naturais. Ele tinha tirado aquele tom, porque achava que eu ia lá e quem tinha de se aguentar era eu, porque tinha de cantar meio tom mais alto do que devia.

70

Eu não gosto de ser obrigada a cantar no máximo. Posso dar um grito, quando não sou obrigada. Saíu, vou por ali fora. Mas por obrigação não gosto, porque dá-se uma nota alta, duas, três, fica-se cansada, já não sai com a cor que devia ser. Tenho tido uma voz muito sã, nunca dei uma fíbia nos tons altos, cheguei lá sempre, mas numa tonalidade que não agrada muito ao meu ouvido. Por isso, tínhamos as nossas pegas, eu e o maestro Valério. Eu dizia que era alto demais, ele chamava-me mandriona e dizia que estava lindo.

De repente, numa improvisação minha, sou capaz de ir a uma nota em que toco um tom que não sou capaz de tocar, se for a música a mandar. Com a minha genica e num certo rasgo, tenho chegado aos mis, ninguém entende como. Mas se for uma música com a tonalidade mi, eu não canto, nem posso. Só num rasgo é que lá chego. Uma vez, no Luso, puseram-me uma cantiga num tom altíssimo e eu cantei com uma dificuldade enorme e ainda fiz um final mais alto. Ficou tudo parvo, a olhar para mim, especialmente os guitarristas, que deram que se tinham enganado. Para os guitarristas também é mais fácil tocarem os tons naturais. No flamenco quando é tom natural chamam-lhe al aire, que quer dizer que a guitarra está livre, sem lhe meterem a surdina.

Não gosto muito das palavras dos fados do Valério, quase todas do Amadeu do Vale e do José Galhardo. Detesto o Fado do Ciúme, com aquele já estds perdoado | de tudo o que me chamaste. Gostar, gosto muito do Ai, Mouraria, e do Fado Amdlia, e também do Saber-se Ld, que tem versos do Silva Tavares. Muita gente tomava o Fado do Ciume ou o Só A Noitinha como coisas que me tivessem acontecido. Pensavam que eu cantava aquelas letras porque tinha uma grande paix@o. Mas, claro, aquilo não era pensado por mim, era pensado pelo Valério, pelo Amadeu do Vale, pelo José Galhardo. Ainda bem, são como eu, que também gosto de acreditar numa histéria que me agrada.

Uma vez zanguei-me com o Valério. Eu gostava muito de um fado do Raul Ferrdo, que a Herminia cantava, mas não gostava do estribilho e pedi ao Valério para me fazer um estribilho novo. Estávamos no Brasil, o Amadeu do Vale fez a letra e eu cornecei a cantar o Só A Noitinha, com o couplet do Ferrão e estribilho do Valério.

Quando voltei para Lisboa o fado fez sucesso e quando fui a Madrid, fazer aqueles filmes curtos, com fados, o Só A Noitinha foi incluído, mas esqueci-me de dizer que também era do Ferrão. Quando o filme se estreou, no Politeama, o Ferrdo estava a assistir e comegeou a chamar ladrão ao Valério. O Valério, claro, ficou zangado. Mas para

provar ao Ferrdo que não tinha culpa foi para os jornais dizer que nunca mais fazia fados para mim e me proibia de cantar os fados dele. Como se fosse um castigo, para provar que ele estava inocente. E eu nunca mais cantei. Até que ele me veio pedir desculpa. Fiquei muito

7

zangada, mas depois a coisa passou. Quando estive uma temporada em Nova Iorque e ele também 14 estava, acompanhou-me muita vez ao piano.

Mais tarde o Valério fez as músicas do filme Sangue Toureiro (1958) que gravei mas nunca cantei em público. Embora as músicas fossem bonitas, nessa altura eu tinha descoberto outro tipo de poesia e aqueles versos do Guilherme Pereira da Rosa já não me diziam nada. Aliás dos versos dele só gosto da Viela, que ele fez para o Alfredo Marceneiro.

Eu disse ao Valério que não gostava dos versos, mas eles já tinham combinado tudo com o Augusto Fraga, que era o realizador, e cantei aquilo de muito má vontade. De maneira que nunca mais me deu jeito voltar a cantá-los, embora o Amor, Sou Tua se tenha cantado por todo o lado. Até o César o aprendeu. Mas não ficou, porque eu não o cantei. Havia também um fado Sangue Toureiro, mas desses fados que falam de toiros os únicos que eu acho que se aproximaram mais do ambiente ribatejano foram o Toiro! Eh Toiro! que gravei, e o Fado das Caldas, que nunca gravei por causa daquele “ai, ó...”, que eu não era capaz de dizer. A Andaluzia tem uma coisa que anda no ar, que se traduz num tipo de letras que cá não existem.

Mas as músicas do Valério eram músicas bem portuguesas. Quem hoje compõe não faz música portuguesa. Porque existe uma linha melódica, seja no fado, seja na marcha, seja na cantiga de roda que se ouve e se vê que é português. E não é preciso que seja tudo fado. A música do Carlos Paredes não tem nada a ver com o fado mas eu gosto. Como gosto da música do João Gilberto que não tem nada a ver com o samba.

A primeira vez que fui ao Brasil (1944) foi um sucesso tão grande, que nunca mais deixei de lá voltar. Fui a primeira artista portuguesa que trabalhou no Casino de Copacabana, que era a coisa mais importante do Brasil, onde só cantava o Jean Sablon, e gente assim. E então com o fado de que toda a gente fazia troça! Quando fui ensaiar a primeira vez ao Casino de Copacabana, a orquestra de lá, como eu era portuguesa e fadista, começou a fazer troça, a cantarem: Ai, minha mãe, minha mãe!. Para eles o fado era aquilo. Fui eu que acabei com a troça ao fado no Brasil.

Quando cheguei, já tinham uns vestidos para mim, muito ricos, bordados a ouro, e apareci integrada num espectáculo chamado Numa Aldeia Portuguesa. Cantava com orquestra, mas o meu reportório. Foi um tal delírio que até iam dar os parabéns ao empresário do Copacabana, o Atalaia, que era português. Contrataram-me logo para a Rádio Globo, quiseram que eu fosse para o teatro, tinha tudo à minha disposição.

Quando me vim embora, o Atalaia disse-me que arranjasse, cá em Portugal, umas cinco ou seis raparigas bonitas, para dançarem

72

1944. A PRIMEIRA CHEGADA AO BRASIL.

%

@

.

N

S

T

"

-

-

"

-"

"

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

1950. UMA MISTURA DE ARTISTAS DE PORTUGAL E DO BRASIL: EVA TODOR, IRENE ISIDRO, LAURA ALVES, JOAO VILLARET, ARTUR AGOSTINHO, TONY DE MATOS

E OUTROS.

1966. NO FESTIVAL DO RIO, COM MAYSA A SUA ESQUERDA.

1977. "UM AMOR DE AMÁLIA" NO CANECAO DO RIO DE JANEIRO.

1967. ENCONTRO EM CANNES "COM ROBERTO CARLOS.

1968. O POETA VINICIUS DE IV]ORAIS "EM CASA DE AMÁLIA"

enquanto eu cantava, com o guarda-roupa que o Casino de Copacabana já tinha. Queriam fazer propaganda ao Casino pelo Brasil fora e tinham-me escolhido a mim. Fiquei de voltar o mais depressa possível.

Cheguei a Lisboa com a incumbência de contratar as tais seis

raparigas bonitas, mas como não sabia contactar com ninguém, fui falar com o Santos Carvalho, que conhecia do teatro. Ele gostou da ideia e propôs-se logo ir, mas a Ema de Oliveira, que era a mulher dele, a Maria Ema, a Virgínia Soler, o Luís Piçarra, o Humberto Madeira, o maestro Frederico Valério, o Amadeu do Vale, que era autor teatral, uma companhia inteira em lugar das seis raparigas boni-

tas que me tinham pedido.

Quando cheguei ao Brasil (1945), com uma companhia inteira, o Atalaia disse que não era aquilo que ele queria, que não ia fazer a propaganda do Casino de Copacabana pelo Brasil fora com aquela gente. Como havia lá quem quisesse fazer uma revista, mas só com a condição de eu entrar aceitei, para aquilo não acabar numa coisa muito esquisita e fomos para o Teatro República, com a companhia anunciada como Companhia Amália Rodrigues, representar primeiro a revista Boa Nova, completamente diferente do que se tinha feito em Lisboa, e depois a opereta Rosa Cantadeira, em que eu fazia o papel criado pela Hermínia.

Foi no Teatro República, nessa temporada, que o Valério e o Amadeu do Vale fizeram o Ai, Mouraria, foi 14 que eu o estreei. Para mim, o Ai, Mouraria é mesmo o fado do Valério. Aquele que é eterno. Os outros deixei de os cantar, o Ai, Mouraria e o Amdlia continuei sempre a canta-los vida fora. Quando canto o Ai, Mouraria há logo uma corrente que se estabelece. Gosto da musica e gosto dos versos. Alguém que fala duma rua, dum bairro, duns amores que teve e perdeu. Nessa altura, o Valério e o Amadeu do Vale também fizeram outra coisa para eu cantar, que é engracada, o Fado Xuxu, que começo por chamar-se Fado Carioca. Dez anos depois (1955) voltei a cantar o Ai, Mouraria no Teatro Republica e todo o público se comoveu.

Até chorei a cantá-lo.

Como me queriam no Casino de Copacabana eu cantava toda a semana no República em duas sessões e à segunda-feira, que era o dia de folga, cantava no Copacabana, que ficava sempre esgotado. Uma vez fui convidada para ir cantar ao Teatro Municipal, numa festa para o Getúlio Vargas, onde iam todos os grandes artistas. E eu cantava o Ai, Mouraria e abanava a cabeça para a Celeste, que estava na primeira fila, a dizer que estava a correr mal, e ela abanava a dizer que sim, que estava a correr bem. Passei o tempo todo naquilo, as duas a abanarem a cabeça. Já parecia o abanar de cabeça entre mim e o Valério.

Sempre tive muita gente que gostou de mim e eu não gostei, mas continuaram meus amigos. Só conheço duas pessoas que me odiaram

4

por eu lhes ter dito que não. Um deles foi um francês, que até morreu por minha causa. Eu estava no Brasil, na revista, no Teatro República. E ele ia ver-me e, quando eu aparecia no palco, abria o jornal e punha-o na frente, a fazer troça de mim. Quando alguém falava em mim, ia logo bater na madeira. Um dia, ia a atravessar a Avenida de Copacabana e estava a minha voz a cantar no radio de um botequim qualquer. Quando me ouviu, era tal a raiva, começou à procura da caixa de fósforos para bater na madeira, não viu que vinha um autocarro, foi atropelado e morreu. .

O outro foi o Julio de Sousa, cá em Lisboa, claro. Esse tinha-me uma raiva, que não me podia ver, porque como era muito vaidoso e me fez a corte, não aceitava que eu lhe tivesse dito que não. Os bone-

cos de barro que fazia com a minha caricatura eram sempre mealheiros, por inveja do meu sucesso. Ele nunca foi artista com grande êxito material e a irmã, a Mariamélia, também não. Eu tive aquele sucesso todo e, ainda por cima, lhe disse que não. Nunca me perdoou. Trabalhei com a Mariamélia, no teatro, várias vezes. Numa revista, ela fez um numero, toda caracterizada pelo irmão, para ficar parecida comigo, que era muito desagradável, a dizer que eu era uma interesseira, que só cantava por dinheiro. Muita gente não gostou. Eu não fui ver. Mas nunca odiei o Julio de Sousa. Até gravei coisas escritas por ele, como Saudade Vai-te Embora. E gostava dos bonecos de trapo que ele fazia de mim. Não tenho nenhum porque as pessoas pediam-me e eu dava-os. Esperava sempre ter outros e fiquei sem nenhum. O que ele fez de mim na Severa, que era uma maravilha, dei-o ao Kostelanetz e agora, que ele já morreu, sabe-se 14 onde terá ido parar!

Quando já estávamos há mais de sete meses no Brasil, queriam dar-me duzentos mil cruzeiros por mês, que eram duzentos e vinte contos portugueses, para eu lá ficar um ano a fazer publicidade a Companhia Antártica Paulista, a do Guaraná, e davam trinta contos por mês 4 minha irmã, para ficar a acompanhar-me. Eu achava que já 14 estava há muito tempo e queria vir-me embora e a minha irmã dizia: "Pois, vens cá outra vez." E k

Foi nesta altura que gravei os meus primeiros discos, para a Continental. Deixei lá no Brasil, desde estas primeiras vezes que lá fui, coisas que, ainda hoje, não há quem não peça aos portugueses que lá vão cantar. Quando 14 vou, tenho sempre de cantar o Fado do Ciúme, a Perseguição, o Tudo Isto É Fado, que foi criado pela Irene Isidro, numa revista. Foi ela que me disse que achava aquilo bom para mim. Não canto o primeiro couplet, porque foi feito para o teatro e não tem razão, cantado a seco, mas gosto muito das palavras do estribilho.

Muitas coisas me ligam ao Brasil. Quando fui para o Casino de Copacabana, aquela Nossa Senhora de Copacabana, que está a entrada do túnel para a Avenida de Copacabana, estava completamente sozinha. Eu comecei a ter muito sucesso, enchi-lhe de flores,

78

corbeilles do meu tamanho, e eu saía com aquelas flores todas, em táxis e automóveis que me traziam, e punha as flores todas aquela Nossa Senhora, que estava ali sozinha. Ao mesmo tempo, agradecia e dava o exemplo. Fui muitas vezes seguidas ao Brasil, pus lá tantas vezes flores e flores dias seguidos, que as pessoas devem ter começado a notar, a pensar que alguém ia ali agradecer um milagre. Isto não me disse ninguém, nem está documentado, mas tenho cá uma fé que eu é que fiz que aquela Nossa Senhora, que estava sozinha, tenha hoje igreja com gradeamento, esteja cheia de velas, gente a vender velas, aquela romaria toda. É cá uma fé que eu tenho, porque quando lhe comecei a pôr flores não tinha nada.

Na terceira vez que fui ao Brasil (1950), estava a cantar na boite Night and Day. Na rua estava um calor horrível, infernal. Entrei na boite que estava gelada, com o ar condicionado. Era tal a diferença de

temperatura que apanhei uma rouquidão enorme, mas continuei a cantar. A tal ponto que tinha também um contrato para a rádio por dois meses e tiveram de pôr discos. Estive quase dois meses sempre no médico, com aerosolis e penicilina, até ficar boa. Cá em Lisboa conscienciei logo que tinha perdido a voz.

Depois fui à Suíça ver o que acontecia. O médico disse-me que eu tinha tido muita sorte não ter arranjado calos nas cordas vocais. Que quando estivesse rouca não podia forçar as cordas vocais, não havia outra coisa a fazer senão calar-me. Eu disse ao médico que às vezes se me secava a boca que parecia cortiça, desde cá de baixo da garganta até à boca ficava tudo seco, nem podia falar. Ele mandou-me comer maçãs antes de entrar para o palco. A partir daí, andava tudo cheio de maçãs, no carro, no hotel, no camarim. Fartei-me de comer maçãs.

Outro médico disse-me que o melhor para aquela secura, que era dos nervos, era tomar uma ou duas taças de champanhe antes de cantar. E eu, que nunca consigo beber nada, que só gosto de chá, andei durante uns sete anos a beber champanhe antes de entrar em cena. Mas como o champanhe também não me tirava os nervos, deixei de beber e voltei às maçãs. Esta história do champanhe pegou-se-me tanto que, ainda hoje, a qualquer casa onde vou jantar, têm logo uma garrafa de champanhe para mim. E, afinal, ndo bebi nunca senfio uma pinguinha. E até gosto muito mais de maçãs!

Passei enormes temporadas no Rio. Quando me casei até estive para 14 ficar a viver. Antes de eu lá ir a primeira vez, os fadistas não tinham casa especial para cantar: cantavam na Casa do Minho ou na Casa das Beiras. Depois é que começaram a abrir casas de fado, no Rio e em S. Paulo. Em Paris, uns anos depois, foi a mesma coisa.

Em 1966 convidaram-me para fazer parte do júri do Festival da Canção do Rio de Janeiro e para escolher o cantor que devia representar Portugal. Escolhi a Simone de Oliveira. Houve muita gente descontente, mas foi o meu critério que prevaleceu. A Simone tinha uma

79

voz bonita, tinha toda a sua força. Ainda não lhe tinha acontecido aquele problema das cordas vocais, porque hoje a Simone é uma actriz da canção. No ano seguinte também a levei ao Olympia. O juri tinha artistas de vários países e o presidente era o Chico Buarque. Não gostei nada de fazer parte de um júri, porque ninguém está de acordo.

Cada um tem o seu critério, o seu gosto ou o seu nível. Eu gosto muito do Dorival Caími, mas não votei na canção da filha dele, a Nana, que foi muito mal recebida, quando ficou em segundo lugar.

Não me deixei influenciar pela amizade. Quem ficou em primeiro lugar foi o Udo Jirgens. Fazer parte de um juri não tem graça nenhuma. Fica-se com um peso de consciéncia, a pensar se a escolha foi boa. Há sempre uma dúvida. A partir dai recusei-me sempre a fazer parte de juris, mas esse Festival do Rio foi impecavelmente organizado.

Foi no Brasil que fiz o meu unico espectaculo todo organizado. Chamava-se Um Amor de Amdlia, foi no Canecdo (1972). Foi todo

feito pelo Ivon Curi. Além de cantar, eu contava episódios da minha vida. Mas nunca decorei o texto, trabalhava com o ponto nas orelhas. Nio estava habituada, mas ninguém deu por isso. Isto também nasceu comigo. No palco, quando falo, apesar da timidez, saio-me bem. Quando me engano, vou para a frente, chego a inventar quadras inteiras. Quando o público começa a estar comigo, eu estou também com ele e pronto.

Era um espectáculo com uma boa orquestra, com um bom coro. No palco estavam quatro painéis com retratos do meu busto, com mais de dois metros de altura. Gostava de fazer em Portugal um espectáculo assim. Foi um grande sucesso, esgotava todos os dias o Canecão, que é enorme. Os empresários do Canecão, os Priolli, queriam comprar o meu contrato no Líbano e ainda dar uma indemnização para o espectáculo poder continuar. Mas os empresários do Líbano eram sérios, já me tinham anunciado, e não aceitaram. Por isso o espectáculo do Canecão não pôde continuar. No ano seguinte voltei 14 e retomei o mesmo espectáculo, Um Amor de Amdlia. Mas quando se corta uma carreira nunca é a mesma coisa.

Continuo a ir ao Brasil praticamente ano sim ano não. E é sempre uma época extraordinária. Da última vez (1983) era para fazer dois espectáculos no Canecão do Rio e dois no Canecão de S. Paulo e fiz mais dois e mais dois. Mal acabava um espectáculo e anuciavam que eu ia fazer mais dois, ficava logo a casa esgotada.

Sempre me senti bem no Brasil. Acho até que o samba e o fado têm um ambiente comum. A primeira vez que 14 fui, vi na rua uma escola de samba que ia a gritar uma cantiga assim Vão acabar com a Praça Onze. Isto para mim é fado. A mesma tristeza da melodia, a mesma tristeza nas palavras. Só que depois é disfarçado pela alegria africana.

80

Só comecei a fazer cinema em 1946, mas o primeiro convite que tive foi do António Lopes Ribeiro, logo em 1941, para entrar no Pátio das Cantigas. Era uma personagem feita para mim, uma rapariga que cantava o fado e até se chamava Amália. Mas o António Vilar, que era o maquilhador, achou que eu tinha umas sobrancelhas que não eram possíveis para o cinema. O que é muito estranho, porque, mais tarde, fiz cinema e as sobrancelhas nunca me atrapalharam, sempre se viram os meus olhos. Como não me quiseram, acabaram por dar o meu papel à Maria Paula, tudo por causa das sobrancelhas. O Vilar deve ter achado que eu não era o tipo de beleza dele.

A minha estreia no cinema foi nas Capas Negras (1947) mas nunca vi o filme. Vi algumas cenas que ia fazendo e não gostava nada. Por isso, quando foi a estreia, não quis ir. Fez aquele sucesso todo, dizem que bateu todos os recordes de bilheteira até aí, mas nunca me apeteceu ver. O meu par era o Alberto Ribeiro, que tinha uma voz como nunca ouvi outra num cantor popular. Uma voz que parecia uma montanha, linda, bem timbrada, como uma explosão. Só é pena que quisesse cantar de uma certa maneira. Fazia uma espécie de piano-

nhos que parece que se encolhia todo. Ele tinha processos e os processos envelhecem, só o que é natural não envelhece. Ouve-se um disco meu antigo e canto como agora, sem processos. Quem passa pelo campo e vê um cardo, já sabe que é um cardo que está ali, é natural. Agora se fôr um cardo a disfarçar-se, a fazer que não é cardo, já não é natural.

Depois veio o Fado (1947). Jogaram um bocadinho como sendo um filme que contava a minha vida. Eu não disse nada, para que não pensassem que eu não queria que se falasse nisto ou naquilo. Mas não tem nada a ver com a minha história, a não ser que casei com um guitarrista e que vendia fruta. De resto, a minha mãe nunca cantou o fado, não fui criada no bairro de Alfama, só fui criada pela minha avó, aquilo do empresário a dar-me as coisas todas não tem nada a ver comigo.

Acho que os diálogos é que estragam o filme. É pena! Há palavras que eu não gosto e passo-lhes por cima. Tenho vergonha! Sinto-me mal! Tudo o que é natural saía-me bem, o resto não. Como eu não era actriz e nunca fui dirigida, só podia ser assim. Naquela cena do camarim, quase no final, que faço com o Eugénio Salvador, se não fossem as palavras, nota-se que talvez, se eu continuasse a fazer cinema, se fosse dirigida, se tivesse papéis de que eu gostasse, podia ter sido uma actriz de teatro ou de cinema. Mas como nunca aprendi a ser actriz, como não sabia nada e lá porque cantava e era a Amália Rodrigues entrei logo como primeira figura, tinha de ser conforme as coisas me saíam. Se tivesse começado por pequenos papéis, podia ser diferente, mas nunca me deixaram.

Apesar de eu ter um ar popular, nunca tive um ar ordinário.

81

Quando estou naquela cena do mercado, a pôr o avental, não pareço igual às outras que estão no mercado. Porque não sei ser actriz, não me sei arranjar assim, há uma falta de experiência para agir na altura em que não sei fazer as coisas e há uma falta de capacidade, em mim, que canto o fado, para fazer o papel de fadista. O meu ar é talvez mais de provinciana. Fui criada com uma família muito severa, talvez fosse essa severidade que nunca me deixou pôr a mão na anca e tomar certas atitudes chamadas fadistas.

A sequência do ensaio dos fados fui eu que a inventei, porque achei que havia ali uma falha, que o meu papel e o do Virgílio Teixeira não tinham graça nenhuma. Se ele era guitarrista e ensinava a rapariga a ser cantadeira, tinha mesmo de ensinar. Não era só falar nisso. E então, inventei aquela lição de fado que na altura, disseram que era o melhor do filme. Eu faço lá umas variações, canto mal de propósito, depois canto melhor, para se ver que estou a aprender, digo umas coisas que as pessoas acham graça. Sim, porque o filme entre os dois não tem graca nenhuma! Quem tem graca é o António Silva. Ele é que é o grande actor do filme. O Vasco Santana tem graga, mas tem um papel muito pequenino. Acho que ele não queria fazer papéis grandes, escolhia os papéis' pelo tempo que duravam, não queria

entrar mais de dez minutos, um quarto de hora. Tinha muito trabalho no teatro.

Aquela cena em que eu estou a cantar e há umas meninas nos bastidores a dizerem mal de mim, que não canto, só mio, que o meu sucesso é por ser bonitota, aquilo foi uma conversa que eu ouvi. Uma vez no Apolo, na revista Estds Na Lua (1946), eu estava enrolada na cortina para ndo me verem e poder olhar 14 para fora para ver o publico e ouvi uma actriz, que não sabia que eu estava ali, dizer exactamente aquelas coisas a outra actriz. Contei isto ao Armando Vieira Pinto, que pôs tudo no filme como se fosse passado quando eu estava a actuar, mas eu estava era atras da cortina.

Como não gostei nada dos didlogos do Fado, quando li o argumento de outro filme do mesmo autor, chamado Eram Duzentos Irmados, disse-lhe que ndo tinha gostado, que havia palavras que eu não queria dizer. Ele não gostou muito e eu não fiz o filme. Tenho pena só por causa de uma fotografia minha, de aevental, a anunciar o principio das filmagens, que veio publicada. Mais tarde, os didlogos do Sangue Toureiro (1958), ainda desse autor, também não me agradavam. Também detestei. Mas esse acho que é o meu filme mais pobrezinho. Nunca o vi. :

O Valério tinha feito uns fados muito bonitos para eu cantar no Eram Duzentos Irmãos, que depois cantou a Fernanda Peres, que fez o papel que era para mim. Quando estava a gravar as músicas do Fado, que eram do Frederico de Freitas, dei uma nota diferente, como acontece tantas vezes, e o operador de som, que era um espanhol, o

82

Dominguez, parou a gravação para dizer que eu me tinha enganado. E o Frederico de Freitas, que estava a assistir, disse logo: "Deixe ficar enganado, deixe ficar enganado!". Gostava muito do Frederico de Freitas. Escreveu até coisas muito bonitas a meu respeito. Aquelas músicas dele, antigas, eram lindas e eram populares: A Rua do Capelão, o Timpanas, o Ai, Bate, Bate. Mais tarde, fui buscá-las e cantei-as todas.

Como em Nova Iorque tinha ouvido o Kostelanetz reger La Bamba e achava que o Frederico de Freitas tinha coisas muito mais bonitas, a minha mania era juntar os dois, para tocarem as coisas dele na América, porque iam ser um sucesso. Uma vez o Frederico de Freitas estava em S. Carlos a ensaiar a Orquestra Sinfónica Nacional e levei lá o Andre Kostelanetz. Eu tinha pensado no Timpanas e nessas coisas, mas o Frederico de Freitas queria era que o Kostelanetz levasse músicas sinfónicas, a Menina Tonta e outras desse género. Mas como a orquestra estava toda desafinada, disse o Kostelanetz, e a menina ainda mais tonta, e como coisas daquelas tinha o Kostelanetz dos melhores compositores do mundo, claro, não lhe interessou nada. Depois do Fado o Leitão de Barros convidou-me para fazer Vendaval Maravilhoso (1949). Como me disseram que ele tratava muito mal os artistas, que lhes chamava burros, eu disse-lhe: "Ó senhor doutor, não me chame burra, que eu não gosto nada que me ralhem." Não

é que eu não pense que sou burra, mas se me chamarem fico com um complexo muito grande e não me posso mexer. Lembro-me que uma vez ele disse-me para eu entrar e dizer que precisava de um médico e eu disse que não era capaz de fazer aquilo a frio. Mas lá fiz, e ele depois disse-me: "Vê como foi capaz à primeira." Eu tive aquela conversa primeiro e pronto, nunca me ralhou. Foi pena o filme não fazer sucesso nenhum.

Deste meio do cinema, a pessoa que me ficou foi o Virgílio Teixeira. Sou muito amiga dele. Por esta altura do Fado, quando esteve cá o Tyrone Power e a Linda Christian, que tinham acabado de casar, andámos muito com eles (1948). O Virgílio tinha sempre umas namoradas muito bonitas e a dessa altura era tão bonita que toda a gente julgava que ela é que era a Linda Christian. Falou-se muito, até veio nos jornais, que eu tinha dado uma pulseira a Linda Christian. Mas não dei nada. Ela é que me levou a pulseira. A Linda Christian trazia uma pulseira de ouro, com uma medalha com um escorpião, que era o signo dela. Eu disse-lhe que a pulseira era bonita e ela perguntou se eu queria trocar pela minha. Eu disse que sim, mas nunca pensei que ela aceitasse. Mas aceitou mesmo e ficou com a minha, que era uma pulseira boa. Depois, tive vergonha de dizer que não, mas não lhe dei assim a pulseira. Que eu não ando a dar pulseiras as pessoas.

Neste tempo das Capas Negras e do Fado, acho que foi verdadeiramente a descoberta da Amalia Rodrigues em Portugal. Andavam

83

cordões de polícia atrás de mim para suster a multidão. Um para me levar, outro para me trazer. Não podia ir a sitio nenhum. Quando o Fado se estreou no Porto e eu cantava, no final, depois da exibição do filme, era uma loucura. Saja do Hotel do Império para o Coliseu do Porto, no carro de um amigo meu, o Jodo Marques Pinto, que ficou com o carro todo amolgado pela multidão e tinha de ir um cordão de polícia para eu poder fazer o caminho. A minha irmã Detinha, que me acompanhou sempre desde pequena e talvez seja a única pessoa da minha família que tem consciência do meu caso, chegou a andar, perdida na multidão, tinha então uns onze anos, a dizer: "Eu sou a irmã! Eu sou a irmã!". Até julgavam que ela era a Luisinha do filme.

Eu ia cantar Portugal fora e paravam-me na estrada para me oferecerem coisas das terras. Uma vez cantei no Casino da Praia da Rocha, no Algarve. Depois do espectáculo, como havia muita gente na praia que me queria ouvir e não podia ir ao Casino, começaram a pedir: "Cante 14 um fado." E eu cantei do alto dum muro que 14 havia para as pessoas que estavam na praia. Inventaram depois muitas coisas disparatadas. Em França, até escreveram que eu atirei com as jóias aos pescadores. Nesse tempo nem joias tinha para mim quanto mais para atirar. 2

Nunca gostei de me enfeitar com penas de pavão. Fui uma vez convidada para cantar, numa festa de beneficência, na Verbena de Santo Amaro e fiz um cachet muito mais baixo. Depois de eu cantar, vieram agradecer-me ao palco e disseram que eu tinha ido cantar de

graça. Entdo eu disse: "Ah! Você é muito esperto. Eu não vim nada de graga, cobrei metade do cachet. Agora é que vim de graga, porque não vou receber o dinheiro." Não fui capaz de me calar! Podia-me ter calado, mas a mim cu não me permitia isso. Este é o tipo de verdade que eu exijo de mim mesma. Eu era do Belenenses, desde miúda, para irritar os meus irmãos, que eram do Carcavelinhos, o clube 14 de Alcantara. Uma vez quando fui cantar a uma festa do Sporting, no fim, em vez de dizer "Viva o Sporting!" disse "Viva o Belenenses!". Não queria que as pessoas pensassem que lá porque eu estava numa festa do Sporting andava ali a dar vivas. Porque a mim tanto me importa que viva um como outro. Nunca fui uma apaixonada do futebol. Gostei do Benfica, naquela altura formidével, com aqueles grandes jogadores. Gostei do que fizeram pelo mundo fora.

Mas em Lisboa, nesse tempo dos filmes, a loucura era enorme.

Eu cantava no Luso, geralmente & quinta-feira, cantava no Casino do Estoril e cantava no Comboio das Seis e Meia, no Politeama, que era mais popular, um espectaculo mais acessivel. Ainda hoje tenho nos ouvidos aquele "Ah" imenso da sala do Politeama em peso, quando apareci de cabelo cortado, pela primeira vez. As pessoas têm uma exigéncia comigo que não têm com outros artistas: a Amália é que não pode, a Amália é que não deve. Mas eu nunca fui atrás disso, porque

84

fui sempre atrás de mim mesma. Uma vez eu disse à Hermínia Silva para cortar o cabelo, que ela usava aquele cabelo muito grande, todo espetado. E ela disse-me que não cortava, porque o público gostava dela assim. Até lhe respondi: "Mas se o público gosta de si pelo cabelo, é mau."

A minha vida artistica em Portugal corresponde a um tipo de casamento que uma pessoa faz quando tem vinte anos e depois dura até ao fim da vida. Passa a paix@o que faz bater o coração mais forte, mas fica a amizade, que tem um valor muito mais certo e natural.

Portugal descobriu a Amalia e agora gosta da Amalia como artista e como pessoa. Disso tenho a certeza absoluta. Há mais qualquer coisa que gostar de um artista. Tenho qualquer coisa em mim de Portugal, que as pessoas sentem. Como se eu fosse uma erva, um cheirinho. Há muitíssimos anos, um senhor de Reguengos mandou-me uma carta, com um envelope onde só tinha Ex.ma e depois um boneco, uma caricatura minha. E ele dizia que se eu recebesse aquela carta podia ter ideia da minha popularidade. E recebi, só com um boneco, sem morada, nem nada. Também recebi uma carta em Paris, dirigida a uma Amalia Rodrigues, para Barcelona. E o correio em Franca levou-a directamente para o meu hotel. Como se não existisse outra Amalia Rodrigues no mundo.

Mas também sempre inventaram muita coisa a meu respeito. Ha um senhor, que não regula bem e tem a mania que é muito rico, que diz que tem isto e aquilo e só amalias tem mais de cem. A este acho graca. A outras coisas não acho graga nenhuma. Diziam as pessoas que me queriam bem, ou que estavam apaixonadas por mim, que eu

estava tuberculosa, que me tinham visto ter uma hemoptise. Quando estive muito doente, no Hospital da CUF (1952), uma enfermeira disse que tinha assistido & minha morte, que eu tinha morrido como uma santinha. Depois, quando saí, até achei que tinha valido a pena. Tantas foram as promessas que cumpri com pessoas que as tinham feito se eu ficasse boa, tantas as cartas bonitas que recebi...

É muito esquisito as pessoas falarem tanto de mim. Mas também se não falassem, se não houvesse esses boatos todos, eu ja não existia. O Dr. Ricardo Espírito Santo foi o boato mais insistente. Diziam que me mandou educar, que me mandou aprender linguas, que me deu mundos e fundos, que era meu namorado. Para essa gente foi ele que me fez artista, foi ele que me deu tudo. Quem me fez artista foi Nosso Senhor e a minha mãe ajudou um bocado.

O Ricardo Espírito Santo gostou de mim, foi meu amigo, amigo até da minha família. Mas as pessoas sempre interpretaram essa amizade de uma maneira que não tem nada a ver com a verdade. Quando o Ricardo Espírito Santo me descobriu, já eu estava como vedeta no Teatro Apolo. Era um senhor muito bem muito alto, muito louro,

85

muito bonito, um bocado conquistador, todas as mulheres olhavam para ele. Era muito importante, mas eu não sabia quem ele era. Um dia, eu estava no teatro, mas não conhecia ninguém. Ele apareceu e toda a gente começou a olhar, a dizer para quem seria que ele vinha, um borborinho. Eu então ouvi dizer o nome e disse que costumava receber umas flores que vinham com esse nome, que eu não sabia quem era. Ele tinha um grupo muito grande, foi lá várias vezes, e começaram a gostar de me ouvir cantar. Depois, ele tentou comigo o que tentava com muita gente e eu até muitas vezes fui à igreja para Deus fazer com que eu gostasse dele. Eu até gostava que as pessoas pensassem que eu gostava do Dr. Ricardo Espírito Santo. Era importante para mim.

Quando o conheci fui toda contente dizer à minha mãe que um senhor muito importante dizia que eu cantava muito bem. Quando uma pessoa é pobre isso conta muito. Todo o pobre quando se aproxima de uma pessoa importante sente-se um bocadinho mais importante. Isto é humano e quem disser que não é assim é mentiroso. Ele era um grande senhor que descobriu um bicho maltratado e viu que por baixo desse bicho havia certa raça e tentou compreender a minha sensibilidade. Não lhe devo nada da minha vida artística. Devo-lhe as primeiras conversas sobre um mundo que eu desconhecia e uma amizade que durou muitos anos. De outro modo nunca me ajudou. Nem eu lhe pedi nada. Pedi-lhe uma vez um emprego para um guitarrista e ele emprestou-me o resto do dinheiro para comprar um prédio, que era para garantir o meu futuro. Emprestou-me o dinheiro e eu paguei-lhe.

A ajuda que tive do Ricardo Espírito Santo foi uma espécie de confirmação de mim própria. Uma vez eu estava em Roma a cantar

no Teatro Argentina (1950). Ele foi ouvir-me cantar e convidou-me para ir a um antiquário, com um inglês, amigo dele, também grande entendedor de antiguidades, porque achava que eu tinha sensibilidade. Eu disse que não percebia nada de coisas antigas mas ia, toda vaidosa de ouvir dizer que tinha sensibilidade. A certa altura entraram umas pessoas com uns objectos que eles tinham encontrado na tal loja e eu, quando vi essas coisas, pus as mãos e disse: "Tão bonitinho! Parece português." Mas comovidíssima. Eles olharam um para o outro e também se comoveram. Porque aquilo era realmente português e eu, uma pessoa que não entendia de coisas antigas, tinha sentido isso e comovi-me. Eles estavam contentes de terem encontrado aqueles objectos muito valiosos e a minha reacção veio dar força a que aquilo era tão português, que até me comoveu a mim.

As pessoas, naturalmente, acham muito mais interessante essa história do grande senhor que me fez, que me modelou. Mas a mentira irrita-me. Sou uma pessoa muito humilde e não me importava nada de dever a minha vida artística ao Dr. Ricardo Espírito Santo. Mas não

86

1954. COM VIRGÍLIO TEIXEIRA.

MADEIRA, 1950.

1948. NA LISBOA FILME CANTA PARA TYRONE POWER E LINDA CHRISTIAN.
VIRGILIO TEIXEIRA, RAUL DE CARVALHO E AUGUSTO FRAGA TAMBEM ASSISTEM.

devo. A única pessoa que me ajudou foi aquele senhor José de Melo. São até capazes de vir à minha casa e pensarem que tudo quanto eu tenho foi o Dr. Ricardo Espírito Santo que me deu. Pois as coisas que ele me deu, para a minha primeira casa, não têm absolutamente valor nenhum. Muita gente nessa altura me deu coisas. O Mimon Anahory deu-me um Cristo, muito bonito. Um amigo de quem ninguém fala, o Abel de Lacerda, deu-me um par de còmodas do século XVII], assinadas, que são a coisa mais valiosa que tenho em casa, sem ter sido comprada por mim. Gostava tanto de mim, que até comprou o retrato que o Eduardo Malta me pintou, que está no museu que ele fez no Caramulo.

O Ricardo Espírito Santo foi o boato mais incessante, mas aguentei com tantos boatos. Então o Rei Humberto de Itália não foi meu namorado, para não dizer outra palavra? Não me deu também mundos e fundos? Esse boato chegou à América. Eu tenho uns brincos muito grandes, compridos, de minas novas, uma jóia antiga que ao longe, no palco, faz muita vista, que comprei a uma senhora que vendia jóias nos camarins dos teatros, quando eu ainda trabalhava na revista. Pois na América queriam que eu dissesse que tinha sido o Rei de Itália que me tinha dado os brincos! Eu disse que não. Por um lado, porque era mentira e, por outro, porque mesmo que fosse verdade, também não dizia. Se eu fosse de me aproveitar das coisas até tinha dito.

Era um assunto tão falado, que o Linhares Barbosa fez uma quadra, com muita piada, em que dizia: A Amadlia é tão boa rapariga, que nem se nota que traz o rei na barriga. Porque diziam que eu ia ter um

filho do rei. Numa revista italiana até escreveram que o Rei de Itália estava apaixonado por uma fadista portuguesa, uma bonita morena, picada das bexigas, chamada Amalia Rodrigues. Misturaram-me com a Severa.

A verdade é que eu conhecia muito bem o Rei Humberto de Itália. Ele era meu admirador, ia muitas vezes ouvir-me cantar. Sempre que eu cantava no Luso o rei estava lá caido. Mas nunca me deu nada. Nem umas flores. Por acaso umas flores até me podia ter mandado! Mas claro que tive muita gente importante que me admirou, uns gostavam de me ouvir cantar, outros fizeram-me a corte. Fui a muitas festas onde estavam essas pessoas reais. Uma vez fui a um jantar e à mesa estavam catorze pessoas reais. Só eu é que não era. Além do Rei de Itália, de quem me aproximei mais foi dos Condes de Barcelona, dos Condes de Paris. A condessa era uma muther muito bonita. Com estes estive muita vez, com outros só esporadicamente.

Ao principio tinha uma certa timidez. Eu era muito amiga da Embaixatriz de Espanha, a Isabel Franco, que esteve ca muitos anos. O Embaixador, que era irmão do Franco, nunca contou nada para mim. Mas ela era uma simpatia. Foi a pessoa que mais se aproximou

89

COM A EMBAIXATRIZ ISABEL FRANCO.

1949. COM O REI HUMBERTO DE ITÁLIA NO CAFÉ LUSO.

1968. COM A BAILARINA PASTORA IMPERIO E O FUTURO REI JUAN CARLOS, EM MADRID.

de mim, de uma gente que não tem nada a ver comigo. Era uma senhora de um meio completamente diferente e convidava-me sem ser para cantar. Convidava-me para tomar chá, para passar a tarde com ela, para jogar a canasta, que não jogava nada bem, numa altura que eu tinha a mania que jogava muito bem. Ela até gostava de cantar o fado.

Uma vez convidou-me para uma festa na embaixada, onde estavam os reis todos. Veio receber-me à porta e eu, muito envergonhada, só dizia que não entrava, que não sabia fazer vénias. Mas a Isabel Franco disse-me que tomasse uma copa, e deu-me uma taça de champanhe. Conversámos um bocadinho, outra copa e mais outra. O champanhe fez tal efeito, que eu, que nunca falava em público, resolvi fazer uma conferência sobre fado para o Rei de Itália, os Condes de Paris, os Condes de Barcelona, para aquela realeza toda. Comecei a cantar e como era a Embaixada de Espanha, explicava que o fado corrido correspondia à buleria, que era um cante chico, sem importância, depois que outro era a nossa seguidilla, e por aí fora. Como tinha já estas ideias e estava desinibida demais, deu-me para dar explicações. Como nunca bebo nada, qualquer coisa me faz logo imenso efeito.

Também tomei uma vez chá com o D. Duarte Nuno. Eu tinha ido cantar ao Norte, ele convidou-me e eu lá fui tomar chá com o rei. Era simpático. Um dia cheguei no Vera Cruz ao Rio de Janeiro e estava a falar com o D. João e o D. Pedro, os pretendentes ao trono do Brasil, a fazer o meu mais bem comportado possível. Cada vez que

o Vera Cruz ia ao Rio, a Maria Guerreiro, uma rapariga fadista que casou com um médico e ficou no Brasil, ia sempre ver o barco, para matar saudades. Nesse dia, quando me viu, pegou-me por um braço e só dizia: "Anda lá abaixo! Na cozinha estão uns marinheiros a dar pão com chouriço." E como ela era uma mulher muito forte, levou-me a correr, de escantilhão. Fiquei tão atrapalhada, que nem me pude despedir dos príncipes. Mas a Maria Guerreiro sabia lá que eram os príncipes.

91

M o o

i B

= -

.

E

" É

ES = 5 & r

B = "

-

- '

" "

"

- ; * "

4.

FOI DEUS

(1949 - 1955)

voz que fazia com que as pessoas que iam na rua parassem para me ouvir. Af pelos doze anos já me dava conta disso.

Quando tinha vinte e tal anos cantava Granada, Torna a Sorriento, o Hilário, essas coisas que metem muita voz. Cantava tudo quanto gostava. Um dia, em Formentor, depois de ter estado muito doente, estava a andar de gaivota com as minhas irmãs e a minha sobrinha e comecei a cantar Torna a Sorriento. Quando dei por mim estava toda a gente às palmas, na praia. Quando morava em Copacabana andava em casa distraída a cantar Granada e as vizinhas das traseiras começaram a aplaudir. Dei-me sempre conta que tinha alguma coisa. Isto não acontece a toda a gente. Andar a brincar no mar ou a cantarolar em casa e desatar toda a gente às palmas! Mas dei-me conta quase sem me dar conta. Não fiquei estragada por causa disso. Foi-me sempre agradável, até para mim, porque gostava de me ouvir cantar.

Mas eu tinha uma voz que não era só para aquilo que eu estava a fazer, para o fado. Desde miúda sempre cantei tudo. A mim quem me chamou fadista foram as pessoas. Mas também, nunca pensei em deixar de cantar o fado. Porque, apesar da voz ser boa, sou essencialmente uma cantora portuguesa e, de certa forma, ibérica. Quem me tira a música portuguesa e espanhola, acabou-se. Posso cantar noutras línguas, mas não canto da mesma maneira. Já não é para me divertir a mim, não é a mesma coisa. Sempre achei que para cantar francês ou inglês há muita outra gente que canta bem. Sempre cantei forçada.

Aquilo que não canto forçado é português e espanhol. Isso então, ninguém me pede e até me despedem. Ela aí vai, por aí fora...
Tenho uma voz, e quando fui com ela para os retiros levava dois ou três fados feitos por um homem de Alcântara. Depois, aprendi o tipo de fado que 14 se cantava. Quando fui para o teatro comecei a cantar os versos do José Galhardo e do Amadeu do Vale. A evolução da minha carreira é a evolução de mim mesma. Fui vivendo, fui apanhando, sentindo, passando por varias coisas. É como uma árvore que se planta e cresce, fica diferente, depois dá fruto. Mas a base, o carácter das pessoas, nasce com elas.

Muito cedo me dei conta que havia qualquer coisa na minha

95

Cresci. Palavras que ignorava cheguei a elas por intuição, por dedução, que sempre a tive apurada. Tive conhecimento das coisas pela minha maneira de ser. Os primeiros versos de mais qualidade que cantei foram As Penas, do Guerra Junqueiro. Vi aquele poema publicado num jornal, gostei e cantei. Isto foi há muito tempo, porque, em 1945, já gravei As Penas, no Brasil. Como o meu poder de escolha era maior, comecei a roubar fados dos livros de poesia. Porque dantes os poetas não escreviam para o fado. Num livro do Pedro Homem de Mello vi a Fria Claridade. Gostei dos versos, cantei e foi um sucesso. E ele, em vez de ficar zangado comigo, telefonou-me a dizer que tinha gostado muito. Então pedi-lhe para me fazer versos. Quando Os Outros Te Batem, Beijo-te Eu, já foi feito para mim. É um fado lindo! Mas não pegou por causa da música, que é difícil de cantar, mesmo tendo-lhe eu dado uma voltinha no final. Depois houve versos que ele fez para eu cantar e outros que eu escolhia dos livros que ele me mandava para eu escolher. Às vezes mudava aquilo que não me dava jeito cantar. Quando mudo os versos, os poetas, mesmo os grandes poetas, nunca estão em desacordo comigo. Porque eu canto e eles não cantam. Há palavras que escritas ficam bem e cantadas não soam. Olhos Fechados e Cuidei. Que Tinha Morrido foram feitos para mim. São ambos lindos, mas nenhum deles teve grande sucesso. As pessoas não compreenderam. O Povo Que Lavas No Rio foi tirado 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 a tentar navegar em outras águas. Vou ver se aquela palavra ou aquela música dão uma coisa diferente. Posso jurar que nunca o cantei duas vezes da mesma maneira. Uma vez, em Paris, pus um teatro todo em pé, às palmas, com o Povo Que Lavas No Rio, mesmo sem perceberem as palavras. Aconteceu. É esse acontecimento que é o fado.

O Pedro Homem de Mello era um homem extraordinário. Tinha

uma maneira de ser português de que eu gostava. Tinha um amor profundo por Portugal. Gostava da música da sua terra, era um homem à minha maneira. E um grande poeta. Quando acertava era em cheio, era um poeta como o Garcia Lorca. Aquele grande, grande, era a cidade / e ninguém me conhecia é que me deu no goto. Por isso é que o quis cantar. É esta minha tendência, quanto mais triste melhor. Tudo quanto canto dele é bonito, nem sei de qual gosto mais. Gosto de todos. Aquele grito A Minha Terra é Viana é um grito de amor à terra, ao Minho. São tudo coisas vividas, o Fandangueiro, o

96

1973. COM PEDRO HOMEM DE MELLO.

OS PREMIOS POZAL DOMINGUES 1969. ENTRE ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA E ALBERTO JAMES.

1962. EM CASA M A DECLAMADORA ARGENTINA BERTA SINGERMAN E O ESCRITOR DAVID MOURAO-FERREIRA.

Rapaz da Camisola Verde, Havemos de Ir a Viana, Gondarém, têm até o sal e a pimenta dessa vivência.

Há quem não goste muito do final da Prece:

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 morra em Portugal.

Acham que este final é uma bandarilha. Mas eu como sinto isto como ele também sentia gosto e canto.

Depois do Pedro Homem de Mello, outros poetas fizeram coisas para mim. O David Mourão-Ferreira escreveu fados muito bonitos. O primeiro que cantei dele foi a Primavera. Era, em bom, um poema na linha das coisas que eu cantava nessa altura. Um fado de amor, que foi sempre uma constante no fado, mas tratado por um bom poeta, de uma maneira diferente. Conheci-o por intermédio da Casa Valentim de Carvalho. Ele deve ter ouvido eu cantar o Pedro Homem de Mello, viu que os versos não eram maltratados e deu-me poemas para eu cantar. Também fez algumas adaptações para musicas que eu queria cantar, como o Barco Negro. As melhores coisas dele são Maria Lisboa, Madrugada de Alfama, dois fados que canto muito, e Sombra.

Um dos primeiros fados do David Mourão-Ferreira foi Liberto-
ço. No meu entender, aqueles versos falavam só de um grande amor.

Para mim, aquele nem as esperanças do céu me conseguem demover não era divida no Céu, nem em Deus, era que se o amor era tão grande, pois ia para o Inferno. Eu nunca fui ousada. Quando cantei Abandono também não percebi que era político. Gosto muito do

Espelho Quebrado, mas as pessoas não pegam nessas coisas. Um outro poema do David Mourão-Ferreira, As Aguias, já não é bem para fado. E como se fosse um bocado de serapilheira num vestido de cetim. É demais. As pessoas não entendem.

Eu nunca quis educar ninguém. Pois se eu nunca fui educada! Eu cantava essas coisas porque gostava, mas tive, talvez, uma facilidade

maior de entendimento que muita gente não tem. Fui a primeira pessoa que trouxe para o fado poetas que não eram do fado, porque achava mais bonito. Dizem que eu intelectualizei o fado. Mas hoje em dia toda a gente canta as coisas intelectualizadas. Nunca cantei nada que não percebesse, portanto não é intelectual.

Mas nem todos os poetas que eu cantava eram conhecidos. Um dia bateu-me à porta um senhor do Alentejo, de Reguengos. Um senhor alto, simpático, bem educado, formado em Farmacia, que disse que me trazia um fado. Eu nunca recusei fado nenhum. Tive sempre a mania de ouvir tudo, não fosse dar-se o caso de ser bom. As vezes não

99

gosto, mas nunca me arrisco a não ouvir. Mas naquele dia em que o Alberto Janes entrou na sala, agradou-me logo como pessoa. Ele contou-me que não tinha nada com artistas, nem com música, mas que tinha feito um fado, letra e música, que os amigos diziam todos que tinha de ser para a Amália. Por isso ele vinha mostrar-mo. Eu ouvi o senhor tocar aquilo ao piano e cantar. Ele tocava muito mal e cantava muito mal, mas quando acabou achei muito bonito. As pessoas que estavam na minha casa ficaram muito admiradas de eu achar bonito, mas eu vi logo que era extraordinário. E que enquanto ele tocava e cantava eu estava a ver-me a cantar a mim e sabia que ia ser bom. Dei uma volta à musica e aprendi musica e letra de um dia para o outro. E no dia seguinte cantei pela primeira vez o Foi Deus no Comboio das Seis e Meia que era transmitido pela rádio. E o fado pegou como um rastilho. Até hoje. É eterno, como o Ai, Mouraria.

É um fado tão ligado a mim que quando estive doente achava que não o podia cantar. Tinha vergonha de dizer: E deu-me esta voz a mim, não estando a voz muito boa. Precisa de ter uma voz ali presente, precisa de muita força.

Uma vez fui visitar a mãe do César que estava internada no hospital de Agueda e as freiras souberam que eu 14 estava e fizeram-me cantar o Foi Deus, na igreja, acompanhada ao órgão. Apesar de ser dos fados que mais gosto, quase nunca o canto no estrangeiro, porque precisa muito que se entenda a letra. Cantei-o na catedral de Beirute, quando me convidaram para cantar num Te Deum.

O senhor fez aquele fado, ficou contente de eu o cantar, daquele sucesso espantoso que teve em Portugal, e começou a fazer mais. Mas nem todos eram bons. Passaram muitos anos até ele me trazer outra cantiga que também ninguém queria que eu cantasse.

Em 1949 fui cantar a primeira vez a Paris e a Londres, levada pelo António Ferro. Sempre gostei do António Ferro. Ele sempre me tratou bem, sempre me disse que eu era boa artista, achava até que eu era inteligente. Escreveu um artigo no jornal, por volta de 1941, a dizer que estava ali uma rapariga com qualidade artística internacional. Mas o António Ferro não teve nenhuma importância na minha carreira. Quando me contratou para ir cantar a Paris e a Londres, em festas do Turismo, já eu era a Amália Rodrigues e dai não ficou nada. Não foi por causa de cem pessoas muito importantes, escritores e artis-

tas, terem gostado de me ouvir, que eu tive uma carreira internacional. Nem foi o Anténio Ferro que me levou ao Brasil, ao México ou a América do Norte. Ele distinguiu-me, mas também já tinha levado ao estrangeiro a Ercilia Costa, a Berta Cardoso, a Maria Albertina, a Corina Freire. Quando vinham cá pessoas importantes, o António Ferro convidava-me sempre para cantar, se eu já estava. Se não estava, convidava as Irmãs Meireles ou a Ercilia Costa, aquilo que a gente tinha. Mas se eu estava, contratava-me a mim. Achava que eu

100

era a melhor toalha que tinham em casa, mas nunca me ajudou a ser a Amália Rodrigues. Nunca ninguém do governo me elogiou. A única pessoa que teve um pouco essa ideia ainda foi o António Ferro.

Em Paris cantei no Chez Carrére, uma boite muito chique, onde estava muita gente célebre, muitos artistas e escritores. Sei que falaram maravilhas de mim e depois as críticas foram muito boas. Eu não estava ainda muito segura da língua. Dizia bonjour, merci beaucoup e três joli. Mas lia os jornais, porque sendo portuguesa, se houvesse uma palavra ou outra que não entendesse, por dedução, pela outra que entendi, percebo o que dizem. O que sei é que todos falavam de la belle Amália, coisa que eu nem sabia que era. Cada nunca ninguém tinha escrito nos jornais que eu era bonita.

O que me lembro melhor é ter ido ao Maxim's com o grupo que organizou a festa do Turismo e estar 14, nessa noite, a Rita Hayworth e o Aly Khan, que tinham acabado de casar. Falaram que eu era artista e tive de cantar, porque eles me começaram a pedir. Nem sei já o que cantei. Parece que um pasodoble, qualquer coisa que estava muito em moda, acompanhada pela orquestra do Maxim's. E lembro-me disto por ter cantado para a Rita Hayworth que, para mim, era uma grande estrela.

Em Londres cantei no Ritz. Como era quase a seguir a Guerra, fui com o António Ferro a um jantar em que havia muitos pratos, mas quase sem nada para comer: um prato com uma folha de alface, outro com uma coisa assim pequenina. Não foram espetáculos que tivessem consequências para a minha carreira internacional.

Em 1950 fizeram uns espetáculos do Plano Marshall. Quando escolheram os cantores para representar os vários países só queriam cantores clássicos, mas em Portugal como não havia grandes cantores clássicos, ouviram uns discos meus e preferiram escolher-me. Foi o Fernando Pessa que foi a minha casa, com uns americanos, para me convidarem. Os primeiros espetáculos foram em Berlim e depois cantei em muitos países, sempre com cantores clássicos. Só em Dublin é que havia também artistas ligeiros. Foi, mais ou menos por essa altura que comecei a cantar Coimbra, do Raul Ferro. O Coimbra era cantado nas Capas Negras pelo Alberto Ribeiro, mas a música não tinha pegado. O grande sucesso do filme era Ndo Sei Porque Te Foste Embora, do Valério. Mas eu sempre gostei do Coimbra, e, passados anos, lembrei-me de começar a cantá-lo. Estava em Dublin uma cantora francesa, a Yvette Giraud. Pediu-me a música do Coimbra e tam-

bém da Lisboa Não Sejas Francesa, outra musica do Ferrdo que eu tinha ido buscar e cantei com orquestra. A Yvette Giraud cantou as duas cantigas com letra francesa. Lishoa Ndo Sejas Francesa ficou Raconte Grand-Méére, mas não fez sucesso. Coimbra com o titulo de Avril au Portugal viajou com a Yvette Giraud de Paris para Londres.

101

Fez certo êxito, mas não passou daí. Depois é que se agarrou a mim e eu o levei para toda à parte.

Em Roma, cantei no Teatro Argentina, que era um teatro de ópera. Cantava a Maria Caniglia, que era famosíssima; uma austríaca, a Rita Streich; o violoncelista francês Jacques Thibault; o tenor Fiorenzo Tasso. Todos acompanhados por uma grande orquestra clássica. Eu era a única cantora ligeira. Quando vi aquele espectáculo, todos com orquestra, e pensei que depois tinha de entrar eu, com uma guitarra e uma viola, fiquei a tremer como varas verdes. E pior do que eu estavam os guitarristas, que tinham muitos músicos atrás deles que sabiam da poda, e eles tocavam de ouvido. Eu só pedia a Deus que me desse uma febre, que depois, me passasse daí a uma hora. E nessa altura o Raul Nery e o Santos Moreira davam-me razão. Também não sabiam o que estavam ali a fazer. Umas pessoas que não sabiam nada de música, a tocarem ao pé de uma orquestra sinfónica, enorme. Três gatos pingados ali, à frente daquele público. Eu, que só tinha a minha voz, sentia-me inferior aos outros artistas.

Entrei no palco. Devia ter uma tal cara de medo, que vi logo nas primeiras filas pessoas a olharem para mim com ternura. Acho que tive o público comigo, ainda antes de começar. Fiz um sucesso tão grande, que quando saí do palco comecei a rir e a chorar ao mesmo tempo. Tive o único chilique da minha vida. Era tudo no palco com leques, & minha roda, a dizerem: Perché piangé? Un successo! Un trionfo! Perche piangé? E eu, ao mesmo tempo que chorava, ria, ria. Foi um tal medo... Que os fadistas dantes tinham muito mais complexos do que agora. Eu é que tirei os complexos ao fado. Nessa noite, sem querer, consegui muito. Foi um espectáculo extraordinário para mim, porque as críticas foram formidáveis. À saída, toda a gente estava à minha espera, a gritar: Brava! Brava! Brava!

Também lá se falava, nessa altura, que o rei de Itália era meu namorado. Um jornal, que publicou uma grande fotografia minha, falava de mim e dizia: Senza nessuna pose di diva arrivata. Isto por se falar de mim e do rei. Era mais ou menos como dizia cá o Linhares Barbosa: Tão boa rapariga que nem parece que tem o rei na barriga. Quando vou a um país, têm sempre a tendência para me compararem com o melhor que têm. Com quem gostam mais. E eu, claro, fico toda contente. Em França chamavam-me a Piaf portuguesa, nos países árabes era a Oum Kalthoum e no México era a Chelo Flores, uma cantora que era um verdadeiro ídolo e se suicidou. O México foi um país muito importante na minha vida. Fui 14 muitas vezes, fiz temporadas de meses e meses, sempre com um sucesso enorme. A primeira vez que fui ao México, além de fado cantei também

umas coisas espanholas. E eles começaram a insistir para eu cantar rancheras. Como para mim a ranchera parece fado, cantei. Cantei uma, cantei duas e depois, de cada vez que eu ia ao México, já só

102

queriam que eu cantasse rancheras. Diziam mesmo que depois da Chelo Flores se ter morto a única pessoa que cantava rancheras era eu. E eu não tinha nada a ver com mexicanos. Eles é que não acreditavam. Até andaram a investigar se eu não tinha família mexicana.

Fui buscar ao México um tipo de reportório que me agradou muito. Cantei: Gritenme Piedras del Campo, Gorionzillo, Te Recuerdo Yo, Por un Amor e, sobretudo, Fallaste Corazón, que pegou como um rastilho. Vendi muitos discos com essa ranchera e as outras também as gravei todas. Mesmo em Espanha, tinha muito mais sucesso com as rancheras e as cantigas espanholas que com o fado.

Quando estava a cantar no México, na boite Versalles do Hotel del Prado, que era, nessa altura, a mais chique, o director artístico trazia-me os cartões que os clientes deixavam. E todos me escreviam: Es una gran sefiora. Eles estavam muito contentes, por os clientes todos acharem que tinham 14 una gran sefiora e nunca mais me queriam deixar ir embora e eu achava muita piada, entdo naquela altura, por me chamarem uma grande senhora.

Uma vez fizeram 14 um concurso na radio (1953), em que tocavam discos e depois os ouvintes elegiam quem devia ganhar o Oscar da canção internacional. E eu fiquei em primeiro lugar. A frente da Piaf, do Bécaud, do Chevalier, da Patachou e dessa gente toda. Gostavam mesmo de mim!

Sempre gostei muito do Cantinflas. E como o via no cinema, quando cheguei ao México, fui logo vé-lo ao teatro, num espectáculo chamado Yo, Coldn, em que ele fazia varias rabulas a fazer pouco do Cristévdoo Colombo. Eu estava sentada numa coxia e ri tanto que cai da cadeira para o chão. Sou muito de extremos. Gosto de coisas para chorar ou para rir a gargalhada, até cair para o chão. Depois ficamos muito amigos. Estive muitas vezes com ele. É muito espertalhdo.

Todos o tratam por compadre. Tinha uma propriedade enorme, com uma sala de cinema, para ver os filmes dele. Deu-me um jantar que foi uma coisa extraordinaria. Contratou uma grande orquestra de violinos, de mariachis. Uma casa cheia de musicos, para tocarem as minhas musicas: Coimbra, Lisboa Antiga, Casa Portuguesa, durante todo o jantar. Quando veio a Lisboa (1961), esteve muito na minha casa.

Uma vez passou uma noite inteira a contar anedotas.

Também gostava muito do Pedro Vargas, um célebre cantor de boleros, que ainda hoje canta. Quando fui a primeira vez ao Brasil, eu ganhava um conto de réis por dia e ele ganhava dez. Ficou tão meu amigo que, quando me convidou para jantar, comprou uma toalha da ilha da Madeira para por na mesa. Conheci o Agustín Lara, mas o tipo de musica dele não era para mim. Eu cantava muito a Granada e também a Maria Bonita, mas era em casa. Com o Arturo de Cérdova até chegou a haver um projecto para fazer um filme comigo, uma

Severa a cores. Ele emborrachou-se, uma vez, aqui na minha casa, e teve uma cena horrivel com um empresario americano (1959).

103

1961. UM ABRAÇO A CANTIFLAS EM LISBOA.

1956. COM CANTIFLAS NO MÉXICO.

1964. NO MÉXICO COM DUAS CANTORAS SUL-AMERICANAS, LOLA BELTRÁN E LIBERTAD LAMARQUE.

1954. EM HOLLYWOOD, COM AS "STARS" GREER GARSON, JEANNE CRAIN, RHONDA FLEMING E JANE POWELL.

1953. EM NOVA IORQUE, COM EDDIE FISHER.

Eu estava no México .quando foi o enterro do Jorge Negrete (1953). Ele era casado com a Maria Félix, que era muito bonita, mas uma mulher horrivel. Foi um homem que fez chorar o México inteiro.

Estavam ruas e ruas cheias de gente, flores e panos pretos, quilómetros antes do cemitério. Acho que nunca voltarei a ver um espectaculo assim. Era uma dor que inundava o México. E a Maria Félix apareceu no enterro de 6culos escuros e calgas. Mais tarde encontrei-a muito em Paris, no Carroll's, mas fiquei-lhe com uma raiva enorme.

No México assisti a corrida em que o Antonio Ordofiez ganhou a Rosa de Ouro. A praga era tão grande, os naturales dele tão lentos e tdo redondos, que se ouvia dizer olé muito lentamente, muito arrastado. Fui ao casamento dele, em Madrid, com a Carmen Dominguin, irmã do Luis Miguel. Mas o meu toureiro foi sempre o Pepe Luiz Vasquez, que era cigano. Quando vinham os grandes toureiros, ele era apupado. Mas de repente fazia um quite num touro de outro toureiro e nunca mais se falava de outra coisa durante meses. Assim é que eu gosto dos artistas. Intuitivos, desiguais. O especticulo sempre muito certinho não me diz nada.

A primeira vez que fui a Nova Iorque (1952), fui cantar para o La Vie En Rose, que era uma boite carissima. Era para ir por trés ou quatro semanas e fiquei catorze. Quem me levou para o La Vie En Rose foi um homem que passou por aqui, chamado Milton Blackstone, que era o agente do Eddie Fisher. Gostou de me ouvir e convidou-me. Ele era amigo do empresario do La Vie En Rose, o Monte Proser. Eram dois amigos, ambos judeus. Quando eu estava a cantar no La Vie En Rose, a Edith Piaf ia 14 todas as noites. Mas não era para me ouvir. Era porque o Jacques Pills, que era namorado dela, cantava comigo. Quando eles se casaram, 14 em Nova Iorque, fui ao casamento. A Marlene Dietrich, que foi a madrinha, parecia filha da Piaf. Ela estava tão envelhecida! Nos últimos tempos o publico frances ja ia ver se ela ainda mexia. Mas não é como aqui. Ia vê-la com uma grande ansiedade. Que o publico francés adorava a Piaf. E adora ainda.

A Piaf estava a cantar numa boite chamada Versailles. Ela foi a única artista francesa que conseguiu entrar verdadeiramente na América. Diziam em Nova Iorque que a Marlene, que ia muito a Franca e era muito amiga dela, a ajudou muito, a apresentou em todos os meios. Quando a Piaf ia ao La Vie En Rose ter com O Jacques Pills,

que era um cantor sem interesse nenhum, porque ela sempre fabricou muitos cantores, dizia-me para quando eu fosse a Paris a procurar.

Mas eu era lá capaz de chegar a Paris e ir procurar a Edith Piaf!

Estava eu em Nova Iorque e o Blackstone veio, todo entusiasmado, dizer-me que o Danny Kaye me queria ouvir, porque estava interessado em que eu entrasse num espcctaculo com ele, na Broadway. E eu não quis. Quem sabe, se tivesse ido, correndo-me bem

107

as coisas, como sempre correram em toda a parte, talvez eu tivesse partido dali para uma coisa importante. Eu podia ter sido muita coisa, se não tivesse sido aquilo que sou. Mais tarde cantei no Lincoln Center e no Hollywood Bowl, que são dos sítios mais difíceis na América para um artista ligeiro. Mas, naquela altura não era capaz de cantar ao pé do Danny Kaye. Depois até fiquei amiga dele. Um dia o Danny Kaye foi ao meu camarim e eu respondia-lhe que não a tudo. Ele dizia que eu cantava bem, e eu: Oh, no! Ele dizia que eu era bonita, e eu: Oh, no! Até que ele me perguntou se eu era portuguesa e eu, claro, disse-lhe que sim. E diz o Danny Kaye: "Eu já sabia, mas foi só para a ouvir dizer sim, ao menos uma vez." Era muito engraçado. Quando estive em Hollywood com o Kostelanetz (1966), o Danny Kaye ofereceu-me uma ceia em casa dele, só de cozinha chinesa. Ele é um óptimo cozinheiro. Andava de chapéu de cozinheiro na cabeça, a fazer os gestos todos com muita graça, com uma ajudante a dar-lhe os cheirinhos, as especiarias. Era como se fosse um ballet.

Uma vez apareceu no La Vie En Rose o José Rosenstock, que era meu amigo aqui de Lisboa. Como era barão, tinha as portas todas abertas lá na América, porque eles ficam doidos com títulos. Apareceu e disse-me que ia haver um baile muito importante no Waldorf-Astoria, o Knickerbocker Ball. Alguém tinha estado no La Vie En Rose com ele a ouvir-me, tinham falado de mim a quem organizava a festa e convidavam-me para ir cantar a esse baile, onde estavam as grandes vedetas americanas. Primeiro eu disse que sim, mas depois comecei a pensar que era melhor não ir. Fui ao ensaio que me tinham marcado, mas disse ao organizador do baile que o meu género de cantiga não era para aquele tipo de festas, por isso nem valia a pena ensaiar porque não ia cantar. Ele insistiu e eu comecei a cantar o Coimbra. E então, toda aquela gente que andava a trabalhar nas decorações da sala, todos pararam para me ouvir. E o homem disse: "Viu? Isto é um sinal que tem de vir logo à noite." O Rosenstock, que me conhecia bem, andou comigo toda a tarde para eu não lhe fugir. Até foi comigo comprar um vestido. E tive mesmo de ir à festa.

Nessa altura estava a actuar no Waldorf-Astoria uma orquestra muito famosa, Los Chavales. Um deles ouviu-me cantar Lisboa Antiga, do Raul Portela, e veio pedir-me a parte de piano. Claro que eu não tinha parte de piano nenhuma, mas cantarolei-lhe a música, eles fizeram uma letra em espanhol e começaram a cantar: Lisboa antiga reposa. Foi assim que a música ficou conhecida, por meu intermédio, na América do Norte. Aconteceu com a Lisboa Antiga o

mesmo que com o Coimbra, que dei à Yvette Giraud. Duas músicas que ficaram primeiro conhecidas através de mim, foram popularizadas por outros e depois ligadas a mim outra vez. E nunca mais deixei de as cantar.

Mas a festa do Waldorf-Astoria era deslumbrante. Um salão

108

enorme, o Star Roof, todo decorado a ouro. Era a festa do ouro, com as mesas cheias de chocolates embrulhados em ouro e aquelas grandes vedetas todas, a Jeniffer Jones, o Gregory Peck, o James Stewart e sei lá quem mais... Uns cantavam, outros diziam gracinhas, aquelas good lines que eles têm. Nessa altura cantei com muita gente: com o Nat "King" Cole, que gostava muito, com a Eartha Kitt, com a Lena Horne, que é uma mulher com quem eu não posso, porque faz umas bocas a cantar. Parece que está a mostrar-se, sempre com a boca muito aberta. Toda a gente gosta muito dela, mas acho-a uma possidónia.

Era de facto uma festa deslumbrante. Mas eu nunca fiquei deslumbrada com coisa nenhuma, embora tenha sempre medo das coisas. Eu nasci com uma coisa que, mais tarde, é que aprendi a palavra, nasci blasée. Por isso infelizmente nunca tive aquele grande contentamento com as coisas. Tudo me surpreende, mas não tenho essas alegrias. Há muitos anos que canto e nunca guardei nada, nada de todos estes anos. Uma crítica, um recorte, nada. Isto é significativo. Houve umas cinco ou seis coisas que me marcaram um bocado mais, por serem mais difíceis, e que eu nunca tinha pensado passar por lá, nem fiz nada para isso. Passei a minha vida a surpreender-me com o que me aconteceu, mas como nunca lutei, como nunca sofri para conseguir fazer alguma coisa, para o que se chama vencer, talvez não tenha gozado bem as coisas por que passei.

Embora eu saiba que a única artista portuguesa conhecida no estrangeiro sou eu. A certa altura tive um concorrente muito sério, o Eusébio. Até lhe disse uma vez. Falavam-me nele em toda a parte do mundo, da Rússia ao Japão. Gosto muito do Eusébio. Acho até que Portugal se porta muito mal com ele. Quem viaja como eu e ouviu falar dele por todo o lado é que pode dizer como deviam ter mais carinho pelo Eusébio. Gostamos muito de destruir as pessoas e depois dizer: "Coitadinho, não tem nada que comer, vamos dar-lhe um prato de sopa." Quando a Mirita Casimiro, que era uma actriz que eu gostava muito, veio do Brasil e vinha mal, apareceu no Avenida e foi uma grande festa, umas ovacões enormes. Parecia que a Mirita ia ter ali uma temporada de grande &xito. Não senhor. Foi só porque gostavam de dizer coitadinha, depois nunca mais 14 foram.

Em 1953 estava no México e fui outra vez a Nova Iorque para aparecer na televisio, nuns programas do Eddie Fisher. Era a primeira artista portuguesa a fazer televiso. Mas foi coisa que nunca gostei foi de cantar na televiso. É demasiadamente frio. Depois vem uma pessoa manda olhar para um lado, anda uma máquina ao pé, para aqui e para ali, agora olhar para esta câmara, agora olhar para aquela. Fiz a

minha carreira sem televisão.

O Eddie Fisher tinha um programa (NBC) patrocinado pela Coca-Cola, que eu tive de beber e não gostei nada. Ele é que levava os 109

convidados. Levou-me duas vezes, mas havia outros, o Perry Como, o Vic Damone. O apresentador era o Don Ameche. Como o Eddie Fisher cantava o Coimbra por minha causa, mas Julgavam que era uma canção francesa, aproveitei para expcar que a canção tinha sido criada num filme meu, mas não por mim. Tive uma grande intimidade com o Eddie Fisher. Ele tinha muito sucesso, cantava cantigas com muita voz, a Alberto Ribeiro. Saímos muito, fazíamos ceias, jantavamos com os Sinatras, Vie Damones, Perry Comos, essa gente toda. Eu embirrava imenso com o Sinatra, por causa das meninas a desmaiá, a puxar os cabelos, a rasgarem-se todas. Nunca gostei dessas coisas. Mas até hoje gosto muito do Sinatra como cantor.

Quando o Eddie Fisher casou com a Debbie Reynolds, eles até vieram passar a lua-de-mel a Portugal por minha causa. Como eu estava sempre a dizer que Portugal era muito bonito e eles gostavam de mim, escolheram Portugal por eu estar cá. Que os americanos gostam sempre de ter alguém conhecido nas terras onde vão. Estiveram no Hotel Aviz mas passavam o tempo todo na minha casa. O Eddie Fisher durou pouco. Aquele casamento com a: Elizabeth Taylor foi fatal para ele. Não teve unhas.

Só passados uns anos é que fiz, pela primeira vez, televisão em Portugal (1958). Andou sempre uma mosca a minha volta. Cantou melhor a mosca do que eu. Quando havia lá moscas, e acho que havia sempre, as pessoas disfarcavam. Eu, como havia a mosca, sacudi-a. E depois só se falava na mosca.

A história da minha ida ao Mocambo, em Hollywood (1954), é que teve muita piada. Eu estava a fazer mais uma temporada no México, de muitos meses. Como cantava na boite Versalles, do Hotel del Prado, que tinha também um hotel em Acapulco, o Hotel das Américas, eu fui para 14 cantar. Como o espetáculo era mesmo no hotel, que tinha uma grande piscina, e o calor era enorme, o que eu fazia era levantar-me, passar o dia na piscina, andar lá até a última hora, e arranjar-me, já sem tempo para enxugar o cabelo. Como tinha o cabelo liso e muito curto, penteava-me com um pente, para o cabelo ficar preso atrás. E ia cantar assim, muito queimada e com o cabelo todo molhado. Um empresário americano, chamado Charlie Morrison, foi a Acapulco, viu-me e contratou-me para ir ao Mocambo. Depois quando lhe apareci, em Hollywood, com o cabelo seco, toda arranjada, teve uma desilusão, disse que eu tinha perdido o ar selvagem. Até queria que eu fosse molhar o cabelo.

Estive umas semanas no Mocambo e todas aquelas estrelas famosas me foram ouvir. Até me chamavam, nos jornais Amalia, the canary. A Hedda Hopper, aquela jornalista muito famosa de Hollywood, queria por força que eu me vestisse de branco, me decotasse, que não me tapasse com o xale preto, porque ela achava que eu tinha

uma figura bonita e o preto me fazia muito triste. E insistia para eu
110

pôr uma rosa vermelha na cabeça, porque ficava bem com o meu
cabelo, muito negro e sedoso. Eu lá lhe explicava que a cantiga que
canto é mais para o preto, que a rosa no cabelo é para a Espanha.
Mas ela não se convencia.

Também quando fui cantar ao Waldorf-Astoria e me perguntaram a minha cidade, iam a escrever: Lisbon, Spain. Eu disse: "Não é Espanha. E Portugal". E eles perguntaram, muito admirados: "Qual é a diferença?". Fiquei danada e fiz um discurso enorme.

Como o meu empresário americano, o Blackstone, era um homem de certa importância, levou-me a visitar um estúdio em Hollywood. Eu escolhi a Warner Brothers, porque a Judy Garland estava 14 a filmar A Star Is Born e eu, desde rapariguinha, tinha uma adoração por ela. Gosto muito de a ouvir cantar e acho-a muito boa actriz. Tinha uma grande humanidade, uma cara humana que fazia as pessoas ficarem logo com ela. Uma coisa que a filha não tem. Não era bonita, nem nada, mas entra no ecrã, ou em cena, também a vi no Palladium, e vê-se que entrou ali uma pessoa. Naquele dia a Judy Garland estava a filmar com o James Mason a cena em que estão em casa e ela, para o distrair, canta uma canção a imitar vários países (Someone At Last). E eu fiquei ali, a ver. Como estava encantada com as filmagens, apresentaram-me, disseram que eu era artista e eles foram muito simpáticos comigo e convidaram-me para assistir o tempo que quisesse. E eu vi filmar aquela cena dezassete vezes, o que achei muito estranho, porque aqui em Portugal uma pessoa não podia enganar-se nem sequer uma vez, porque nunca havia fita que chegasse. E a Judy Garland, uma artista tão consagrada, filmou dezassete vezes a mesma cena! Também gostei muito de conhecer o James Mason. Uma portuguesa que ia comigo & que até ficou a amarinar pelas árvores por ter visto o James Mason. Até pedi desculpa ao homem e lhe disse que em Portugal não éramos todos assim.

Como o meu empresário no México era o Carlos Montalban, irmão do Ricardo Montalban, estive várias vezes em casa dele, que era, nessa altura, casado com uma irmã da Loretta Young. Achei piada, porque, anos antes, no Brasil, passou um filme dele, ainda mexicano, chamado Santa. E ele era tão bonito que eu e a minha irmã Celeste fomos ver o filme várias vezes. Só por causa do Ricardo Montalban.

De Hollywood fui para Nova Iorque para fazer outra temporada no La Vie En Rose. Nessa altura o segundo nome, abaixo de mim, era um cómico americano bastante conhecido, o Zero Mostel. Como o Valério estava a trabalhar em Nova Iorque para um espectáculo que ia fazer na Broadway e me acompanhava às vezes ao piano, € como tive muitas cartas de portugueses que gostavam de me ver, mas não podiam ir ao La Vie En Rose, que era uma boite caríssima, das mais caras de Nova Iorque, quando acabou o contrato fizemos uns espectáculos para os portugueses dos arredores.

Nesta altura não fiquei na América porque não quis. Gravei lá um disco de fado e flamenco e até me abriram conta no banco para ficar mais tempo e gravar dois álbuns, com canções de Cole Porter, Gershwin, Jerome Kern. Eu cantava algumas cantigas em inglês, Half As Much, I Love Paris e especialmente uma, que fazia muito sucesso, Hi-Lili, Hi-Lo, a que eles achavam que eu dava uma mensagem, que dava profundidade. Fiquei muito contente de me terem convidado, mas estava farta da América e vim-me embora. Eu nunca trabalhei na minha vida e para fazer um álbum com canções americanas tinha de ficar ali a ensaiar, a trabalhar. Eu gosto de cantar sem estar a pensar que estou a cantar. Não sei cantar de outra maneira. E bastava-me a preocupação de estar a falar inglês para já perder muita espontaneidade. Mais tarde gravei um disco em inglês e até acho que está bonito, embora a voz esteja pouco valorizada. Mas levou vinte anos a sair porque eu não me decidia. Cantei à minha maneira. Eu sei que não tenho nenhuma obrigação de pronunciar bem o inglês. Os americanos também não cantam o fado como eu canto.

Gosto muito de Nova Iorque mas acho que lá, para um artista se tornar conhecido, é preciso que haja quem lhe faça uma grande promoção: para convidar pessoas, para vir nos jornais. Acontece isto até com os franceses, e em toda a América, mesmo na Latina, há uma snobeira enorme com os franceses. Toda a gente quer falar francês. Quanto mais com uma portuguesa a falar uma língua que ninguém quer falar. Talvez tenha sido estúpida não ter ficado, não ter feito a audição para o Danny Kaye, não ter mais tarde feito os filmes com o Anthony Quinn, não ter aceitado fazer um filme, em Hollywood, que um admirador meu muito rico e judeu — lá os judeus são donos de tudo — pagava inteiramente. Mas eu gostava de fazer um filme em Hollywood mas era se eles me convidassem, não era assim ajudada. Nunca foi meu feitio ter esse tipo de ajudas. A importância que teve ir para América, foi ter conseguido, como portuguesa e com a música que levava, cantar nos sítios onde cantei. Mas é um país tão grande, que ter 14 idos não teve, de maneira nenhuma, na minha carreira, a importância da França, da Itália ou do México. Nem nada que se compare. Sempre tive vontade de fazer teatro declamado. Mas quando ia para o teatro era sempre por ser a Amália Rodrigues, pela bilheteira. Uma vez convidaram-me para fazer A Dama das Camélias. E tinha tendência para dizer que sim. Mas depois tinha medo e não fazia. E tinha medo porque, no fundo, sabia que não era actriz e as pessoas esperavam de mim o máximo. Se eu entrava na peça tinha de ser eu a Dama das Camélias, não me deixavam fazer um papel pequeno. Era o mesmo que acontecia com o cinema.

Um dia, a Amélia Rey Colago e a filha, a Mariana Rey Monteiro, foram 4 para minha casa convidar-me para eu ir fazer A Severa, no Teatro Nacional. Fiquei contente porque para uma fadista ir representar no

EMBEVECIDO DE JÚLIO DANTAS.

1967. COM AMÉLIA REY COLAÇO.

Teatro Nacional era uma glória. Mas elas falavam tão como a gente bem, que eu achei que tinha vergonha de falar ao pé delas. Não era a minha linguagem. Tive um medo que me pelei e não fui. E a Amélia Rey Colaço é uma pessoa de quem eu gosto muito. É a grande senhora do Teatro que eu conheci. Uma mulher extraordinária! E que foi tão criticada... Talvez a companhia dela fosse, como dizem do meu retrato pintado pelo Eduardo Malta, académica. Seria académica, mas sentia-se ali um peso.

O Vasco Morgado soube disto e veio convidar-me para ir fazer A Severa, no Monumental. Ao Vasco Morgado primeiro disse que sim, depois disse que ensaiava quinze dias e se achasse que não estava bem ia-me embora. Como não havia ninguém para me dirigir, andei uns dias a ensaiar de pernas abertas, à Severa, mas não havia maneira de acertar. Aquilo da mulher de pancada alta, pelo no braço, lume no olho, não tinha nada a ver comigo. Passados os quinze dias quis vir-me embora. Disse que chamava uns amigos para verem o ensaio e eles é que diziam se eu devia ou não continuar. Foi uma coisa terrível, caiu-me tudo em cima. Falaram da companhia desfeita, do dinheiro já gasto em cenários, toda a gente sem trabalho. E fui quase obrigada a fazer A Severa. O medo que eu tinha foi até um bocadão anulado por essa carga dos artistas a dizerem que eu tinha de fazer. Resolvi ficar e fazer uma amaliazada. Chamei a Severa a mim. Eu sabia lá como era a Severa!

Houve muita dúvida quem ia fazer o galã. Eu achei que devia ser um actor com um tipo que pudesse ser um Marialva, um cavaleiro. Fez o Paulo Renato que, apesar de não ter altura para isso, era preferível que um Marialva mais velho, que não convencia nada. Em teatro a presença diz muito. O espectáculo era engraçado, vivo, estava bem vestido. O Pinto de Campos fez uns cenários e uns fatos muito bonitos. Eu não tinha nada que ver com a clássica Severa fadistona. Usava sempre flores na cabeça, tinha quatro saias, sempre duas a lavar e duas a uso, para estarem sempre brancas e frescas, atava o xale ao braço, para não escorregar, porque a Severa se mexia muito. O Júlio Dantas, que já estava um senhor de muita idade, talvez entusiasmado com o boneco que eu fazia, dizia-me coisas lindas. Que eu era a melhor Severa. Mas não gostei. O primeiro acto não gostava nada. Não gostava das frases, do didlogo, e como não tenho treino de actriz, passava-lhe por cima, muito ligeira, para ir, a seguir, para as frases que eu gostava. Só gostava do último acto, da cena da morte, e de uns bocadinhos do segundo, que tinha umas partes cómicas. Eu sou boa para a comédia. Parece que não sou, mas sou. Fazia rir o público com uns gestos, com uns jeitos na voz. Farsa, isso não, mas alta-comédia é que era o meu género. Em França diziam que o meu lugar era na tragédia, mas não acho nada.

declamado do que revista. Julguei que ia ser mais difícil, mas é muito melhor contracenar com outras pessoas do que falar directamente para o público. O Assis Pacheco gostou muito de trabalhar comigo. Achava-me muito profissional. Uma vez estávamos os dois em cena, um actor faltou à cena, o diálogo não podia andar. Repetiamos as coisas, já não sabíamos mais que dizer. Até que eu olhei para ele e disse: "Ai, lembrei-me agora que tenho uma coisa ao lume!". E fui aos bastidores buscar o actor que estava a faltar. O Assis Pacheco gostou muito desta minha saída.

Depois houve muitos projectos, mas nada se concretizou. E eu sempre tive um pressentimento que se tivesse alguém que me dirigisse podia ter feito coisas boas. Talvez não extraordinárias, mas sentia que tinha jeito. Nunca tive a sorte de encontrar quem me dirigisse. Só lhes interessava o meu nome para o cartaz.

Em Nova Iorque vi Chd e Simpatia, com a Deborah Kerr e o John Kerr. A peça não tem nada a ver com o filme, que é muito pior. Fiquei entusiasmada para fazer a peça. Mais tarde, vi em Paris com a Ingrid Bergman e já não fiquei tão entusiasmada. Gostei mais na Broadway. Quando, uma vez, o Vasco Morgado me falou em voltar ao teatro, disse-lhe que o Chd e Simpatia era uma peça que não me importava de fazer. Estava na idade própria para a personagem, achava o papel bom. Ficou tudo combinado para ir fazer no Monumental, mas depois não fui. Mais tarde vieram com os musicais: Hello, Dolly! Mame, Sweet Charity. Mas onde estavam as pessoas para cantar, os bailarinos? Não temos nada... Gostava de ter feito uma peça dirigida pelo Alain Oulman, mas também não calhou. Se houvesse uma peça boa para mim talvez ainda fizesse. Descansava um bocadinho das cantigas.

Nestes primeiros anos da minha carreira houve duas pessoas que foram muito importantes na minha vida. Duas pessoas que me serviram acompanhando-me, tendo uma grande amizade por mim. Dois grandes amigos. Uma foi a Casimira, que era filha da Palmira, que foi sempre a minha costureira de teatro. Eu era muito ingénua, não sabia nada daquelas vidas de teatro e a Palmira dizia-me que esta ou aquela pessoa não servia, não deixava contarem histórias feias ao pé de mim. Porque, quando eu estava na revista, as pessoas se queriam contar uma anedota, já diziam: "Cuidado com a Amália!". A Irene Isidro está af para o confirmar.

A Palmira não deixava a filha, a Casimira, ir para mais parte nenhuma, mas como eu gostava que a rapariga viesse para a minha casa, como era eu, deixou-a vir. E esteve vinte e tal anos na minha casa. Tomava conta da minha casa, que nunca esteve na ordem como no tempo dela. Era impecável. Preocupava-se comigo como se fosse minha irmã. Como eu nunca fui muito certa com o dinheiro, gastava

116

sempre mais do que devia. Então, a Casimira, quando me via atrapalhada, ia pedir dinheiro às pessoas que ela sabia que eram minhas amigas, e dizia: "Quando a D. Amália tiver dinheiro, a gente paga-lhe.

Mas ela não sabe de nada.” E eu não sabia. Ela pedia o dinheiro emprestado em nome dela e depois como ela é que governava o dinheiro, quando eu tinha ia pagar e eu nem dava por isso. Foi uma pessoa extraordinária a Casimira.

O outro amigo foi o Armando, o meu motorista. É muito engraçado como eu conheci o Armando. Nessa altura, tocava guitarra para mim o Domingos Camarinha, que é campista. Um dia, perguntou-me se eu precisava dele nos próximos quinze dias, porque queria ir fazer campismo. E eu perguntei-lhe: “O que é isso de campismo?”. O Camarinha pintou-me o campismo como uma maravilha, com o despertar com os passarinhos a cantarem. Isto eram três horas da tarde e às sete eu tinha comprado a barraca, os colchões e os apetrechos todos para ir acampar. Fui com as minhas irmãs, as minhas sobrinhas, a família toda. Era tanta tralha que não cabia tudo no carro de um amigo meu, que me ia levar. Então passei pelo Rossio e chamei um taxi. O chofer desse taxi era o Armando. Foi-nos levar a praia do Lisandro, na Ericeira, onde acampei pela primeira vez, havia ainda lá muito pouca gente. Nós chegamos e o Camarinha, que era campista, não sabia armar a minha barraca. Eram três da manhã, estava eu, com um frio danado, com uma frigideira a fritar ovos num fogareiro de petróleo que nunca mais aquecia, a esperar que o Camarinha armasse a barraca. O Armando comehou a dizer como é que faria e eu disse-lhe que experimentasse. Pois passados dez minutos estava armada a barraca e meia hora depois tínhamos cabides, tínhamos copos feitos com cascas de ovos, tudo inventado por ele. Eu, que nem sabia o nome dele, disse-lhe que ele se passava a chamar Salvador e já não saía mais dali.

Explicou-me que tinha uma folha de serviço, que tinha de fazer determinada soma por dia. Eu disse-lhe que lhe dava essa soma e assim ainda poupava gasolina e pneus ao patrón. Há pouco tempo, tinham-me dado uma station para o campismo. Mas como eu nunca tive carta, a station estava a porta e quem chegava guava. Um dia chamei o Armando para me levar a qualquer lado, perguntei-lhe se queria ser meu chofer. Disse logo que não havia coisa de que gostasse mais e esteve aí meu serviço doze anos.

E o Armando, que era um chofer do Rossio, todo fasqueado ~daqueles todos malandros quando eu estava atrapalhada até me passava a ferro o vestido de cena. Chegávamos a fazer 700 kms por dia, em tournée e quando chegava a hora do espectáculo eu nem tinha uma pessoa para me passar a ferro os vestidos de cena! Sempre fui uma vedeta de trazer por casa. Mas o Armando era habilidosíssimo, tinha jeito para tudo. Ao meu camarim no Olympia, levava o Coquettix as pessoas, como se fosse a um museu, para verem como o

secretária, e o Armando, meu motorista. São das pessoas que eu mais gosto. E, na minha vida, não gosto assim de muitas pessoas.

1968. COM EUSÉBIO.

L a t o N A o E A A A o

-

" .

ó

-

' N Ú

" -

Ial F

E Ú " E J

n J =

4 - i

.

B

ó 5

il " " T - "

E Ú " . R A '

-

P

SSTA ô

iT - Ú -

-

ó

= -

' e

'

E I

=

Ú " a

o 4 .

5.

BARCO NEGRO

(1956 - 1961)

muito simples. Uns franceses vieram a Portugal fazer um filme e queriam uma pessoa que cantasse (1954). Começaram a pegar em discos, a ouvir artistas e escolheram-me a mim. Antes disso eles nem sabiam da minha existéncia. Foi assim que começou a minha carreira internacional. O filme deu-me o pontapé de saída para França e a França deu-me o pontapé de saída para o mundo. Antes tinha havido a América, mas o que 14 se passa não se sabe na Europa. E eu comecei a cantar numa altura muito especial. Nunca ia à radio, não havia televisão. Mas foi tão fulgurante o que eu fiz, logo ao princípio, que começaram a chamar-me "princezinha do fado encantado", "alma do fado", "coqueluche de Lisboa", tudo só pela promoção boca a boca, feita pelo público, sem promoção nos jornais nem nada. Eu tinha um tipo de magnetismo que ainda hoje tenho. Chego a

um palco qualquer e as pessoas estão imediatamente comigo, seja lá onde for. Tenho a impressão que o público sente, através da minha presença, a minha naturalidade. Vê ali uma pessoa despida de qualquer artifício. Não há jogo escondido. Quem encontra alguém no seu caminho que seja natural e aberta, começa a abrir-se com ela. Cria-se intimidade porque há naturalidade. E tinha também um timbre de voz diferente das outras. Cada voz tem a sua cor e a minha tinha uma cor que não era habitual. Não fiz nada por isso, nasci assim. Também gostava de ter 1,65 m e tenho só 1,58 m. E sou muito portuguesa. Nós gostamos da nossa terra e não queremos que ela seja igual às outras, gostamos dela como é. Ou então, também eu queria trocar de pai e mãe. As vezes, chego do estrangeiro, e penso: não sei se a minha terra é como eu a vejo ou eu a vejo assim porque sou portuguesa.

Portanto, apareceram os tais franceses na minha casa para me contratarem para fazer Os Amantes do Tejo e eu fiz. Os protagonistas eram o Daniel Gélin, a Frangoise Arnoul, dois artistas franceses que estavam muito em moda, o Trevor Howard, que fazia um detective e só aprendeu a dizer duas palavras em português: "Amigo, Faisca". Era muito bom actor, muito simpático, mas aprendeu isto porque gostava muito de beber o seu copo. Eu fazia uma fadista, chamada Amalia. Cantava mas também entrava na histéria. Tinha até bastante didílogo!- minha carreira internacional deve-se a uma circunstância

123

para dizer. Os exteriores foram filmados aqui em Lisboa, muitos em Alfama e também na Nazaré, durante o Verão. Os interiores foram filmados em Paris (Studio de Saint-Maurice). Nessa altura estavam a filmar no mesmo estúdio o Yves Montand e a Simone Signoret.

Depois, conheci bem os dois, mas gostei logo da cara dela. Quando estava a filmar em Paris, pintaram-me o cabelo de louro, para parecer menos duro no filme. Não gostava nada de me ver. Só me apetecia dizer às pessoas que não tinha pintado o cabelo daquela cor para parecer melhor. Como tinha vergonha que pensassem isso, não queria aparecer a ninguém, nem aceitei nenhum convite para cantar. Eu com aquele cabelo parecia um carnaval!

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

Então pedi ao David Mourão-Ferreira para fazer uns versos. E foi o Barco Negro, com a letra dele, que é muito bonita e se conta em duas palavras, mais a música do Caco Velho, que eu cantei no filme.

Quando estava a filmar os interiores em Paris, porque a casa de fados é um cenário feito lá, na cena em que cantei o Barco Negro, a figuração esqueceu-se que estava ali a figurar e desatou a aplaudir. Por isso tiveram que repetir a cena. Mas o realizador, o Henri Verneuil, veio dizer-me que, embora tivessem estragado a cena, estava muito con-

tente, pois aquela reacção da figuração era um óptimo sinal. Cantava também a Canção do Mar, com uma letra nova do David Mourão-Ferreira, chamada Solidão. Eram letras que se metiam mais na acção do filme. Como sempre tive esta ideia de espectáculo, pedi ao Jaime Santos para fazer variações sobre o Fado Menor ou o Fado Corrido, para servir de música de fundo do filme. A minha ideia era uma variagdo muito rápida, um bocadinho de melodia para ficar no ouvido, no tipo da música de O Terceiro Homem. Era uma tentativa para fazer a guitarra portuguesa pegar no estrangeiro. O Jaime, como era um extraordinário guitarrista, achou pouco só uma melodia fácil, quis fazer uma coisa complicada. E pronto! As variações dele são lindas mas ninguém deu por elas.

Os Amantes do Tejo não foi um filme de grande sucesso, mas correu em todo o mundo e toda a gente me pôde ver. Havia quem dissesse e escrevesse que valia a pena ver o filme para me ouvir cantar o Barco Negro. O Barco Negro é muito difícil de cantar, mas toca toda a gente. Quando eu dou aquele grito: Sô loucas, sô loucas, as vezes arrepió-me toda, quase que chego a atingir a tragédia. Eu não me sei defender, tenho de me meter toda dentro das cantigas, não tenho falsetes, a minha voz é em pleno, vou buscá-la nem sei onde. Foi

124

o Barco Negro que me levou ao Olympia e me fez internacional. O sucesso em Paris foi tão grande que, mais tarde, o Caco Velho estava a tocar numa boite chamada Macumba, e tinha lá um disco dele à venda que dizia: Caco Velho, autor de Barco Negro. Ele próprio mudou o nome da cantiga de Mãe Preta para Barco Negro. Ao princípio eu não sabia que a música era brasileira. Pensei até que fosse africana.

Como o Barco Negro se tocava pela França toda, interessaram-se em me levar ao Olympia, que era, nessa altura, um sítio que, só actuar lá, era já uma consagração. Como o Erico Braga costumava trazer franceses a Portugal e por isso tinha certo contacto com empresários e agentes artísticos franceses, o Felix Marouani, que era o agente mais importante de França, falou para ele e assim se deve ter estabelecido o contacto. Depois o Marouani ficou o meu agente em França e o Erico Braga, até morrer (1962), passou a tratar-me dos contratos e a receber as propostas que me faziam, que me mostrava e eu via se me interessavam ou não. Até aí nunca tinha tido ninguém que me tratasse de nada. Já na América se tinham admirado de eu não ter um press-agent. Uma vez encontrei em casa uma carta, por responder, de um agente muito importante do México, que me convidava para ir a um sítio importantíssimo, El Páteo. Quando fui responder, tinham passado tantos anos, que o homem já tinha morrido! Quando o Erico Braga morreu, fiquei outra vez sem ninguém. A mulher dele, a Maria Emilia Braga, ainda tentou durante algum tempo fazer o trabalho do marido. Era uma senhora de quem eu gostava muito. Sempre impecável, educadíssima, mas não tinha jeito nenhum para agente.

Fui a primeira vez ao Olympia como “vedeta americana”, aquela

que acaba a primeira parte do espectáculo. Não confiavam ainda em mim como vedeta total. Tinha feito uma temporada de vários meses no Brasil, passei por Lisboa à pressa e cheguei a Paris no dia 9 de Abril (1956). No dia seguinte havia uma grande festa no Olympia, era o Adeus da Josephine Baker, uma das muitas vezes que ela se despediu. Como estava lá toda a gente, artistas, imprensa, enfim o tout-Paris, acharam que era uma boa ocasião para me apresentarem ao público francês. O Erico Braga e a mulher convenceram-me a cantar o Confesso, que é um fado muito grande. Como havia muitos artistas, era só uma cantiga a cada pessoa. Eu estava com um nervoso tal, ali a cantar em português, uma língua que ninguém conhecia, para uma audiência snob, que estava a despedir-se de uma vedeta muito querida, um fado que nunca mais acabava, que se me secou a boca de tal maneira que quase não podia falar. Eu estava a cantar mal, estava envergonhada de estar a cantar mal, que é uma coisa que não aguento. Aquele Confesso, teve dez anos, para mim! Tive umas palminhas, sem nenhum entusiasmo, mas como estava lá tanta gente, passei despercebida do público. Mas fartei-me de chorar. Soube depois que o Bruno

125

Coquatrix, que era o grande empresário do Olympia, disse ao meu agente, ao Marouani: "Então é isto que tu me trazes para 'vedeta americana? É isto? Esta rapariga não pode cantar, não sabe sequer estar em cena!". Felizmente que eu não soube, sendo tinha-me vindo logo embora.

No dia seguinte, quarta-feira, que era a folga dos artistas, faziam sempre, naquela altura, uma espécie de ensaio geral do espectáculo seguinte do Olympia, num teatro de Versalhes, mas com público a sério, com entradas pagas, para experimentarem o espetáculo. A atracção que agradava menos era cortada ou então cortavam uma ou duas cangdes. O público é que decidia com os aplausos. E o público gostou tanto de mim nessa noite, que o Coquatrix, que na noite anterior tinha dito aquelas coisas a meu respeito, veio abraçar-se a mim e disse: "Um triunfo! Amalia, se você quiser, será, de hoje em diante, a primeira vedeta de Franga." Isto foi de um dia para o outro. Sou muito desigual. O que me fez estar assim foi a falta de confiança. Eu queria agradar, mas não sei vender cantigas, nem nunca saberei. Se não estou a gostar de me ouvir, não sou capaz de cantar. Uns dias gosto mais, outros menos. Mas se não gosto nada, estou perdida. Quando voltamos de Versalhes até aconteceu uma coisa engraçada. Vinha com a minha irmã Odete e com a Maria Emilia Braga e tive de voltar atrás, porque perdi um brinco no teatro. Depois, era já muito tarde, o carro em que vinhamos teve uma panne e ficamos no meio da estrada. Como não tínhamos transporte, acabamos por ir para Paris num carro da polícia que ali apareceu. E no dia seguinte vinha nos jornais, em grandes letras: "A Amália Rodrigues voltou ao hotel no panier a salade."

Depois, na quinta-feira, foi a estreia. Eu era a "vedeta americana". As vedetas eram Les Compagnons de la Chanson, mas agra-

dei tanto que todos os jornais diziam: "Malgré sa place, elle est la vedette du spectacle." Passaram as três semanas do contrato, o espetáculo mudou todo, mas convidaram-me para ficar mais outras três semanas. Foi um barulho enorme, porque isto nunca tinha acontecido. Fiquei muito contente, mas não queria aceitar, porque o sucesso já tinha feito. Da segunda vez não sabia como ia correr. Insistiram tanto, que era uma grande honra, uma coisa linda, que nunca tinha acontecido a nenhum artista, que fiquei. E não me arrependi. Era ainda a "vedeta americana", a primeira vedeta era agora o Fernand Raynaud, um cómico muito popular. No ano seguinte voltei ao Olympia como primeira vedeta e depois nunca mais parei. Era uma loucura! Cantei várias vezes no Olympia, no Bobino, no ABC. Cheguei a cantar três e quatro meses seguidos na La Tête de 'Art, que era uma boite chiques-sima, no Villa d'Est. Fiz tournées por praias, por casinos termais, por casas de cultura, conheci a França de uma ponta à outra, cantando. Durante dez anos andei pela Franga com uma força enorme. Não é

126

possível ter-se mais sucesso! Depois do Brasil, foi o país onde estive mais tempo. Em tournées, só a Itália se assemelhou.

O Coquatrix quis abrir uma casa de fados para mim, chamada La Maison du Fado. Até já tinha o sítio escolhido, era na Torre Eiffel. Isto dá uma ideia da força que eu tinha em Paris. Não era um sítiozinho qualquer! Quase cheguei a dizer que sim. Depois de mim é que apareceu o Fado, da Clara d'Ovar e outras casas. A estupidez foi não ter ficado lá. Uma vez estive mesmo para ficar. Foi quando o Presidente da Câmara de Paris me deu a chave e a Medalha de Paris (1959). Era uma grande honra. Principalmente pensando que os fadistas nunca foram considerados em Portugal. E eu, a Amalia Rodrigues, tido pequenina, homenageada por uma cidade tão importante, os jornais todos a dizerem maravilhas... Fiquei comovida, surpreendida e agradada. Resolvi ficar a viver em Paris. Sai da homenagem com o Coquatrix e o Marouani para ver a casa do Georges Guétary, que a queria alugar. Se me tem agradado, tinha ficado. Mas era uma casa daquelas de carregar num botão e sair isto e aquilo, toda mobilada, nada o-meu género. O pior foi dormir uma noite sobre a ideia, porque, no fundo, a vontade não era tanta que desse para procurar outras casas.

Eu nunca soube nada de regras dos espetáculos. Quando fui pela primeira vez ao Olympia, um rapaz do palco que ficou meu amigo desde esse tempo até a última vez que 14 cansei (1985), o Doudou, que puxa a cortina, ensinava-me como eu devia fazer. Dizia-me: Allez, allez. Depois fechava a cortina e dizia-me: Attendez, attendez. Depois Vas-y. E assim, por ai fora, até ele achar que chegava e dizer: Assez. O Coquatrix, que costumava cronometrar os aplausos, dizia que tanto tempo como eu só a Piaf.

Sempre houve essa ideia de me compararem a Piaf. Eu gostava. Dito por um francês, não havia honra maior. Eu admirava muito a Piaf, mas ela não tinha nada a ver comigo, ela era uma actriz da

canção. Uma vez, estava em Paris, a fazer um disco para a Ducretet-Thomson, e calhou ir ao Olympia ver a Piaf três vezes seguidas (1958). Ela cantava uma cantiga de uma rapariga que está num bar, a lavar copos, €, no final, tinha um copo na mão, deixava cair o copo e apagava-se a luz (Les Amants d'Un Jour). Partiu o primeiro copo, partiu o segundo, e ao terceiro copo eu já não podia mais. Era partir loica- demais para o meu gosto. Acho que a Piaf não precisava daquilo. Se uma pessoa vai ao teatro, já sabe que as cenas são sempre iguais. Mas uma cantora, para mim, não tem que estar a partir copos. Uma cantiga tem lá dentro umas palavras para serem transmitidas pela voz. Talvez ela é que estivesse certa, igual todos os dias. Eu, tanto me dá para ser um espectáculo morno, como um espectáculo que põe as pessoas de pé a gritar bravo. Nunca sou igual. Mas sei que, quando fago um espectáculo em pleno, é melhor do que esses muito ensaiados.

127

1963. COM O EMPRESÁRIO DO OLYMPIA, BRUNO COQUATRIX.

1965. O ELEFANTE-BEBE QUE APRESENTOU NA "GALA DES ARTISTES".

1959. RECEBENDO A MEDALHA DA CIDADE DE PARIS.

1962. EM PARIS, COM CACO VELHO.

1959. COM ERICO BRAGA.

EM CASA COM MARIA CARLOTA ALVARES DA GUERRA E JULIETTE GRECO.

1966. UM CUMPRIMENTO DE CHARLES AZNAVOUR.

E estou sozinha no palco, com dois guitarristas, sem orquestras nem coros. E o Chevalier era o mesmo. Se eu tivesse um relógio para cronometrar, sabia que, todas as noites, ele fazia o gesto igual, à mesma hora. E, a primeira vez, até julguei que ele era espontâneo.

Mas a Piaf era uma grande cantora e uma grande actriz. Era feia, entrava no palco e transfigurava-se, ficava outra. Disse-me o Charles Aznavour, uma vez, quando estávamos em Knokke, que tinha ido atrás da Piaf para a América porque estava todo apaixonado por ela que não a trocava pela Sophia Loren ou uma qualquer dessas mulheres muito bonitas. Como se tinham passado muitos anos desde que eu tinha estado com a Piaf na América, cheguei-me ao pé dela, quando a fui ouvir ao Olympia (1958) e disse-lhe que não sabia se ela se lembrava de mim. E ela virou-se para mim e disse: "Esta rapariga não só tem talento como é maluca." Mas eu admitia perfeitamente que ela se tivesse esquecido de mim. Eu própria vejo tanta gente que não reconheço. Depois ficávamos, as vezes, horas e horas a conversar no bar do Olympia. Fique com muita intimidade com ela. Por isso quando ela ia casar com o Théo Sarapo se falou tanto que vinham passar a lua-de-mel a Portugal, a minha casa. Falou-se, mas não chegaram a vir. Como eu era uma rapariga nova, não era feia, estava exposta no palco, fui cortejada por muita gente. Quem deu mais que falar foi o Porfirio Rubirosa, que era um grande conquistador. Tinha sido casado com muitas mulheres ricas e meteu-se-lhe na cabeca também casar comigo. Quando ele andava atrás de mim por toda a parte, 14 pelos casinos da Côte d'Azur, até lhe disse: "Então você, depois das pescadas americanas todas, também quer provar uma sardinha portu-

guesa?". Esta saída minha até veio nos jornais. Nessa altura, em Monte Carlo, estava a cantar no Casino e o director veio dizer-me que estava ali o Onassis, que queria falar comigo. E eu disse: "Quem é o Onassis?". Ele foi chamar uma data de gente, para verem uma pessoa que não sabia quem era o Onassis. Eu sabia 14! Outra vez, estava a cantar no Olympia e no meu hotel, o Lancaster, estava o Richard Widmark, que eu, nas fitas, achava bonito rapaz. Foi-me ver e começou a fazer-me uma tal corte, que eu já não sabia o que lhe havia de dizer. Como tinha um cocktail na Embaixada do Brasil, pensei que dum a cajadada matava dois coelhos. Levava-o ao cocktail e ainda fazia um sucesso por entrar com uma vedeta de Hollywood pelo brago. Pois cheguei ao cocktail, apresentei o Richard Widmark e ninguém sabia quem era. Foi uma desilusão.

Em Paris, além do Olympia, que era o primeiro teatro de music-hall, passei também pelos teatros mais populares, como o Bobino e o ABC que, se quisermos comparar, eram tipo teatro do Parque Mayer. No Bobino o público era diferente. Quem passasse no Olympia e não passasse no Bobino, não era um sucesso completo. Era preciso agradar nos dois, eram duas provas de exame e não era menos importante

132

a prova do Bobino que a do Olympia. A La Tête de VArt era diferente. Era considerada a boite mais elegante de Paris. Lá tinha temporadas muito maiores, mas sempre gostei mais de teatros. Quando o Jean Méjean, que era o empresário de La Tête de l'Art e de muitas outras boites, até tanto empresariou que perdeu tudo, reabriu o ABC, dizia-me que queria fazer um espectáculo "tout à fait portugais, avec un grand sombrero à la porte". Não faziam ideia nenhuma de nada. Ainda se fosse alguma coisa espanhola! Agora um sombrero mexicano...

Uma vez eu estava a cantar no ABC (1962). A primeira parte fechava com o Enrico Macias, que nunca se ia embora sem ver a minha parte. Eu entrei em cena e, quando estava a meio da primeira cantiga, escangalhou-se o microfone e já acabei a cantiga sem microfone. Então, era eu a dizer que não podia cantar, porque não se ouvia nada e eles a dizerem: On vous entend très bien Madame. Chantez, chantez! Cada coisa que eu cantava e dizia que não era possível continuar, mais eles pediam. No dia seguinte vinha no jornal que tinha sido bom haver a panne no microfone, porque foi a primeira vez que se ouviu falar a Amália Rodrigues. Até aí, eu só dizia: "Merci. Muito obrigado." Mais nada. Outra vez, no Bobino (1960), a primeira parte correu bem e quando entrei para fazer a segunda, faltou a luz. Vinham pedir ao público mais cinco minutos, mais dez minutos, o empresário aflito, porque tinha de devolver o dinheiro. E pronto! Cantei à luz da vela.

Muitos actores iam ao meu camarim em Paris, o Pierre Brasseur, o François Périer, que diziam que o meu lugar era na tragédia. Talvez por isso, quando estava uma vez a cantar no La Tête de VArt (1962), vieram convidar-me para fazer a protagonista da Mãe Coragem, do

Brecht. Li a peça, interessei-me, gostei muito, mas disse ao senhor, que era o director do teatro, que não falava bem francês. Ele disse-me que não fazia mal, porque aquela personagem podia ter sotaque. Até me disse que podia cumprir os contratos que tivesse e marcar eu a data para começarem os ensaios. Fiquei muito contente, pelo facto de ser um papel tão importante. Mas tive medo, tive vergonha, não me quis arriscar. Até disse à minha irmã: "Já fui convidada, já estou satisfeita. Terem-me convidado é sinal que gostam de mim, não preciso de ir ao teatro."

Estava no Bobino (1965) e vieram convidar-me para ir à Gala des Artistes. Havia tanta vedeta a fazer números de circo, uns a fazer trapézio, outros equilíbrismo. Eram os artistas mais célebres do teatro, do cinema, do music-hall. Mas eu disse que não, que não tinha físico nem feitio para o circo, que não sabia fazer nada. Então disseram-me que eu ia com um elefante bebé, com o domador ao lado. Arranjaram-me com um turbante enorme, cheio de plumas, que tinha usado a Josephine Baker, que era uma mulher alta e habituada a coisas extra-

133

vagantes, um vestido enorme e uma capa e, depois, o elefante fazia uma habilidade e eu só tinha de dizer: "Hop!". Ainda hoje estou para saber como é que fui capaz de entrar naquilo! Mas foi uma honra, no meio daquelas vedetas todas. Foi a minha única experiência de circo. Gosto de circo, mas nunca fui atraída por experimentar. Desde miúda, 0 que eu sempre gostei mais foi dos faz-tudos, aqueles com uns sapatos muito grandes, um grande relógio, sempre às cambalhotas.

Apareci em Paris porque tinham gostado de me ouvir cantar o Barco Negro, mas era considerada uma cantora de fado, que é uma canção que viaja muito mal, que nem sei como consegui levar pelo mundo fora. Quando eu faço um espectáculo, se primeiro tenho que gostar de me ouvir, vou também cantar para os outros. Se canto só para mim, mandam-me embora. E ninguém consegue ouvir durante duas horas fados pesadíssimos numa língua que não entende. A certa altura parecem todos iguais. Em França, como em qualquer outro país estrangeiro, canto um fado ligeiro, depois um fado mais fado, depois uma música mais viva, tipo Lisboa, Não Sejas Francesa, depois outro fado sério, depois uma espanholada, depois outro triste. E então, quando já tenho o público na mão, posso cantar o que quiser, que ele já vem. Como quando apresento digo só os nomes das canções, não digo se é espanhol, português ou italiano, para os franceses aquilo era tudo fados. E diziam que eu cantava dos fados mais tristes aos mais alegres, como Tani ou Trepa no Coqueiro.

Eu não gosto de cantar francês, não gosto do som da língua francesa para cantar. Para nós, portugueses, há uma dificuldade muito grande em pronunciar certos sons e quem está a cantar preocupada em pronunciar bem, já não está a cantar, já não se entrega. O Charles Aznavour, que já era meu amigo antes do Olympia e muito amigo do Coquatrix, queria fazer uma cantiga para mim. Ouviu-me cantar o A, Mouraria e para fazer um bocadinho de fado apanhou-lhe o princípio

e fez o Aie, Mourir Pour Toi, que eu tive mesmo que cantar no Olympia (1957) e fez bastante sucesso. Depois, no Olympia estava sempre o Coquatrix nos bastidores, quando eu estava no palco, a dizer: Amália! Aie Mourir Pour Toi, sil vous plait!. E eu cantava. Gosto da música, gosto das palavras, só não gosto é de cantar em francés. Mas antes de cantar, porque sou muito orgulhosa e antes que me apontem os erros gosto eu de dizer os que tenho, anunciaava sempre: "Agora, com um forte acento portugués e com um forte acento de fado, vou cantar, num francés muito mau" tal e tal. E eu tenho quase um encontro com a lingua, nem falo fora da pronuncia.

Muita gente me fez cantigas em francés, o Mikis Theodorakis, o Moustaki, e tantos outros. O defeito deles era quererem_fazer fados. Mas cantei e gravei muita coisa em francês, como Paris S Eveille la Nuit e outras que fizeram para mim. E gostava de ter cantado algumas cangdes do Jacques Brel e do Charles Trenet, que acho os melhores.

134

Nunca cantei foi Les Lavandiéres du Portugal. E até prepararam um filme para mim, baseado na cantiga, que depois não me apeteceu fazer. A Paquita Rico é que fez o papel escrito para mim. Quando cantei o Inch'Allah, o Adamo mandou-me um telegrama lindo, a dizer que a partir dessa altura a cantiga era minha, porque tinha ganho um dramatismo que ele nunca lhe tinha conseguido dar. Como eu cantava o L'Important C'Est la Rose, o Bécaud quando na televisao francesa lhe fizeram o Palmarés da Cangdo (1968), convidou vários artistas que tinham cantado cangdes dele e mandou-me também um telegrama para eu ir lá cantar o L'Important C'Est la Rose. Eu respondi-lhe que cantava muito mal francés e ele mandou outro telegrama a dizer: "Entdo venha cá cantar muito mal, que a gente gosta mesmo assim, tem uma grande honra e uma grande alegria." Fui, fizeram um inquérito, acho que pelo telefone, em que as pessoas que estavam a assistir ao programa diziam qual o artista de que tinham gostado mais. E escolheram-me a mim.

Houve artistas em Franga que fizeram carreira um bocado por causa do meu &xito, ou até por cantar as minhas coisas: a Rika Zarai, a Gloria Lasso e especialmente a Dalida que cantava o Barco Negro, o Aie Mourir Pour Toi e outras coisas. Mas essa, sempre disse que me devia o principio da carreira. Quando estive uma temporada no La Tête de l'Art, a Nana Mouskouri ia todas, mas todas as noites, ouvir-me cantar.

O Bruno Coquatrix foi um grande amigo que eu tive em Paris. Gostava de mim como artista e como pessoa. Foi uma relação formidavel. Tenho visto homens que fabricam espectaculos, mas nunca vi nenhum como aquele. O Coquatrix queria organizar um espectaculo comigo, mas só portugués, no Olympia, integrado nas Olympiades de la Chanson (1967). E telefonou-me para eu falar ao director do Turismo, que era o Moreira Baptista, porque metade das despesas pagava o responsável pela Cultura em Franga, que era o André Malraux, mas Portugal também entrava com uma parte. Falei para o SNI,

gostaram da ideia mas acharam que o espectáculo do Restaurante Folclore servia perfeitamente. Não tinham noção nenhuma do que era levar um espectáculo português ao Olympia. O Coquatrix veio cá, foi ver o Folclore e disse: "Cest inexistant!". Era o que eu pensava! Mas o Moreira Baptista continuava a achar óptimo. Então o Coquatrix com aquele sentido de tempo extraordinário que ele tinha, cozinhou um espectáculo com um bocadinho de nada do Fandango dancado pelo Verde Gaio, com três minutos de um filme, com artistas de circo, misturados com a Simone, o Carlos Paredes, o Duo Ouro Negro. O espectáculo representou Portugal em Paris e agradou, porque não cansava, era vivo, tinha uma rapidez enorme, tinha tempo.

A minha popularidade em Paris era muito grande. As pessoas vinham falar comigo na rua, nas lojas. Era normal. Cantei em tantos

135

teatros tanta vez, fiz variadíssimos programas de televisão, fiz tournées pela França toda. Uma vez ia em tournée e havia um itinerário que me tinham passado com a indicação de uma auto-estrada e as saídas, onde dizia: à la bretelle, que quer dizer uma saída, as alças das auto-estradas. Mas eu com o meu francês julguei que bretelle era o nome de uma terra. Andámos, andámos e a hora do espectáculo a aproximar-se. Até que eu disse a uma amiga minha, que ia a guiar o carro, com o atrelado que levava a aparelhagem sonora, para dar a volta ali mesmo, na auto-estrada, que é proibidíssimo. Ela não queria, mas eu estava tão atrapalhada, quase na hora do espectáculo, que demos a volta. Chegámos a meio da auto-estrada, era inverno, estava tudo cheio de lama, e atascou-se o carro, que ficou em transgressão completa. Fazia um frio que não havia maior que aquele. Mas com tanta sorte que estava perto um telefone SOS. Veio de lá uma voz do fim do mundo, consegui dizer que estava na auto-estrada, em panne, a correr risco e a pôr outros em risco. Passado pouco tempo, veio uma quantidade de polícias, com aqueles carapuços de palhaço, todos iluminados, a cortarem o trânsito. Uma coisa que era proibido fazer-se, foi preciso vir a polícia, com o pronto-socorro, para ajudar. Contei a verdade toda, disse que sabia que aquilo era proibido, mas que um espectáculo para começar sem a primeira figura lá estar, também era uma coisa muito afilítica. E eles viram que eu era a Amália Rodrigues e perdoaram. Só paguei o pronto-socorro e não me fizeram mais nada. Agora entro eu cheia de frio mesmo em cima da hora depois daquelas peripécias todas. Uma roseta aqui, um caracol ali, mudam-me um sapato, o outro sapato. E pronto: Lisboa, velha cidade...

Paris foi muito importante para mim. Mas eu nunca me ajudei, nunca me procurei manter como os outros artistas. Eu voltava sempre a Portugal. Nunca fui à procura dos sucessos. Nunca cantei as coisas que estavam na moda. Mas foi por causa de Paris que fui ao Japão, à Rússia, aos países árabes, aos países escandinavos, a Israel, à Holanda, à Itália. Sem Paris nunca teria esta carreira internacional. Durante pelo menos vinte anos tive um tipo de vida que não tinha oportunidade de cantar em Lisboa. As pessoas vinham ouvir-me

a Lisboa e eu estava em Edinburgo ou Baalbeck, em Paris ou Beirute. E também não havia onde eu cantar! A não ser no Coliseu, numa festa, onde ia de vez em quando, mas onde não se vai todos os dias. Dantes, era diferente. O fado era um espectáculo como outro qualquer. Havia casas, como o Retiro da Severa, onde se ia ouvir o fado, que só era frequentado pela alta roda, os snobs e pelas pessoas do povo. A classe média não ia. Quando o Luso acabou e acabou quando eu casei e fui para o Brasil, não tinha onde cantar, senão uma vez ou outra no Casino do Estoril. Em casas típicas nunca cantei, só por brincadeira. As primeira casas de fado, o Mesquita, o Machado, fui eu que lhes dei vida. Eram grupos que, depois de eu cantar no Luso, iam

136

para lá comigo comer uns petiscos. Depois passámos a combinar ir lá almoçar. Eles começaram a fazer obras, ficou a Adega Mesquita, a Adega Machado, atrás veio a Tipóia e as outras todas.

Antigamente, essas casas de fado viviam de pessoas que se conheciam umas às outras. Um ambiente que agora não existe. Agora os fadistas estão ali todos, cantam dois fados cada um, depois há um intervalo, que não é intervalo, e vêm mais fados. Todos com a mesma maneira de cantar, sempre a mesma coisa, não se pode conversar, é um ambiente de tristeza, como não há em parte nenhuma do mundo. Sempre tive a noção dessa tristeza. Quando a minha irmã Celeste estava a cantar no Mesquita, na Viela, no Embuçado, na Parreirinha, ia muitas vezes ter com ela e fazíamos marchas, púnhamos toda a gente a dançar e a cantar. Eu sou o fado liberto. Quando estou no palco faço aquilo que eu quero.

Mas quando eu chegava, para ir para o pé da minha irmã, as pessoas gritavam por mim, pediam para eu cantar, e eu acabava sempre por cantar. Compreendo que não fosse agradável para quem estava contratado e comprehendo até que preferissem que eu não entrasse. Se eu fosse fazer um espectáculo só com grandes vedetas e ninguém me conhecesse, nem me quisesse ouvir, eu tinha pena. Mas não teria raiva como alguns têm porque não tenho raiva, tenho admiração por aqueles que têm mais nome do que eu.

Muitas vezes passava por Lisboa, directamente para Paris, não cantava cá meses e meses. E também os estrangeiros me apreciavam muito mais do que em Portugal. Cá era uma fadista, lá fora uma artista. Agora, de repente, pensa-se mais em mim. As pessoas, quando já não têm as coisas, é que pensam nelas. Ou quando sabem que ainda as têm, mas é por pouco tempo.

Os portugueses nunca se deram conta da popularidade que eu tenho 14 fora. Fiz coisas extraordinárias para uma artista portuguesa. Eu fui o primeiro caso de exportação artística. E como não estavam habituados, por não ter havido outro artista a ir 14 fora, isso escapou-lhes. Vagamente, dizem que representei Portugal. Mas muito vagamente. Nem sabem onde estive, nem eu nunca disse. Nunca mandei um telegrama para um jornal. E falo no que fiz, porque podia ter feito muitíssimo mais, se tivesse uma ideia de ambição, de querer ser uma

grande vedeta. Eu nasci com condições para... segundo a vida me tem provado, mas falta-me só uma: a ambição. E atrás dessa falha vieram as outras todas. Uma pessoa que não tem ambições vai andando, vai vivendo o dia a dia, não se propõe isto ou aquilo.-Quando se fazem inquéritos, em toda a parte do mundo, se escolhem as dez melhores cantoras, eu estou 14, se escolhem as cinco melhores, eu estou 14. Aqui nunca ninguém disse nada dessas coisas. Nos jornais nunca vi senão: "chegou daqui e dali", "canta muito bem", "é a nossa vedeta".

Enquanto 14 fora escreviam coisas extraordinárias. Era frequente

137

estar, por exemplo, no Olympia, e aparecer no camarim um português, às vezes até um ministro, a dizer: "O Amália, eu nunca pensei, nunca julguei possível!". Podiam ser simpáticos e não dizer isto, mas prova como estavam completamente fora do que é a Amália 14 fora. Durante todos estes anos que andei pelo estrangeiro, durante o antigo regime, conheci uns três embaixadores, que me foram ouvir cantar & me mandaram flores. E eu via os artistas brasileiros, ou franceses, ou americanos, iam aqui ou ali e estavam 14 sempre os embaixadores com flores. Ficava até um bocadinho diminuída. Fazer tanto sucesso e nunca oficialmente me ligarem nenhuma, enquanto os outros artistas eram tão bem tratados.

A primeira vez que fui condecorada, pelo Marcello Caetano, na Feira de Bruxelas (1958), foi às escondidas. Não era nada natural condecorar um artista 14 fora. Mas como eu era fadista foi para evitar as críticas. Eu percebi logo e não me calei. Nunca fui de espalhar fatos, mas sempre disse o que pensava. Que eu sou ignorante mas não sou estúpido. Mas também nunca me emocionei com homenagens ou condecorações. Não fico com aquele ar de caso que vejo as pessoas ficarem. Gostei da Medalha de Prata de Paris e da condecoração que me foi dada pelo Jack Lang (1985). Mas emocionada fiquei quando, em Madrid, me deram a condecoração de Isabel, a Católica (1968). Não só pela condecoração, mas também por me ter sido dada pela Isabel Franco, que era muito minha amiga, e por ela me dizer que a condecoração me era dada por eu cantar bem a música espanhola. Quando me deram a tal condecoração às escondidas, em Bruxelas, eu cheguei a Lisboa, tinha uma blusa preta, pus o colar de Santiago, encostei-me ao piano, e disse à minha mãe: "Olhe aqui para a sua filha." A minha mãe olhou e disse-me: "Fica-te bem. Desde pequena que arranjas sempre umas bugigangas muito giras!"

Em 1958 aconteceu uma coisa, que deu tanto que falar, que acho que vale a pena ser contada. O aniversário do Sporting calhava no dia 1 de Julho, o dia que escolhi para os meus anos. Vieram convidar-me para ir cantar e eu disse que não podia, porque fazia anos. Acharam muita piada a coincidência e resolveram fazer uma festa em que ligavam os meus anos aos do Sporting e eu acabei por concordar. Isto foi muito tempo antes da data do espetáculo. Depois fui cantar ao estrangeiro. Quando cheguei, talvez passado mês e meio, encontrei a casa cheia de cartas assinadas, outras assinadas, a dizerem para eu

não ir ao Sporting, porque eu era povo, eu era deles. Nio percebia nada de política, nem sabia o que se passava. Só muito tempo depois é que me disseram que, em sinal de protesto contra as eleições em que era candidato o Humberto Delgado, tinham resolvido decretar três dias de luto. Eu não sabia nada disso, mas percebia que alguém ia ser prejudicado se eu fosse cantar e isso não queria. Porque as pessoas tratavam-me bem nas cartas. Diziam: "tu és 138

povo", e eu sempre me senti do povo. Quando era pequena e ia às azeitonas, comia uma pelo caminho e depois outra e chegava a casa sem azeitonas para o conduto, aceitava a minha condição de pobre, sem nunca me revoltar, nem ser aguerrida... Mas não queria ir. Como não sabia a importância que aquilo tinha, resolvi telefonar à pessoa que conhecia melhor no Sporting, ao Manuel Vinhas. Contei-lhe das cartas e pedi-lhe para me desculpar, para dizer que eu estava doente. Ora o que eu não esperava é que o Manuel Vinhas, que eu julgava que era meu amigo, fosse dizer porque é que eu não queria ir.

Então, desde banqueiros à PIDE, encheu-se a minha casa de gente, a dizerem-me para ir, que se não era uma atitude política. E eu dizia-lhes que tinha medo. Ainda se me dessem um tiro, morria e pronto. Mas podiam atirar-me um tomate à cabeça. Tinha medo. Foram três dias de luta aqui em casa. Embora eu fosse cantar de graça, tinha um documento assinado. E eles, a verem que eu não estava doente, ameaçavam-me com o documento. Até à última hora resisti, porque estava tocada por aquelas cartas que tinha recebido. Não era por ânsias políticas. Não queria ir, mas não tinha, dentro do peito, lutas que me dessem a coragem necessária para dizer: "Não vou, prendam-me, não vou." Até que chegou o dia e fui obrigada a ir. Não me apontaram nenhuma pistola, mas obrigaram-me a ir. Lembro-me que desci a escada do meu quarto a chorar e a dizer: "Não há direito que se faça isto a uma pessoa." E depois meteram-me num carro blindado para garantirem a minha segurança. Apanhei-me metida numa situação com a qual nada tinha a ver. E fiquei surpreendida, porque nunca me dei importância.

Era como, mais tarde, dizerem que eu cantava mal por não terem coragem de me atacar frontalmente. Em toda a parte do mundo tinha sempre as melhores críticas. Chegava cá e diziam mal de mim, especialmente o Mário Castrim, que não só nunca gostava, como me batia, por tabela, quando ia alguém à televisão cantar o fado. Diziam-me que era política e eu nunca queria acreditar. Não comprehendia que eu pudesse ter tanta importânciia.

A partir daqui, os boatos andaram ainda mais & minha volta: que eu cantava bem porque tinha uma garganta de ouro ou que fazia operações plásticas, o que levava as raparigas do cabeleireiro a andarem à procura das cicatrizes atrás das minhas orelhas. E comecaram a tomar outras proporções. Quando passei aqueles anos no Brasil, antes de casar, vi uma vez num jornal, em letras gordas, que o Tristão da Silva tinha sido atraido a uma cilada pela PIDE, dizendo-lhe que a mãe

estava muito mal e ele tinha vindo preso para Lisboa. Eu gostava do Tristão da Silva, achava que ele tinha uma voz bonita, bem timbrada e como gostava de o ouvir, até lhe disse uma vez que não fizesse aqueles finais a Alberto Ribeiro, o que parece que ele não levou muito a bem. Mas, nesta altura, como estava no Rio e sabia que o Tristão da Silva

139

estava a cantar em S. Paulo, na Lisboa Antiga, telefonei-lhe afliita. Ele estava bem, não se tinha passado nada, era boato, desmentiu tudo. Mas, como a notícia continuou a correr, começaram a dizer que eu tinha denunciado o Tristão da Silva. E ele, quando voltou para Lisboa e lhe perguntavam o que se tinha passado, fazia sinal para não se falar nisso e nunca desmentiu o que disseram de mim. A glória dele era ter sido preso pela PIDE. E eu, que a única denúncia que fiz foi aconselhá-lo que não fizesse grandes finais!

Quando estava no Brasil, o César, que sempre foi contra a ditadura e pela liberdade de expressão, era do grupo de portugueses que davam dinheiro para o Humberto Delgado. Tanto ouvi falar no Delgado, que quis conhecê-lo. Havia um restaurante português, o Galo, onde às vezes eu cantava uma cantiguinha e a dona, como me queria sempre apanhar lá, telefonou-me um dia a dizer que estava lá o Delgado. Fui lá com o César, que me apresentou, estava o senhor já em pé, para sair, só o vi de raspão e mais nada. Foi a única vez na minha vida que pus os olhos em cima do Delgado. Então depois não disseram que eu recebi o Delgado em minha casa, dei-lhe um grande jantar, veio o champanhe para a mesa, dei uma taça de champanhe ao Delgado, mas ele, que não era parvo, desconfiou, deixou cair a taça para o chão e depois foi analisada e tinha veneno? Em face disto, a colónia portuguesa tinha caído em cima de mim e eu estava moribunda no Hospital da CUF, cheia de facadas e sem uma perna.

Era de tal maneira o boato que, quando eu cheguei a Lisboa, vinha de barco, no Vera Cruz (Fevereiro, 1960) e estranhei tanta gente à minha espera. A televisão, tudo quanto havia... A minha família, que estava cá fora, ouviu dizer, quando eu apareci, que se conhecia perfeitamente o sítio da facada. Quer dizer, eu estava ali a desembarcar e acreditavam que eu estava moribunda na CUF e até tinha o sítio da facada! Mais tarde, encontrei um senhor, no Porto, que me veio agradecer a posição que eu tinha tomado no Brasil. Disse-lhe que não estava a perceber, ele insistiu e eu disse-lhe se era por causa de um boato em que me armavam em Mata-Hari, isso não tinha nada a ver comigo, não tinha uma ponta de verdade. Portanto, os que eram contra o governo acreditaram e os que eram a favor, também. Mas eu não queria mentira nenhuma. Nem contra, nem a favor.

No dia 26 de Abril de 1961 casei com o César, no Rio de Janeiro, depois de um namoro que durou, sei lá..., mais de seis anos! Amigos ou admiradores que eu tinha muitas vezes me pareciam a pessoa indicada para mim, porque tinham dito uma coisa que eu gostava de ouvir. Passados dois ou três dias diziam outra que eu não gostava nada que a pessoa sentisse, ou tivesse, ou fosse. Eu andava sempre

desconfiada. Tinha sempre medo que as -coisas corressem mal. Um porque era muito rico, outro porque era muito fino. Havia sempre um mas. Até que depois de levar tantos anos a decidir-me, acreditei que o 140

César tinha mesmo vontade de casar comigo. Fui para o Brasil e casei. Conheci o César no Brasil, embora ele seja português, de perto da Anadia. Fui cantar ao Brasil e aconteceu que um tio dele, chamado Ricardo Seabra, que era muito meu amigo, mandou o sobrinho receber-me porque ele não podia. Primeiro houve aquela paixão que aparece quando duas pessoas se agradam fisicamente uma da outra. Porque isto de uma pessoa ser atraída pelo espírito é uma mentira. Aquilo que atrai primeiro é a imagem. Eu olhei para ele, ele olhou para mim, ele era um bonito rapaz, tinha menos dois anos que eu, eu também não era feia, agradámo-nos um do outro. Vim para Lisboa e pensei que o homem me esquecia, lá no Brasil, com tanta mulher bonita. Mas ele não me esqueceu. Telefonava-me muito, especialmente se bebia um copito a mais, a dizer-me para eu ir lá. Ele vinha cá, eu ia lá, andou-se nisto vários anos, até que casámos.

Quando casei estive dez meses no Brasil. Tinha casado com um homem que tinha vivido 14 dezasseis anos. A minha ideia era retirar-me. Nessa altura só cantava por brincadeira. Não tinha guitarristas, nem nada. Mas acabei por ser eu a trazé-lo para cá. Nunca estive no Brasil o tempo suficiente para me adaptar a falta que Portugal me fazia. Entretanto, passaram mais de vinte e cinco anos. O César é a pessoa com quem casei. Claro que não me bate o coração a entrada do César pela porta, porque ja sei que ele vai entrar, já conto com isso como certo. Não é aquela paixão de quando se tem dezasseis anos e se dorme com o retrato do namorado debaixo da almofada. Mas é uma coisa sólida, um sentimento forte. E espero que ele sinta por mim aquilo que eu sinto por ele, que não lhe vou perguntar. O César é bem educado, nunca me deu desilusões, nunca me disse aquelas coisas que eu não gosto que digam. Também às vezes não me diz umas que eu espero que diga... Mas se estou casada há vinte e cinco anos, é sinal que casei mesmo. Tenho um tipo de personalidade e de vida que, se não estivesse contente com o casamento ja não estava casada. E acho que com ele acontece o mesmo.

Há um certo tipo de equilíbrio entre nós dois. Eu nunca lhe falo da minha vida artística, a que ele não liga absolutamente nenhuma. Artisticamente não me vale de nada, não se mete nessas coisas. A música, para ele, são barulhos. Só eu é que o arrepiava a cantar. Por outro lado, o César é todo voltado para o futuro, para as notícias, para a informação. Filma pontes e avides. Como engenheiro mecânico é todo voltado para o prático, para o real. A mim, pontes e avides não me interessam absolutamente nada. Interessa-me é falar sobre a cabeça das pessoas, porque serd que fazem isto ou aquilo, interessa-me a poesia. Um tipo de coisas que, a ele, não lhe interessam.

Quando se é artista, há sempre um corte. Quando vou dois meses cantar 14 fora, são dois meses que não estou em casa. Durante os

primeiros anos de casados, o César andava muito comigo. Depois

141

1958. DURANTE O LONGO NAMORO.

26 DE ABRIL DE 1961. O DIA DO CASAMENTO.

cansou-se de ir sempre aos mesmos sítios. É Sagitário, gosta de mudar. Talvez esse tempo que eu não tenho para estar em casa tenha feito com que nós tenhamos uma vida sem uma discussão, sem ralharmos um com o outro a ponto de deixar de nos falar. Há uma educação muito parecida.

Nunca tive filhos. E quando me perguntam se tive pena, a minha resposta não é normal. Nunca me aconteceu e pronto. Não fiz nada para não ter, nem fiz nada para ter. Mas, o pior, é que não posso dizer que tenho desgosto. E acho isso um bocado feio.

143

CLEL T S e o ENE

6.

COM QUE VOZ

(1962 - 1967)

uando me emociono, quando canto de um modo tão intenso que chego a chorar, não tem nada a ver com o público, ou com o meu estado de espírito, não tem a ver com estar apaixonada ou não. Uma vez, num barco, em Vila Franca, à noite, cantei aquela música do Fado Cravo, com os versos Duas Luzes e todas as pessoas se ajoelharam aos meus pés. E ajoelharam porquê? Porque eu senti uma emoção muito grande. Era muito nova, estava de noite ao luar, num barco no rio, gostava do que estava a cantar. Cantei uma vez na Viela a Maldição, que já cantei milhares de vezes, e, naquela noite, quando acabei de cantar, fiquei toda a tremer, não podia cantar nem mais uma nota. Tive de fugir para o escritório e pus toda a gente, estrangeiros e portugueses, tudo em pé, como uma mola. Nunca mais cantei a Maldição como naquela noite.

Nem sei como hei-de chamar a isto. Talvez eu não seja criadora, mas quando canto estou a inventar. E, para inventar, preciso de música. O fado quando comecei, era amarrado como se tivesse só uma divisão e a minha maneira de cantar deu-lhe mais duas casas. Porque nada dentro daquela divisão me deixava fugir. A minha voz queria fugir dali, mas batia na porta. Tive que cantar à minha maneira.

Gosto muito dos fados clássicos, e existem três grandes compositores dentro do meio do fado: o Armandinho, o Alfredo Marceneiro e o Joaquim Campos. Gosto muito de cantar as músicas deles. Mourarias, Corridos, isso não é para mim, o Menor é que já é à minha maneira.

Tem aquela força, aquela tristeza que eu exijo. O Menor é o paie a mãe do fado. É destino mau, destino das pessoas quando é triste. No Camões, fado nunca aparece em situações de alegria.

Mas houve sempre coisas que eu queria cantar, poemas de que gostava, e não encontrava música para eles dentro dos fados clássicos. Precisava de quem escrevesse música para mim e, depois do Valério, pouca gente escreveu.

Um dia eu estava num acampamento e levaram-me o Alain Oulman, que tinha feito uma música a pensar em mim, o Vagamundo. Fui ouvir e gostei. Seguiram-se outras e fui contra a maré das pessoas que estavam ao pé de mim, que achavam aquilo muito complicado. Os guitarristas de facto, tiveram de aprender aquelas harmonias novas

147

UMA GRAVAÇÃO NOS ESTÚDIOS VALENTIM DE CARVALHO.

DURANTE UM ENSAIO COM ALAIN OULMAN.

que o Alain trazia, que não tinham nada a ver com o fado, porque o fado é pobre em harmonia. E cantei porque, para mim, eram fados. À nobreza que está lá dentro é que conta. Porque o fado é um estado de alma, uma canção que quer dizer destino e tem essa carga. Se, para mim, a música do Alain não tivesse fado, eu não lhe tinha pegado, ou, pelo menos, não tinha pegado naquelas todas. Se não tem fado para os outros, para mim tem.

O Alain nasceu no Dafundo, nasceu em Portugal, apesar de ser francês. Tem uma sensibilidade grande de artista, foi criado num certo ambiente. Depois, ouviu-me cantar, sentiu que a minha sensibilidade estava muito perto da sensibilidade dele. E tão perto está que o Alain a cantar, a voz dele é pior que a minha, mas canta as coisas como eu. Canta como ele me ouve cantar. Já me conhece tão bem que sabe que eu, em certa altura da música, vou fazer qualquer coisa, e dá-me essa possibilidade. Dá-me possibilidade de voar.

Por isso as músicas do Alain não são cantáveis facilmente por outra pessoa qualquer. Que me lembre, só o Carlos do Carmo é que cantou Gaivota e o António Mourão, Meu Amor, Meu Amor. Precisam da tal carga que o fado tem e que muita gente que canta o fado não tem. Aquela dor, aquela pena, mesmo um choro no cantar. 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. Não me influenciou mas, durante um tempo, andei toda contente com aquela descoberta que ele me trazia. Trabalhámos muito os dois.

O primeiro disco com músicas do Alain (1962) foi importante para uma élite, mas não tem nada a ver com o fenómeno que acontece comigo. Trouxe outro público para o pé de mim. Mas ouve muitíssima gente que não gostou, que gostava mais do que eu cantava antes. Havia quem dissesse que eu já não cantava o fado, que o fado do Alain não era fado. Mas isso foi uma constante: os primeiros fados que cantei não eram fados, eram & espanhola; depois os fados do Valério não eram fados; depoços ja eram e os do Alain é que não eram. Quer dizer: eu vou fazendo os fados serem fados à medida que os vou cantando. O Alain trouxe um publico 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 operas"

Mas o Alain não me veio explicar nada. Eu é que quando não

sabia alguma coisa lhe perguntava. E acho muito estranho que pessoas digam que não entendem os poemas que eu canto. Se me perguntarem se entendo completamente o Povo Que Lavas No Rio, um poema que eu escolhi, não sei. Porque não sei se o poema que eu entendi é aquele que o Pedro Homem de Mello escreveu. O certo é que aquilo que eu

150

tiro dali me dá aquele ambiente. E de tal maneira, que acho que presenti. Acho que, afinal, foi a maneira certa. Só bastante mais tarde é que ouvi dizer que o Pedro Homem de Mello era bissexual. Pressenti alguma coisa no Rapaz da Camisola Verde mas nunca me apercebi dessas coisas. Nunca tive contactos com coisas desse tipo. Tive sempre uma família da Beira Baixa, que usou saia comprida. Mas logo que ouvi falar dessas coisas, apercebi-me do drama do poema, de que eu gostava imenso. E que até nem é um poema triste.

Não sei se canto aquilo que o autor quer, mas o que entendo chega-me para cantar. As coisas quando têm força são sentidas pelas pessoas todas. Só uns versos muito complicados, a quererem dizer coisas que não chegam a dizer, é que ninguém entende. Sempre achei o Abandono, do David Mourão-Ferreira, um fado de amor. Nunca pensei em Peniche. É um fado de tal maneira bem feito, com palavras tão bonitas, com tanto peso, que não quer dizer que não o tivesse cantado sabendo a sua intenção. E talvez até o tivesse cantado com um ar tão revolucionário que não daria aquele resultado. Teria saído pior. O disco chegou a estar proibido por causa do Abandono. Depois é que o soltaram. Mas quando o cantei, aquilo era uma tristeza de amor, que é um sentimento muito mais bonito e muito mais dorido que uma ideia revolucionária. Era o amor de uma pessoa que foi com outra. Não me passavam pela cabeça prisões. É um fado que, ainda hoje, toda a gente gosta dele. E cada pessoa o sentiu à sua maneira. Um revolucionário pensou que era de Peniche, mas a maior parte de Portugal, que não é privilegiada, que não estava alertada, que é como eu, pensou no amor. Assim, chegou a toda a gente. A partir deste primeiro disco, o Alain foi sempre muito importante para mim. Até que ele deixou de viver em Portugal e nunca mais pudemos trabalhar em conjunto, embora ele continue sempre a escrever músicas para mim. Eu estava em Israel (1966) quando um senhor, que andava no grupo como produtor veio dizer-me que vinha no jornal que tinha sido preso o compositor da Amália Rodrigues. Eu não acreditei que o Alain estivesse preso, mas, dai a dias, cheguei a Paris e a irmã do Alain falou-me, para dizer que ele estava preso pela PIDE e que o ministro dos negócios estrangeiros francés ia pedir ao Marcelo Mathias, que era o nosso embaixador, a expulsão do Alain de Portugal, quando fosse jantar à Embaixada de Portugal. E ela pediu-me para prevenir o Marcelo Mathias. Telefonei ao Embaixador, disse que não percebia nada de política, mas que nunca tinha ouvido o Alain falar de política, que só sabia que ele andava muito com poetas. O Embaixador disse-me que não acreditava que o ministro lhe fosse falar num assunto desses num jantar. Que era má educação. Mas ele falou-lhe

mesmo e arranjaram as coisas para por o Alain na fronteira.
Aquilo que eu disse a0 Embaixador era o que eu pensava, porque
o Alain era, realmente, tão politico, que nem nunca falava nisso.

151

TOUS LES SPECTACLES
RESTAURANTS ET CABARETS

¥ 543 0u 29 Nov. 4 5 Dk, 1967 - TOOS LES MERCREDIS 0,50 F

Rentrée de ta 'nn'u vedette AMALIA RODRIGUEZ en exclusivité aux diners-spectaciede LA VILLAD'ESTE, l'élégant restaurant-music-hall des' Champs-Elysées.
4, rue Arsène Houssaye - Ely. 78-44) \$

(P

1966.

Depois o Marcelo Mathias até me telefonou a dizer: "Venho dizer-lhe que chega amanhã o seu menino do coro, que não é nada tão menino de coro como você me disse." E o Alain ficou sempre longe. Quando vem cá, traz uma música ou duas e ninguém se atreve a pegar nelas sem que ele diga as harmonias. E como ele não vem logo e eu vou para aqui e para ali, é difícil coincidir. Nunca mais acertámos como dantes.

Por esta altura, muitos poetas escreveram coisas bonitas para eu cantar. O Luís de Macedo, que se chama Chaves de Oliveira e era adido cultural na Embaixada de Portugal em Paris, foi-me lá apresentado e fez muita coisa para mim, até que casou e me disse que deixava de escrever. Nessa altura, até lhe disse que ele encontrou a felicidade e perdeu a poesia. Há um fado dele que ficará para sempre, o Cansaço. Este meu cansaço, aquele tudo o que faço ou não faço, outros fizeram assim. Aquele não valer a pena. Dou uma tal importância a este cansaço, sei que isto é tão verdade. Não penso nisto como artista, penso na minha alma, na minha maneira de ser. Que a minha vida não tem nada a ver com o que sou como artista. Nasci com este temperamento e a vida que me aconteceu não tem nada a ver com o temperamento com que nasci. Só quando vou cantar é que fujo a esse condicionamento. E ainda, de vez em quando, me encontro lá, porque estou a cantar e começo a chorar e quase não posso cantar certos fados. Um deles é o Cansaço, outro é o Povo Que Lavas No Rio. Quando chego às tâbuas do meu caixão, já eu estou quase no caixão, já estou morta, já sinto as flores e tudo. Isto em cena, mas depois, quando volto para casa, continuo a ser a tal pessoa: daí este meu cansaço | de sentir que quanto faço | não é feito só por mim. Já estou eu de roda de mim outra vez.

O Sidónio Muralha, que conheci no Brasil, fez duas coisas muito bonitas: Amantes Separados e Raízes, mas depois nunca mais o vi. Às vezes, acontece assim. O Ary dos Santos passava muitos serões aqui em casa. Muitos versos foram feitos aqui, feitos para mim. Eu até sugeria uma palavra em vez de outra e ele, que nisso não era nada vaidoso, estava sempre de acordo comigo. Fez coisas muito bonitas para mim. De tudo o que ele me fez, talvez o que eu gosto mais é Alfama, um fado que ficou um bocado esquecido. Mas gosto também

da Amêndoa Amarga e acho piada ao O Meu é Teu. Tirando a Desfolarhada e a Menina, as coisas mais bonitas dele foram feitas para mim. Mas o Ary fazia tantos versos que era inevitável que fossem um bocado iguais. Fazia versos e versos e versos. Quem faz tantos versos acaba por fazer umas coisas que são menos bonitas que outras. Estivemos aqui noites e noites. Dávamo-nos muito bem os dois. De repente, da-se o 25 de Abril e nunca mais aparece. Telefonou umas três vezes a perguntar se eu precisava de alguma coisa. Mais nada. Fiquei um bocado zangada com ele. Era um amigo de todas as noites,

153

de uma convivência quotidiana, não tinha nenhuma razão para ter aquela atitude. Outras pessoas fizeram a mesma coisa, mas não tinham a mesma convivência comigo. Fiquei triste.

O Alexandre O'Neill, que era um grande poeta, disse um dia que o fado era muito frisado e o Alain é que o desfrisou. A Gaivota, que ele me fez, é uma das coisas que canto sempre. Em Paris, levado pelo Alain, conheci o Manuel Alegre. Um dia não sei quem disse-me que o Manuel Alegre estava proibido, que não podia ser cantado na televisão. Tínhamos que dar um programa para saberem se podíamos ou não cantar o que escolhíamos, porque havia uma censura dentro da televisão. Mas eu, que nunca tive programas certos, nunca respeitei isso. Dava uns programas e depois cantava outros. Gravei um programa para a televisão, no Teatro Maria Matos e cantei o Meu Amor é Marinheiro (23 de Abril de 1974). Cantei porque gostava do fado e porque achava que não tinha medo nenhum de cantar aquele fado, que era tão bonito e não fazia mal a ninguém. Dei um programa para a televisão e depois apeteceu-me e cantei aquele, que não estava no programa.

Sei que influenciei muita gente na maneira de cantar, na maneira de vestir. Mas a habilidade, então, não foi minha, foi de quem copiou. Se não me tivessem seguido, eu passava. 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 nada melhor do que isto, para o fado, hoje em dia. Houve uma grande polémica por eu cantar Camões. Achei uma burrice. Por pior artista que seja, ninguém consegue destruir um grande poeta, se o cantar. E, se não fosse o Alain fazer uma música que eu achei que ficava bem, nunca tinha cantado. Mas onde está a ofensa? Um poeta é para ser cantado, porque isso é sintoma que não fez uma obra para ficar na biblioteca, que é para toda a gente. Sempre me senti atraída pelo Camões. Primeiro tentei ler Os Lusiadas e, embora entenda, fico presa nas citações da mitologia. Comego num deus e já me esqueci de quem era o pai quando estou no filho. Mas senti, à primeira, uma ternura, uma vontade de chorar, uma exaltação. Aquilo que pressenti chegou-me para gostar. E como se uma pessoa entrasse num teatro a meio do primeiro acto. Não perceberd tudo, mas aquilo a que assiste pode ainda té-la comovido ou divertido, embora perdesse um bocado. Tenho pena de não ter compreendido tudo, do

meu gozo não ser completo, mas aquilo que gozei já me chegou.
Depois, na obra lirica, que estava mais ao meu alcance, ele falava do
fado como ninguém. Eram versos para cantar. E cantei.

Outro dos meus poetas preferidos é o Mario de Sa-Carneiro.
Aquele se ao menos permanecesse aquém, para mim, dá-me cabo da
cabega. Aqui é que estd o drama todo. Se não dessemos pelas coisas,
não havia drama. Ainda pensei muito cantar o Quase, mas não tive

154

1968. NO EMBUÇADO A DANÇAR COM RUDOLF NUREYEV.

1973. NO GREMIO LITERARIO COM NATÁLIA CORREIA E VITORINO NEMESIO.

quem me fizesse uma música que me agradasse e não era capaz de
meter o Mário de Sá-Carneiro em qualquer fado clássico. Gosto muito
do Fernando Pessoa, mas não é para cantar. Talvez alguma coisa das
Quadras. Para mim, o que eu mais gosto do Fernando Pessoa, é uma
frase que ele diz nem sei onde: "O resto é a maçada de estar presente."
Li isto há muitos anos e marcou-me até hoje. Sinto muito as coisas
que acontecem ao pé de mim, que eu sei e que não posso fazer nada.
Sou admiradora do Fernando Pessoa mas não é o meu ídolo. Porque
sou cantora e, para mim, os poetas têm de ser cantáveis. A minha
adoração é pelo Camões.

Uma vez, por acaso, em Paris, no Drugstore dos Champs Elysées,
descobri o livro de quadras do Ommar Khayam. Era um grande
fadista. Fez-me impressão ele dizer que o homem é pior que os cães,
porque os cães comem qualquer coisa, sem se preocuparem se lhes faz
mal. E é verdade. Lá porque pensamos, somos um bicho muito casti-
gado. Também gosto muito do Garcia Lorca, mas o grande poeta
espanhol, para mim, é o Antonio Machado.

Há alguns anos li muito Platão e fez-me muita impressão. Talvez
por me identificar um bocado. Ficava muito contente quando me
identificava com frases, que lia. Cheguei a estar à beira da depressão,
de tanto ler, até que o médico me disse que tinha de parar. Porque era
já uma doença. Estava a meter-me na cabeça das pessoas. Sofria com
as coisas todas que lia. Parecia que era eu que estava a passá-las.

Sempre gostei de fazer versos, tinha jeito para rimar e se havia
alguma festa, uma coisa de ceriménia, para não fazer discursos, agra-
decia com versos, com quadras. Para cantar, fiz aquele Mouraria, era
muito nova, nem sei porqué, mas não assinei. Assim como o Estranha
Forma de Vida, que fiz também há muito tempo. Um dia a minha
irmã Celeste pegou-lhe e começou a cantar. Gostei e cantei também.
Mas como não estava inscrita na Sociedade de Autores, quem assinou
foi o Varela Silva, que era casado com a Celeste. Durante muito
tempo ele é que apareceu como autor. Mais tarde, como cada vez é
mais difícil haver quem escreva, comecei a escrever coisas para cantar.
Sempre são coisas que sinto. Tenho sentido critico, sei que não sou
poeta, mas sou capaz de fazer letras para cantar, tdo boas como essas
que andam por ai.

Sempre escrevinhei muita coisa que deitava fora. Fazia um tipo
de gazetilhas para mandar & minha irmã Odete ou & minha sobrinha

Idalina. Andava tudo espalhado. Há pouco tempo é que a Estrela comegou a remexer as gavetas, a encontrar coisas engracadas que resoli acabar e com o acabar nasceram outras, por causa das musicas que o Carlos Gongalves e o Fontes Rocha faziam. Nessa altura eu estava doente, de cama, ¢ ia fazendo os versos. E depois vieram os discos.

156

A minha tendênciá é sempre para escrever coisas tristes:

Quem conseguir esquecer
Que veio cá para morrer
Pode guardar ambições
Pode rir, pode viver
Se não pensar em morrer
Pode viver de ilusões
Quem conseguir esquecer
Que veio cá para morrer
E mais feliz do que eu
Faça eu o que fizer
Não posso deixar de ver
Morrer tudo o que nasceu.

Mas também faço, às vezes, coisas divertidas:

Passou um mosquito
Mordeu-me no olho
Não vi a lagarta
Comi o repolho
Comi a lagarta
Que o repolho tinha
E disse a lagarta
Que a couve era minha.

Foi este tipo de versos, com umas flores, que mandei ao Salazar, ja ele estava tão doente que nem podia falar. E que depois foram tão comentados. Eram assim:

Cultura é experiência
Já ouvi dizer a alguém
E a viver a ciéncia
Que eu tenho de lhe querer bem.

Gosto de si e das flores
Num jeito igual de gostar
Fui sentindo estes amores
Sem precisar de os cortar
Ponha-se-me bom depressa
Meu querido presidente
Depressa, que essa cabeca
Ndo merece estar doente

157

Tenho sabido noticias
Por delegados doutores
Que me fazem as caricias

Dos resultados melhores
Não sei do regulamento
E se isto é má criação
Perdoe o procedimento
E aceite a intengdo.

Só vi o Salazar duas vezes na minha vida e sempre me tratou bem. Foi simpático, sem qualquer deferência. Gostei de o ver. Eu tinha ido cantar a Paris (1949) e acho que veio de lá um ofício que foi para ele, que dizia que eu tinha feito um sucesso enorme e que entrava na sala e era uma grande senhora ao pé das senhoras. Como eu, desde miúda, gostava do Salazar, porque, para mim, era assim como um príncipe encantado, era quem mandava, disse ao António Ferro que gostava de o conhecer pessoalmente.

Um dia, o António Ferro tinha de ir falar com ele e levou-me. Fui 14 e fui recebida por ele. Lembro-me que tinha um fato de saia e casaco preto e levava umas martas. E eu só enrolava as martas, até que lhe disse: "Senhor Presidente, mande-me embora, que eu já quase não tenho bichos." E ele, depois, disse ao António Ferro: "Gostei de conhecer a criaturinha." Isto que as pessoas acharam que era ofensivo, a mim não me ofendeu nada. Eu era mesmo uma criaturinha e continuo a ser. Ele viu-me bem. Fez-me ternura. E o Salazar não tinha razão para me querer ofender. No fundo, ele viu ali um pobre diabo, uma boa pessoa. Ele não me falou em nada de cantar, nem de sucessos. Mas eu sabia pelo António Ferro que, muito no princípio, quando eu comecei a cantar e a Emissora Nacional, as quintas-feiras, transmitia em directo do Retiro da Severa, o Salazar teria dito que tinha ouvido uma rapariga que cantava bem. Mas eu nunca o tinha visto, nem ele a mim.

O Salazar só me ouviu cantar uma vez. Foi em Queluz, na festa da inauguração da ponte sobre o Tejo (1966). Eu estava na América, em Hollywood e havia uma greve. Era muito difícil arranjar um lugar num avião. Quem me conseguiu o bilhete foi um português, grande accionista de uma companhia aérea. Conseguiu o que não foram capazes aqueles judeus que mandam no dinheiro, aquela gente importante do cinema e das cantigas. A inauguração era no dia seis de Agosto. Fui cantar e o Salazar estava lá. Como estava muita gente, quando acabei de cantar queria sair do estrado e não havia saída, porque estava toda a gente sentada no chão. Então sentei-me também no chão, cheia de vergonha. E alguém do governo, parece que foi o Franco Nogueira, veio dizer-me que o Salazar queria falar comigo.

158

Fui então falar com o Salazar e disse-lhe que estava muito nervosa. Ele perguntou-me porquê e eu respondi-lhe: "Ó Senhor Presidente, ainda me pergunta porqué?". Ele riu e disse: "E por eu cá estar, e" Disse-me um piropo qualquer, do género quem canta tão bem não tem que ter medo de ninguém, abriu-me a franja e deu-me um beijinho na testa. Nunca me disse nada de grandes elogios, nada disso. Tratou-me de uma maneira simpática.

Nunca tive outras conversas com o Salazar, nunca tive subsídios. Quem me deu subsídios foi o público, nunca precisei de outros. Nem nunca ninguém achou que eu merecesse subsídios. Hoje em dia é que toda a gente tem subsídios para tudo, para cantar, para fazer filmes, para representar, para tudo! Mais tarde, quando lhe mandei as flores e as quadras, já ele nem sequer falava. E depois inventaram até que eu tinha um túnel no meu quintal para ir falar com o Salazar, que ia dar directamente à casa dele. Que o Salazar não fazia nada sem me consultar. Disparates que se dizem!

No cinema, as pessoas continuavam a só pensar em mim para cantar. Fiz mais duas fadistas mas, eu própria, já não tinha o mesmo boneco do tempo do Fado. O Sangue Toureiro (1958), que era o primeiro filme português a cores, só fiz por ser amiga do Augusto Fraga, porque é mesmo muito mau. O Fado Corrido (1964) também não foi nada conseguido e o realizador, o Brum do Canto, até é um homem civilizado. Criei uma presença completamente diferente de mim. Fiz mais como actriz que como fadista, mas estava um bocado constrangida. Até usei uma cabeleira postica durante o filme todo. Não procurei nunca ser a Amalia.

Depois lembraram-se de mim para As Ilhas Encantadas e gostei muito do guião, que tinha coisas muito bonitas, mas foi completamente modificado. Foi todo cortado, parece que por falta de dinheiro para acabar o filme, ficou todo mutilado, que se tornou incompreensível. Mas foi feita muita coisa bonita que depois não apareceu no filme. A história, aquela ilha de Porto Santo, tudo isso podia ser tão bonito...

O Vilardebó foi escolhido para realizar o filme, por causa de um documentário de arte sobre uma colher egípcia que está no Louvre. Mas não estava preparado para fazer um filme de fundo. Parecia que ia crescer, mas não foi capaz Havia COHaS com que eu não estava de acordo. Aquela mulher sem reacções nenhuma! Mesmo quando o marido morre, ela não quis reacção, só queria passividade. E também não soube dar essa ideia no filme. Quem é que percebe uma falta de reacção daquelas, sem estar explicado! Eu, cá por dentro, não estava nada de acordo com o que ele me dizia para fazer. Ele dirigiu-me, sem me dirigir. As coisas que eu queria fazer à minha maneira, ele queria que eu fizesse de outra. A cena da entrada no barco, fui eu & minha maneira e acho que é a minha melhor cena. Fiz a cena muitas vezes,

159

porque falhava sempre alguma coisa. E ele nunca me disse o que eu devia fazer, só me disse o que ele não queria que eu fizesse. As minhas cenas nas rochas, com o Pierre Clementi, eram mais numerosas, o que explicava melhor a sequência do filme. O Clementi já era, nessa altura, um menino travesso. Mas não parece normal, nem natural, aquela ligação de uma mulher sozinha com o rapaz que aparece na ilha. Eles tinham de ser mais humanos!

Fartei-me de trabalhar, com a mania de tomar conta dos problemas dos outros. Tínhamos sempre pouco tempo para filmar na praia,

em Porto Santo, porque com aqueles montes, o sol escondia-se cedo. Então, era eu a ajudar a estender os cabos, a escondê-los com pedras, a acarretar pedras, enquanto os franceses estavam todos sentados nas cadeiras deles. O César ficava danado. Mas eu andava toda divertida, a pensar que ia sair dali uma grande fita. Estava cheia de fé no filme e não me arrependo de o ter feito. Quanto a mim, é a minha melhor interpretação no cinema.

Em Portugal, o filme sofreu por minha causa. Por uma espécie de má vontade contra mim. Como era um filme artístico, criticaram logo. Que aquilo era a fadista a querer fazer-se importante. Outras pessoas não gostaram por eu não cantar. E até podia ter cantado. Uma pessoa naquela solidão, numa ilha deserta, é natural que cante. Mas em França o filme teve algumas críticas boas e ainda passa naqueles cinemas de arte. E de mim também disseram bem. O Vilardebó é que não voltou a fazer mais nenhum filme de fundo.

Foi nas filmagens de As Ilhas Encantadas que conheci o Augusto Cabrita. Eu andava em Porto Santo, sem me pintar, só com o cabelo amarrado e quando lhe apareci arranjada ficou muito desapontado e não me queria fotografar assim. Tive de lhe dizer: "Eu sou a Amália Rodrigues, não sou a Hunila e quero é fotografias minhas." Durante anos fez-me fotografias muito bonitas.

Houve muitos projectos para filmes, mas nenhum se concretizou. Uma vez o Alberto Sordi convidou-me para fazer um filme com ele, um papel grande, mas era de graça. Não aceitei. Ele julgava que lá por ir fazer um filme com ele ficava toda contente e pronto. Por isso é que em Italia, lhe chamam o Alberto Soldi.

Mas a proposta mais séria foi do Anthony Quinn. Conheci o Anthony Quinn há muitos anos, no México, num almogo com o Cantinflas e o Emilio Fernandez, "El Indio". Nessa altura o Quinn contou-me que tinha estado doente, em Paris, sozinho, num quarto de hotel, e que ouvia constantemente um disco meu. Como ele é mexicano, gostava muito do Fallaste Corazén. Disse-me que eu tinha sido a sua grande companhia nessa doença. Estava muito amargurado, falou-me que tinha sido muito menosprezado em Hollywood, por ter sangue indio, e disse-me também que gostava muito de fazer um filme comigo. Passados anos, já o nome do Quinn se tinha tornado bastante

160

ANTHONY QU INN

Vigna S. Antonio

Cecchins di Roma

Italy

23rd peril 1967,

Destr Amalia,

I em sending you the trestment of BLOOD WEDDING.

Neturelly, we are still waiting to hear from the Esteote
whether they soprove ond will give us the right to go
shead without any further complicstions, Once we have
their sproovel we will start on the script, but in the

moin this is how | see the picture,
| hooe you are os plessed es | em with the
development of the psrt of Amelis and | trust you will
torgive us for using your name for the part, | am sfraid
it was unavoidable since | had you constantly in mind
when we were writing it,

I shall be staying ot the Hotel Miramar, Sants
Monica, Colifornis, for sbout s week as trom April 29th,
| would love to hesr your resction to the script after
you have resd it,
Affectionately,

kQWL—«——' 10\"")'

Sro. Amalis Rodriguez, (Dictaetefl but not resd)

Rua S, Bento 193, * :

Lisbon, Portugal. . fin{

encl,

1967. NA GALA DO M.L.D.E.M. EM CANNES, AO LADO DE ANTHONY QUINN.

1967. COM ANTHONY QUINN, PETULA CLARK E SALVATORE ADAMO, NO M.LD.E.M.
mais importante, fui a Cannes, ao MIDEM (1967), receber um prémio.

Os prémios estavam a ser distribuídos pelo Jean-Pierre Aumont e,
quando chegou à minha vez, o Anthony Quinn levantou-se da plateia,
foi direito ao palco, disse que tinha muita admiração por mim e pediu
para ser ele a entregar-me o prémio. E depois, disse-me que mantinha
a ideia antiga de fazer um filme comigo. Assentou logo que o primeiro
seria as Bodas de Sangue, do Lorca e mais tarde Os Velhos Marinhei-
ros, do Jorge Amado. Ficou tudo assente, trocaram-se cartas, mas os
herdeiros do Lorca não autorizaram as modificações que os america-
nos queriam fazer na peça. Então ele escreveu-me para eu escolher
outro argumento. Mas como sou muito desleixada e não sabia procu-
rar um argumento, não tinha confiança em mim, tinha vergonha de
pedir às pessoas, não fiz nada. Nem sequer lhe respondi. Foi pena!

164

7.

VOU DAR DE BEBER

À DOR

(1968 - 1974)

n

Pa FAA

í

s e s

E

o s

'

" HEY

" U

X

;_r;\\"'

LNA LA

*

P
hl
El
i

nariz, olhar com os meus olhos, ouvir com os meus ouvidos, se não fosse ter o meu critério tão forte, tinha passado a vida a ceder às pessoas. Isto não, isto é que é, não cante isto, cante aquilo. Mas eu nunca lhes fiz a vontade, fiz sempre a minha. E foi a única maneira de fazer a vontade a toda a gente. Sempre fui honesta comigo mesma e isso chegou até as outras pessoas. Quando se estd preocupada em cantar de uma maneira ou de outra, ja não se canta. Desde sempre tenho cantado tudo o que gosto. No Luso cantava sempre em espanhol. Havia uma data de gente que não queria e entdo o Luso dividia-se. Eu gostava dos Piconeros e cantava. Lá uns quererem e outros não, nunca me influenciou. A não ser que todos ndo quisessem. Entdo ou cantava outra coisa ou ia-me embora.

Um dia, o Alberto Janes, que desde o Foi Deus não tinha tido outro sucesso, apareceu-me com uma cantiga que ninguém queria que eu cantasse. Achavam que não era o meu género. A cantiga era o Vou Dar de Beber a Dor, a Mariquinhas. Cantei, gravei e, logo nesse ano (1968), tornou-se no maior sucesso de venda de discos até aquele tempo. Vendeu mais de cem mil discos, o que era rarissimo. Um verdadeiro rastilho. O Janes tinha um tipo de graga que não lembra as pessoas. Umas palavras, umas situações. Depois, como tocava mal piano e guitarra, arranjava umas musicas baseadas no Corrido, uma espécie de lenga-lenga, uma coisa muito fresca, que era como quem descobre uma musica que já conhece há muitos anos. O grande publico não conhecia a Casa da Mariquinhas do Alfredo Marceneiro, que só era conhecida no meio do fado. A cantiga pegou pela graga que tinha.

Depois da Mariquinhas vieram muitas outras, todas engracadas, todas a fazer muito sucesso. O É ou Ndo E, que também não queriam que eu cantasse, porque tinha aquele verso: mas a verdade / nua sem salamaleque | ai de mim se ndo for eu. Não gostavam do “salamaleque™ O Oiça Lá O Senhor Vinho, com aquela conversa do borracho com o vinho. O Ao Poeta Perguntei, que parece a brincar, mas ¢ bem séria. Ele tinha uma maneira de escrever musica tão popular que foi internacional, de tão profundamente portuguesa. De todos os musicos S e não fosse eu ter tanta força dentro de mim, cheirar com o meu

167

que fizeram música para mim, é o Janes o mais internacional. E tem piada, que o compositor menos internacional é o Valério.

A Mariquinhas teve versões em francês, italiano e espanhol que foram um sucesso. O Vá de Roda foi um sucesso em Itália. O É ou Não E agradou tanto, que a Milva mandou fazer uma letra em italiano, que foi La Filandra e teve tanto sucesso que a fez subir, numa época em que a carreira dela estava um bocado em baixo. Mas toda a

gente em Itália sabe que a cantiga é minha. Pedem-me, muitas vezes, La Filandra e eu canto o É ou Não É. Uma música que nem nunca teve letra em português, deu La Mer Est Mon Amie e Il Mare É Amico Mio. Ainda hei-de perguntar & mulher dele se não terá para lá a letra!

O Alberto Janes era uma pessoa simples, com uma graça quase de non-sense, com uma sensibilidade muito apurada. Chegou a toda a parte. Até no Japão se toca muito. Gosto muito dos autores todos, mas este era tão ao meu feitio, tão como eu gostava que as pessoas fossem... quando ele morreu é que eu percebi que gostava tanto dele. Mas de tudo o que ele me escreveu, o Foi Deus é que ha-de ficar. A música da Mariquinhas é tipo gaiola, não me deixa voar. Gostei muito na altura, mas agora aborrece-me. Aquele ritmo amarra-me. É das poucas cantigas que canto sempre igual e eu sou contra a rotina. Não me diverte.

Uma vez, era a força do Barco Negro, uma rapariga, em Bruxelas, que tinha uns onze anos, ia pela rua, ouviu uma voz e ficou parada, fascinada, a ouvir a cantiga e a voz. Dias mais tarde passou pela montra de uma casa de discos, viu uma cara de que gostou, entrou, foi ouvir o disco e ficou espantada quando viu que a cara era a dona da voz. Depois ficou com uma loucura por mim. Escrevia-me, aprendeu português por minha causa, só queria casar com um português, até queria pertencer à família Rodrigues. E começou tudo com um disco.

Gosto do contacto com o público através do disco. Alarga mais a expansão do artista que canta. As pessoas têm o disco em casa, o disco vai para vários sítios, é levado para o estrangeiro, as pessoas que estão longe têm a possibilidade de me ouvir cantar. Não me podem contratar para todo o lado e o disco tem-no ali ao pé. Quem me conhece pelo disco tem vontade de me ver. Tudo isso é bom. Gosto mais de me ouvir em disco hoje, que quando comecei a gravar. Porque naquele tempo eu não me ouvia. Eu descobri verdadeiramente a Amália Rodrigues aqui há uns sete ou oito anos, quando amigas minhas, a Estrela, a Lili, a Cortizo, me traziam discos e cassetes quando eu estava doente. Comecei a ouvir e a descobrir-me.

Quando gravei pela primeira vez, no Brasil (1945), fiquei muito contente, porque os discos fizeram tal sucesso que ainda hoje pedem a todo o artista português esses fados que 14 gravei. Depois vim para 168

Lisboa e era muito convidada para gravar. Disse ao sr. José de Melo que as pessoas afinal não tinham deixado de me ir ouvir lá por eu ter discos, porque os do Brasil também se vendiam cá, e ele disse-me: "Tá bem! Tu és uma ladrona, consegues tudo! Grava lá!"

Não sei bem quando é que comecei a gravar em Portugal (Discos Melodia, 1951), mas foi quase logo para o Valentim de Carvalho, para a Columbia (1953). Ao princípio ia gravar a Londres. Uma vez, cheguei lá, fiz um ai e disse que nesse dia não podia gravar. O estúdio estava alugado por dois dias e aquilo para os ingleses, que são todos

organizados, pagam os estúdios caríssimos, têm os técnicos e isso tudo, nem era coisa em que acreditasse. Em Inglaterra, uma pessoa com estúdio marcado, ou está doente ou canta. Mas eu comecei a cantar, não gostei de me ouvir, sabia que não podia gravar. Ficaram quase ofendidos. Diziam que aquele bocadinho não tinha chegado para aquecer a voz. Eu sabia que não estava nos meus dias e no dia seguinte cheguei lá e gravei tudo o que tinha para gravar. Mais de vinte coisas.

Em França resolvi mudar para a Ducretet-Thomson (1958). O meu agente, o Marouani, veio dizer-me que achava que o Valentim de Carvalho, que, em França, era a Pathé-Marconi, não me dava o devido apoio. Fui falar com eles, disseram que não tinham verba. Então zanguei-me, disse que me ia embora e deixaram-me ir. Depois, quando gravava para a Ducretet-Thomson, uma das directoras artísticas tinha sido convidada para um lugar muito melhor numa casa chamada Ricordi, mas a condição que punham para ela ir era levar-me a mim. E disse-me que o contrato podia ser feito directamente comigo e assim escusava de se dar dinheiro ao Marouani. Foi quando eu soube que o Marouani tinha recebido milhões de francos para eu passar para a Ducretet-Thomson. Que até tinha conseguido um lugar de director de secção para um sobrinho. E eu, sem saber de nada, fui naquela cantiga e saí do Valentim de Carvalho. Depois, o Rui Valentim de Carvalho disse-me que era mentira o que me tinham dito antes, que eu me tinha deixado dirigir por pessoas de má fé e voltei para lá. Até hoje.

Já gravei em muitos países. Os italianos gravaram-me bem, mas o Hugo Ribeiro, do Valentim de Carvalho, é que grava aquela que eu acho que é a minha voz, aquela que eu oiço. No estrangeiro não estão habituados à minha voz. Quando eu canto, com os gritos que dou, aquela agulha, que não deve passar do meio, vem de baixo e, de repente, passa para o outro lado, para o encarnado. Tenho uma maneira de cantar que a quem for estranha, quando chega ao encarnado, corta. E fica o grito que não é grito, nem coisa nenhuma. sem timbre, sem cor. Porque eles têm medo e cortam. Só o Ribeiro é que está habituado à minha maneira de cantar. É ele quem grava a minha voz. Acho que a técnica de hoje ajuda certas pessoas, mas a mim não

169

me ajuda. É uma técnica demasiado perfeita para a minha imperfeição. Faz-me uma voz mais seca, menos timbrada. A minha voz tem uma cor. Se não aparece lá é porque eles a tiram.

Fiz um programa na televisão, em França, em que o Julio Iglesias cantava Coimbra comigo (13 de Dezembro de 1980). O som dele estava no máximo, mas eu tenho uma voz mais vibrante do que a do Julio Iglesias, que é bonita, bem timbrada, mas não tem nada a ver com a minha. Tenho uma voz que não é feia nos graves, não é feia nos médios, não é feia nos agudos. Com o mesmo "a" sou capaz de abrir a boca e ter uma extensão muito grande. Tenho valores completamente diferentes na mesma nota. Foi uma sorte que eu tive. Por isso, com o

Julio Iglesias não conseguiam regular. Era em directo, o som tinha de sair na altura, davam-lhe o som máximo a ele, por não ter vibração e a minha voz ficava um disparate.

No estúdio de gravação do Valentim de Carvalho havia um ambiente de grande amizade. Eu levava o jantar de casa, com carnes minhas, carapaus meus, havia amigos & volta, comiamos e quando começava a gravar estava completamente à vontade e gravava noite fora. Gravo quase sempre sentada. Canto à primeira letras e músicas que não conheço. Músicas que quase não sei, que estou a alinhavar naquela altura. Estou assim: ai, a1. E tenho coisas gravadas a primeira que não cantaria nunca mais igual. A Primavera foi gravada & primeira, sem saber a musica nem a letra. A ler. O mesmo com a Libertaçōdo. Estranha Forma de Vida também foi gravada sem nunca ter cantado aquela musica. No primeiro disco do Alain, gravado no Teatro Taborda, quando canto Asas Fechadas, sabia tão mal a musica, que ele ataca uma nota, ao piano, para eu entrar nela. Depois que fiquei doente e um bocado diminuida, foi quase um tratamento cantar e gravar, porque precisava de me sentir gente util. Nessa altura, cantava mais de uma vez. Cantava cinco ou seis, € depois escolhia.

Eu andei sempre atras do folclore. Durante muito tempo tive a ideia de fazer um disco com a minha mãe, a cantarmos cantigas da Beira Baixa, que infelizmente não fiz. Ainda por cima, a minha mãe cantava numa voz e eu noutra. E ela sabe fazer vozes, não anda a procura. Ainda se tentou, mas a minha mée, chegava a altura e não queria cantar. Chegou a experimentar mas tinha vergonha, achava que não falava bem. Nunca consegui convencé-la. Veio entdo a ideia, ja que não conseguia com a minha mãe, de fazer eu um disco sozinha, ja que eu gostava tanto de folclore e canto desde miúda. O Joaquim Luis Gomes fez os arranjos e eu gravei. As melhores coisas do folclore, a não ser algumas de brincadeira, estdo no primeiro disco (1965). O segundo (1971) já só tem algumas boas e foi estragado pela orquestração, sobretudo as cantigas da Beira Baixa. Eu canto só metade das cantigas e o resto é tudo orquestra. A orquestra anda ali a passear-se muito tempo. O terceiro (1972), com umas musicas que eu arranjei, só

170

1955. EM LONDRES COM RUI VALENTIM DE CARVALHO.

1980. UM DUETO COM JULIO IGLESIAS NA TELEVISÃO FRANCESAS.

1966. NO LINCOLN CENTER BE NOVA IORQUE COM O MAESTRO ANDRE KOSTELANETZ.

com guitarra e viola, ficou melhor. Gosto muito do Malhão de S.

Simdo.

Não foi só ao fado que eu trouxe inovagdes. Ninguém canta folclore da maneira que eu canto. As autênticas cantoras de folclore têm aquelas vozes 14 em cima. As cangonetistas não têm nada a ver. É um cantar cantado. A maneira como eu canto não é uma estilizagdo. Eu acho que se fosse de um rancho folclérico cantava exactamente como canto e ninguém me mandava cantar de outra maneira, porque eu não era capaz. Eu sou natural no campo. Canto como uma pessoa que

anda a cantar no campo, ou na rua. E mesmo cantar cantando. Depois de mim toda a gente comehou a cantar folclore. Mas as pessoas foram sempre atras daquilo que eu fago, mesmo que critiquem. O meu primeiro disco de folclore foi para a América e foi tdo bem recebido que levou uma enclopédia musical a aconselhar a não perder aquele disco. Conheci o Andre Kostelanetz em Cannes, ainda ele era casado com a Lili Pons. Mais tarde veio a Portugal. Era muito amigo do Fernando Pessa. Ouviu o disco e ficou encantado. Achou que aquelas musicas com orquestra podiam ser espectaculo, já que o fado não dava para orquestra. Ficou entusiasmado, escolheu os números e convidou-me a ir ao Lincoln Center.

Fiquei contente, mas muito atrapalhada. Uma coisa € gravar um disco na Casa Valentim de Carvalho, muito caseiramente, tudo com pessoas conhecidas, com um maestro portugués. Outra ir cantar com uma orquestra de cento e tal figuras, num sitio daqueles, com o Kostelanetz. O espectaculo não foi facil. Morri de medo!

Primeiro fui para casa do Kostelanetz, em Nova Iorque, para lhe dar uma ideia dos andamentos das cantigas que ele tinha escolhido. Uma casa muito grande, eu sozinha, com ele ao piano, muito timida, a cantarolar os andamentos. Quando começámos os ensaios com a orquestra habituei-me imediatamente com o maestro que me dava as entradas. Fizemos dois ensaios e perdi o medo, porque tinha a mão dele que me dizia para entrar. Habituei-me muito mais depressa do que aqui. Talvez porque estava mais preocupada.

A primeira parte era folclore e a segunda fado, com guitarra e viola. No Lincoln Center valem-se do prestigio e ndo pagam quase nada. A orquestra tocava musica séria e ligeira. Lá não tem nada a ver com o que se faz na Europa. Misturam tudo. Fiquei muito contente porque foi gratas a mim que pela primeira vez se tocou e cantou folclore portugués no Lincoln Center, com uma orquestra filarménica. Em Nova Iorque fiz tanta sensação que tive de vir & boca de cena apontar para o relógio e dizer: The union. Porque cada cantiga a mais custava à empresa rios de dinheiro em horas extraordinarias e o publico não parava de bater palmas. Até que falei no sindicato, riram-se e pararam.

Nesta altura conheci o Leonard Bernstein, quando estavam a pas-

173

sar aqui, na televisão aqueles programas dele, ao domingo (Concertos para Jovens). Até lhe disse que somos um país de ir aos toiros ao domingo e ninguém ia para o ficar a ver.

Houve uma crítica que dizia que os Promenade só tinham começado naquele dia, comigo, embora tivessem, de facto, começado há quinze dias. No entanto, na mesma altura, andava lá uma cantora de ópera portuguesa, que ninguém sabe quem é, sempre seguida de embaixadores, e a mim, que estava no Lincoln Center, a cantar com uma orquestra filarménica, ninguém me ligou nenhuma. Devia ser por eu não cantar ópera!

O espectaculo foi repetido no Hollywood Bowl, que tem capaci-

dade para vinte mil pessoas e estavam doze mil a assistir. Isto foi em 1966 €, dois anos depois, voltei a cantar folclore, com o Kostelanetz, no Lincoln Center. O folclore modifícou o meu espectáculo e modifícou o dos outros, que passaram também a cantar folclore.

A partir de França fui quase a todo o mundo. Mas há países onde nunca fui, à Índia, à China. Fui a toda a Europa Ocidental. Só não percebo porque é que nunca fui a Viena de Áustria. Talvez por lá perceberem de música... Já fui a Viana, mas nunca fui a Viena.

Sou como uma espécie de mineiro, que vem explorando até que se acaba o ouro. E acaba-se o ouro porque eu não faço o que os artistas têm de fazer, que é ficar, cantar o que eles gostam, apanhar os sucessos do momento e canti-los. Eu não canto na língua deles, não me apetece fazer o que querem que eu faça, almoçar com estes e com aqueles. Mas sempre tive um país. Um atrás do outro. Mas não cavo a mina até ao fim. Houve tantos países, tanta gente, tantas coisas que se passaram. Foi muito importante ter ido ao Festival de Edimburgo (1962). Abriram um precedente para por lá música ligeira, que fui eu.

O Festival é de teatro clássico, de música clássica, mas havia um lorde, não me lembro como se chamava, que era o director do Festival e gostava muito de me ouvir cantar. Até oferecia os meus discos, quando algum amigo fazia anos. Foi uma temporada muito bonita. Cantava durante uma hora, depois do espectáculo da Royal Shakespeare Company. Também cantei em Baalbeck, que é um festival clássico, mas, em Lisboa, ninguém sabia destas coisas.

Quando cantei no Savoy, em Londres (1963), era para ser por duas semanas e fiquei quatro. E até julguei que não tinha agrado, porque o público aplaudia muito discretamente. Eu a julgar que era um fracasso e o director artístico a dizer-me Big success. Só acreditei mesmo no big success quando eles prolongaram o contrato. Fiz muita televisão em Londres. Num programa chamado Cantigas Numa Língua Antiga, na BBC, viram-me no ensaio sem pintura e disseram para não me pintar. Fizeram um painel cinzento claro, eu toda de preto, sem pintura. Foi um programa formidável. Os jornais, no dia seguinte, chamavam-me a Electra portuguesa.

174

ETaATAI)

1973. A LOUCURA ITALIANA.

1963. O RECOLHIMENTO NA MISSA DE ACCÃO DE GRAÇAS ACOMPANHADA A FADO NA CATEDRAL DE BEIRUTE.

ervUPF:OKNUZAOFILIVLAS

BE OB

ONEMAVIH VIS FUIB (UPA) P

757288 NLADUBLECESRITIADBEO

TPRFRENTÁROI NDA UMENOE L 2A

WITZHB EM OU0T1 ERITANITER TS

JTGBROEN "ROBELOL" RMO. B0 MUA

L muzeRy s 7TRHS, 77 FOEI—ITRE

6 PRUID-RP ST, TR ALRAGL

ROBUI/PTURT: AFY SRR
@EFEMI £0S-900%0 P6A
MOBLE 2A275 W LDUARZ/MA A
R/ALOMM TIRTARIZ TRIr=v/ IS
VPA e Lk I T R R
LT 32 //SSUBINH/ 535 FI-LBYT K
MPOTI UE LTA R8T) TOM
R ADT Y AL LT U,
PRUPORAL OBDLEAE
RL HHA EM 2606520 PEI-E3 (2LP)
Bircenan, T35 PARI LU L, NBAMO
ASGHFRELORL UG AA 7 | T BEP 28
BT, MGE (SOHOME) /P75 PFLLE)
MULO (EM) /7A RSP /A LD
TrLIPALIDOO INTART D EA
RL /ARTHROKR/BERLT., ES
PRYPOSX M ZRTRTT7 E
@ L EM 260863 P2B-83 (21P)
0T LDARS LR TEEREN. SH LS
£o<UE: MNEE A
tō TE WL ary
75 naveaBMACHAL 2157
T T en s BR/SAEIOY BEL
Efulnao BAEIARL Bk ST LT AR
ATz N=YOFTYP - DFYFR
ORIEMI EOS-6TIZS-§ Pes (2
WHT? 7 THRFOR E ABLESS *
MTEHVD, & ,xzs.: ¥IRMET/ PHOELT"
E (PASTCAENSGAI) R TUS. B O LML E
BB OB) KRR A KT, X9 —2idn T
Jmze, ¥P—GEUAT GRERBELIRRCEN)
RLTIPIIPOVA VAA 31 TR,
ATLEPTMBOTIVP:OFYXA
ORezEM cos-TMON P36
IDRRDIATRAT, MMBDN TU ZT EERV1IOS,
TEMBAREOAS At EAOR M BTA
B S L e e i MO
BLH/247275/MLNCAMBNA R / ELCERE
INEIARS WEBAARLESA BNI AN
VITIUP/I1 a—5u=F.
Za-Frz407z) 7o FYs5R
@ Gorba 2402841 6
AEDRDS DT ST GAA SRA A S
T TTIPAT AN DD A= B GRER D T
FRA FBTE) £0S SE M DA Z
TULD (BBANS LIS CEABITHLIEDE 6B UY
BHOT 7 TARERTREORS f 7h -l
AP TL DEBERELIAVANAV 18D

DFLOPFIVIXA
ONZEM EOS- mes "Bh!
ESTEMBHMAT: NP, 25AWT, 244
I" A S rS= A!(:h M/ÇA TITORA
AEGIE MENA DTA BM ONESAR ES É o
t.x&mrn*&lu».n,r.íbn—n t) E ASA ZM
. TR HABTAIYE=Z 0 RGO A
TnónGo BETGEELC<. 2R
PIINPF/YAZLIA
@7 A Decca SLPDP-SO00-) Pes (2LP)
FISNONMAT < 22T ZHRRE A~ TARIOK, T
TUTORTASLARRUR. WRIANVE ":

HTOTFE RO OEBIBLEREL
B LA, BAZS (K t= Bnze7ILA
GOPU FAA (FIWI T=T RENA UL
B T7 sy oXEMs TRITVUE.
FrE/PRYP OFUFR
OWTEMI EOS-80483 PEY
AELETADERD 6. XA FAOVE=S2 227
TUAT, TUFRAL PR, FE RGEONNA A
MABA, FISATRACLYAOWET S - A
TLUTOBLESE ME TUT - UARP CALMT
BOF hbh /AL PIAGI SRR -
UMCOVLEZ /TA TT0 1E
PIYFIOFUXA : ÁLAA
ONTEM! cOS BM BPTO
FEETALETIUTORENDSADA OSS T 4M
30—s k. IZARTAA, UTA C-TNOGMLRC
CBAA, 77 F4TZD ET //MNLOU AN
A42779 fuvrio MUI 13E79%
ZAFAST (ZOLIZETLAMIAÇÊÃ) 778—
SR ur. MA WEELTERC KOS
HEVWSPRYP - BFYFR
OATEMI EOSSOEZ BT
FOTEBLTCERAZS = S 972 INE - 1T
A (5T TOROERE LU EDERRR. L
A A an TUBUE SE REALR
HORE W UGBT TU POMRY REA DE)
T RTTO UB NIOR/CORSLUAZ B
MST TA ES =T /21275/Am,
FRY7 - aF YR AWPA
@A FA Coumbia 04840253 B2
7 ETHE ÉR AN A (M S~ a KX D
22 koDI ARk L N LOBNANO. 3 a
SMALAS. IR6ITUMNMIEOT S BESAT
L). BEROLOT TPASRBOSTU=22"
5 Ak IFII244DO EV tee
EOSAMABE 2MOUXGUSARNASTRA?

FRYFZ +4¥ - 49Y7
PA oTGEARAROLOSMERDO S 2. RLT
XE REN NDA t bn ES BRLTLES
z WL SU TEA T
2
HPARAAN b SR S
ThLEBE AROLPLGLEG.
PIIZ=R2/PRYPFIOFYVYA
ONFEM: Eos-aion PTB
LPNSA HA BMESBADIA DNA L, TTA
Dorcsmeric KR 9D bR, TUIRA CORA
GAcA - ARBLE LS. TA7IO?O R
e T GTAA E)
LORALELD AA/BARRKRY) TE 3¢
S B ORET S TTOE,
UDRPDI7 F/PRY7 - aFU#2R
OEFTEVI EOS-SICAS P
BATZUTHTER~1 THTOMEATHOGMLY
R\$9 73 L E SUA R TR L RLUSEARY
únto77 t Aemrazr
PRYP=07F
ESA 2aN=007 Paz
G- SOXREECEL E a = MTAML, TIYTOES
UL AAMSLOBRILFY =T 7LICARE
LR T asth, FA CESSNOSO 20F FIR
EENLE RULSY BEGLOE T,F-9uar
BD 77 /RA I LTHELUBTLE RS
Bisbnmaoas / 7307
R TIIF;OKYXA
SREEUI EOS-BUSS DusNZAN-IITS PÊ
BEM RA EA PA BEA Z 3 f T tf
ORI, 74 tAI (BULSAVICOREN UNA T
JFES) 2 M (M UM TRAONRENRTL
\$UMO) AL MAA SZ CTMENVA TA DL
AEN GHET 4 TIOZVO, 2800 6ITIA—
CTINHASASYLMADO T A6
1986. OS SEUS DISCOS.. EDITADOS NO JAPAO E TAMBEM O VIDEO
DE "OS AMANTES DO TEJO¥
NOPTYTAJIBCKHE
NECHH
U DAHO
B
PROGRAM
| LLUSTRE
DE
WOTRE |
SPECTACLE
PREFERE

A L'OLYMPIA

BRUNO COQUATRIX

1954. MOCAMBO, HOLLYWOOD.

1959. PARIS, OLYMPIA.

1969. NA URSS.

1985. PARIS, OLYMPIA.

Fui muita vez cantar a África, sempre em tournées grandes e com muito sucesso. A primeira vez que fui a Mogambique (1951) fui a uma caçada. Naquela época eu tinha a mania de ir aos toiros. Desde que comecei a cantar, levei sempre muito a sério isto de fado, toiros, fidalguia, tudo a andar junto. Eu ia numa carrinha aberta, vi uma manada de pacas, ao longe, com um ar muito manso, tinha um casaco encarnado, tirei-o e comecei a tourear as pacas de dentro do carro. Elas começaram a carregar sobre o carro, o Santos Moreira muito palido, e se a carrinha não tem pegado logo quem tinha sido cacada era eu mais os outros que iam na carrinha. Mais tarde, durante a guerra colonial, quando me contratavam para ir à África, pediam-me para ir cantar para os soldados. Fui sempre. Eles ficavam muito contentes e eu também. Mas nunca notei nada de guerra. Talvez porque as pessoas que andavam comigo não queriam que eu notasse, não me queriam meter medo. Também tenho ido à África do Sul. Uma vez, um crítico de 14 escreveu que a minha técnica ainda era melhor que a da Marlene, porque a minha não se notava. Como é que se podia notar uma coisa que eu não tenho? Pega-se num disco antigo e vé-se que canto sempre da mesma maneira.

Em Israel sempre me trataram muito bem. A primeira vez que 14 fui, ia num espetáculo, anunciado como sendo do Olympia, para o Ohel Shem, de Tel Aviv, que era lançado como o novo Olympia (1959). Mas só eu é que tinha estado no Olympia, o resto eram artistas que ninguém conhecia. Uma cantora francesa e uns bailarinos acrobatas. O homem que tomava conta das cortinas era um judeu russo, de setenta e tal anos, que já tinha sido empresário, mas fugira da Rússia e tinha deixado 14 tudo. Como simpatizava muito comigo, trouzia-me sanduíches de casa feitas pela mulher. Sempre tive a simpatia das pessoas que trabalham nos bastidores, talvez por me sentirem mais perto deles. Como eu tinha muito sucesso, a tal cantora francesa fazia grandes cenas, atirava com tudo, descomponha o homem, porque achava que ele me favorecia. Uma vez até lhe chamei a atenção e ela também foi desagradável comigo.

Fui várias vezes a Israel. Deram-me sempre tantas coisas que, depois, até vim dizer para a família que afinal os judeus éramos nós, já que eles, nas anedotas, têm aquela fama de não darem nada a ninguém. Uma vez, em Tel Aviv, estava a Marlene a cantar no teatro defronte do meu (1966). Pensei logo que ia ser mau. Com a Marlene, todo conhecida, a cantar no mesmo dia, defronte do teatro onde eu estava. Pois o meu teatro estava cheio e dela não, quando eu estava convencida do contrário!

O público de Israel é óptimo. Vai a todos os espetáculos. No

primeiro dia esta tudo cheio. Depois, no segundo, se não gosta já não estd quase ninguém. A informação é feita boca a boca, não seguem o nome ou a critica. Uma vez, estava 14 a cantar, apareceu-me no cama-
178

rim uma senhora que estava quase no fim para ter uma criança. Disse que veio de longe para me ver, porque tinha ouvido o disco do Barco Negro e se nascesse uma rapariga havia de se chamar Amália.

Também gosto muito de cantar nos países árabes. Sempre senti que temos uma grande influência árabe. As cantigas deles e o fado têm um ambiente comum. O Assis Chateaubriand até dizia que eu, de tão portuguesa, era árabe. Só assim é que percebo esta minha ciganice. Cantei tantas vezes em Beirute. Até num Te Deum na catedral (1963). Quando 14 fui julguei que era só para cantar uma coisa, mas depois o padre pediu-me para cantar mais outra e mais outra. Foi a missa toda cantada. Era uma missa de acção de gragas pela independéncia do Libano. Quando cantei na Tunisia, no Festival de Cartago (1972), no teatro romano, estavam oito mil pessoas, de lenço branco a acenar para mim no final do espectaculo. A minha irmã Celeste, que estava comigo, ficou muito admirada. A minha familia só muito vagamente tem consciéncia do meu caso. Na Argélia encontrei um grupo de rapazes que se reuniam umas noites em casa de um, outras em cada de outro, para ouvirem discos meus. Não falavam nada de portugugs, mas cantavam as minhas coisas, como se soubessem. O Ld Porque Tens Cinco Pedras cantavam assim: Quem quem telhados de vidro, em vez de quem tem. Achei-lhes uma piada!

Nos paises arabes, depois de falarmos de cantigas, do que se gostava ou não gostava, era inevitavel começarmos a falar da semelhanca das palavras, da influéncia que eles cá tinham deixado. Uma vez o César até disse: "O Amalia, ndo posso mais com a azeitona!"

Andei muitissimos anos a receber telegramas da Russia, um deles estava eu no Brasil, até ir 14 cantar (1969). Fiz dezoito espectaculos em vinte dias. O público é simpatico. Como ha 14 muitas amalias, o que eles pediam mais era o Fado Amdlia. Só 1a fui uma vez. A Roménia é que fui varias vezes. É um publico formidével, gosta mesmo muito de mim. Acho os gregos muito parecidos com os portugueses, mas a Grécia desiludiu-me um bocadinho. Acho bonito mas ouvia tanto falar de Atenas... Não era bem aquilo que eu esperava! Não o publico que, com o publico, nunca tive problemas em parte nenhuma. A última vez que cantei em Atenas foi como convidada de honra do Festival, convidada pelo Ministério da Cultura, pela Melina Mercouri (1983).

Depois de Franga e do Brasil, que é como se fosse em casa, o pais mais importante para mim foi a Italia. Fui lá a primeira vez em 1970 e foi uma força que nunca mais parou. Segundo diz o meu empresario italiano, o Franco Fontana, sou a única cantora estrangeira que faz espectaculos por toda a Itélia, aquilo a que eles chamam un giro d'lidlia. Vou à Caldbria, a Sardenha, a Sicilia, a Trieste, a terras pequenas de norte a sul de Italia. Os artistas estrangeiros vão a Roma, a Mildo, Napoles e mais nada. Mas eu vou a Parma, Assis, Bolonha, Florenca.

Já estive tantas vezes em Italia, não há dúvida que é dos países onde mais agradei.

O Franco Fontana era advogado. Queria ser cantor de ópera, mas como a voz não lhe dava para tenor e ele cantar só nos coros não queria, mas gostava muito da vida artística, fez-se empresário. E das poucas pessoas que sabe fazer a distinção entre folclore portugués e espanhol, porque é muito viajado. Mas, mesmo assim, mandou fazer um cartaz a anunciar-me como a maior intérprete do folclore portugués e espanhol. Em Roma, fiz um disco de folclore italiano em três dias, sem saber musicas nem letras. Cheguei ao estídio e consegui aprender as doze musicas muito mal, a ler as letras; algumas em dialecto siciliano, napolitano, romano, veneto. Ninguém acreditava que eu fosse capaz. E o disco vendeu, vendeu... Eu fazia sucesso em Italia com aquelas coisas deles (4 Una Terra Che Amo, 1973). Em Portugal os artistas que cantam em francés ou inglês são considerados muito inteligentes, porque até cantam em estrangeiro. Mas a Amalia não pode. O grosso do publico não compra a Amália a cantar espanhol, italiano ou francés. Querem é que eu cante portugués.

Em Parma, um dos criticos mais ouvidos e respeitados de musica séria e de jazz, Giorgio Martinelli, que escreve num jornal de Bolonha, chamado Il Resto del Carlino, foi ouvir-me cantar por curiosidade.

Depois fomos cear com o Fontana a gruta dos admiradores do Verdi. Esse critico, que é um homem extraordinário, queria que eu lhe explicasse a razão porque cantava assim. Eu disse que não sabia. Que cantar, para mim, era uma coisa natural, que comecei a cantar a brincar e hoje canto da mesma maneira, que não sei cantar.

Mas gosto que falem de mim. Gosto daquele americano que disse que eu never overdoing. Isso senti na pele. Que eu não fago teatradas! Nos existimos na medida em que as pessoas nos reconhecem. Se estou a falar com uma pessoa que não me entenda, que não me descubra, eu não existo. É como existir uma arvore lindissima, cheia de flores muito bonitas, num sitio onde nunca fui, nem irei. Ela existe 14, muito bonita, mas para mim não existe porque não a vejo.

Se não fosse Paris nunca teria ido ao Japão, que não, para mim, uma das maiores surpresas e uma das coisas mais extraordinarias de toda a minha vida artística. Quando fui ao Japão a primeira vez (1970), com aquele grupo de portugueses que foi à Feira de Osaka, tinha já um empresario japonés, que me contratou para cantar em Tóquio. Fiz um espectáculo com tanto sucesso que até publicaram um disco. Depois nunca mais parou o interesse do Japão por mim. Já voltei 14 mais duas vezes (1976 e 1986), sempre com um sucesso que ultrapassa todas as expectativas. Embora tenha muitos discos editados em França e Italia, deve ser o Japão o país onde tenho mais discos. A Ldgrima fez muito mais sucesso no Japão do que em Portugal. Por minha causa editaram até o video de Os Amantes do Tejo, um filme

equipa japonesa de cinema a fazer uma versão japonesa do filme. Já há no Japão quatro rapazes só a tocarem guitarra portuguesa, cantoras japonesas cantam os meus fados em português, outras dedicam-se só ao fado, em português ou traduzido. Em nenhum país consegui isto. E logo num país tão distante! Até me faz confuso gostarem tanto de mim. E quando 14 vou tratam-me de uma maneira extraordinária. Até me arranjaram um jantar de sardinhas assadas!

Além do Japão, que é muito longe, os países com mais força são agora a Holanda, a Itália e o Brasil, como sempre. E há aqueles ferrenhos que vão a todos os espetáculos. Que vão atrás de mim a Holanda inteira, que vão atrás de mim a Bélgica inteira, que vão até Paris. H4 os que ficam agarrados a mim para sempre e há aqueles que conhecem a Amália, sabem quem é a Amália, mas como eu canto só em português e mais ou menos a mesma coisa, me deixaram pelo caminho.

Quando tomei conta de Paris não contava com o público português que lá houvesse porque não havia emigrantes. O público era todo francês. Hoje, o artista português que 14 vai ter, à partida, um milhão de portugueses em Paris e arredores. São, pelo menos, mil espectadores com que conta. Estive uns anos afastada de Paris. Habituei-me a ir a França quase só cantar para os emigrantes e isso fez-me muito mal. Antes eu fazia grandes tournées pelas casas de cultura, mas era convocada pelo Ministério da Cultura francês. Depois apareceu um empresário português que me convidou para ir cantar para os portugueses e eu fui, com muito gosto, como vou sempre. Mas as casas de cultura só fui uma vez ou duas. Ia a sítios que não estavam de acordo com a minha vida artística. Era uma coisa que eu não devia ter feito continuamente e até atabalhoadamente.

Apareceu-me então um rapaz francês, jornalista, o Jean-Jacques Lafaye, uma pessoa com uma sensibilidade muito apurada, que gosta muito de música clássica. Ouviu a minha voz e achou que valia a pena interessar-se por mim, achou que eu tinha de aparecer outra vez em Paris, que era impossível que não fosse um sucesso. Até essa altura, como o Félix Marouani tinha deixado de se interessar por mim e o Bruno Coquatrix tinha morrido, eu nunca entrei no Olympia a cumprimentar pessoas, que não sou para isso. Prejudiquei-me pela pouca importância que me dei sempre. Mas o Lafaye foi ao Olympia, propôs que me contratasse, eles aceitaram logo, porque até tinha corrido o boato que eu já não cantava. Voltei ao Olympia (Setembro de 1985). Era ainda o mesmo pessoal de quando 14 comecei a cantar. E foi uma semana de um grande, grande sucesso. Mais, com a reaparição no Olympia começaram os países outra vez a virem todos ter comigo. Tudo para mim tem sido uma confirmação. Sempre fui 4 esperas do

181

pior e sempre me surpreendi com o melhor. Ainda hoje me surpreende esse sucesso tão grande das duas antologias de discos (1985). Sempre pensei em me retirar, sempre achei que não ia durar muito. Houve uma altura que quis ter a Casa dos Bicos para fazer

uma casa de fados. Às vezes, à noite, iavê-la, falava com ela, ela falava comigo. A minha ideia era retirar-me sem dar por isso. Cantava lá, ia-me retirando aos poucos. Não fazia festa de despedida, que me faz impressão, mas retirar-me sem dizer nada também não gosto. A Casa dos Bicos era como um sonho. Tinha de ser ali. Como queria muito, até fui falar com o Tenreiro e disse-lhe: "Lembrei-me de vir falar consigo, porque oiço dizer que o senhor manda em tudo." Era o que se contava nas anedotas. Mas afinal parece que na Casa dos Bicos ele não mandava. Agora, nem quero olhar para a Casa dos Bicos. Mas sempre pensei que me tinha de retirar. Vivi sempre insegura. Esta vida é incerta, eu sou desorganizadíssima, nunca tive o dinheiro suficiente para me ir embora, para fazer um negócio. Sempre dependi do dia de amanhã. E sempre à espera que ele seja mau. Mas os convites para cantar nunca pararam e eu fui ficando.

Talvez não valha a pena falar muito mas tenho de falar do que me aconteceu quando foi do 25 de Abril. E aquilo que mais me marcou foi a minha surpresa. Eu vivia há muitos anos num país em que as pessoas me batiam palmas, se riam para mim, abriam-me as portas onde estavam fechadas. Era um país cheio de gente que gostava de mim. De um momento para outro salta-me um boato em cima e toda a gente o aceitou. Para um boato se tornar tão conhecido, porque não foi um boato que ficou na Rua de S. Bento, atravessou Portugal inteiro e passou para fora de Portugal, é porque alguém o propagava. Como é que eles sabiam que eu era contra eles, quando aconteceu o 25 de Abril? Eles não sabem nada! Houve pessoas que tomaram conta dos jornais e de mim não se falava. Tomaram conta da rádio e os meus discos não se tocavam. Na televisão eu não podia aparecer. Só o público é que não conseguiram pôr contra mim. Logo em Junho, fui cantar ao Coliseu e, quando apareci, o público pôs-se todo de pé, a aplaudir-me. O público nunca me abandonou.

Mas porquê tudo isto? Tanto ódio porquê? Nunca fui ministro de coisa nenhuma, nunca mandei em coisa nenhuma, nem em mim própria, nunca dei uma ordem na minha vida. Ninguém me prejudicou materialmente, nem me tirou nada. Também tinha tão pouco para tirar que devem ter achado que não valia a pena. Devem ter corrido a saquita, como dizia a minha avó, e não encontraram nem fortuna, nem nada que justificasse. Depois correram os papéis e não encontraram subsídios que alguém me tivesse dado. Não tinham por onde pegar. O que fizeram foi espalhar boatos, dizerem que eu era da PIDE. Tiraram-me uma ingenuidade que era toda minha. Hoje, para mim, a palavra "justiça" não tem o mesmo sentido. Quando ouvia a

182

palavra "povo" toda eu era coração e sentimento. Se ia num carro, tinha vergonha de ver pessoas a trabalhar na estrada, porque eu estava melhor.

Foi uma estupidez e uma maldade que nunca percebi. Diziam que eram os comunistas que me acusavam. E porquê? Que mal fiz eu? O único comunista que conheço e que, desde sempre, soube que era

comunista, é o Brito, o meu cabeleireiro e esse não mudou nada. À maneira de falar dele hoje é a mesma de sempre, desde que eu o conheço. E esse, tenho a certeza que não ia dizer nem pensar nada contra mim, porque me conhece há muitos anos.

Estranhei muito como umas pessoas que fizeram uma revolução por bem, entraram mal comigo. E não tinham razão nenhuma. Diziam que era da PIDE, mas a mentira é que me chocava. Porque se tivesse sido da PIDE pagava a conta e pronto. Se diziam, porque é que não provavam? Diziam que eu tinha fugido pelo telhado, em camisa de noite, que tinha a casa toda partida, que estava cá a camioneta da polícia. Vinha gente aqui à frente ver se a casa estava inteira ou não estava.

E o pior não foi só o que disseram. Foi aqueles que o permitiram, sem me defender. Só o Alain, que é francês, escreveu uma carta para a República e depois o Francisco Mata escreveu uma coisa no Século.

Mas ninguém me defendeu. Pessoas que eu tinha aqui em casa muitíssimas vezes, todos esses intelectuais, os poetas que faziam versos para mim, pessoas que me conheciam bem e alguns até vieram a fazer parte dos novos governos, todos se calaram, todos consentiram. Foi a agressão de uns e a cobardia de outros. Isso é que me entristeceu ainda mais. Mas muita gente me deu provas de carinho. Pessoas que eu encontrava na rua, que paravam para me dizer que estavam comigo. E não eram importantes, não eram intelectuais. Afinal, esses é que eram os meus amigos.

No dia 25 de Abril o César veio dizer-me que tinha havido uma revolução e o aeroporto estava fechado. Eu tinha um espetáculo em Madrid no dia 27, telefonei para a fronteira de Elvas, soube que estava aberta e, no dia 26, fui normalmente, de automóvel, para Madrid. No dia 27, depois do espetáculo, uma amiga minha telefonou-me em código: "Olha Amalia, a Laura diz que não é preciso segunda-feira. Que não há peixe, que não vale a pena." Como nunca tinha falado em código na minha vida, não percebi nada. Mas lembrei-me que, como tinha havido uma revolução, houvesse tiros e desordens. Nunca me passou pela cabeça que fosse alguma coisa comigo. Telefonei ao César e ele explicou-me que era um boato sem importância, que oficialmente ninguém tinha dito nada, mas que deixasse passar o primeiro de Maio. E eu fiquei em Madrid, à espera, a pensar porqué, com que razão, o que é que eu tinha feito para não poder voltar logo para Lisboa.

Poucos dias depois de chegar, a Deolinda Rodrigues, que foi

183

sempre minha amiga, convenceu-me a ir a uma reunião do Sindicato, porque o fado precisava lá de alguém de prestígio. Eu estava muito triste mas fui para não dizerem que abandonava os fadistas. E houve quem dissesse coisas contra mim lá dentro. Mas, para meu grande espanto, fui eleita em todas as listas dos fadistas. Variavam os nomes, mas tinham sempre Amália Rodrigues. Fui eu que mandei parar. Disse logo que não sabia nada e passei o meu cargo a outra pessoa. Depois fui falar à Comunicação Social, porque achava que, como

sabiam perfeitamente que eu não era da PIDE, deviam dizer isso publicamente. Disseram-me que ainda não era oportuno e eu, muito palerma, sem perceber que estava a falar com as próprias pessoas que me tinham feito mal! E mais tarde fui chamada a uma Comissão de Extinção da PIDE, para saber se alguma vez tinha sido incomodada, porque havia lá uma denúncia de que eu era do Partido Comunista, da célula dos fadistas. Quer dizer, quando convinha às pessoas eu até era comunista!

Houve muitas invejas. A Leonor Poeira, que eu levei ao Olympia, o Manuel Lereno, que dias antes me tinha vindo pedir a minha opinião por escrito sobre um livro dele, mais um Jordão, que nem sei quem é, escreveram uma carta para os jornais a declararem que não faziam mais espectáculos comigo. Meti-os no tribunal, mas veio uma amnistia e o processo foi ao ar. Um dia, o Lereno encontrou-me no Chiado e fartou-se de chorar, a pedir-me desculpa.

Depois do 25 de Abril, como diziam que eu tinha fugido para França, cantei o mais possível em Portugal, mas nunca tive aborrecimentos. Só uma vez, na Feira do Artesanato, no Estoril. Eu estava num restaurante e gritaram, cá fora: “Fora com a Amália, que é fascista.” É muito desagradável. E se fascista é aquilo que eu penso, não há ninguém menos fascista do que eu. Outra vez, numa esplanada, em Alpalhão, um homem chamou-me fascista, muito baixinho, quando eu passei. Fui perguntar-lhe porqué e disse-me que eu tinha uma casa em Versalhes. Mas ficou muito atrapalhado.

Mas o boato viajou por ai fora. Em Paris andavam atrás de mim para fazer declarações políticas e, como eu dizia que tinha uma vida normal, escreveram que a “Amalia Rodrigues está com uma depressão nervosa e vai entrar para um convento.”

Nunca fui de governo nenhum, nem antes nem depois. Agora também me convidam e eu não quero ser de partido nenhum, nem de clube nenhum. E continuo a cantar!

184

8.

O FADO CHORA-SE BEM

(OS DIAS DE HOJE)

lembrar de nada. Depois, chego à cena e altero tudo. Nem me sirvo dele. Mas se não levo, tenho um tal nervoso... A primeira cantiga tenho de saber sempre qual vai ser. Por isso é que ando temporadas enormes a cantar a mesma cantiga a abrir. É um tipo de ensaio. Há cantigas que não é preciso nada para as cantar. Basta saber a música, não é preciso dar-lhe muita coisa. Depois, se gostei de me ouvir, temos mulher. Se não gostei, não temos nada. Umas em que eu, de vez em quando, pego: Muito Boa Noite, Senhoras, Senhores; O Limdo, O Verde Limdo; Meu Nome Sabe-me a Areia; Meia Noite e uma Guitarra; Quem o Fado Calunia; Estranha Forma de Vida. Agora é quase sempre uma cantiga alegre. Acho uma asneira muito grande comegar com um fado, porque ainda estou com os tremeliques todos de entrar em cena e um fado dramático precisa mais do artista.

E se me sai uma nota mal, já me atrapalho. Começo a cantar, não gosto de me ouvir, tenho uma tendéncia imediata para dizer que não estou bem. Toda a gente me tem dito que o meu cantar mal não é cantar mal, é não chegar à altura a que sei que posso chegar. E não é por querer, claro, sendo chegava 14 todos os dias. Mas se eu cantasse sempre com a mesma intensidade certas coisas que canto, sei que não resistia. Portanto, deve ser uma defesa do organismo.

Para gostar verdadeiramente de me ouvir, tenho, por exemplo, de dar o peso que cada palavra deve ter. Quando canto: Que destino ou maldiçōdo, tenho que fazer mais força na maldiçōdo, arrastar mais, tornar maior a maldição do que o destino. Foi assim que o Joaquim Valente fez o meu busto. Ele queria fazer-me a cantar, mas uma cabeca de boca aberta não era muito agradavel. Então alguém se lembrou que eu tenho alturas que canto sem abrir a boca, uns "mm" e "86". Com essas coisas deixo adivinhar aos guitarristas que vou parar. Não paro quando me apetece, há uma razão de ser.

Há quem tenha a mania que me conhece muito bem e, quando começo a cantar, esfregam as mãos e dizem: "Temos Amalia! J4 está com os copos." Isto porque antigamente os fadistas tinham que beber. Era uma ideia ligada ao fado e ao vinho. Mas que nunca teve nada a N unca vou para cena sem programa. Tenho medo de não me

187

ver comigo, que só bebo chá. Sou muito desigual. Graças a Deus nunca ninguém me pateou, porque acho que tenho uma presença agradável. E se o tal grito tiver essa intensidade que eu gosto, o público sente. Ninguém pode deixar de sentir o arrepió quando eu o sinto. Acontece-me acabar um fado com muita dificuldade, quase a chorar, vou crescendo, vou crescendo, meto-me num ambiente que, se acontecesse sempre, nem eu podia viver. Mas eu tenho de estar presente sempre, a minha voz tem de estar sempre ali, senão não há espectáculo. Se estou bem, claro que há público. Se um artista está bem, o público quase sempre corresponde, o pubhco ajuda—me a mim e eu ajudo-o a ele. Depois há a comunicação que, às vezes, é perfetta total. Isso é uma maravilha num espectáculo! Ver que eles estão ao pé de mim e eu estou lá! No fundo, o público tem sempre razão, mesmo gostando daquilo que eu não gosto, mesmo quando eu canto um fado muito bonito, que gosto muito, e as pessoas não percebem e depois canto outro, muito mais fácil e, só porque tem um grito no fim, toda a gente gosta muito. É um bocado frustrante, mas o público tem a sua razão. Quando estou a cantar melhor, o público vem mais depressa. Quando estou a cantar pior, o pubhco vem mais devagar, mas acaba sempre por vir. E o que eu mais gosto é de sentir que o público teve razão para me aplaudir. É essa a minha aspiração de todos os dias. Que eu preciso de palmas como de pão para a boca.

Tenho sempre um reportório muito variado. Não posso ir cantar para o estrangero cantigas todas iguais e o fado, no fundo, mais de cinco e já parecem todos iguais. Por isso, tenho o folclore tenho uma

canção em que peço que me acompanhem e faço com que ensaiem duas ou três palavras comigo. Estou ali cinco minutos à volta do ensaio e cantam as palavras ou então só a melodia. É um espectáculo variado. Eles cantam comigo, batem palmas comigo, ouvem depois um fado triste, uma cangéo espanhola. O pOI' público que há é portugueses -e estrangeiros misturados. Se são só estrangeiros, faço um espectáculo com coisas que eu sei que eles gostam e meto depois outras que não sei se gostam mas, para meter essas, tenho de meter primeiro umas que os ponham dentro do palco. Os portugueses só querem fado, só querem as coisas que conhecem. Compreendo que essas pessoas gostem que eu só cante fado. Acham que Portugal é Amália e isso até me faz ternura. Mas é um conceito que não é o meu. Sou uma cantora portuguesa e toda a música de Portugal eu gosto de cantar. Seja norte, seja sul, seja centro, seja cantiga de roda, seja marcha. Só não gosto é de canção. Sou sentimental, não sou romântica. Sou mais dramática. Trágica não, porque nós portugueses não chegamos à tragédia. É trágico mas é assim.

Sempre cantei tudo. Há muitas cantigas de que ja ninguém se lembra e eu recuperei. Coisas em que eu peguei, como a Lisboa Não Sejas Francesa, há mais de trinta anos, e depois as marchas, o folclore,

188

tantas que estavam esquecidas, o Careca, o Cochicho, o Timpanas, músicas muito bonitas e que ninguém cantava. Só não posso é se me vêm dizer: "O Amália, francamente o Cochicho, francamente o É ou Não é. Isso não é para si!". E depois talvez as mesmas pessoas: "Ó Amúalia, francamente o Alain, francamente o Camões!". Sempre vi que as pessoas não têm critério nenhum. Quem sabe aquilo que é para mim sou eu. E o público sempre me acompanhou.

Uma coisa que se tem falado muito é que modifiquei a minha maneira de actuar e isso tem uma explicação muito simples. Quando comecei a cantar era mais estática, porque não havia microfone e a minha timidez fazia com que estivesse quietinha, com as mãos postas ou agarradas ao xale ou com as mãos nos ombros dos guitarristas, que foi também uma coisa que eu inventei. Era mais estática, mas não era mais triste. Sempre cantei Piconeros, marchas, cantigas brasileiras.

Veio o microfone fixo, cantava ali, parada, porque não me podia mexer. Veio o microfone de mão e, ainda por timidez, comecei a pegar-lhe. Eu, que tenho a mania de fechar os olhos e nem sei onde estou, dá-me muito mais jeito pegar no microfone e cantar. Espontaneamente, pego no microfone com a mão direita e a outra, que não está ocupada, mexe-se, acompanha a do microfone. É uma reacção normal. Quando cantei no Théatre de la Ville (1974), chegou-se ao pé de mim um admirador português a perguntar-me se tinha sido em França que me tinham trabalhado a mão esquerda. Nunca trabalhei coisa nenhuma. A mão vai atrás da alegria ou da tristeza das palavras que digo.

Tenho uma grande independência a cantar, mas gosto de ouvir bons acompanhadores atrás de mim. Se não tenho, esqueço o que se

passa atrás e canto. Se um se engasga cá atrás, ando para a frente, como se não fosse nada comigo. Mas se ouço os melhores atrás de mim, e tenho tido quase sempre os melhores, fico toda contente e então cresço.

Tive a sorte de começar com os melhores guitarristas, o Armandinho e o Jaime Santos. Cada um era de sua época, mas conheci-os ao mesmo tempo. Nunca mais houve outro guitarrista tão famoso como o Armandinho. Era conhecido até em qualquer aldeia. Foi a única grande vedeta da guitarra. E, logo a seguir, o Artur Paredes. O estilo do Armandinho foi depois um bocado ultrapassado, na técnica da guitarra, pelo Jaime Santos. Era o maior ao estilo de Lisboa. Mas só em técnica, porque o gemido ninguém o conseguia como o Armandinho. Há sempre alguma coisa que falta ao guitarrista, porque a guitarra é um instrumento muito complicado, é um instrumento que chora. O guitarrista devia ter o gemido, a garra e também a técnica e a noção de espectáculo. Ao que tem o som muito bonito, falta-lhe um bocadinho de genica. Ao que tem genica, falta-lhe a técnica. Nunca é completo.

189

O Joel Pina é um viola baixo como não há outro. Até dizem que baixo só ele, os outros tocam baixinho. O José Nunes era um grande guitarrista, mas não tive muito contacto com ele. O Santos Moreira foi meu viola durante muitíssimos anos, foi quem se manteve mais tempo comigo. Quando eu dançava com ele, as pessoas paravam, em todas as boites do mundo, para nos ver. Até julgaram, uma vez, a bordo de um navio grego, que éramos uma parelha de bailarinos profissionais. O Raul Nery também teve muita fama. E há o Fontes Rocha e o Carlos Gonçalves, que me têm feito, ultimamente, muitas músicas. E o Camarinha, o Júlio Gomes...

O Carlos Paredes é um grande guitarrista. Não fui eu que o ensinei a tocar, mas fui eu que fiz com que ele fosse mais depressa conhecido do grande público. Uma vez, como gostava muito de o ouvir, quis que o Alain e o Rui Valentim de Carvalho também o ouvissem tocar. O Alain falou dele ao Paulo Rocha e foi assim que o Paredes fez a música do filme Verdes Anos. É uma pessoa com um talento enorme. Só tenho tido sucessos, mas cantar é sempre para mim um exame. Não tem nada de monótono. Primeiro a viagem, depois o medo, depois o cantar, o gostar de me ouvir ou não, depois as palmas. Em Portugal, o espectáculo está actualmente muito desorganizado e o público tem uma grande falta de respeito, talvez porque o artista começou a andar todo mal arranjado, com a música já feita, toda a gente leva "play-back". Não digo que a música seja melhor ou pior, mas não exige vozes para cantar. Como estou habituada a cantar em teatros, onde há uma cortina no final, nunca precisava de pensar em saídas. Mas acabar, ter de me ir embora e atravessar um palco como o do Coliseu ou de algum grande recinto a seco, não é possível. Como tenho uma ideia de espectáculo, resolvi acabar sempre com o folclore, sair a cantar. Como não há organização, para evitar saídas em falso,

saio com o Malhão, que dá uma boa saída.

Acho engraçado que toda essa gente que dizia mal do fado a seguir ao 25 de Abril, agora todos cantem o fado. Mas o fado é uma cantiga nacional. Dantes não saía de Lisboa ou de Coimbra e quando muito ia ao Porto. Agora é nacional. Bem vejo no estrangeiro. Quando canto uma cantiga da Beira Baixa há um do Norte que se zanga, quando canto o fado, estão todos os portugueses de acordo. Foi uma vitória do fado, vitória que dependeu muito de mim, porque se eu não tivesse existido, se eu não tivesse continuado a cantar o fado da saudade, o fado que é fado, o fado já não existia. E não me venham cá falar do fado novo, do fado castiço, do fado ordinário, a dizer que estão a voltar ao fado de antigamente, que ninguém sabe como era. Eu continuo a cantar o fado da saudade, o fado triste. E continuam a gostar de me ouvir."

Há um público para mim muito especial, são os Amalianos. Um grupo que surgiu por 1973. Mas não é um clube de fãs nem nada

190

dessas coisas. São umas pessoas que gostam de mim de uma maneira absoluta. Uma coisa sincera, sem publicidade. Para entrar é preciso prestar provas, como nas seitas secretas. Até têm um cartão com muita piada. Não entra quem quer. Quem começou com isto tudo foi uma rapariga chamada Lili e os outros foram vindo. Todos os anos fazem uma festa, condecoram-me com a Ordem das Ervas, porque eu tenho a mania das ervas, fizeram um livro a imitar os Lusiadas, em versões cantos, a contar as minhas odisseias quando ando a roubar flores e vem a polícia, enfeitam os sítios onde eu vou com festões e arbustos... As vezes, vêm cá a casa, trazem a sopa já feita, os pastéis de bacalhau e comem comigo. Tenho uma grande ternura por eles. Porque eu gosto muito que gostem de mim.

Sou mulher e sou muito feminina. Sempre fui tida e falada por muito feminina. Se vou para o palco, gosto de me ver bonita, bem arranjada, bem penteada. Se me enfeito, gosto de me ver enfeitada, gosto de pôr pulseiras, brincos, coisas que brilhem. Desde miúda sempre tive uma ideia de espetáculo. Mas não criei uma figura no palco. Ela nasceu em mim. Não passei anos a estudar coisa nenhuma.

Quando era rapariguinha o mundo para mim era uma rotina. Saltava a corda, corria e cantava na rua, ia às azeitonas ou ao carvio. Se via alguém com um vestido bonito, como eu não tinha e gostava de ter, daf a cinco minutos já tinha passado, não ficava com isso na cabeça. Quando comecei a cantar nem tinha vestidos. Tiveram que me comprar. Depois não tinha dinheiro para escolher o que queria. Fui-me arranjando a pouco e pouco. Assim que comecei a tomar conta das coisas, comecei a olhar para uma montra, para uma pessoa bem vestida, a ver o que ficava bem, o que era bonito, a distinguir as coisas bonitas das feias.

Nos退iros, as fadistas que tinham mais nome, em vez do xale preto cantavam com um manto as rosas, por ser mais rico. Até também tive um, que me ofereceu o Grupo dos Quarenta 4 Hora, mas

cantei sempre de xale preto. Para mostrar que tinham trabalho, que não estavam mal da vida, as fadistas usavam anéis, pulseiras, brincos, alfinetes, usavam tudo o que tinham ao mesmo tempo. Acho que sempre tive uma capacidade de escolha. Achei que o xale preto só ficava bem com um vestido preto. Por cima de um vestido as flores ou aos quadrados, como todas as fadistas usavam, não ligava bem. E fiz isto também por timidez, porque o preto está sempre certo, nunca ninguém diz que é feio. O preto é uma cor mais segura, mais bonita, disfarca muito o corpo, d4 elegancia, quando a pessoa tem alguma. O preto e o branco são cores lindas, mas o branco não é para o fado. Não há dúvida que o vestido preto com o xale preto, que eu comecei a usar, deu uma presença mais agradável ao fado. Quando usava um vestido preto, um xale preto e só um alfinete a brilhar, a prender o xale, achava bonito. Mas se punha brincos, já não punha o

191

alfinete a prender o xale. Quando fiz a opereta Mouraria, achei que ficava mais bonito um vestido preto comprido com um xale grande. Comecei a cantar assim e foi uma coisa que se agarrou a mim. Agora, ai de mim se vou cantar sem ser de preto. Tenho muitas ideias para vestidos, nunca pego num figurino. Uns são feitos por modistas, mas tenho sempre uma ideia, porque há coisas muito bonitas mas que, a mim, não me ficam bem. Outros são todos imaginados por mim.

Mesmo em Paris nunca tive coragem de ir a um costureiro. Nem a um cabeleireiro eu ia.

Só quebrei com o preto quando fui cantar ao Lincoln Center, em Nova Iorque (1966). Como tinha uma primeira parte em que cantava folclore, com orquestra, foi o Andre Kostelanetz que me disse que não devia ir cantar de preto, a frente de cento e tal homens, todos vestidos de preto, porque não se dava por mim. Como era folclore, arranjei um vestido que desse com aquilo que ia cantar. Pedi ao Pinto de Campos e ele desenhou um vestido inspirado em motivos regionais, muito bonito, mas muito pesado. Cantei com ele em Nova Iorque e em Hollywood. Mas da segunda vez (1968), levei um vestido maravilhoso, vermelho com um grande xale verde, todo em chiffon, feito pela Ana Maravilhas. Ficava muito bonito. São duas cores que as pessoas não se lembram, é uma combinação difícil. Na segunda parte, que era com fado à guitarra e à viola, já cantava de preto. Assim fazia bem a transição do folclore para o fado.

Tenho continuado sempre a usar os meus vestidos pretos em cena. Cá em Portugal, depois do 25 de Abril, é que deixei de usar. Chegava a qualquer sitio, estava toda a gente em mangas de camisa, muito descuidada, e eu com um grande vestido preto comprido.

Sentia-me mal. Por isso passei a usar umas saias a cigana, umas blusas frescas, com menos solenidade do que era habitual.

Tenho sempre de andar a fazer vestidos para os espectáculos. Vou numa fournée a um país qualquer, chego aos teatros e levo sempre dois vestidos, um para cada parte do espectáculo. Em tournée levo sempre quatro ou cinco vestidos, não vá acontecer qualquer coisa. Se

vou a outro país, levo os mesmos vestidos, mas quando voltar aquele país onde já estive tenho que levar outros, que as pessoas lembram-se logo. Tenho sempre de ter vestidos diferentes. Muitas vezes mudo-lhes o corpo e fica a mesma saia, sempre muito rodada.

Em cena sempre me vesti bem, mas não me importo nada de andar mal vestida na rua, não tenho nenhuma vida social. Não ligo nenhuma nem aos mal vestidos, nem aos bem vestidos. Antigamente, quando andava toda a gente a fazer-me a corte, arranjava-me mais. Ia ao cabeleireiro três vezes por semana, vestia-me para um almogo, para um jantar. Agora só me visto para ir ao campo apanhar flores. E gosto de me vestir & matroca, de andar cigana. Sempre tive a mania da ciganada e, de há um tempo para cá, a moda favoreceu-me o gosto.

192

Acho até que invento umas coisas que só anos depois é que se usam. Como aqueles vestidos soltos, tipo balandrau, que usava há mais de vinte e cinco anos. Uma coisa assim para o grego. Até pintei a minha casa pequenina, no Alentejo, toda de flores por fora, muito antes de aparecerem os hippies. Eram malmequeres de todas as cores, e depois, ia para longe, para ver aquelas flores todas a olharem para o mar e o mar a olhar para elas.

Nunca deixei de ir a parte nenhuma por não estar arranjada.

Quando uma estreia de cinema era uma coisa muito importante, se não tinha ido ao cabeleireiro ou isso, chegava ao intervalo e ia esconder-me no toilette das senhoras para não me verem. Mas nunca deixei de ir. Achei sempre que era mais importante ver a fita, se me apetecia. O meu cabelo nunca me deu problemas. Era daquele preto asa de corvo e muito sedoso. Escovava-o e pronto. Durante muitos anos usei-o comprido. Depois, quando o cortei muito curto, foi aquele reboliço no Politeama, até diziam graças na revista, que eu parecia um pipi. Mas as pessoas são humanas. Lá porque cantam ou dançam usam aquilo que lhes apetece. Depois comecei a ter o cabelo branco muito cedo, como a minha mãe teve. Usava-o muito curto e não pensava em pintá-lo. Até achava graça. Foi o César, no Brasil, que me convenceu. Mais tarde, como a minha pele se tornou mais clara, também aclarei o cabelo. Quando estive doente e o médico me aconselhou que não usasse tintas escuras, porque me faziam mal, apareci loura e foi outra onda de protestos. Lavo sempre a cabeça em casa. Só vou ao cabeleireiro quando ha festa, e tenho tido toda a vida o mesmo cabeleireiro.

Nunca fui vedeta, nunca exigi nada, nem no estrangeiro, nem em parte nenhuma. Em Portugal tenho chegado a cantar em praças de toiros, com um lavatório de ferro e um jarro de água, sem mesa para me arranjar, para me pintar, que também, em parte nenhuma ninguém me pintou, eu é que me sei pintar, eu é que me conheço. Mas nunca disse que queria isto ou aquilo, nem fiz exigências no contrato, coisa que qualquer pessoa, hoje em dia, faz. Até me rio de mim mesma. Uma vez, no Festival de Taormina, é que tive sorte, porque em cada noite tinham uma vedeta e, na véspera, tinha actuado a Marlene, que

exigiu um camarim feito para ela, naquele jardim lindo, com um espelho enorme e uma passadeira desde o camarim até ao palco. E eu, nessa noite, beneficiei das exigências da Marlene.

Se eu fosse mãe de alguém teria feito a mesma coisa que a minha mãe me fez a mim. A moral da minha família é a minha, senão já teria mudado. Já tenho idade para pensar pela minha cabeça. Abracei a mentalidade que me foi imposta quando era miúda e aceito-a. Acho que as regras existem. É como para escrever. Se faltam letras fazem-se erros. É muito estranho um mundo que quer viver sem regras. Para mim, viver sem regras já não é uma regra. Pela vida fora posso ter faltado

193

aos princípios, mas acusando-me, sentindo-me em falta. Há pessoas que não fazem na vida nem metade do que eu fiz, que nunca saem do caminho. Gostava de ser uma dessas pessoas.

A única esperança de uma Beleza Total, de uma realidade melhor que aquela que conhecemos, é Deus. Eu estou à espera que seja assim, mas até aceito que não seja. Creio em Deus, sou muito crente, mas mesmo que não haja Céu continuo a acreditar. Não acredito só por haver Céu, só por interesse nisso. A minha religião não tem nada a ver com a religião que está escrita, que é seguida. Sei perfeitamente que sou má católica, mas gostava de ser boa católica.

Quanto ao pecado, faço as minhas contas com Nossa Senhora e Nosso Senhor. Se uma pessoa realmente se quer matar é porque está desesperada, mas não vai fazer mal a ninguém. Ser proibido uma pessoa matar-se é uma medida que a religião tomou para as pessoas não se andarem a matar. Porque Nossa Senhora não vai castigar ninguém lá por que se quis matar. Castigada já essa pessoa está. Não sou esclarecida, mas não quero esclarecimentos. Gosto de acreditar naquilo em que acredito. Porque quando o esclarecimento é pior do que aquilo em que acredito, fico infeliz e isso já eu sou bastante. Eu não forço nada. Acredito e gosto. Se Deus não quer que uma pessoa se mate, ela não se mata. Não quero esclarecimentos. Se há pecados que eu descobrindo que são pecados, não peço, mesmo que os faça. Não quero pensar, nem compreender. A minha fé é minha, não tem nada a ver com sabedorias. Eu aceito sem pensar e não deixo que me criem dúvidas. Defendo-me disso, senão era tudo muito pior.

Há quem me queira falar de Deus, mas eu não quero. Parece que me trazem Deus mais cá para baixo. Deus é a única esperança de Beleza Total. Todas as belezas que acontecem estão muito catalogadas. Até eu tenho os meus catálogos: grandes sinfonias, grandes pinturas. Chega um momento de aflição e não há sinfonia que nos valha, não há pintura que nos valha. Entrei na religião com a minha avó, mas não saí com ela, fiquei.

E sou também supersticiosa. Antes de entrar no palco benzo-me três vezes, rezo três vezes aos meus santinhos todos, entro sempre com o pé direito e levo os santinhos todos comigo. Sendo não entro. La tem que ir alguém a casa, a correr, busca-los. E rezo sempre uma oração a Nossa Senhora do Carmo, que a minha avó me ensinou:

Com a cruz de Jesus me deito
Com a cruz de Jesus me levanto
Caia a cruz de Jesus do Céu a Terra
Caia e venha sobre mim
Nossa Senhora do Carmo cante e esteja em cena por mim

194

E eu então, sempre que vou para cena, rezo assim:

Com a cruz de Jesus entre em cena
Com a cruz de Jesus esteja em cena
Caia a cruz de Jesus do Céu à cena
Caia e venha sobre mim

Nossa Senhora do Carmo cante e esteja em cena por mim.

Às vezes não canto bem e digo que a Nossa Senhora do Carmo é que tem a culpa, que ela é que cantou mal.

Gostava de morrer de repente. Penso muitas vezes nisso. Acho que as pessoas deviam ser como as maçãs, cair da árvore. Antes de dormir rezo um Padre Nosso que a minha avó me ensinou e pego a salvação:

Padre Nosso do bom conforto
Fosteis vivo, fosteis morto
Perdoasteis vossa morte
Sendo ela cruel, tdo forte
Perdoai os meus pecados
Que os ndo acolho confessados
Nem a curas, nem a frades
Nem ao pé de sete altares
Confesso-os a vós Senhor
Que sabeis quantos são
Dai-me a hora de arrependimento
Para a minha salvagdo.

E um Padre Nosso de aldeia, mas também o rezo quando vou a igreja. São conversas que a pessoa tem com Deus e ndo têm nada a ver com a Igreja. Eu falo muito com Deus e não vou muito à missa, mas não sou contra a Igreja. Até acho que estou em pecado não indo à missa. Por isso desculpo-me com estas orações que a minha avó me ensinou e, como gosto delas, como as sinto, estou convencida que isto é rezar. H4 uma, que dizia a minha avó que dizé-la era o mesmo que ir à missa, que lhe tinha dito um padre que ainda era melhor que ir à missa:

Já tocam a missa
Meu Deus, meu redentor
A hóstia consagrada
O corpo do Senhor
S. José escrivido
Menino Jesus mete a sua petição
Para que eu tenha quinhão na missa
Com aqueles que lá estão.

195

Eu não sou equilibrada mas arranjei uma resignação à minha maneira de ser. Aceitei-me. Sou muito natural, muito honesta, não me permito a mim mesma dizer uma mentira. Não me permito a mim mesma certas coisas, tenho vergonha de mim. É uma honestidade que vem de certo tipo de dignidade, ou então é orgulho. Sou muito humilde porque sou muito orgulhosa, ou vice-versa. Mas há que haver uma exigência. Há um tipo de moral, de consciência, de conceito das coisas, que uma pessoa tem porque tem, não tem porque não tem. Não é ter porque quer ou aprendeu. Tem porque se agarraram a si própria.

Toda a minha vida tem sido uma dúvida. Tenho passado a vida a pedir desculpa daquilo que sou, a desfazer tudo. Se realmente não me acautelo, então não sei como será. Eu penso numa coisa e imediatamente começo a andar à roda, a andar à roda e destruo tudo. Primeiro há um certo entusiasmo, mas depois vem uma coisa e mais outra e deito tudo abaixo. Só não consegui deitar-me a mim abaixo, porque as pessoas não são como eu e sempre me deitaram para cima. O que eu destruo são sonhos, isso destruo sempre. Eu gostava de ser cigana, porque gosto da raça, cantam bem, dançam bem, são livres, vivem no campo onde há a natureza, as flores, o sol, tudo o que eu gosto. Depois, começo a pensar no frio, nas doenças, isto e aquilo. E sou assim com todas as coisas. Começo a procurar a parte negativa e o sonho morreu.

As pessoas tendem sempre a guindar-se a um meio. Eu não sou de meio nenhum. Nunca pertenci ao meio em que nasci, chocavam-me as coisas que diziam, as coisas que eu via, nunca fui capaz de repetir aquilo que ouvia. Pertencia-lhe por condição mas, dentro de mim, não lhe pertencia. À alta sociedade também não pertencia. Andei lá, mas senti sempre que era por ser a fadista que ia 14, senão não ia. Ao meio do teatro, acabava o teatro vinha-me embora. Não sou do cinema, nem da rádio, nem da burguesia. Do meio do fado também nunca fui. Sou do povo por condição. Não tenho orgulho nem pena.

A mim chamaram-me fadista, não fui eu que disse que era. Eu não fiz nada, não aprendi nada, não ouvi ninguém cantar. Ouvi a minha mãe, que não tem nada a ver com o fado, nem as minhas tias, sempre a cantarem cantigas da Beira Baixa. Acho até que aquilo que eu tenho na massa do sangue é a maneira de cantar da Beira Baixa. Mas há uma certa identificação com o nome do fado, mais com aquilo que o fado quer dizer, que com a cantiga propriamente. Eu levei o fado para o meu temperamento, que está de acordo com a palavra fado no seu verdadeiro sentido, de destino triste. Cada um leva-o para onde quer, uns até o levam para as hortas. Que eu também sou capaz de estar nas hortas, de cantar uma coisa alegre. Eu até sou uma pessoa bem disposta, sou uma criança, corro pela estrada para apanhar flores. Também, se eu fosse sempre como sou às vezes, ninguém aguentava.

196

Nas hortas pode-se estar contente e, de repente, sai uma música triste e as pessoas até ficam contentes de ouvir coisas tristes. Como diz o

grande poeta espanhol Anténio Machado:

A todos nos hdn cantado

En una noche de huerga

Coplas que nos hdn matado

Isto é fado! Para mim o fado ¢ muito mais antigo do que essas teorias que dizem que veio do Brasil. O que eu acho é que as pessoas se queixavam e daí nasceu o fado. Nisso, concordo com o José Régio. É nesta história que eu acredito Escolhi esta, que me agrada, que me parece a mais certa. O fado é saber que não se pode lutar contra aquilo que temos. É aquilo que não podemos mudar. É perguntar porquê e não saber porquê. É ndo deixar de perguntar e, ao mesmo tempo, saber que não tem resposta.

De há um tempo para cá, fala-se muito no valor cultural da Amália. Compreendia muito mais quando me chamavam “alma do fado”, porque cantava o fado, não me soava mal o que cantava e o fado tem uma coisinha lá dentro. Eu explico isso do valor cultural da seguinte maneira: acho que os países todos têm qualquer coisa que anda no ar, que os distingue uns dos outros, um tipo de alma colectiva de que eu faço parte. Por isso, eu chego a um sítio qualquer e as pessoas identificam-me com a terra, identificam-me com Portugal. Tenho uma verdade tão grande, tenho uma autenticidade tão grande e sou portuguesa. Há entre mim e o povo português uma amizade. Eu não sou vista como artista. Eu faço parte dos amigos dos portugueses. E isso é o que eu mais prezo. Quando me vêm, compreendem que quem está ali, a cantar assim, com aquela cara, não pode estar distante deles, tem de ser alguém de muito chegado. Se é nesses momentos que se vê que sou uma figura cultural, talvez acredite. :

E tenho a certeza que faço parte da divulgação de Portugal. Não fiz de propósito, não fui para fora para representar Portugal. Fui para fora porque canto. Mas muita gente veio a Portugal por minha causa, muita gente aprendeu a falar português por minha causa, muita gente canta as minhas coisas em muitas partes do mundo. Isso quer dizer que contribui para a divulgação de Portugal. Se é nesse ponto, se me voltarem a cultura ao contrario, que cultura para mim sempre foi saber-se muitas coisas, talvez comprehenda.

De resto, a minha história é igual à de milhares de pessoas. A única coisa que interessa ¢ aquilo que fiz como artista. Tive uma carreira muito rápida, tive muita gente atrás de mim, a ouvir-me cantar. E agora, passados estes anos todos, se vou cantar a todo o mundo e me correm sempre as coisas bem, cheguei a conclusão que alguma razão eles tinham, sendo já eu tinha morrido como artista.

197

Mas quando fizerem a minha história e eu já não for viva para dizer como foi, então é que se vão fartar de inventar. Mesmo falado por mim, muita gente dirá que não é verdade, que os boatos é que são a verdade. Uma pessoa é dona de si própria. Se fosse essa a verdade não me importava que falassem. O que me irrita é a mentira. Mas sei que a minha história vai ser aquela que escolherem, aquela que é a

mais interessante, aquela que não é a minha.

198

UM RETRATO EM RETRATOS

C. 1937

1941

1942

1942

1944

RIO DE JANEIRO, 1945

1947

MÉXICO, 1953

NOVA IORQUE, 1952

NOVA IORQUE, 1952

NOVA IORQUE, 1953

AÇORES, 1953

MÉXICO, 1953

1954

PARIS, 1956

PARIS, 1956

F Fd 2 F

=

= a Z S -

PARIS, 1956

RIO DE JANEIRO, 1958

,

R T

C. 1958

C. 1958

PARIS, 1959

€. 1959

1950

MADRID, 1950

MADRID, 1950

1953

RIO DE JANEIRO, 1950

NOVA IORQUE, 1952

1962

PARIS, 1962

1967

aps

ITÁLIA, 1973

1983

1986

1986

E i» " »

o B P " a

= -

[B 2
- - - =
" a ::
= B "
o "
E é " »
) Ú
" L. = N - "
P e ! -
- Fpl ey, " :
P . =1 . ;
' EA aa & ô
=Z <"
- E ' ".
"
- *
, "
B
- ay ot "
"" E
[PEA =
i a"
4 o
" "
al .
H
S . NN "
-
% .E aA mE e EB
" w ¥ 1 2™ 4L =
. pl »
I"ll I" W e s. " n
» 2% , " " B
E PS e ' m D
^ ^ _n.,wl e A *
n L o
A =
w l . - P
1 4 + "
'
-
E "
"
- É , "
-
i~ "
AMÁLIA COMENTADA
ALGUMA COISA DO MUITO QUE SOBRE ELA SE ESCREVEU

Bem valeria a pena reunir alguma coisa do muito que sobre Amália Rodrigues se escreveu, através dos tempos e mundo fora, o que daria obra certamente volumosa. Não ficaria, no entanto, este livro completo se nele não fossem incluídos alguns extractos dessas apreciações, muito em especial daquelas publicadas no estrangeiro, que ajudarão um pouco a compreender esse impacto único e sempre renovado provocado por Amália nos públicos mais diversos, que tanto podem ser apreciações em extremo subtils 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. Em cada tradução procurei deixar um pouco do sabor do vocabulário e da construção gramatical originais.

LISBOA, 1940

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 in A Canção do Sul,

1 de Março de 1940

LISBOA, 1941

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. E, sem dúvida alguma, a voz do mar... É um mistério... Um dos maravilhosos mistérios fadistas...

JOÃO REIS in A Canção do Sul,

16 de Março de 1941

LISBOA, 1947

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 5.2 Sinfonia de Beethoven. A Amália Rodrigues é o turbilhão do éter electrizado 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

241

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.

OLAVO D'EÇA LEAL, "Quer Um Conselho?"
in Rádio Mundial, 31 de Outubro de 1947

PARIS, 1949

Estava cansada com os preparativos da partida para o México e Brasil. Mas, cheia de generosidade, como todos os seus compatriotas, com grande coração hospitalero, aceitou cantar. Recordo-a encostada a uma parede rosa, onde as nossas sombras se projectavam: de pé entre os fiéis guitarristas, pousa a mão nas costas de uma cadeira, deita a cabeca para tras... Véem-se os dentes e um pouco do céu da boca rosado...

Fecha os olhos, desfalece, exalta-se, langa apelos, recusa-se... Não comprehendo nem uma das traicoeiras palavras.

Mas no belo rosto, que a dor crispera e empalidece, a que um impeto 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 proprio timbre da lingua portuguesa, que rola em r os | e os i das outras linguas romanicas, cujas asperezas são caricias.

ROBERT KEMP, "Découverte du Fado"
in Les Nouvelles Littéraires, 14 de Abril de 1949

NOVA IORQUE, 1952

Amalia permanece imovel, ladeada pelas
figuras de dois homens que tocam a
guitarra portuguesa, de sonoridade pro-
funda. Por vezes sorrindo, por vezes
com os olhos fechados recolhidamente,
canta o amor, o ciúme, a tristeza da
separação — e sempre o destino. E sem
compreender mais do que uma ou duas

242

palavras, a multido fica extasiada.

"Fado in Manhattan" in Time Magazine,
29 de Setembro de 1952

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
ha muitos anos.

Anunciada simplesmente como Amalia,
é uma jovem de baixa estatura, vibran-
temente saudável, de cara angulosa,
emoldurada por uma farta cabeleira
negra, com uns enormes olhos cintilantes.

O que mais se impde na voz é a sua
qualidade, de uma bela limpidez, assim
como uma espantosa flexibilidade. Para
além do encanto tdo especial das can-
ções, é um fascinio seguir a rapida e
facil sucessso dos tons, o modo como,
com frequéncia, divide uma nota em
duas ou três partes, por alteragdes súbi-
tas de volume e de timbre, sem a
minima quebra de ritmo. Trata-se, é
certo, de um efeito, mas de um óptimo
efeito. Sob muitos aspectos, a sua
maneira de cantar lembra os canticos
hebraicos, cheios de convulsdes entre-
cortadas, embora o canto de Amalia
seja muito mais suave e nada entrecor-
tado. Talvez aquilo em que me faz pen-
sar seja no grito do muézin, chamando
à oragdo, do alto da mesquita. Seja
como for, trata-se de alguma coisa
muito especial.

D. WATT, "Something New" in New Yorker,
25 de Outubro de 1952

Provavelmente a mais excitante importação desde que, ha alguns anos, Edith Piaf apareceu por cá, chama-se Amalia, uma cantora morena, que veio de Portugal. Amalia exprime-se através do fado e a simplicidade e encanto, a voz e a interpretagdo destas estranhas canções vão torna-la por estes lados numa personalidade das grandes, com langamento assegurado. Talvez seja necessario escutá-la mais de uma vez, para uma melhor aclimatização a uma actuagio tdo fora do comum. Mas Amalia é daquelas artistas que faz o público voltar.

in Variety, 15 de Outubro de 1952

MADRID, 1953

Tudo nesta vida, acaba por chegar, até Amúália Rodrigues. Nunca houve mulher mais esperada, nem que mais alegria desse quando chega. Há já um certo cansaço de canções repetidas por muitos lábios e ouvidas em todas as cidades. Aquilo que canta Amália Rodrigues (e como ela canta!), só a ela se pode ouvir.

Não comprehendo como as agências de turismo ainda não organizaram excursões, de êxito assegurado: "Viaje para a cidade onde canta Amália Rodrigues."

Até ia haver tiros para arranjar bilhetes. Já uma vez escrevi (e repito para os retardatários) que Amália Rodrigues é a portuguesa mais bonita que visitou a Espanha nos últimos três séculos. Pois desta vez ainda vem mais bonita. E com o seu fado cheio dessa angústia que faz arrepios na alma. "Ouvir Amália é a única coisa que faz sofrer mais do que ir ao dentista" — segredou-me uma senhora.

ITO, "La Gran Via Se Rie", 19 de Outubro de 1953

CIDADE DO MÉXICO, 1953

Amúália 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.

Amalia 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, "Casos y Cosas"
in Redondel, 9 de Dezembro de 1953

HOLLYWOOD, 1954

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 Amalia, 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. O seu inglês não é tão bom como o portugués, mas é suficiente para se fazer entender e penso que ela se tornará numa grande actriz dramática. Tem tudo para o conseguir.

HEDDA HOPPER in The Los Angeles Times,
28 de Janeiro de 1954

Bastaram apenas sete cangdes e vinte minutos para dar a conhecer Amilia, anunciada como "a mais célebre cantora portuguesa", a uma multidão fãscante de gente do cinema.

A maneira de cantar desta sefiorita de cabelos negros é uma experiência refrescantemente excitante, pois ela nunca recorre a esses berros e gemidos de efeito facil, tão do agrado dos cantores da moda.

A simplicidade da sua voz bem modulada, ainda é mais acentuada pelo jeito despretencioso de actuar e pelo brilhante vestido de noite negro, apenas

enfeitado com um broche de brilhantes,
que lhe prende o xale ao peito. Assis-
tindo as suas interpretações, mais parece
estarmos a ver uma ingénua camponesa
que oferece, numa simples canção, tudo
aquilo que, nesse momento, lhe vai na
alma.

ED. VELEIRD in The Billboard,

10 de Fevereiro de 1954

NOVA IORQUE, 1954

Amalia, a cantora portuguesa de fados,
fez um espectáculo com nível de con-
certo. Tendo-se estreado nos Estados
Unidos há duas temporadas, Amalia
apareceu então com um simples vestido

243

1952. COM SANTOS MOREIRA É JAIME SANTOS

negro, envolta num austero xale, ape-
nas realçado por uma jóia. É um cos-
tume que mantém tão persistentemente
como o seu repertório de fados. No
entanto, embora Amália continue a
apresentar-se de negro, os seus vestidos
acusam uma passagem chez Dior. Tam-
bém o repertório está mais alegre, pois
mantendo sempre a sua capacidade
incrível de emocionar as multidões,
nesta actuação transmitiu uma mensa-
gem mais para elevar do que para
deprimir. No entanto, de uma forma ou
de outra, é sempre soberba, como ficou
demonstrado na noite da estreia, com
menos fados e mais cantigas alegres. À
sua técnica de cantar é de uma simplici-
dade extrema, com uma interpretação
muito clara, sem truques. A melodia, a
qualidade da voz e o espírito que infil-
tra em cada número, projectam-se com
nitidez, sem a complicação dos grandes
arranjos musicais.

in Variety, 3 de Março de 1954

Mesmo aquele público que nunca ouviu
falar de fado rende-se à sua voz vibrante,
à sua presença dramática e ao profis-
sionalismo com que canta canções em
inglês, como I Love Paris, ou sambas,
como Baido, ou a canção Coimbra,
mais conhecida nos Estados Unidos

como April in Portugal. No entanto, os fans do fado preferem a arte de Amalia quando a voz é apenas acompanhada pelos dois guitarristas da tradição, em fados como Ai, Mouraria, um lamento por um velho bairro lisboeta.

"And the Guitars Sob" in Newsweek,

15 de Março de 1954

PARIS, 1956

"Avril au Portugal, vraiment c'est idéal" ... assegura-nos Yvette Giraud. Agora mais do que nunca estamos de acordo — lia-se ontem a noite nos olhos de Georges Auric, Renée Lebas, Philippe Clay, André Roussin e Jacques Plls, sentados todos na mesma fila da plateia — quando o primeiro fado de Amalia Rodrigues começou a produzir o seu efeito sobre o público do Olympia.

246

Envolta num imenso xale negro, rodeada por dois guitarristas hieráticos, a primeira cantora de Portugal lança um queixume em que o amor, a vida e a morte se confundem. Essas estranhas modulações soltam-se de um corpo imóvel, apenas sacudido, de quando em quando, por correntes eléctricas, enquanto o nosso coração estremece ao ouvir gritos que significam ora alegria, ora desespero.

Esse lamento, vindo da noite dos tempos, é o fado português, melopeia lancinante, canto popular que a grande Amalia Rodrigues transforma num ritmo litúrgico, capaz de acompanhar tanto uma boda como um enterro.

A colónia portuguesa em Paris, tendo a cabeça o embaixador, aplaudia com quanta força tinha e gritava com entusiasmo e orgulho; Jacqueline Frangois batia palmas com o vigor de dez lavadeiras juntas; Touchages exclamava: "Que belo quadro!"; Juliette Greco encolia-se afénica na sua cadeira, como um passarinho assustado; o director do Circo de Moscovo confessava: "Não temos nada que se compare na nossa

terra!"

RAPHAEL VALENSI, "Un Courant Electrique
Survolt les Spectateurs de l'Olympia" in L'Aurore
13 de Abril de 1956

Foi um momento extraordinario aquele que nos fez passar a cantora portuguesa Amalia Rodrigues. De uma beleza soberana, mantém-se longe do microfone, quase imóvel, limitando-se a passar os dedos pelas franjas do xale. Mas os olhos profundos, os lábios e todo o rosto traduzem uma tal intensidade de sentimentos que se fica conquistado e não se lhe pede nada mais. A sua voz, tão a vontade no melancólico fado como na animada canção brasileira, é de uma pureza tão rara quanto a sua extensão.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,
18 de Abril de 1956

Amalia, segura da sua voz, fechando os olhos frente & multidão, transporta-nos para o sonho. Trata-se de grande Arte. Foi chamada cena doze vezes, debaixo das maiores aclamações. E bem assim 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 in Franc.Tireur, 14 de Abril de 1956

À frente da cortina está uma cantora desconhecida em Paris, sem encenação, sem decote, só com dois guitarristas, um vestido negro e uma écharpe negra. Canta, em português, sete canções. Quase ninguém percebe a língua que canta, mas dá-se um milagre: o público, da plateia ao último balcão, fica conquistado, subjugado, extasiado. E eu comprehendi então, de repente, a razão de um outro milagre, que todas as noites se repete do outro lado do Atlântico, de Nova Iorque a Buenos Aires, o triunfo de uma mulher vinda de Paris, que faz chorar multidões que raramente percebem o que ela canta: Edith Piaf. Amália

Rodrigues apenas numa semana conquistou Paris, que não se deixa conquistar com facilidade. É um talento raro, indiscutível.

ROGER FÉRAL in France-Soir, 1956
Ela sozinha vale mais do que todos os artistas do programa juntos. Em trinta anos de music-hall, raramente vi e ouvi uma cantora com uma tal presença, com uma tal comunicação com o público. É quase bruxaria.

SERGE in Nouvelles Littéraires,
19 de Abril de 1956

Tão longamente aguardada, a bela cantora portuguesa Amália Rodrigues não desiludiu. Fez circular um sopro de ar puro no nosso music-hall, invadido desde há tantos anos por esse espanholismo abusivo que aqui se manifesta na pessoa de cantores indistintos, nascendo, guitarra na mão, flamencos de feira.

Os fados, as canções populares que interpreta com um temperamento ardente, comunicativo, apoiado pela presença de compatriotas que lhe levam uma calorosa adesão, transportam-nos para longe desse clima de diorama a que nos habituaram desde há anos. E, graças à “vedeta americana” do Olympia, os parisienses, misturados com os portugueses de Paris, descobriram finalmente a Península Ibérica.

ROBERT BEAUVAIS in Arts,
18 de Abril de 1956

A que se deve o sucesso retumbante de Amália Rodrigues, a primeira de todas as vedetas que até a data apareceram na cena do Olympia, a quem duplicaram a duragdo do contrato?... A voz grave, suave ou quente, que subitamente se eleva num grito agudo? A severa beleza do traço de cena, amplo vestido de seda negra com flores (negras), xale negro, que realça o tom mate do rosto iluminado pelo fogo sombrio dos olhos e enquadrado pelo cabelo de cébano?... Creio, no entanto, que tudo se

deve a evidente sinceridade da sua arte, ao facto de tdo completamente materializar cada cangdo, esse fado em que palpita o romantismo apaixonado da alma portuguesa, com a sua graga ingénua, mas sobretudo com o seu gosto secular pelos temas eternos do amor e da morte.

GUY DORNAND in Libération,

8 de Maio de 1956

Os parisienses levaram quinze anos para descobrir Amalia Rodrigues, mas logo que esta bela portuguesa comehou a cantar os fados da sua terra no palco do Olympia, o rei do music-hall, Bruno Coquatrix, viu que tinha ali uma nova grande vedeta e prolongou-lhe imediatamente o contrato por mais três semanas.

in Express, 5 de Maio de 1956

Ouvi-a a primeira vez em Lisboa, em 1948, e sempre que vou a Portugal compro os seus discos. Não se pode imaginar nada tão comovedor e, ao mesmo tempo, tão simples, como a sua maneira de cantar.

PIERRE BENOIT

Trés semanas não chegaram para esgotar o sucesso que lhe consagraram os parisienses, conquistados pela excepcional qualidade da sua voz, pela novidade

247

dos fados portugueses, que canta com tanta emoção contida. E também pela sua austeridade em cena. Muito direita, entre dois guitarristas, envolta num xale negro.

Este triunfo é tanto mais interessante por se verificar apenas algumas semanas antes da rentrée parisiense dessa outra operária da canção: Edith Piaf.

ROGER CHOLAND, "La Belle et la Bête"

in Le Figaro, 5 de Maio de 1956

Amália é um fenómeno só comparável a Nijinsky.

ANDRÉ MAUROIS

Amúalia, 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 mono6tonos, ou monocoérdicos, € que uma imobilidade tão digna é perturbante. Pretender-se-ia que, cantando, Amália tocasse viola ou ensaiasse um passo de danga?

Ela escolheu a severidade, não a fantasia.

JEAN TEIXCIER, in *La Nouvelle NRF*,

1 de Março de 1956

PARIS, 1957

A meia-noite e dez uma bomba explodiu no Olympia: a célebre cantora portuguesa Amália Rodrigues cantou, pela primeira vez na sua vida, em francês. E, ao mesmo tempo, o entusiasmo que tinha dominado durante todo o espetáculo multiplicou-se por dez. Só não partiram as cadeiras porque o público das estreias é bem educado. Mas pouco faltou. Amália anunciou assim a sua bomba:

— Je vais chanter un fado français que Charles Aznavour a écrit pour moi.

in *L'Aurore*, 18 de Janeiro de 1957

Muito direita, arrastando o vestido negro, avanga até a boca de cena, seme-

248

lhante as estatutas de proa das barcas lusitanas. E o seu rosto pálido, em que sangram os lábios, sombreado pelo negro dos cabelos, evoca o poema de Federico García Lorca.

A voz de Amália Rodrigues eleva-se. Pranto ardente, dilacerante, que se desdobra como um sumptuoso veludo e que, de突bito, se torna agudo; quase rouco e nos abre no coração uma ferida secreta.

Atrás dela, um guitarrista e um tocador de viola. E ela imóvel, majestosa, grave.

É impossível imaginar maior nobreza, maior dignidade. Amália Rodrigues vinga-nos de todas as baixezas, de todas as vulgaridades que sujam, por vezes, o music-hall. Um sopro selvagem e puro limpa o palco do Olympia quando ela lança o grito terno e apaixonado dos fados portugueses. Maravilhosa Amália que apaga em mim a frágil e pálida imagem de Raquel Meller.

Junto dela, tudo o mais tem o brilho suspeito da jóia falsa. (E lamento que ela faga uma única concessão ao público, cantando em francês um fado (?) de Charles Aznavour.)

MAX FAVALELLI in Paris Press,
22 de Janeiro de 1957

Amalia Rodrigues voltou com o seu porte de ídolo, o seu vestido e o seu xale de renda negra, os seus dois guitarras e o éaspero mel da sua voz. O choque-surpresa não deveria dar-se connosco, que vimos € ouvimos varias vezes, no ano passado, a admirável cantora portuguesa. E no entanto, desde que o pano se abriu sobre os seus olhos fechados, desde que ela atacou o seu primeiro fado, o encanto manteve-se intacto.

O novo tour de chant apresenta quatro canções inéditas — pelo menos para nós — e de qualidade. Amalia Rodrigues acrescentou uma encantadora criação de Aznavour, que ela interpreta em francês com o seu sorriso trémulo e que modula à maneira de um fado. Aqui também a sua simplicidade é maravilhosamente eficaz.

PAUL CARRIERE,
“La rentrée d’Amalia Rodrigues” in Figaro,
9 de Janeiro de 1957

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 gla-
diolo negro, infanta majestosa e flexi-
vel, vinda do reino vibrante dos fados.
Tivesse ela vivido noutros tempos. Ca-
mões té-la-ia cantado nos jardins de
Sintra; Velasquez tê-la-ia pintado no
seu Escurial e disputar-se-iam para deci-
dir 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 adjec-
tivos 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, des-
tas cantatas, mais frequentemente tristes
que alegres, me encantaram.

HENRI MAGNAN,

“Occupe-toi d’Amalia... Rodrigues”

in Le Combat, 9 de Janeiro de 1957

RIO DE JANEIRO, 1957

Um mês depois, numa fria manhã de
Hamburgo, parámos num restaurante
de Saint Pauli, para comer e beber
alguma coisa. Sentavam connosco, entre
outros brasileiros, a mulher e o filho do
senador Vitorino Freire. Pois bem, um
disco foi colocado na vitrola e, até de
manhã, ouvimos Amalia a cantar fados
e canções espanholas. A meu pedido,
um de nós, que falava alemão, pergun-
tou ao garçon que estranha mulher era
aquela. E esse garçon nos respondeu
com a gravidade e o orgulho de quem
diz o nome de uma deusa: “Amália
Rodrigues.” E acrescentou: “Uma ita-
liana extraordinária que não trabalha
no cinema.” Errara muito menos do
que acertara... e nos enchia de um justo

orgulho luso-brasileiro. Todos me deram parabéns, como se eu fosse pai ou irmão de Amália. Era mais do que isso. Era amigo. Aceitei as congratulações.

ANTONIO MARIA,

“A Vida de Amália Rodrigues”

in Semanário, 1957

PARIS, 1959

Por fim, envolta no seu xale 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 na terra 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.

Neste novo tour de chant — apenas dez canções (portuguesas e espanholas) — atinge, por certo, o mais alto grau da sua arte excepcional.

PAUL CARRIERE, “Amália ou le Triomphe du Fado” in Le Figaro, 23 de Janeiro de 1959

Colocada à proa de uma nave lusitana, Amália Rodrigues lança o longo pranto dilacerante do fado. Um xale de seda envolve-a, como se fosse um véu fúnebre. A voz quente & pura cleva-se, voltea, sobe em largas e lentas volutas e queima como uma chama negra. E a propria voz da Noite.

Ela é o pudor e a paixão que se misturam e se combatem. Ninguém pode escapar a esta nobreza natural que a ilumina.

M. F. in Paris Press, 29 de Janeiro de 1959

Todas as aves da melancolia arrulham na garganta de Amalia Rodrigues, a incarnação do fado.

CHRISTIANE ROCHEFORT, “Tous les Oiseaux de la Mélancolie” in Arts, 28 de Janeiro de 1959

249

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 xale igual-
mente 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.

AGNES NAVARRESE,

“Des Fleurs Pour Amalia” in *Lettres Françaises*,
29 de Janeiro de 1959

O negro das cortinas de veludo, o negro
do seu vestido comprido, com mangas,
o negro da cabeleira, os dois guitarris-
tas, por detrás, vestidos de negro, mal
se distinguindo na sombra: a aparição
de Amália Rodrigues no Olympia é um
quadro surpreendente, em claro-escuro,
tendo, como únicos toques de claridade,
as mãos e o rosto com dois lábios san-
grando. Um quadro fúnebre, ardente e
febril.

A Espanha de mantilha, de castanholas,
de sapateados, está por demais gasta.
Portugal é muito mais raro, muito mais
precioso.

Tem-se escrúpulos de escrever Amália
Rodrigues. Seria necessário Madame
Amúália Rodrigues. O seu grande estilo
impõe uma espécie de respeito que o
music-hall quase nunca proporciona. E
que voz, não somente soberba como
também surpreendente. O ouvido que
está habituado às rouquidões do espa-
nhol fica deslumbrado pelas vogais
nasais, as consoantes doces, num todo
tão especial.

CHRISTIAN MÉGRET in *Paris-Variétés*,
4 de Fevereiro de 1959

S. PAULO, 1959

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 feroz-
mente portuguesa. Não existe em sua
arte do canto do povo, qualquer griserie
artificial, qualquer transigênciam com o
cosmopolitanismo. Nada do que vicia

ou que deprava a irredutivel lusitana

250

que ela é, a desvia do demonio da sua sinceridade. A sua arte, a arte amaliana, é o prototipo do género lusitano, que é o que o 4rabe deixou de mais sedimentado da sua vasta ocupação na Peninsula.

ASSIS CHATEAUBRIAND, "Da Amizade em Três" in O Jornal, 15 de Fevereiro de 1959

PARIS, 1960

Por fim, depois do seu triunfo no Bobino, eis de novo Amalia Rodrigues, a canção feita mulher. Sempre superior, sempre diferente. Serena ou atormentada como o proprio fado, transcendendo até ao encantamento as palavras mais simples, transformando o pormenor em essencial, por meio dos jogos de luz da sua voz. No seu imenso vestido de renda subtil e vigorosa, a impossivel rosa negra deve ser ela.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,

25 de Abril de 1960

EDIMBURGO, 1962

Só um artista de fortissima personalidade ¢ com um tremendo poder de comunicagdo conseguira fazer viver, numa fria cidade do Norte, o fado portugués — nascido no calor e na força da sua terra.

As repetidas vezes que foi chamada ao palco do Lyceum, na noite passada, provaram bem que Amália Rodrigues estava à altura dessa dificil missão.

Durante mais de uma hora, sem intervalo, acompanhada apenas por dois guitarristas, ela enfeiticou, deixando os espectadores suspensos, para finalmente os conquistar.

Quando a cortina subiu, a Deusa do Fado encontrava-se a milhares de quilómetros da sua terra. Poucos minutos depois, a assisténcia era transportada para as praias do Tejo, pela exotica e inexplicavel melodia do fado e pelo bri-lho de alegres cangdes populares — exilados voluntarios de uma cidade

emocionalmente meridional.

Foi mais do que um grande espetáculo, foi um verdadeiro acontecimento e um triunfo memorável para Amália Rodrigues.

in Edinburgh Evening News,

28 de Agosto de 1962

PARIS, 1962

Dois anos pouco mudaram a nossa Amália Rodrigues: ela maior e ao mesmo tempo mais perto de nós. A capa sobre as costas substituiu o xale de longas franjas, que as suas mãos torturavam. Mas foi sobretudo a máscara que se modificou, já que os cabelos lisos tornam agora as têmporas mais jovens e os olhos se escondem menos sob as pestanas. A sensação que se tem é de plenitude e serenidade. Dir-se-ia que o trágico da alma lusitana se tornou acessível as nossas almas superficiais. E, no entanto, o rito do fado conserva toda a sua solenidade. Fitando o céu ou de olhos baixos, Amália ora parece rezar, ora lembra a própria Madonna. Mas toda ela se transforma quando canta em espanhol. O recolhimento solenecede ento lugar a uma impressionante altitude. Nada, no entanto, é supérfluo e a sua voz não perde uma parcela de musicalidade. A artista encontra, a sua maneira, a arte do cantor flamenco, embora as inflexões subtils que todo bem usa no fado, surjam aqui e ali. Residência, talvez, o segredo da sua arte, que ultrapassa em muito o folclore.

A artista, que fala hoje um francês impecável, foi pedido que cantasse uma canção em francês. E o que ela própria receava — que o encanto se quebrasse — não aconteceu. Tratava-se de uma melodia espanhola, em tradução poética, que classificariamos de obra-prima, se não soubéssemos que, uma vez mais, estávamos dominados pelo sortilégio de Amália.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,

6 de Novembro de 1962

LONDRES, 1963

As maiores surpresas acontecem onde menos se espera. Nas últimas 24 horas ouvi uma vedeta da canção portuguesa, que deveria preencher um programa inteiro do Festival Hall em vez de estar a actuar, durante quinze minutos, num cabaret.

Amália Rodrigues, a rainha do fado

252

portugués, a actuar no Savoy, está a cabeca da minha lista de surpresas. Com a sua sombria crinoline negra e pesado xale também negro, Amalia canta as cangdes da sua terra com um estilo e uma vibratio que têm uma expressividade única.

NOEL GOODWIN, "Amalia, You're the Pick of My Surprise List!" in The Daily Express, 18 de Abril de 1963

Apesar de uma atmosfera intensamente dramática — uma morena de beleza ibérica, vestida maravilhosamente de negro, envolta num xale negro — Amalia não usa nenhum dos truques habituais das artistas que se apresentam a solo: as estafadas introduzidas, os passos de danga.

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 cangdes — e depois cantou. A paixão reprimida mas muito intensa da sua voz é curiosamente impressionante.

RUPERT DE WYNTER, "A Dark Iberian Beauty" in Time & Tide, 25 de Maio de 1963

PARIS, 1963

O menor mérito de Amália Rodrigues, presentemente no Téte 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, tam-

bém ela as tem, só que num estado “mais auténtico”. Os seus géneros são evidentemente muito diferentes, mas não julgo impossível, nem sequer artifical, comparar as interpretagdes de ambos.

Ainda que Amalia Rodrigues tivesse apenas uma única maneira de actuar, mesmo assim seria notavel. Fremente, exaltada, torturada, dilacerada, torce com o sofrimento um colar que lhe, pende do pescoco, contraindo o rosto dolorosamente. Mas a dor e o delirio expressos por esta portuguesa são voluptuosos. A sua voz, uma voz descarnada, gutural ou agudissima, uma voz “excessiva”, penetra as esferas sensiveis e sensuais do espectador.

J-L G., “Amália Rodrigues: Une Frénésie Voluptueuse” in Le Combat, 28 de Maio de 1963

NOVA IORQUE, 1964

Amortalhada de negro, ergue-se Amalia Rodrigues, sumo-sacerdotisa do culto do amor, dos amores perdidos, atraiçoados, amaldiçoados, negados. Mergulhada em angustia, levanta a cabeca, fecha os olhos e chora por todos os coragdes que hão-de vir a ser destroga-dos.

Foi Miss Rodrigues, mulher de uma poderosa emoção, quem deu a conhecer a0 mundo essa musica de agridoce melancolia chamada fado.

“High Priestess of Fado Singing” in The New York Times, 29 de Agosto de 1964

S. PAULO, 1964

Ninguém sabe no Olympia, no Cotillon Room, na Broadway uma palavra do que diz Amália, quando canta o fado, quando canta flamenco, quando canta musica brasileira. Mas essa mulher vestida de personagem de Garcia Lorca, de Varina e Semana Santa, de boca rubra como uma punhalada em meio da figura de coro tragicó, tem um espan-toso dominio 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: langa-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 sendo amar a poesia portuguesa.

GUILHERME FIGUEIREDO, "Amália"
in O Jornal, 24 de Setembro de 1964
PARIS, 1964

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 BAIGNERES, "Amalia: du réve en forme de fado" in Le Figaro, 12 de Setembro de 1964

Como eram os nomes (se acaso o tinham) das sereias da Ilha Encantada e quais os cantos (letra e música) que cantavam aos navegantes?

Perguntas feitas desde há séculos e até agora sem resposta... Só talvez Ulisses nos pudesse esclarecer, mas infelizmente, ele, que tanto fala da sua odisseia, nada nos diz sobre este assunto.

Em contrapartida, entre as Sereias dos nossos dias, pelo menos conhecemos uma que é célebre: Amália Rodrigues, e sabemos aquilo que canta: esses admiráveis fados em que a alma portuguesa exprime com tanta nostalgia as penas e as ternuras do amor... Acabamos de voltar a ouvi-la pela enésima vez e permanece a própria incarnação do encanto.

Não daquele encanto melado da Belle Epoque, mas do encanto comovedor, fascinante, irradiando de um belo rosto expressivo, de uma voz flexível, pene-

trante, com modulagdes de uma dogura infinita... Canta durante mais de uma hora (somente em portugués) e apetece pedir mais, tdo irresistivel é o poder desse encantamento.

ANDRE RANSAN, in L'Aurore,

14 de Setembro de 1964

PARIS, 1965

Contrariamente ao tdo conhecido dito, os portugueses não são “toujours gais”. Muito pelo contrário, o povo portugués ¢ pobre e infeliz desde há muito e a ditadura de Salazar não melhorou as coisas, longe disso...

Dai o tom dramatico, por vezes lancinante, do canto popular lusitano, o

253

fado, que Amália Rodrigues interpreta como ninguém. Tudo nela é soberbo, desde o físico de escultura clássica às profundas inflexões da voz.

G. B., “Guy Bedos Pour Rire et Amalia Pour Pleurer” in L'Humanité, 27 de Fevereiro de 1965

O vento sopra de feição no Bobino:

Amúalia Rodrigues voltou. A cabeça levantada, os cabelos quase soltos, o busto erguido sobre o imenso vestido em pirâmide, reapodera-se dos amigos e fascina imediatamente todos os outros.

Já não usa aquele seu xale de compridas franjas, que tanto gostava de torturar. As mãos descrevem gestos de prece, se acaso não se torturam elas próprias, na paixão do fado. Não há intérprete que viva com maior intensidade a sua actuação.

No entanto, os seus temas são pouco variados e pouco ricos: a inquietação ou a melancolia de uma mulher apaixonada, os encantos de Lisboa, temas constantes deste fado eternamente recomendado. Mas para isso, que meios excepcionais! Uma voz instrumental que incessantemente se modula entre a luz e a sombra, convertendo em música o silabar da língua portuguesa. Nota-se-lhe agora uma frequente, jovialidade, uma espécie de dança interior execu-

tada ao ritmo áspero da guitarra. Quanto ao reportorio nunca o de hoje serd o mesmo de amanh. Amalia só canta a seu bel-prazer.

PAUL CARRIERE in Le Figaro,

1 de Março de 1965

LISBOA, 1965

Amilia ja cantou Junqueiro. Canta agora Camdes. Pois parabéns a Amalia, a Junqueiro e a Camdes.

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. E mais do que isso: é um caso e, no seu género e na sua linguagem artística, um

254

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 Meéxico, 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 ¢ mensagem e caravela, rouxinol negro e cartaz dourado dum pais, têm-se prerrogativas especiais. Pode cantar-se tudo — para os que ndo cantam nada.

Camdes nunca pousou de rabona para a glória, nem usa na imortalidade cola-

rinhos engomados ou brasdes. Ele amou as gentes como a Amalia, “porque foi povo, embarcadiço e poeta”. Amou as noitadas, aquele jeito de desferir voos de asas no azul que a guitarra da gar-ganta de Amalia 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 Camdes, cante o que quiser, Amadlia, contanto que cante bem, como sempre.

AUGUSTO DE CASTRO, “Cantar Camões”

in O Didrio de Noticias, 17 de Dezembro de 1965

JERUSALEM, 1966

A cantora, vestida de negro, decote subido, mangas longas, saia a tocar o chão, é muito bela. Canta as suas canções imóvel, mas nada há, na sua actuagio, de estatico ou rígido, já que o corpo se move e vibra em perfeita harmonia com a musica, transmitindo uma sensação de vitalidade ilimitada. A sua voz unica, gutural, amadureceu com os

por Audlions Lima de Sitoa —

: mmmmc bigode» *

m»—»mm»nm dessjo,

Holands por si faz ¢ que pode

hmmnmm do seu quisijo ..

& Suécia, mntvámm Sefendar,

Emfim, um território menoa mau,

Rospive aos visinhos não 'stender

O seu atambassdo baualhau.

A Nália prevendo uma desgraça

Rusolve, pala voz dos seus canhBes;

Estar bom do atalaia pela «masas*

Para ter com fartura os macarcões,

A França rosolveu, p'los seus destinos,

Fazar comprir a tel que vai dar fama:

— Cortar as encomendas do meninos

- Para acabar sssim com tanta «emama»!

E a Gran-Bretanha que & de mentse falas

— Por ser da pouca parra e muita uva—

Aguenta-=se firms nas «bsngalass

Para honre do velho guarda-chisva.

E pelo precioso combustival

Defende a Roménia & mónopólio,

Quo nos chega « par'cor até inerivel
Como é que tanto ganha o'ra o petrdien ...
Ave EVNA 270 Director: JOÃO REIS 16 do Marco de 1941
AmÁLIA RODRIGUES
A WOE DA NATUREEA—A WOE DO MAR
Yisao
Lendaria
por José Dar
Duas
Luzes
por João da Mata
Do repertório do
Amátila Rodrígues
©a mepertório sa
Améiis Rodrígues
i duas Jares us vido
Que são todo o mea auelo:
Una es te, máizinha ga'rida.
A owsen não vos sevelo,
São dois soia, duss estrélar,
Teniro de mim a brilnar;
A maravilhas ials belas
Que Deus me podís dar.
Qum que alegeia e prster Debruçaram-se a6 foves
À primeira
A ouira paí deveção:
Se s mens sonhos um din
Revivessem e passado
Mas em sempre me inanda
3 shoris verdadeira,
Puis escrtico » segunda
' Em boiveansto & priseira.
s dúss tuzes sagendas
Que v am com santo emvento,
São embas projadicadas
P grando amor que thos
E a -pesaedo estilizads
Sou adisia portoguess.
anos e ela usa-a como se fosse um ins-
trumento musical.
Se está cansada no final do concerto,
não demonstra sinais de fadiga. A voz
continua a elevar-se acima dos acom-
panhantes e da multidão, enlouquecida
pelo entusiasmo, que grita e aplaude. E
uma feiticeira que com um gesto da sua
elegante mão ou um aceno da cabeça,
consegue um contacto extraordinário

com o público, que corresponde alegramente ao seu convite para cantar com ela. Não interessa que ninguém perceba a língua das canções — triste, alegre, brejeira ou sentimental — a voz de Amália Rodrigues é a única tradução necessária.

E também é muito amável, porque quando nos recusamos a deixá-la ir-se embora, no final do espectáculo, volta para mais quatro generosos extras e, por fim, quando desaparece, ainda sai a cantar.

LOTTE LAPIAN, in Jerusalem,

28 de Fevereiro de 1966

NOVA IORQUE, 1966

Oficialmente era um Holiday Promenade que Andre Kostelanetz e a Filarmónica de Nova Iorque apresentavam no Philharmonic Hall, na noite passada. Mas, para todos os efeitos, o espectáculo pertenceu a Portugal e à sua encantadora representante, Amália Rodrigues, que foi a solista.

Cabelo negro, esguia, de uma beleza picante e o esboço de um sorriso no rosto, Miss Rodrigues é o mais alto expoente das canções rurais e urbanas do seu país. É a mais famosa cantora portuguesa de fados, canções do amor feliz e infeliz, que se cantam nos cafés de Lisboa e ela já aqui cantou nas boites mais chiques. Esta aparição, no entanto, foi a sua estreia americana em concerto. E dominou o vasto auditório com a mesma facilidade com que domina os pequenos recintos.

Na primeira metade do programa, Miss Rodrigues cantou um conjunto de seis canções folclóricas (mais um extra) com orquestra. Para esta parte usou um vestido com coloridos corações vermelhos

258

e desenhos azuis e brancos, característicos de Portugal.

Apesar de se tratar de uma artista sofisticada e de um seguro profissionalismo, é ainda capaz de projectar todo o

drama e humor de cada canção, com uma grande frescura interior. Tem uma bela voz telúrica que se pode tornar num som acariciador, um sentido impercável de ritmo e o bom gosto de nunca procurar exagerar as emoções. As suas canções folclóricas são muito belas e foram orquestradas elegantemente sob a direcção de Mr. Kostelanetz.

Para os fados, Miss Rodrigues vestiu de negro, como é tradicional, e cantou apenas iluminada por um projector, acompanhada por quatro guitarristas, mantendo-se o resto do palco na obscuridade. Estas canções urbanas têm um estilo mais livre e mais poético do que as suas primas do campo, embora o seu ritmo mais libertado pareça feito para servir a tristeza das palavras. Mas quando a cantora larga a cabeca para tras e deixa flutuar a força e a aspereza da sua voz, negando a morte do amante, ninguém pode duvidar do realismo ou da profundidade do sentimento destas canções. Havia imensos condecorados na assistência, que começaram a pedir fados, gritando títulos, quando a cantora completou os números do programa. E ela mostrou-se generosa com os extras, que incluíram um fado que por cá se tornou famoso com o título de April in Portugal.

RAYMOND ERICSON,
"Fado Singer Delights Promenade Audience"
in The New York Times, 15 de Junho de 1966
NOVA IORQUE, 1966

O Fado está para Portugal como o flamenco está para a Espanha ou os blues para os Estados Unidos. Porém, ao contrário destas formas musicais largamente exportadas, o fado só foi trazido para o estrangeiro, com sucesso, por uma única cantora: Amália Rodrigues. A semana passada, sob a direcção do maestro André Kostelanetz, fez a sua estreia nos Estados Unidos, como cantora de concerto, com a Filarmónica de mm T

SE aNNI MNEE
CancEmi RUBSE
s Branam Tennabtr E :
HOLLYWOOD BOWL
FEATURING THE LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA,
TUES, JULY 26 AT 8:30 CARLDS CHAVEZ
BARY BRAFFMAN nver "\ |
Tchaikowsky — Piano Concerto No. 1
Buxtehude Chavez—Chaconne, E minor, Chavez— Sinfonia
India, Debussy—La Mer 1
KOSTEIAIIETZ IN CONCERT...
THORS. JULY 28 AT 330 PM
Music of Ravel, Falte, Turina, Ginasters, Rodrigo & others. Ä
FRIDAY & SATURDAY, JULY 29.30, 830 " |
International Promenade
ANDRE KOSTELANEYZ cuest consuctos
| AMALIA RODRIGUES Portugate most tamed Fade™
singer—Folk Songs of Fortugal, with guitar accompaniste,
"Rylaphona virtuoso YOICHE mm»m nmmm'
Fantasy on Japanes Woodprini
Oroh. works by Shostakovich, Berastein, Olfenbeck
PLAN NOW TO ATTEND...
MON. AUG. 1 ROMANIAN FOLK BALLET ("CIOCIALIA™Y, Folb
Orchestra and Singers. Alsa nn Aug. 3%, . , 7, 8,9 & 10. A com-
Ppany of 100 returns by pepular demand following its tos Angelos
debut 3t The Musie Center, :
Soe separato ad for details,)
TUES. AUG. 2 AT 8:30 ;ugzmum 5
VAN CLIBURN ee =" |
Rachmaninoff Piano Concerto No. 2
THURS. AUG. 4 AT 830 KIRIL KONDASHIN
Guest cmm« -~
PRICE soprano i
Operatic Aras by Mozart, Verdi, and Weber
FOLK NIGHT — MIRIAM JOSM JubY
FRIAUG.12 — MAKEBA WHITE COLLINS .
GREENWODD SINGERS and other folk artists.
FIVE SREAT WEEKS YO COME.. PSR FULL DETAILS PHONE 408:3181
TIONETS: \$6.90. 300 359, 230 2 \mtm(it;l:tr'xlmwr"pm
s Wi G
z
£ Matosi agencis T S8 ds a Aeencisa, Programa Wbt to
195 TICKET OFFICES BPEÍ IIBW_

AMALIA
/ ABRIL 1950 = 5
VIDA FEMININA
Nova lorque, integrando a série de con-

certos Promenade de Verão. Cantando o fado na vasta sala do Philharmonic Hall — com o público sentado em mesas de café, a beberricar champanhe e a mastigar fritos — parecia tão deslocada como se fossem cantar spirituals num salão. Mas não fez diferença, pois a beleza morena de Amália criou imediatamente o seu próprio ambiente.

Deitou o xale negro sobre os ombros e, apoiada por quatro guitarristas, encheu a sala com a sua voz cheia de fumo, a cabeça lançada para trás, fazendo vibrar o pranto arrepiante e apaixonado do fado. Era um canto poderoso, desgarrador, cheio de desejo e de remorso e o público pediu mais e mais extras, sem a deixar abandonar o palco.

Com 45 anos, Amália tem-se mantido como rainha do fado desde há mais de vinte anos. Mas é uma rainha errante, rationando as actuações no seu país para viajar incessantemente pelo mundo fora. Em Lisboa, os cómicos dos palcos do teatro popular, até fazem graça dizendo que Portugal tem tudo o que o mundo tem, menos uma coisa, a Amália.

"The Joys of Suffering" in Time Magazine,

24 de Junho de 1966

LOS ANGELES, 1966

Há uns meses, partimos da Europa para vir viver para os Estados Unidos e perdemos de vez a esperança de algum dia vermos Amalia. E não é que, aqui há duas semanas, soubemos que ela ia passar por Los Angeles e cantar no Hollywood Bowl.

Meia-hora antes de começar, já estávamos sentados nos nossos lugares. A sua entrada foi de cortar o félego. Apesar de ter 45 anos, é ainda uma bela mulher latina. Vestia um longo vestido decolorado com as cores garridas das ornamentações portuguesas.

Acompanhada por quatro guitarristas, cantou os seus fados. Estavamo maravilhados. Mas tudo acabou depressa demais. Tinha cantado algumas das

nossas cangdes preferidas mas, infelizmente, Coimbra não fora incluida. Como os aplausos não paravam, o projector

262

apontava para a porta por onde ela tinha saído.

Passados alguns segundos, reapareceu, sorridente, ajeitando o xale negro com as mãos nervosas. Colocou-se frente ao microfone, para cantar um extra, € os guitarristas comearam a preludiar os acordes de Coimbra.

A minha felicidade era completa.

Quando os aplausos para o extra estalaram, a minha mulher inclinou-se para mim e perguntou: "O que é que ha a seguir?"

A seguir? A seguir? Depois de dez anos de espera, eu tinha finalmente podido sentar-me e ver Amalia cantar durante uma hora. E tive a certeza absoluta de que cantou Coimbra só para mim. Queria lá saber do que vinha a seguir.

LEONARD GREENWOOD,

"Love Affair With Amalia: A Date With Fado"

in The Los Angeles Times, 7 de Agosto de 1966

RIO DE JANEIRO, 1966

Dorival Caimi define a fadista como "deusa que deveria sempre usar manto".

E conta, pela primeira vez, que a sua musica As Rosas foi inspirada em Portugal, quando seguia para casa de Amilia.

in Jornal do Brasil, 6 de Novembro de 1966

PARIS, 1967

O fado continua a ser o seu meio de expressão primordial. E apresentou agora alguns fados inéditos, com belas melodias, a que acrescentou algumas cangdes espanholas, menos fatais, além de cantigas populares, cheias de simplicidade e ainda a sua versão de Inch'Al-lah (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 cabeca para trás, a voz aguda e um tanto selvagem, vivendo o ritmo, é a própria canção, a canção feita mulher. Uma das primeiras artistas do nosso tempo.

PAUL CARRIERE, "Le Portugal et Amália"
in Le Figaro, 9 de Maio de 1967

Envolta num vestido negro, imóvel diante do microfone, canta a fatalidade, a angústia, a alegria, os amores e os destinos infelizes. À 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 incarnaçāo 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.

Em Portugal, o rosto de Amália Rodrigues tem a dimensão do mito. Nas velhas ruas de Lisboa, a multidão corre a ver passar aquela que canta a sua miséria; na aridez do Alentejo, procuram tocá-la, beijar-lhe a ponta dos dedos...

Para o estrangeiro, a Inglaterra e a América, o Japão e a Rússia, a Itália e Israel, esta mulher naturalmente calma, demasiado orgulhosa mas demasiado tímida para usar os floreados e os brilhantes do seu métier, reuniu um conjunto de oitocentos fados, que escolhe de acordo com a sua inspiração e a reacção do público.

CLAUDE FLEOUTER, "Amalia du Portugal à l'Olympia" in Le Monde, 9 de Maio de 1967

Quando ela canta é um encantamento.

Ougam-na, por exemplo, interpretar o grande sucesso de Adamo, Inch'Allah: dá a sensação de se ouvir a canção pela primeira vez. Que voz lancinante, que arte de carregar de emoção cada pala-

vra... Com certeza que já a reconheceram, a grande Amália Rodrigues.
in Jours de France, 5 de Agosto de 1967

TORONTO, 1967

Uma fenomenal cantora portuguesa fez a noite passada a 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 a maior facilidade, passagens de coloratura.

Quando canta, envolta no xale 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 actuação 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, "Portuguese Singer Has Voice of Magic™ in The Globe and Mail, 27 de Maio de 1967

S. PAULO, 1967

As três maiores tragicas que conheci foram Sarah Bernhardt, Eleanora Duse e Vosmecê, Amália Rodrigues.

Vosmecê, Amália, sem se parecer com nenhuma destas duas trágicas, tem um irredutível trágico que nos surpreende. Considero o fado português a arte mais ingrata deste mundo.

Arrancar o que Vosmecê, Amália tira do fado, é qualquer coisa de penhascoso, de tirar ninhos de um Pão de Açúcar.

Eis um antigo pensamento de cronista de teatro, que já fui.

Vi-a recentemente em Londres.

Que mágica arrebatadora, derramar o

fado no Oceano Glacial Ártico da Inglaterra.

Só Vosmecê, maior tormento de mulher que ainda vi, galega transfigurada nos climas mais variados, do Senegal a Glasgow.

ASSIS CHATEAUBRIAND, "Três Trágicas"
in Diário de S. Paulo, 17 de Setembro de 1967

NOVA IORQUE, 1968

O Promenade no Philharmonic Hall a noite passada era internacional ¢, a certa altura, foi mesmo até ao Japão.

263

O SÉCULO

11ustrado

EXE)

Mas foi a música vinda do coração dos campos de Portugal e das ruas de Lisboa que deu à noite a sua glória. Esta música foi cantada por Amália Rodrigues, a famosa cantora de fados.

Miss Rodrigues fez a sua estreia na América como artista de Concerto, há dois anos, também sob a direcção de Andre Kostelanetz, num Promenade da Filarmónica de Nova Iorque. Antes disso, só aqui tinha cantado em night clubs. Como dessa outra vez, apareceu primeiro num conjunto de canções folclóricas portuguesas, arranjadas para voz e orquestra. Com um vestido de noite laranja-rosa e usando o inevitável xale — 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, "Fado Singer Gives Promenade Series Fascinating Start" in The New York Times, 13 de Junho de 1968

PARIS, 1968

Foi graças às Olympiades que pudemos

aplaudir, em 1967, duas das maiores estrelas do music-hall internacional: Amália Rodrigues e Sammy Davis Junior.

O génio de Amália Rodrigues dá ao folclore uma amplitude universal. Pela beleza radiosa, pela calorosa sinceridade, pela voz magnífica de um patético velado, pela dicção precisa e delicada, multiplica o poder encantatório dos fados, essas melodias populares que, antes dela, nunca tinham conseguido ultrapassar as fronteiras portuguesas.

“Spectacles/Chansons”

in Larousse: Journal de l'Année, 1967

NOVA IORQUE, 1969

A escuridão é o seu elemento, figura dominadora mesmo antes de começar a cantar. Na semi-obscuridade do palco, apenas a sua pálida beleza luminosa, o seu rosto de maçãs salientes e boca generosamente ampla aparecem à luz do projector. Quanto ao resto, um vestido de noite negro, de pregas flutuantes, com mangas, que só não lhe esconde as mãos. Não usa nem um anel, nem uma pulseira, nem uns brincos, apenas um enorme broche de diamantes, colocado na cintura, que cobre com a mão, quando canta. É a tragédia clássica esculpida na Terra. Antígona depois de Tebas, Cassandra depois de Tróia.

Amalia Rodrigues é o equivalente português de Edith Piaf e Billie Holiday.

As suas canções são os velhos fados, que já foram chamados “a liturgia da alma nacional”. Fado quer dizer destino. São estranhas canções de dor, carpindo a morte de crianças, a frustração do amor, as perguntas sem resposta, os desejos insaciáveis. Tal como o seu contemporâneo blues, o fado é urbano: os lamentos da Lisboa Antiga, os ritmos do seu pulsar, as melodias dos seus sons.

Em Lisboa, o lugar para ouvir o fado são os clubs mal iluminados do Bairro Alto ou de Alfama. Mas a semana passada, o lugar foi o Chatêau Madrid,

esse bastião novaiorquino da música ibérica, transformado pela magia da rainha dos fadistas, Amália Rodrigues, que tem beleza, presença e uma voz escura e emocionante, carregada de nuances subtis de um imenso colorido, que tornam a dor quente e a paixão fria.

Amalia não usa truques de voz ou movimentos para chamar a atenção. Vivacidade e técnica não existem. Quando canta, permanece monumentalmente imóvel, embora a cabeça se possa erguer num lamento ou tombar num choro. A sua actuação é algo de íntimo, em que os espectadores se sentem como que intrusos. Quem conhece a letra de Lisboa Antiga, Soliddo ou Tirana? Quem não conhece o sentimento da nostalgia, da solidão ou da dor? Quando canta chama a si o fardo do sofrimento, exprimindo a coragem de o suportar que existe em todos nós.

H. S., "Queen of Sorrows" in Newsweek,
10 de Fevereiro de 1969

265

PARIS, 1969

Intervalo. Eis agora Amália Rodrigues. O ambiente é diferente. Já não é o delírio, é o recolhimento. Quase imóvel, frente ao microfone, muito direita no seu vestido negro, Amália Rodrigues tem, no entanto, um ponto em comum com Michel Polnareff: também para ela o som pouco importa, a voz basta.

Um senhor de idade, perto de mim, aplaude até ao delírio, chegando mesmo a bater com os pés. Como alguém, na sala, lhe chama a atenção, exclama:
— Não percebo porque não posso ter também os meus ídolos!

Voltam a chamar Amália, que regressa emocionada, enquanto o senhor de idade rejubila. O que não quer dizer que o público jovem também não goste muito dela.

Festival du Marais — "Délire Pour Polnareff et Recueillement Pour Amalia Rodriguez"

28 de Junho de 1969

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 xale, porque ela também já não usa xale. 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 transições que faça, Amália está na plenitude de um talento excepcional.

PAUL CARRIERE, "Music-Hall au Marais"
in Le Figaro, 30 de Junho de 1969

266

ROMA, 1970

Um canto dulcíssimo, entrecortado por ímpetos de paixão, sublinhado por uma vigorosa base rítmica. O pensamento é transportado para o episódio de Ulisses agrilhoado, quando ouve o canto enfeitiçador das Sereias, entre Cila e Caribdes. 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 espectáculo italiano da rainha do fado não podia ter sido um sucesso maior.

MARCELO FRANTONI, "Incanta Amalia Rodrigues™ in /I Tempo, 13 de Janeiro de 1970
MILAO, 1970

Os cronistas teatrais do passado costumavam terminar a sua recensão critica com uma humilde anotação, hoje muito desconsiderada: a contagem das chamadas à cena. Tantas no primeiro acto, tantas no segundo, tantas no terceiro.

Ontem a noite, no Lirico, no recital de Amalia Rodrigues, não conseguimos contar as chamadas, mas contamos 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 Amalia? Só a Fitzgerald e Joan Baez conseguiram, nos últimos tempos, naquele palco, um aplauso tão caloroso e tão unânime.

G. B., "Una Voce Che Non Conosce Ostacoli"
in Il Giorno, 20 de Janeiro de 1970

NOVA IORQUE, 1970

Miss Rodrigues, que é fadista profissional há 30 anos, actua com uma serena autoridade que reflecte 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.

Vestindo o tradicional negro das fadistas — não o xale franjado geralmente associado ao fado, mas um vestido comprido, negro e diáfano — com as mãos juntas na cintura, canta de um modo simples e directo.

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 espectadores de língua inglesa.

Todas as canções são cantadas em português, sem tradução ou sequer uma

explicação. Embora fale inglês fluente-mente, durante a sua actuação só diz um ocasional thank you, para corres-ponder aos aplausos.

JOHN S. NILSON, "Amalia Rodrigues Gives a Fado Recital On Love" in The New York Times, 10 de Julho de 1970

ROMA, 1970

...Amalia 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 ja se verificou em algumas occasides em Italia, o entusiasmo do publico, que teve a sorte de a ouvir em Roma, em Mildo, ou na transmissdo televisiva do seu recital milangs.

O facto é que a carreira excepcional, excepcionalmente merecida cem por cento, da fadista, de Amalia Rodrigues, contribuiu, por certo, sendo para espa-lhar em Italia ideias menos imprecisas sobre o fado, pelo menos para chamar sobre ele uma atenção um pouco menos ligera.

GIUSEPPE CARLO ROSSI, "Il Fado"
in L'Osservatore Romano, 2 de Agosto de 1970

BOLONHA, 1972

Há um aspecto cultural, uma solicita-ção cultural, que é estimulada pelo reportório da Rodrigues, como que uma necessidade de aprofundar a ima-ginagdo, de ultrapassar as canções mais faceis (Lisboa Antiga, Coimbra, etc.), que representam a unica concessão ao publico, uma necessidade de saber algo mais sobre o fado, de approximatio do espirito de um povo, de compreender um pais do qual, feitas as contas, sabe-mos tdo pouco, a ndo ser que foi gover-nado 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, muito especialmente por tudo isto, Amalia Rodrigues ¢ muito mais do que uma cantora: é a bandeira, é o hino nacio-nal, é a alma de Portugal.

GIORGIO MARTINELLI,
“Amalia Regina del Fado” in I/ Resto del Carlino,
28 de Margo de 1972

CARTAGO, 1972

Ha qualquer coisa de sagrado no canto
de um povo: o peso de uma tradição, de
uma mitologia, de todas as alegrias e de
todas as misérias, de todas as crengas e
de todos os desesperos.

E sera talvez porque o povo português ¢
mais alegremente desesperado do que
qualquer outro que o Fado se fez esta
liturgia nostalгica, de toadas alegres e
tons tragicos.

Nesse canto fomos iniciados pela sua
maior sacerdotisa: a melhor fadista da
actualidade, Amalia Rodrigues. Oito
mil pessoas para quem o fado era ape-
nas Coimbra, vibraram com os ritmos
impostos pela dama de negro.

Houve um impacto enorme, descobrindo-
-se, de subito, uma familiaridade insus-
peitada com estas cantigas, com o espi-
rito tdo imediato da musica portuguesa.
Em Cartago, o fado teve ressonancias
curiosamente orientais.

“Des Résonances Curieusement Orientales”
in La Presse, 18 de Agosto de 1972

RIO DE JANEIRO, 1972

É Amalia Rodrigues que canta, fala e se
apercebe claramente_da sua posição
diante do publico. E, perdoem-me o
267

lugar comum, uma Dama. Em alto
estilo. Tem tudo de Dama. Rosto de
Dama. Corpo. Postura. Passos. Boca.
Penteado. Mãos. Voz. Amália é a voz
da vida, de um lado da vida que eu e
você não vivemos, mas que me encanta
e me emociona.

“Amalia Rodrigues no Canecão” in O Globo,
6 de Outubro de 1972

Dona Amalia e Portugal. Faz parte das
insignias, dos simbolos, da bandeira e
do hino. Aquele pais, que ja foi o Reino
de Portugal, Brasil e Algarve, serd sem-
pre o Reino Unido de Amalia Rodri-
gues, enquanto ela viver.

"Amélia e o Fado" in Didrio de Notícias,
7 de Outubro de 1972

Até que se prove o contrario (estejam certos que tal não acontecerá), Amália continuará a eterna deusa do Fado.

Deusa mundial da música lusitana "em mares já completamente navegados", a internacional cantora vem, mais uma vez, nos brindar com o seu encanto e a sua voz maravilhosa. Toda pseudo-prevenção que se tem contra o fado, desfaz-se de imediato quando Amália canta: é completamente diferente o modo pelo qual se impregna em nossa sensibilidade a ritmada melodia, as marotas letras (as vezes trágicas), tudo fazendo para que se transporte a imaginação às bandas de Alfama ou Mouraria, primeiros produtores do fado.

"Amália no Canecão" in Tribuna da Imprensa,
9 de Outubro de 1972

Talvez o pessoal mais chegado (seja 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. Rectificando, Amália Rodrigues é, no momento, ou a partir

268

da morte de Edith Piaf, a mais legítima cantora popular do mundo.

ROBERTO MOURA,

"Uma Questão de Adjutivo"

in Tribuna da Imprensa, 21 de Outubro de 1972

NAPOLES, 1972

Um reportório especialmente vasto, uma emoção sempre presente é constante, uma presença cénica indiscutivelmente magnética e a voz estupenda que todos conhecemos: Amália Rodrigues deu, ontem à noite, o melhor de si própria

num recital cujo sucesso é particularmente significativo. Ainda, e direi até principalmente, pela semelhança instintiva entre as melodias portuguesas e as melodias napolitanas.

A rainha do fado presenteou os napolitanos com um recital de canções tristes e de canções alegres, sempre moduladas por essa sua voz raivosamente profunda ou docemente melódica, interpretando, entre outras, e muito bem, Dicitencello Vuie, Lisboa Antiga, Coimbra e os maiores sucessos da canção portuguesa.

Um repertório equilibrado, bem doseado, em que às pausas seriose, como disse Amália Rodrigues, se seguem cantigas alegres e despreocupadas.

N. P., "Un Recital Portoghese™
in Napoli Notte, 22 de Novembro de 1972
TURIM, 1972

Terça-feira à noite, o Teatro Erba estava a abarrotar de apaixonados de todas as idades, todos solidários na sua paixão pelo fado, todos unidos para aplaudir a grande Amália Rodrigues, que do fado é certamente a intérprete mais célebre. Consolem-se os quatrocentos excluídos (a lotação do Erba não ultrapassa os seiscentos lugares) porque a cantora voltara a Turim, no dia 18 de Dezembro, para um bis.

No programa, temas velhos e novos, todos sucessos conhecidos do público, que se uniu com a Rodrigues num coro desafinado mas cheio de sinceridade.

Barco Negro, Tiro-Liro, Tani, Coimbra. Lisboa Antiga, Lisboa Nô Sejas Francesa & É Ou Não É são algumas das numerosas cantigas escolhidas para preencher as duas horas e meia de espetáculo. Incansável, sempre com a voz vibrante, mostrando um desprezo absoluto pela economia vocal, a cantora deu, no final, numerosos bis para os admiradores, que tinham corrido a apinhá-la de encontro ao palco. Beijos, flores lançadas para o palco, um sucesso como raramente se vê em Turim. Nem

para a Greco, nem para Aznavour,
muito menos para Montand. Porquê
para a Rodrigues?

F. MOND "Folla Per La Rodrigues"
in La Stampa, 30 de Novembro de 1972
PERUGIA, 1973

Por muito que tente lembrar-me, não
me ocorre nenhum actor, nenhuma
estrela, nenhum cantor, que tenha con-
seguido "subjugar" o público perugino
de modo tão completo como Amalia
Rodrigues, a fascinante rainha do fado,
sabado à noite, no Morlacchi de Perugia.
Aquelhas mãos e aqueles bragos "fala-
ram" durante todo o recital, mesmo
para os que não conseguiam (e eram
muitos) compreender o significado das
palavras que Amalia Rodrigues estava a
cantar.

Foram sete ou oito os bis, mas podiam
ter sido vinte ou trinta, pois o público,
no fim do espectáculo, permaneceu, de
pé, a aplaudir a grande cantora, com as
mãos a arder e a voz enrouquecida de
pedir fados que conhecia da rádio ou da
televisão, ou pelos seus discos, agora
tão numerosos.

Mas o que mais espantou quem está
habitado a assistir a espectáculos em
Perugia, foi o facto de, sábado à noite,
o público do Morlacchi se ter entregue
a manifestações de um entusiasmo insó-
lito, correspondendo ao convite, vindo
do palco, de bater ritmadamente as
palmas e "acompanhar" em coro, o
canto da artista.

Um público que não se contentou com
o repertório proposto pela cantora e
queria sempre mais & mais bis.

"Trionfa al Morlacchi la Regina del Fado"
in La Nazione Perugia, 19 de Fevereiro de 1973
PALERMO, 1973

No emaranhado, intrincado e angus-
tiante, da sofisticado que a sociedade
de consumo nos impõe diariamente,
com métodos quer vulgares (veja-se um
certo pseudo-folclore como aquele que
nos infligem alguns dos nossos cantores,

como a Cinquetti, a Fratello, etc.), quer mais subtils e insinuantes, mas nem por isso menos detestaveis, acontece, por vezes, romperem-se as malhas e, por uma abertura estreita, soprar inesperadamente uma tonificante corrente de ar puro, profundamente auténtica e verdadeira. Ú

É o caso de Amália Rodrigues, a rainha do fado, que encanta qualquer tipo de espectador 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 directo, quase rudimentar, uma multiplicidade de sentimentos, de imagens, de situações, ora dramaticas, ora ternas, vistas pela óptica de uma das formas mais primitivas de poesia, aquela que brota, por um processo natural e espontâneo, da alma do povo.

Claudio Lo Cascio,
"La Regina Del Fado Ha Incantato Palermo"
in Giornale Di Sicilia, 27 de Fevereiro de 1973
ROMA, 1973

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

269

fado, porque são tristes os portugueses.
"E uma coisa que não se comprehende
—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,

"Amalia Canta la "Malasorte' del Portogallo"

in Paese Sera, 6 de Março de 1973

RIO DE JANEIRO, 1973

É um caso curioso e único o de Amália Rodrigues em relação à música portuguesa: desde que se firmou como estrela absoluta do fado (e isso já tem bem uns 25/30 anos) ninguém mais lhe disputou o lugar, nenhuma outra apareceu para lhe fazer sombra. Em Lisboa, existem umas dez ou doze grandes estrelas do fado e da canção portuguesa, são cartazes de bilheteria em teatros e casas de fado. Mas nenhuma realmente conseguiu a mesma altura de Amália. Parece que houve um acordo tácito entre gregos e troianos: Amália é única, é insubstituível. É inegociável como prova no show do Canecão. O metteur-en-scène pode explorar sua beleza, personalidade, charme; pode explorar seu ecletismo vocal e repertório, pois interpreta, com a mesma garra e fidelidade, canções do México, da Itália, da França e até um tango argentino.

NEY MACHADO, "A Insuperável Amália"

in Jornal dos Sports, 9 de Setembro de 1973

LISBOA, 1973

Modernamente (1930?), o fado atinge nova feição nos estilos de Amália Rodrigues e Herminia Silva. A particularidade mais cativante do novo estilo encontra-se em Amália — figura estreme de intérprete —, a qual consiste em introduzir na melodia pequenos melismas, que, não obstante a característica fadista, nos trazem à ideia uma lembrança recondita do canto cigano anda-

272

luz ou do peregrino canto mourisco.

FREDERICO DE FREITAS,

in O Fado, Cangdo de Lisboa, 1973

NOVA IORQUE, 1975

Os blues tiveram Bessie Smith. O cante
Jjondo teve La Niiia de los Peines. Paris
teve Edith Piaf. E Lisboa tem Amalia
Rodrigues. Todas elas cantoras que se
elevaram acima de uma grandeza pes-
soal e até acima das regras do seu estilo
de cangdo, para se transformarem nos
simbolos das suas cidades, ou até na
alma dos seus paises. Todas tiveram as
suas origens no povo, todas, de certo
modo, personificaram a musica do povo,
tdo profundamente enraizada que se
torna universal.

Amalia Rodrigues é uma das maiores
cantoras de uma das mais auténticas
formas actuais de arte popular. Se gosta
de musica, se acredita nela como uma
expressão das pessoas vulgares, se quer
saber como é o sou/ num contexto
musical diferente ou se, muito simples-
mente, usa alguma vez a palavra povo,
precisa de conhecer Amalia Rodrigues e
precisa de conhecer o fado.

JOHN STORM ROBERTS,

“Amalia Rodrigues: Lisbon Soul”

in Village Voice, 27 de Janeiro de 1975

PARIS, 1975

Quando ela apareceu neste mesmo palco,
há quase vinte anos — foi em Abril de
1956 — hieratica no seu rígido vestido
de taftas negro, julgámos ver a incar-
nação de alguma madonna ibérica de
olhos fechados, consagrada ao luto das
vitivas dos marinheiros. E o seu canto,
que se erguia em vagas impetuosas, não
era precisamente o fado? Lamento sem
fim por alguma perda demasiado pre-
matura, transformando a alegria em
insaciável tristeza?

Pouco a pouco, Amalia Rodrigues foi-
-se civilizando, se assim se pode dizer.

Aznavour deu-lhe o primeiro fado...

frances: Afe, Mourir Pour Toi! Mais
tarde, vimo-la movimentar-se, abrir os
olhos e até sorrir. Hoje, com um vestido
de mousseline de largas pregas, lembra

uma Electra toda ela agitação. Fala, explica, convida até a cantar com ela. No entanto, o antigo ar distante, imposto certamente pela timidez, estava bem mais de acordo consigo. O movimento, que aprendeu tarde demais, e que pode degenerar em exagerada gesticulação, não lhe fica tão bem como o nobre imobilismo de que nos recordamos com * saudade.

O certo é, que nas suas canções patéticas, encontramos a Amália de sempre, a cabeça deitada para trás, o olhar velado pelas pálpebras azuladas, a boca carnuda lançando o seu lamento para o céu. Mas parece que os fados (só contei sete entre trinta canções) foram substituídos por canções mais coloridas, menos austeras, pertencentes ao folclore das diversas províncias lusitanas.

Nestas cançonetas, que têm, por vezes, um certo tom de fado, a voz mostra igualmente as qualidades de timbre, de agilidade e de expressão de uma das maiores cantoras do nosso tempo. Mas, no entanto, o verdadeiro domínio de Amalia continua a ser o fado clássico, como Hd Festa na Mouraria, em que a melodia, quase inexistente, tem de ser, a pouco e pouco, criada pela artista. O que é, evidentemente, uma arte superior.

PAUL CARRIERE,

"Grandeur et Métamorphose d'Amalia Rodrigues" in Le Figaro, 16 de Maio de 1975

Amalia é uma voz-rio, uma voz que reflecte céus de diferentes tonalidades: nuvens com subitos raios de sol, clarões rompendo a escuridão, bruma que se afoga em azul. Uma voz que tanto brota nascente como torrente, que refresca, que inunda, que tudo arrasta consigo, mesmo as mil pessoas, as cadeiras e as paredes do Olympia.

O rosto tem os olhos fechados, como que para ver melhor um sonho interior que no entanto, se projecta em toda a sala. Estas palpebras cerradas são mais um dos mistérios que situam Amaélia,

com um sorriso flutuando nos lábios,
entre o anjo de Reims e Garbo. A voz
sobe, desce, murmura, explode, silencia-
-se. E, nesse momento, é Amalia quem
escuta, com encanto, a sala entoando a
sua canto, uma canção de que não
sabe a tradução, mas que lhe fala direc-
tamente ao coração, não ao espírito. É
um canto instintivo, primitivo, que enche
o peito e faz respirar melhor.

JACQUELINE CARTIER,
“Charme et Sauvagerie” in France Soir,
15 de Maio de 1975

Ela Voltou a Paris com os seus olhos de
carvão, os lábios fortes devorando-lhe o
rosto de mármore. Com a juba de pan-
tera. Com o xale negro que é a casula
das sacerdotisas do fado. Todas as noites,
Amalia Rodrigues canta no Olymp-
pia uma dúzia de cantos, escolhidas
entre as mais tristes que há no mundo.

P. GANIER-RAYMOND,
“Amalia Qui Chante Pour Faire Pleurer”
in Paris-Match, 12 de Maio de 1975

Portugal passou da ditadura à demo-
cracia, mas a rainha do fado não abdi-
cou. Nobre, grave, comovedora, aus-
terá, continua a incarnar este género de
canção tão especial, que traduz a alma
do seu país. Seja qual for o regime.

J.-P. H., in La Croix, 18 de Maio de 1975

BUCARESTE, 1976

O fado interpretado por Amalia Rodri-
gues é um dos momentos mais altos da
canção popular. O reportório da artista,
admirada há muitos anos pelos espec-
tadores romenos, aponta para um ideal
novo e audacioso, que procura substi-
tuir meras palavras por verdadeira poe-
sia, acompanhada por sugestões musi-
cais. Tudo quanto Amália Rodrigues
apresentou na Roménia, quer agora,
quer em actuações anteriores, está impre-
gnado de uma música vindinha do fundo
da alma, que convida a sonhar, reflec-
tindo a sensibilidade de um povo latino,
no seu modo especial de conjugar o
sonho com a realidade.

GEORGE SBYRCEA, in Romania Libera,

30 de Janeiro de 1976

TOQUIO, 1976

Amalia Rodrigues provou, sem sombra

273

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 semi-obscuridade, 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, in The Daily Yomiuri,

13 de Maio de 1976

ROMA, 1976

A rainha voltou ao seu trono do Sistina e mais uma vez os fidelíssimos e devotos súbditos acorreram em grande número. E, pela enésima vez, Amália Rodrigues fez um show extraordinário. Tudo como já conhecem, que a rainha do fado não gosta de novidades, mas tudo maravilhoso como sempre. Já conhecem o andar vagaroso da bela senhora portuguesa, o olhar que magnetiza, a gesticulação medida, as inebriantes modulações vocais, a força dramática, o porte régio, mas aceitam tudo isto sem sombra de aborrecimento, porque sabem que estão na presença de uma artista verdadeiramente única no mundo.

M. F., "La Regina del Fado E Tornata

Al Sistina" in I Tempo, 17 de Novembro de 1976

Todo o galinheiro estava com ela. Cantavam, batiam palmas a compasso, pediam bis. Amalia Rodrigues, no mundo e, sobretudo em Italia, é muito amada pelos jovens. A rainha do fado já não é uma rapariguinha, o estilo das suas cangdes é do tipo melodioso, pelo que era natural pensar-se que O seu publico fosse um tanto "maduro". Mas Amalia é idolatrada pelo publico jovem, as cidades universitarias (Pisa, Perugia, Padua, Pavia) são bastiGes conquista-

dos pela cantora portuguesa.

A. C., "Non E Rassegnato il Fado di Amalia"
in Momento Sera, 16 de Novembro de 1976
S. PAULO, 1978

No tempo de Odete Lara, Amália

Rodrigues podia ser chamada de a

274

Edith Piaf do fado. No tempo de
Norma Benguel, ela podia ser chamada
de a Nina Simone do fado. Nesse
tempo de Bruna Lombardi, ela pode ser
chamada de a Barbra Streisand do
fado. Não importa o tempo que passe,
Amalia Rodrigues sera sempre compa-
rada com o melhor.

TELMO MARTINO, in Jornal da Tarde,
3 de Julho de 1978

LISBOA, 1980

A musica, as palavras, o Fado são ape-
nas o meio — e não o sitio — de Ama-
lia Rodrigues. Creio ser isto que distin-
gue o intérprete do criador: o primeiro
é fiel a ortodoxia, dando-lhe vida;
enquanto que o segundo subverte o
género, transgredindo os seus parame-
etros e surgindo como um inovador,
liberto das cintas estilisticas do modelo.
É o caso de Amalia Rodrigues. E é
triste que ainda hoje se persista em
classifica-la e em interpreta-la, quando
qualquer esforço desses só consegue
impôr barreiras num campo que é e se
quer flagrantemente aberto.

MIGUEL ESTEVES CARDOSO,

"A Mal e a Bem: Amalia e Bem... o Ska"
in O Jornal, 22 de Agosto de 1980

ROMA, 1981

Amalia Rodrigues, rainha do fado por-
tugués, estd para o publico da musica
ligeira mais ou menos como o Coura-
çado Potemkin está para os frequenta-
dores dos cinemas estidio.

FABRIZIO ZAMPA, "La Corazzata Rodrigues"
in Il Messaggero, 23 de Abril de 1981

PARIS, 1982

...se as pessoas gostam do rock é por-
que é bom, não é por ser americano.
Que os americanos não obrigam nin-

guém a gostar do rock. Da mesma maneira que eu gosto das cangdes ucranianas ou que eu gosto da Amalia Rodrigues. E quando ela canta o fado, ndo se pode começar a dizer: "Ora ca está o imperialismo português." Quando é bom, é porque é mesmo bom.

YVES MONTAND, in Le Nouvel Observateur,
18 de Setembro de 1982

PARIS, 1985

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, possessas 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 € nos comova na sua esséncia. Amalia Rodrigues, que, esta semana, é a cabega de cartaz do Olympia, faz parte desses intérpretes magicos. Amalia 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 didlogos com o publico, 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 entdo, 14 de cima, do balcão: "Continua Amalia 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 FLEOUTER, "Amalia Rodrigues, Une Foule de Voix" in Le Monde, 13 de Setembro de 1985

O fado, essa música cujo nome logo evoca a alma de Portugal, parece ter sido inventado para ela. E eis que Amália Rodrigues esta de volta, para fazer quatro espectaculos no Olympia, em Paris, a partir de 10 de Setembro.

Nos anos cinquenta, houve, em França, uma verdadeira folie Amalia. A cantora vinha aqui cantar com regularidade e foi rapidamente chamada "a Piaf portuguesa".

O ano passado tive a sorte de a ouvir, no maior teatro de Florença, em Itália. Perante três mil espectadores em delírio, Amália, bela como sempre, cantou durante mais de duas horas os seus sucessos antigos e algumas canções novas. E todo o público cantava em coro com ela, as suas cantigas mais célebres.

ROBERT ARNAUD,
"Les Femmes Se Signent Sur Son Passage"
in féi-Paris, 11 de Setembro de 1985

Sete anos ausente de Paris é tempo suficiente para se poder falar em regresso. Amália Rodrigues tem, outra vez, o seu nome, em letras vermelhas, na fachada do Olympia. Amália não procura esconder os seus sessenta e cinco anos: o fado não tem rugas e ela canta-o, embora, é certo, com a respiração mais vacilante, como num dia de 1956 em que apareceu, pela primeira vez, no palco do... Olympia. Era então apenas a vedeta americana. Mas, de um dia para o outro e no espaço de uma dúzia de cantigas, suplantou a cabeça de cartaz. Os jornais não falavam de outra coisa e o público já, então, só a aplaudia de pé. Na terça-feira passada, chorou quando entrou em cena. Talvez por ser aquele o

palco em que se estreou, talvez pela recordação de Bruno Coquatrix, talvez tudo isso misturado com o clima tão especial que faz nascér o fado.

Amalia Rodrigues passa a vida a correr mundo e adora Tina Turner.

Ainda resta muita coisa bela do fado de Alfama, o bairro mais popular de Lisboa, e Amalia Rodrigues não tem pressa de abandonar Tina Turner para ir fazer companhia a Edith Piaf.

REMY KOLPA KOPOUL,

"Lady Sings The Fado"

in Libération, 15 de Setembro de 1985

275

Há vinte e nove anos Amália, a rainha do fado, estreou-se em Paris, no palco do Olympia. Porém, já então a América, de norte a sul, se deitara aos pés da bela portuguesa, oferecendo-lhe a coroa de trágica da canção.

A áspera sensualidade da sua voz, uma voz demasiado humana, o acompanhamento obsessivo das nostálgicas guitarras, a sua maneira de cantar sempre como se fosse a primeira e a última vez, chorando de verdade e sem medida, a sua língua tão distante para os profanos, são alguns dos muitos trunfos involuntários que fazem dela uma figura única e insubstituível.

Ninguém se poderá gabar de ter assistido ao regresso de Amália, pois ela permanecia oculta nas profundezas do nosso ser. Artista completa, artista de todos os tempos, quer chore ou ria, desprezando as modas, com todas as fibras da sua fantasia, Amália permanece um ponto fixo no leque das nossas emoções. A sua inspiração vem de muito longe, o seu alento varre as nossas emoções com alegria ou desespero,

"

antes de se lançar no infinito. Amália uma mulher só, cumprindo o seu destino.

DANIEL STEINMANN,

"Un Coeur Qui Fait Son Chemin"

in Vogue, (Paris), Setembro de 1985

Não vão à espera de a ouvir cantar Petit Papa Noel ou Rock Around The Clock. Amália Rodrigues é a própria Vénus ao fado ligada, soberba vestal soprando as brasas do fogo sagrado para reacender a altiva chama.

Perfil de sacerdotisa, um desses perfis em que se cinzelam as medalhas, voz de veludo despedaçado, feita para a encantação mística, Amália, aos parisienses estupefactos dos anos 50, revelou que o chumbo vil do falso exotismo espanholado podia esconder o ouro puro de uma verdadeira arte popular. Tal como o flamenco, o tango, os blues ou o lied, o fado é uma voz vinda do coração, que fala ao coração. Voz de um povo que nela encontra as suas próprias raízes, mas que atinge a universalidade através da magia fascinante do ritual.

JEAN MACABIÈS, "Envoûtement"
in Le Figaro, 12 de Setembro de 1985

AMÁLIA EM PÚBLICO

PRINCIPAIS ACTUAÇÕES INTERNACIONAIS

Tratando-se de uma carreira tão longa e tão repartida pelo mundo, esta primeira tentativa de assinalar sistematicamente as principais actuações internacionais de Amália Rodrigues, apesar de consequência de uma prolongada investigação, não poderia deixar de ser incompleta, pelo que actuações importantes terão ficado por mencionar. Sempre que existem elementos são indicados os programas completos, senão mencionam-se cidades, locais, datas. Os seus acompanhadores são também indicados, quando possível.

Sendo a actividade artística de Amália Rodrigues assinalada por prémios, condecorações e algumas outras distinções, aqui se dá conta dos principais.

Quanto aos locais de actuação regular em Lisboa, apenas se podem indicar até ao início dos anos 50, já que, depois, as longas viagens limitam as suas aparições a alguns espectáculos anuais, onde a sua presença é tradicional, como a Grande Noite do Fado, no Coliseu dos Recreios, o Natal dos Hospitais ou o Reveillon do Casino do Estoril, para além de festas ou festivais, geralmente de beneficência, além de algumas, poucas, aparições na televisão. No entanto, desde o início da sua carreira Amália sempre se apresentou em espectáculos fora de Lisboa, com particular destaque para as longuíssimas tournées efectuadas entre 1974 e 1980. Como facto significativo, assinala-se que apenas em 19 de Abril de 1985, no Coliseu dos Recreios, Amália se apresentou, pela primeira vez em Portugal, num concerto totalmente preenchido. Este espectáculo foi repetido no Coliseu do Porto,

em 26 de Abril de 1985.

Entre 1939 e 1950, Amália actuou em Lisboa principalmente nos seguintes locais: 1939, Retiro da Severa (estreia em Julho, desconhecendo-se a data certa); 1940, Solar da Alegria, Café Mondego, Retiro da Severa; 1941, Cervejaria Luso, Esplanada do Luso; 1942, Casablanca, Pavilhão Português, Retiro dos Marialvas; 1943, Casablanca, Retiro dos Marialvas, Café Latino; 1944, Café Luso; 1947, Café Luso (à 5.2-feira); 1948, Café Luso; 1949, Café Luso, Casino do Estoril; 1950, Café Luso, Casino do Estoril, Comboio das Seis e Meia (programa publicitário de variedades, apresentado, à 5.2-feira, no Teatro Politeama e depois transmitido pela rádio).

277

1943

MADRID. Embaixada de Portugal, Villa Rosa, Club Castelló, Ritz.

Com Armandinho e Santos Moreira. Com Júlio Proença (fadista).

7 a 23 de Fevereiro.

1944

RIO DE JANEIRO. Casino de Copacabana, Teatro João Caetano, Rádio Globo, Rádio Tupí. Com Fernando de Freitas e a sua orquestra de guitarras.

Setembro-Dezembro.

1945

RIO DE JANEIRO. Casino de Copacabana, Teatro Republica, Teatro Municipal, Radio Globo.

S. PAULO. Radio Excelsior.

Maio-Fevereiro de 1946.

1949

PARIS. Chez Carrere, Studio des Champs Elysées, Casa de Portugal.

LONDRES. Ritz.

Abril.

RIO DE JANEIRO. Boite Night and Day, Rádio Globo.

S. PAULO.

Dezembro-Fevereiro de 1950.

1950

ESPECTÁCULOS DO PLANO MARSHALL

BERLIM. Titania Palast, 30 de Setembro, | de Outubro.

ROMA. Teatro Argentina, 16 de Novembro.

TRIESTE; DUBLIN; BERNA; PARIS.

Com Raul Nery e Santos Moreira.

Setembro-Dezembro.

1951

MOÇAMBIQUE; CONGO BELGA; ANGOLA.

Março-Maio.
SAN SEBASTIAN; BIARRITZ.
Março.
1952
BERNA; GENEBRA; LAUSANA.
Março.
NOVA IORQUE
LA VIE EN ROSE. Amália Rodrigues, Jacques Peals (Pills), Dave Apollon, Van Smith, Trio Espanoletes. Com Jaime Santos e Santos Moreira.
Setembro-Dezembro.
1953 .
CIDADE DO MÉXICO. Boite Versalles.
Fevereiro-Junho.
NOVA IORQUE
NBC PROGRAMA DE EDDIE FISHER.
Eddie Fisher, Amalia Rodrigues, apresentador Don Ameche.
Com Jaime Santos e Santos Moreira.
(1.2 apresentação de um artista portugués na televisao)
1 e 3 de Julho.
MADRID. Club Castell6.
16 a 25 de Outubro.
278
CIDADE DO MÉXICO. Boite Versalles.
ACAPULCO. Boite do Hotel de las Américas.
Novembro-Janeiro de 1954.
1954
HOLLYWOOD
MOCAMBO.
Amália Rodrigues, Orquestra de Paul Herbert.
Com Jaime Santos e Santos Moreira.
Janeiro-Fevereiro.
NOVA IORQUE
LA VIE EN ROSE. Amalia Rodrigues, Zero Mostel, Skylarks, Van Smith. Com Jaime Santos e Santos Moreira.
Fevereiro-Margo.
1955
RIO DE JANEIRO. Copacabana Palace, Teatro Copacabana, Teatro Republica, TV Tupi, Radio TPI.
SAO PAULO. Boite Lord.
Setembro-Janeiro.
1956
PARIS
OLYMPIA. Les Compagnons de la Chanson,

Amalia Rodrigues, Jean-Pierre Vaillard, Darvas et Julia, Les 6 Flying de Pauls, Joan Rhodes, Les 3 Akeff, en supplément Genevieve Toussaint.

12 de Abril a 1 de Maio.

OLYMPIA. Fernand Raynaud, Amalia Rodrigues, Les Ballets Budaly Bradleys, Les 4 de Paris, Les Mathurins, Les Gimma Boys, Senor Carlos, Les Hammond Birds, Gil et Mil, en supplément Yvette et Perelle.

3 a 22 de Maio.

Com Domingos Camarinha e Santos Moreira LA NUIT DES AMBASSADES, Palais du Louvre. Diner Spectacle avec José Iturbi, Amalia Rodrigues, Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas, Gloria Lasso, animé par Jacques Charon, de la Comédie Francaise.

20 de Abril.

COTE D'AZUR (Monte Carlo, Nice, Juan Les Pins); BELGICA; ARGÉLIA.

Agosto.

RIO DE JANEIRO. Copacabana Palace-Golden Room.

Setembro-Novembro.

CIDADE DO MEXICO. Boite Versalles, El Patio.

Novembro-Dezembro.

1957

PARIS

OLYMPIA. Amalia Rodrigues, Helmut Zacharias et ses violons, Aglaé, accompagnée par Pierre Roche, Jean Bertola, Jean-Marie Proslier, Michel Seldow, Les Tonellys, Les Rogge Sisters, Marquis Family, Michel Se. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

17 de Janeiro a 5 de Fevereiro.

ESTOCOLMO. Restaurant Berns.

11 a 22 de Maio.

COTE D'AZUR

Agosto.

LAUSANA. Feira Internacional.

Setembro.

CARACAS. Teatro Metropolitano.

Novembro-Dezembro.

1958

RIO DE JANEIRO. Copacabana Palace - Golden Room, TV Tupí.

Maio.

BRUXELAS. Feira Internacional.

Julho.

SUÉCIA; DINAMARCA.

Agosto.

1959

PARIS

OLYMPIA. Amália Rodrigues, René-Louis Laf-forgue, Les 3 Ménestrels, Francis Linel, Maurice Horgues, Les Kovacs, Fabiola, Les Ballets Ho de Georges Reich, Suzanne Gabriello. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

22 de Janeiro a 16 de Fevereiro.

TEL AVIV. Ohel Shem, le Nouvel Olympia.

Março.

TOIÍRNÉE EM FRANÇA

Agosto.

RIO DE JANEIRO

Setembro-Fevereiro de 1960.

1960

PARIS

BOBINO. Amilia Rodrigues, Jean-Philippe, André Hubert, Ginette Garcin, Jean-Louis Billard, Crysias Trio, Les Marcellis, Inga et Rolf, Gus Erpap. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

18 de Fevereiro a 1 de Março.

MADRID, Parrilla del Rex; CONSTANTINA; TUNIS, Colisée, ARGEL; SIDI ABBES; BRUXELAS; ATENAS.

Margo-Abril.

-PARIS

OLYMPIA. Amália Rodrigues, Felix Marten, Jacqueline Boyer, Les Ballets Ho de George Reich, Little John, Suzanne Gabriello, René Cousinier, Jean Beriac. Com Domingos Camarinha e Santos Moreira.

15 de Abril a 3 de Maio.

1960-1962

Actuações não-regulares no Brasil.

S. PAULO. Palácio Ibirapuera, Festival do Movimento dos Portugueses de S. Paulo.

Novembro de 1961.

1962

MADRID. Parrilla Pavillon.

23 a 29 de Junho.

ANGOLA

Agosto.

"EDIMBURGO. Edinburgh International Festival.

ROYAL LYCEUM THEATRE. Amália Rodri-

gues com Domingos Camarinha e Castro Mota.

27 de Agosto a 1 de Setembro.

PARIS

LA TÊTE DE L'ART. Amália Rodrigues, Jean Rigaux, Jean Pierre Ferland, Les Garçons de la Rue. Com Domingos Camarinha e Castro Mota. 7 de Setembro a 12 de Novembro.

A.B.C. Amália Rodrigues, Poiret et Serrault, Enrico Macias, Richard Marsan, Les Frères Ennemis, Christine Fontane, Sadri Dancers, Bob Calfati et Son Ensemble, Joel Holmes. Com Domingos Camarinha e Castro Mota.

26 de Outubro a 12 de Novembro (actuando simultaneamente no cabaret La Tête de l'Art e no Teatro ABC).

1963

LONDRES

SAVOY. Amália Rodrigues, Savoy Dancers, The Francisco Cavez Orchestra, Milletones Steelband. Abril-Maio.

PARIS

LA TÊTE DE L'ART. Amália Rodrigues, Jean Rigaux, Renée Caron, Maurice Fanon.

18 de Maio a 1 de Junho.

CANNES. Festival de Cannes — Eurovision Show.

Amalia Rodrigues, Charles Trenet, Les Frères Jacques, Andy Williams, Miriam Makeba.

18 de Maio.

BEIRUTE

LIDO. Amália Rodrigues, Arabelle, Le Grand Maxime, Bob Mackworth et Mayana, Les Patineurs sur Glace, La Orchestre Vedette de G. di Giacomo.

15 de Novembro a 2 de Dezembro.

IGREJA DE S. FRANCISCO DE ASSIS.

Missa de Acção de Graças pela Independência do Líbano.

22 de Novembro.

1964

CIDADE DO MEXICO. E! Patio.

Janeiro-Fevereiro.

ROMA; BIARRITZ; TAORMINA, Festival; MONTE CARLO, Casino.

Agosto-Setembro.

PARIS

LA TÊTE DE L'ART. Amália Rodrigues, Jacques Bodoin, Jacques Boyer, Brigitte Valadin,

Marc James, Trio RI.CO.TA.

10 de Setembro a 13 de Outubro.

1965

PARIS

BOBINO. Amalia Rodrigues, Guy Bedos, Line Andrés, Pierre Barouh, Two Earls, Pierre Providence, Jacqueline Dulac, The Skating Bredos, Frangoise Doucet. Com Domingos Camarinha e Castro Mota.

23 de Fevereiro a 12 de Março.

GALA DE L'UNION DES ARTISTES. Cirque d'Hiver.

12 de Março.

1966 -

TEL AVIV; HAIFA; JERUSALEM;
NETHANYA.

Fevereiro.

PARIS

LA TETE DE L'ART. Amilia Rodrigues, Jean Rigaux, André Aubert, Jean-Pierre Rambal, Moroso, Jacques Delord, Trio RI.CO.TA.

1 a 15 de Março.

279

JOANESBURGO. Ciro's; Empire Theatre.
Março-Abril.

MOÇAMBIQUE; ANGOLA.

Abril.

NOVA IORQUE

PHILHARMONIC HALL, Lincoln Center For
The Performing Arts.

NEW YORK PHILHARMONIC PROMENADES;
HOLIDAY PROMENADE.

Andre Kostelanetz (condutor), Amalia Rodrigues (mezzo-soprano). Com Raul Nery, Fontes Rocha, Castro Mota e Joel Pina.

14 a 16 de Junho.

HOLLYWOOD

HOLLYWOOD BOWL. THE LOS ANGELES
PHILHARMONIC ORCHESTRA INTERNATIONAL
PROMENADE.

Andre Kostelanetz (guest conductor), Amalia Rodrigues.

29 e 30 de Julho.

RIO DE JANEIRO

I FESTIVAL INTERNACIONAL DA CAN-
ÇÃO POPULAR. Maracanizinho.
Juri: Chico Buarque (presidente), Amélia Rodrigues, Yma Sumac, Julio Caro, Pedro Vargas,

Henry Mancini, Vasili Soloviev-Sedoi, Horst Jankowsky.

27 a 30 de Outubro.

1967

CANNES .

FESTIVAL MUNDIAL DA MUSICA LIGEIRA.

M.I.D.E.M. (Marché International du Disque et de l'Edition Musicale)

Roberto Carlos, Salvatore Adamo, Amalia Rodrigues, apresentada especialmente por Anthony Quinn. Carlos Paredes & Fernando Alvim. Com Fontes Rocha e Castro Mota.

4 de Fevereiro.

PARIS

OLYMPIA.

OLYMPIADES DU MUSIC-HALL 67. Grand Gala du Music-Hall Portugais. Amélia Rodrigues, Duo Ouro Negro, Simone de Oliveira, Carlos Paredes & Fernando Alvim, Maestro Tavares Belo, Grupo de Bailados Verde Gaio, Fernando Ribeiro & Fernanda Guerra, Les Alex, Les Cardinales, Konkan Kumara de Fortunato Figueiredo; apresentado de Vitor de Sousa e Leonor Poeira. Com Raul Nery, Fontes Rocha, Castro Mota e Joel Pina.

4 a 23 de Maio. .

CANADA; ESTADOS UNIDOS DA AMERICA.

Maio-Junho.

RIO DE JANEIRO; BUENOS AIRES; MONTE-VIDEO.

Setembro.

PARIS

VILLA D'EST.

29 de Novembro a 31 de Dezembro.

1968

MADRID

TEATRO DE LA ZARZUELA. Noite de Portugal.

8 de Janeiro.

280

BRASOV Ú

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
LIGEIRA.

Margo.

NOVA IORQUE

PHILHARMONIC HALL, Lincoln Center For

The Performing Arts

NEW YORK PHILHARMONIC PROMENA-

DES; HOLIDAY PROMENADE.

Andre Kostelanetz (conductor), Amalia Rodrigues (mezzo-soprano).

12, 14 e 15 de Junho.

MONTREAL

THEATRE MAISONNEUVE, Place des Arts.

17 a 23 de Junho.

1969

CANNES B

FESTIVAL MUNDIAL DA MUSICA LIGEIRA.

M.ID.EM.

Palais des Festivals.

22 de Janeiro.

NOVA IORQUE

CHATEAU MADRID. Amélia Rodrigues, Marcelo Flamenco Fantasy, Emilio Reys Orchestra.

Janeiro-Margo.

LENINEGRADO; MOSCOYO; TIFLIS; ERIVAN; BAKU.

Com Fontes Rocha, Carlos Gongalves, Júlio Gomes e Joel Pina.

6 a 26 de Maio.

PARIS

FESTIVAL DU MARAIS. Amália Rodrigues (convidada de honra) Michel Polnareff.

26 de Junho.

ATENAS

I"OLIMPIADAS DA CANÇÃO, Estadio do ireu.

29 de Junho. 4

MOCAMBIQUE; RODESIA; AFRICA DO SUL. Julho.

FRANCA, TOUR MAISONS DE LA CULTURE

13 de Novembro a 5 de Dezembro.

1970

ROMA

TEATRO SISTINA. Amalia Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gongalves, Castro Ramos e Joel Pina.

12 de Janeiro.

MILAO. Teatro Lirico, 19 de Janeiro.

NOVA IORQUE

CHATEAU MADRID. Amália Rodrigues, Luis Rivera, Flamenco Troupe, Carbia Orchestra, Candido Orchestra.

Junho-Julho.

ROMA; VIAREGGIO.

Julho-Agosto.

OSAKA

FEIRA INTERNACIONAL, EXPO HALL.

Amúalia Rodrigues, Teatro Experimental de Cascais, Grupo de Bailados Verde Gaio, Duo Ouro Negro, Orfeão de Coimbra.

20 a 24 de Agosto.

TÓQUIO

SANKEI HALL, Amália Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Pedro Leal e Joel Pina.
2 de Setembro.

VENEZA. Biennale Della Canzone.

17 a 19 de Setembro.

CAMPIONE. Campioni a Campione.

21 e 22 de Setembro.

1971

ROMA. Teatro Sistina.

1 de Fevereiro.

MILÃO. Teatro Lirico.

2 a 4 de Fevereiro.

LONDRES. London Palladium.

6 de Junho.

ANGOLA

Agosto.

BERLIM. Grande Gala do Disco.

Agosto.

TORREMOLINOS

GALA HISPANO-PORTUGUESA. Palacio de los Congressos. Amalia Rodrigues, Grupo de Bailados Verde Gaio, Danzas de Malaga, Paulo de Carvalho, Dova, Tonicha, Carlos Paredes & Fernando Alvim, Orquestra da TVE. Apresentadores Ana Maria Lucas e Miguel de los Santos. Com Fontes Rocha, Carlos Goncalves, Pedro Leal e Joel Pina.

13 de Novembro.

BEIRUTE

BAL DES AMBASSATRICES, Carlton Hotel.

3 de Dezembro.

1972

PARIS

LA TETE DE L'ART. Amélia Rodrigues, Marcel Zanini, André Aubert, Gerard Marceau, Mac Fink.

18 de Janeiro a 10 de Fevereiro.

TOURNEE EM FRANCA

11 a 25 de Fevereiro.

TOURNEE EM ITALIA

Margo-Abril. -

ANGOLA; MOÇAMBIQUE; ÁFRICA DO SUL;
RODESIA.

27 de Abril a 19 de Junho.

CARTAGO

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE CARTA-
GO-72. Teatro Romano.

15 de Julho.

AUSTRALIA

Setembro.

RIO DE JANEIRO à

CANECAO. UM AMOR DE AMÁLIA. Espec-
taculo concebido e dirigido por Ivon Curi, cená-
rios de Miguel Hochmann, textos de Vinicius de
Moraes, David Nasser, Elizete Cardoso. !

Com Amalia Rodrigues, Luis Horta, Rancho
Folclérico Maria da Fonte da Casa do Minho,
Orquestra e Coros sob a direcgdo de Ivan de
Paulo, arranjos do maestro Gaya. Com Fontes
Rocha, Carlos Gongalves, Pedro Leal e Joel Pina.

5 a 29 de Outubro.

BEIRUTE

Novembro.

UN GIRO D'ITALIA

ROMA. Teatro Olimpico, 16 de Novembro.

NAPOLES; PARMA; GENOVA; TURIM; TRI-
ESTE; VERONA; FLORENCA; BRESCIA; BA-
RI; TERNI E OUTRAS CIDADES.

MILAO. Folk Meetting I com Amália Rodrigues,
Odetta, Maria Bethania, Maria Carta, Rosa Balis-
trieri, Nuova Compagnia di Canto Populare.

Novembro-Dezembro.

1973

ESTOCOLMO

Baile Anual dos Clubes Reais (K.A.K.), Hotel
Grand Royal.

3 de Fevereiro.

UN GIRO D'ITALIA

ROMA; TURIM; PERUGIA; PALERMO; CATA-
NIA; MILAO E OUTRAS CIDADES.

Fevereiro-Margo.

PARIS

LA TETE DE L'ART. Amélia Rodrigues, Delta
Rythm Boys, Geroses Schlick, Chase Chaze.

17 a 30 de Abril.

BARCELONA. Boite Beethoven.

Junho.

RIO DE JANEIRO ,

CANECAO. UM AMOR DE AMÁLIA (repositi-

ção) Com Amélia Rodrigues, Rubens Leite, Rancho Folclórico Maria da Fonte da Casa do Minho.

23 de Agosto a 14 de Setembro.

BEIRUTE. L'Epi Club.

26 de Outubro a 11 de Novembro.

1974

PARIS

THEATRE DE LA VILLE. Amália Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andión e Joel Pina.

29 de Outubro a 16 de Novembro.

1975

MONTREAL; TORONTO; OTAVA.

7 a 12 de Janeiro.

NOVA IORQUE

CARNEGIE HALL. Amália Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andión e Joel Pina.

13 de Janeiro.

UN GIRO DITALIA

Fevereiro-Março. =

EINDHOVEN; HAIA; ROTERDAO; HOOGEVEEN; AMSTERDAO.

Abril.

PARIS

OLYMPIA. Amélia Rodrigues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andián e Joel Pina.

13 a 20 de Maio.

OLYMPIA. Gala Unicef 75.

28 de Junho.

1976

BUCARESTE

Janeiro.

PARIS)

THEATRE DES CHAMPS ELYSLES. L'Autre

Portugal.

3 de Maio.

TOQUIO; SAPORO; NAGAYA.

6 a 15 de Maio.

281

S. PAULO

Noite do Fado, Ginásio de Esportes de "A Portuguesa".

30 de Outubro.

UN GIRO DITALIA _

PISA; PERUGIA; PADUA; PAVIA; ROMA;

MILAO; BOLONHA; FLORENCA; VENEZA;
VERONA; VICENZA E OUTRAS CIDADES.

Novembro-Dezembro.

1977 —

AMSTERDAO; BRUXELAS

Fevereiro.

TEL AVIV; JERUSALEM; ASHAR; HIFA;
SHEVA; YEEFAT.

26 de Fevereiro a 5 de Março.

MADRID. Hotel Meliá Castilla.

23 de Março.

CANNES. M.LP. TV 77.

Abril.

LONDRES. Victoria Palace Theatre.

22 de Maio.

NOVA IORQUE

CARNEGIE HALL. Amélia Rodrigues com Fon-
tes Rocha, Carlos Gongalves, Francisco Perez
Andión e Joel Pina.

16 de Junho.

1978

JOANESBURGO

COLOSSEUM. Amalia Rodrigues com Carlos
Gongalves, Francisco Perez Andión e Julio Gomes.

27 a 30 de Janeiro.

KINSHASA

1 a 3 de Fevereiro.

MONTREAL; OTAVA.

Março.

CARACAS

Março. _

TOURNEE EM FRANCA

21 de Abril a 10 de Junho.

BUENOS AIRES

26 a 28 de Junho.

RIO DE JANEIRO

Hotel Nacional, Canecão.

Junho.

S.PAULO

Boite Hippopotamus, Ilha Porchat Club, Palácio
das Convengdes — Parque Anhembi.

5 a 10 de Julho.

UN GIRO D'ITALIA

Outubro. -

GENEBRA; LAUSANA; NEUCHATEL.

3 a 6 de Novembro.

BRUXELAS

PALAIS DES BEAUX ARTS. Amélia Rodri-

gues com Fontes Rocha, Carlos Gonçalves, Francisco Perez Andion e Joel Pina.

21 de Novembro.

1979

HARLEM

8 a 10 de Janeiro.

TOURNEE EM FRANCA

27 de Abril a 10 de Junho.

RIO DE JANEIRO. Canecio.

23 a 28 de Julho.

S. PAULO. Palácio das Convenges — Anhembi.

282

3 a 5 de Agosto.

PALERMO

TEATRO MASSIMO "...e stasera, la canzone".

Amalia Rodrigues, Roberto Murolo, Bruno Landini, Maria Carta. Com Carlos Gonçalves, Manuel Martins & Joel Pina.

10 a 12 de Agosto.

BERLIM

TV LIEDERCIRCUS (transmissdo directa para toda a Europa). Tony Sticker, Juliette Greco, Felix Marouani, Milva, Natale Massara, Amalia Rodrigues, Manfred Krug, Gerard Lenorman, Guy Matteoni, Randy Newman, Konstantin Wecker, Peter Herbolzheimer.

31 de Agosto.

1980

TOURNEE EM FRANCA

19 de Abril a 1 de Junho.

NEWPORT

THE NEWPORT MUSIC FESTIVAL, Fort Adams.

Amélia Rodrigues, The Rhode Island Philharmonic Orchestra, Alvaro Cassuto (conductor).

13 de Julho.

BERINGEN; BRUXELAS.

7 a 11 de Novembro. —

UTREQUE; ROTERDAOQ; HAIA; TILBURG.

16 a 22 de Novembro.

1981

UM GIRO DITALIA

Abril-Maio.

GENEBRA; MONTREUX; LAUSANA; SIERRE.

5 a 10 de Maio.

BAHIA. Semana Festa Estoril.

Teatro Castro Alves, Bahia Othon Palace Hotel.

17 a 19 de Maio.

S.PAULO

Boite Gallery, Canecdo Anhembi.

21 a 27 de Maio.

BUENOS AIRES

Club Português, Teatro Coliseo.

1 e 2 de Junho.

SANTIAGO DO CHILE

4 de Junho.

SANTOS

Club Vasco da Gama.

6 de Junho.

S. PAULO

Canecão Anhembi.

7 a 10 de Junho.

RIO DE JANEIRO

Teatro do Hotel Nacional.

11 a 13 de Junho. |

Com Carlos Gonçalves, Jorge Fernando e Joel

Pina.

BERLIM

EUROSHOW, Theater des Westens.

Internationalem Funkausstellung Berlin 1981.

HOLANDA

Outubro.

1982

TOURNEE EM FRANCA

Outubro.

1983

UN GIRO DITALIA

Janeiro.

S. PAULO. Palace.

RIO DE JANEIRO. Canecão, Hotel Rio Palace.

Agosto-Setembro.

ATENAS

Festival da Canção de Atenas.

(convidada de honra)

HOLANDA; BELGICA.

CIDADE DO CABO

THREE ARTS THEATRE. Amália Rodrigues,

Manuel Escórcio, Albie van Shalwyk, Zito.

I()lpm Carlos Gonçalves, Jorge Fernando, Joel
ina.

21 de Setembro.

JOANESBURGO

23 de Setembro.

1985

PARIS

OLYMPIA. Amália Rodrigues com Fontes Rocha,

Carlos Gonçalves, António P. Ascensão e Joel
Pina.

10 a 15 de Setembro.

TORONTO; EDMONTON; CALGARY.

Outubro.

1986

PARIS

CASINO DE PARIS

Nuit Sans Frontière au Benéfice de L'Institut Pasteur avec la participation exceptionnelle d'Amalia Rodrigues.

10 de Fevereiro.

TOQUIO; OSAKA; NAGAYA.

7 a 20 de Junho.

283

PRÉMIOS, CONDECORAÇÕES E ALGUMAS OUTRAS DISTINÇÕES

1948 — Prémio do SNI para a Melhor Actriz de Cinema (Fado, História Duma Cantadeira).

1958 — Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago de Espada.

1959 — Grande Medalha de Prata da Cidade de Paris.

1965 — Prémio do SNI para a Melhor Actriz do Ano (Fado Corrido e As Ilhas Encantadas).

1966 — Prémio Pozal Domingues (Fandangueiro).

1967 — Prémio M.I.D.E.M. 1965-1966.

1968 — Prémio M.I.D.E.M. 1966-1967.

1968 — Laço de Dama da Ordem de Isabel, a Católica (Espanha).

1969 — Prémio Pozal Domingues (Vou Dar de Beber à Dor).

1969 — Prémio M.I.D.E.M. 1967-1968.

1970 — Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada.

1970 — Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras (França).

1971 — Cavaleiro da Ordem Nacional dos Cedros (Líbano).

1971 — IX Prémio da Crítica Discográfica Italiana (Com Que Voz).

1973 — Diapasão de Ouro para a Melhor Cantora Ligeira da Europa (Itália).

1973 — Trullo de Ouro (Itália).

1975 — Grande Prémio da Cidade de Paris (Com Que Voz).

1975 — Grande Prémio do Disco (Com Que Voz) (Paris)

1980 — Medalha de Ouro da Cidade de Lisboa.

1980 — Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

1985 — Comendador da Ordem das Artes e das Letras (França).

1985 — Dia Oficial de Amalia Rodrigues, considerado, em Toronto, o dia 6 de Outubro.

1986 — Medalha de Ouro da Cidade do Porto.

284

1958. CAVALEIRO DA ORDEM DE SANTIAGO. COM MARCELLO CAETANO.

1970. OFICIAL DA ORDEM DE SANTIAGO. COM AMÉRICO THOMAZ.

1980. GRANDE OFICIAL DA ORDEM DO INFANTE D. HENRIQUE. COM RAMALHO EANES

E VÍTOR ALVES.

AMÁLIA ACTRIZ

TEATRO. CINEMA. TELEVISÃO.

ALGUNS PROJECTOS NUNCA CONCRETIZADOS

Embora o notável talento dramático demonstrado por Amália

Rodrigues no teatro, no cinema ou na televisão, nunca se tenha revelado em todas as suas potencialidades, até porque a cantora sempre se sobrepôs à actriz, a sua actividade nestes domínios é, apesar de tudo, muito mais vasta do que se poderia julgar, estendendo-se de Lisboa ao Rio de Janeiro, de Paris ao México.

Aqui se procurou reunir o maior número possível de elementos sobre os espectáculos ou filmes em que participou, assim como um curioso conjunto de projectos, alguns largamente anunciados, mas nunca concretizados.

TEATRO

1940

Ora Vai Tu! Revista de Aníbal Nazaré, Nelson de Barros; música de Raul Portela, Raul Ferrão, Fernando Carvalho; realização de Piero; figurinos de Pinto de Campos; direcção musical de Frederico Valério. . E E

Com Carmencita Aubert, Virginia Soler, Carminda Pereira, Mariamélia, Maria Ema, Maria Luisa, Lina Tavares, Alvaro Pereira (compere), Alfredo Ruas, Barroso Lopes, Armando_Machado, Pereira Saraiva, Reginaldo Duarte, bailôçcle por Mafalda e pelas 20 Mafalda Iris.

Depois de ter como atracções Herminia Silva e Ercilia Costa, anuncia-se, em 25 de Junho: “estreia em teatro da novel cantadeira Amalia Rodrigues, a grande revelação da cango nacional.”

. Teatro Maria Vitória. Empresa António Macedo. Estreia em 23 de Março, última representação em 7 de Julho.

1941

Espera de Toiros revista de “Três Afi-cionados” (José Galhardo, Vasco San-tana, Amadeu do Vale); musica de Raul Portela, Raul Ferrão, Fernando Carva-lho; realizacio de Piero; figurinos de Pinto de Campos. . |

Com Mirita_Casimiro, Vasco San-tana fãom%ere), Manuel dos, Santos Carvalho, , Barroso Lopes, Elisa Car-

reira, Maria Luísa, Alberto Ghira, Ema
286
de Oliveira, Mário Santos, Branca Sal-
danha, Manon Saldanha, Eduarda Paraí-
so, a orquestra negra “Os Diabos do
Ritmo” é as duas grandes atracções
Rosita Duran, la maja gitana, e em três
fados Amália Rodrigues, a alma do
fado, 24 Piero Girls.

Canções: Alma da Tourada. ”
Teatro Variedades. Empresa António
Macedo. Estreia em 1 de Novembro,
giltlma representagdo em 14 de Dezem-
TO.

1942

Essa É Que É Essa revista de, Aníbal
Nazaré, Amadeu do Vale, António Cruz,
Mário Pires; música de Raul Portela,
Frederico Valério, Fernando Carvalho;
figurinos de Pinto de Campos.

Com Amalia Rodrigues, alma da
canção nacional, Alberto Ribeiro, voz
de oiro do teatro ligeiro, Idalina de Oli-
veira, mocidade aliciante, Trio Infantil
Cerovera, Lucien, Zetty & Maris, Hisa
de Varim e um elenco popular com
Costinha, Luísa Durão, Laura Alves,
Filomena Casado, Mariamélia, Alberto
Ghira, Suécia, Gonçalves, Maria Fer-
nanda, António Rosa, Ricardo Santos
Carva_ího í(/:[ompere), 20 Vitória Girls.

Cangdes: Maria da Cruz. F

. Teatro Maria Vitória. Empresa Antó-
nio Macedo. Estreia em 18 de Janeiro,
ultima representação em 18 de Fevereiro.

Boa Nova revista de Amadeu do Vale,
Manuel dos Santos Carvalho, Fernando
Ávila; música de Frederico Valério; rea-
“ALERTA ESTÁ!”. 1943,

lização de Piero; figurinos de Pinto de
Campos; direcção musical de Frederico
Valério. e J .

Com Herminia Silva, Erico Braga
(comgere), Costinha, Manuel dos San-
tos Carvalho, Luisa Durao, Ema de
Oliveira, Elisa Carreira, Maria Ema,
Maria Luisa, Branca Sa'l danha, Seixas
Pereira, Jodo Guerra, Isabel de Carva-

Iho e Amalia Rodrigues, em novo género de trabalho. .

. Canções: Boa Nova; Fadista Interna-%(zreal; Recordações de Queluz; Fadista Teatro Variedades. Empresa António Macedo. Estreia em 9 de Abril. Depois no Teatro Sá da Bandeira (Porto) é no Coliseu dos Recreios. Ultima representação em 20 de Julho.

1943

Alerta Está! revista de Alberto Barbosa, José Galhardo, Amadeu do Vale, Vasco Santana, Manuel dos Santos Carvalho; música de Raul Ferrão, Frederico Valério, Carlos Dias; realização de Francisco Costa; figurinos de Laierte Neves. Com Mirta Casimiro, Vasco Santana e a grande vedeta do fado Amalia Rodrigues, Armando Machado, Alberto Reis, Maria Salomé, Manuel dos Santos Carvalho compere), Ema de Oliveira, Maria Reis, Branca Saldanha, Cpn;a Maria e a artista espanhola Pilarim Harvey e os bailarinos excéntricos Ivone & Borba.

Canções: Um Retiro nas Hortas em 1900; Fado, Canto Andaluz, Canção Americana; Canção da Branca de Neve; Fado Chic.

Teatro Apolo. En\}prcsa Alberto Barbosa, Amadeu do Vale. Estreia em 24 de Abril, última representação em 30 de aio.

1944

A Rosa Cantadeira o%ereta de Amadeu do Vale; música de Frederico Valério; direcção de Ribeirinho; figurinos e cortinas de Jorge Barradas; direcção musical de Carlos Dias. , .

Com Herminia Silva (Rosa Maria, a Rosa da Mouraria), Hortense Luz, Alberto Reis, Violante Montanha, Guiherme Kjolner, Manuel dos Santos Carvalho, Armando Machado, Morgado Maurício, Joaquim Prata, Ema de Oliveira, Tarquínio Vieira, Miquelina Rodrigues, Emílio Correia, Branca Saldanha, Humberto Madeira, Graziela Men-

des, Regina Escobar, António Sarmento e ainda Amália Rodrigues (Rosa de Alfama) c Ribeirinho (Duarte Pai), 20 coristas senhoras, 20 coristas homens.

288

Canções: Fado do Ciúme; Marcha de Alfama; Marcha da Mouraria. "

Teatro Apolo. Estreia em 2 de Abril, última representação em 12 de Junho. A Senhora da Atalaia (reposição) ope-reta de "Uns e Outros" (Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Amadeu do Vale); música de Wenceslau Pinto, Raul Pone]la, Raul Ferrão; direc-ão de Fernando Ferreira; guarda-roupa aiva; direcção musical de Carlos Dias.

Com Amalia Rodrigues (Esperança), Manuel dos Santos Carvalho, Alberto Reis, Joaquim Prata, Ema de Oliveira, Julieta Soares, Branca Saldanha, Maria Florinda, Morgado Maurício, Zita Trindade, Humberto Madeira, E'mlho Correia, Albino Gomes, Anténio Sarmento, Celô/ Soares.

anções: Fado da Madragoa; Fado da Varina; As Carvoeiras.

Teatro Apolo. Estreia em 17 de Éulri]ho, última representação em 23 de ulho.

. A estreia foi no Teatro Maria Vitoria, em 16 de Julho de 1937, com Mirita Casimiro na protagonista.

O Viva da Costa revista de Mario Pires; musica de "Uns e Outros™"; realização de Eugénio Salvador; direcção de Fernando Ferreira; guarda-roupa Paiva; direcção musical de Carlos Dias.

Com Amalia Rodrigues, Carlos Leal, Manuel dos Santos_Carvalho, Virginia Soler, Ema de Oliveira, Pereira Saraiva, Maria do Rosario. aria Florinda, Zita Trindade, Humberto Madeira, bai-lados por Lina & Salvador (Eugénio alvador). .

Teatro Apolo. Estreia em 30 de Julho, última representação em 18 de Agosto.

1945

Rio de Janeiro

Boa Nova revista de Amadeu do Vale;
musica de Frederico Valério; cenarios
de Hipólito Colomb, Sousa Mendes;
{'Cigur.mos de Guichard; coreografia de
terito de Naya; direccdo musical de
Frederico Valério. . L

Com Amalia R,odrlfit{les, Virginia Soler,
Ema de Oliveira anuel dos Santos
Carvalho, Maria Ema, Humberto Cata-
lano (compere), Iracema Corréa, Joa-
quim Pimentel, as bailarinas portugue-
sas Ruth e Magda, Olivinha Carvalho,
Ildefonso Norat, Aurea Paiva, Ilda
Tavares, Maria Costa, Celeste Rodri-
gues, 20 Boa Nova Girls.

Canções: Boa Nova; Alma da Tou-
rada; Sevilhanas; Mulher do Minho;
Brasil de Hoje; Fado Carioca (Fado
Xuxu). . : ,

. Teáiro República. Companhia Amá-
lia Rodrigues. Estreia em 20 de Agosto.
A Rosa Cantadeira opereta de Amadeu
do Vale; música de Frederico Valério;
cenários de Hipólito Colomb, Sousa
Mendes; figurinos de Guichard; direc-
ção musical de Frederico Valério. .

Com Amalia Rodrigues (Rosa Maria,
a Rosa da _Mçurana%, Virgínia Soler,
Ema de Oliveira, Manuel dos Santos
Carvalho, , Luís Piçarra, Pedro Celes-
tino, Maria Ema, Aurea Paiva, Hum-
berto Madeira, Humberto Catalano,
Iracema Corréa, Maria Costa, Celeste
Rodrigues, Olivinha Carvalho, Maria
Moura, Ildefonso Norat, Oscar Garcia,
Joaquim Pinto, Haim Lazar, Anténio
Machado, Nino Rodrigues, bailados
por Ivone e Ruth. ”

Canções: Fado do Ciúme; Marcha da
Mouraria; Coração Português; Fado
das Rosas; Perseguição; Fado Mouraria
(Ai, Mouraria), .

. Teatro Republica. Com;)anhla Ama-
lia Rodrigues. Estreia em 17 de Outubro.

1946

Estas na Lua! revista de Ascenso Bar-
bosa, Nelson de Barros, Anibal Nazarç;

musica de Raul Ferrão, Frederico Valério, Fernando_Carvalho, Jodo Nobre; realização de Piero; figurinos de Pinto de Campos; direcção musical de Frederico Valério. .

Com Laura Alves, Costinha e a grande agracão nacional Amália Rodrigues, Luísa Durão, Maria Clara, Carlos Alyes, Joaquim Prata, Saluquia Rentini, Maria Ema, João Pio, Olga França, Carlos_Barros, Virginia de Noronha, Ausenda Monteiro, Artur Ribeiro, Branca Gaspar, Maria Luisette, Soares Correia (compere), a vedeta da radio Maria Sidónio, o as dos acordeonistas Antônio Mestre, os bailarinos Lina e Salvador, 30 Girls discipulas de Piero 30.

ancdes: Fados do reportório de Amalia Rodrigues: Ai, Mouraria; Fado Menor; Bacalhau; Mouraria; Ronda dos Bairros. .

Teatro Apolo. Empresa Piero Benardon. Estreia em 18 de Maio, última representação em 9 de Julho. , Amalia Rodrigues é substituida, em 25 de Junho, por Ercília Costa, a fim de iniciar as filmagens de Capas Negras. Mouraria á[epos_ição] opereta de Lino Ferreira, Silva Tavares, Lopo Lauer; musica Iállipe Duarte, com novos motivos de Frederico Ya,I.érjo' novo plano encenográfico de Ribeirinho; cenários e figurinos de Pinto de Campos; direcção musical de Carlos Dias. :

, Com Amilia Rodrigues (Cesária), Alvaro Pereira (Mota da Guitarra), Alberto Reis, Barroso Lopes, Virginia Soler, Mariamélia, Maria Clara, Alberto Ghira, Carminda *Pereira, Sales Ribeiro e a colaboração do tenor Alberto Ribeiro (José Manuel).

Cancoes: Fado do Motivo; Fado do Xale; Quadras da Cesdria, Fado da Mouraria. Cangoes novas: Que Deus Me Perdoe; Sabe-se Lá. À Teatro Ápolo. Empresa Piero Benardon. Estreia em 18 de Outubro, última representação em 1 de Janeiro de 1947,

A estreia foi no Teatro Apolo, em 28 de Novembro de 1926, com Adelina Fernandes na protagonista.

Se Aquilo Qgue a Gente Sente revista de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Luís Galhardo, Filho; música de Raul Ferrão, Fernando Carvalho, Frederico Valério; realização de Piero; cenários e figurinos de Pinto de Campos.

Com Irene Isidro, Vasco Santana, António Silva, Ricardo Santos Carvalho (compere), Maria Luisa, Eunice Colbert, Carlos Baptista, Helena Felix, Cacilda de Albuquerque, Emilio Correia, Henrique Santana, Maria Alberta, Jeanette Vallée e a grande atracção nacional Amalia Rodrigues, as atracões internacionais Les Cavalcos, Suzy aris e as suas Acordeon Stars, bailados por Peggy & Humberto, 30 Girls..

Canções: O Meu Amor Na Vida (Confesso); Faz Hoje Uma Ano. — .

Teatro * Variedades. Empresa Piero Benardon. Estreia em 4 de Abril, última representação em 3 de Agosto.

1955

A Seyera (goproposito) drama em 4 actos de Júlio Dantas; direcção de Manuel dos Santos Carvalho; cenários e figurinos de Pinto de Campos; cortinas de Manuel de Lima; música e direcção musical de Fernando Carvalho.

. Com Amália Rodrigues (Severa), Assis Pacheco (Custodla), M. Santos Carvalho (Romao), Henrique Santos (Timanas), Rui d'Carvalho (Diogo), Sara ale (Maria da Luz), Armando Cortez (Ro ue), Mário Pereira (D. José), Maria o Carmo (Chica), Abilio Herlander (Falua), Manuel Neves (taberneiro), Lício Sena (mulato) e a colaboração de Paulo Renato (conde de Marialva) e Madalena Sotto (marquesa).

Teatro Monumental. Empresa Vasco Morgado. Estreia em 8 de Março, ultima representação em 18 de Maio, ,

A estreia foi no Teatro D. Amélia, em 1901, com Angela Pinto na protagonista.

nista.

289

EE EE mES EE E EE EE EE SE e o ES RE ES om ey

DO FILME

\

HISTORIA DUMA CANTADEIRA

8971

Reclizagio de Perdigdo Queiroga Umo Producdo LISBOA- FILME

J

a A 18 ..

T \ A DAA

b IVA

Versos de Silva Tavares Musice de Frederico de Freitas

Edicões Gassetti —sa. Rua do Carmo. 58— LISBOA

1947. "FADO, HISTÓRIA DUMA CANTADEIRA".

1950. ANÚNCIO DE "ERAM DUZENTOS IRMÃOS", UM FILME QUE NÃO CHEGOU A FAZER.

1955. "A SEVERA™. COM PAULO RENATO.

CINEMA

1947

Capas Negras realização de Armando Miranda; argumento, diálogos, versos das canções de Alberto Barbosa, José Galhardo, Luís Galhardo; fotografia de Octávio Bobone; som de Heliodoro Pires; montagem de Armando Miranda; música de Jaime Mendes; música das canções de Raul Ferrão, Frederico Valério, Jaime Mendes, Angelo Araújo, Alberto Ribeiro, Santos Moreira; direção artística de Armando Bruno; duração 103 m.

Com Amália Rodrigues (Maria de Lisboa), Alberto Ribeiro (José Duarte), António Sacramento, Barroso Lopes, Artur Agostinho, Vasco Morgado, Graziela Mendes, Humberto Madeira, Génia Silva, Carlos Veloso, Joaquim Miranda, Rosina Montenegro, Manuela Bonito, Maria Emilia Vilas, o tenor Domingos Marques, os bailarinos Cremilda de Sousa e António Gonçalves.

Canções: Serenata; Desgarrada; Meus Olhos São Para Te Ver; Minha Alma Triste (música de Ai, Mouraria); Fado da Carta; Não Sei Porque Te Foste Embora. Alberto Ribeiro canta Coimbra do Choupal; Voltar a Coimbra;

Coimbra Eterna; Eu Canto.
Produção de Produtores Associados.
Estreia no Cinema Condes em 16 de Maio. 22 semanas consecutivas em exibição, recorde nacional.
Fado, Historia Duma Cantadeira realização de Perdigão Queiroga; argumento, didlogos de Armando Vieira Pinto; fotografia de Francisco Izarelli; som de Enrique Dominguez; montagem de Perdigão Queiroga; musica de Jaime Mendes, musica das canções de Frederico de Freitas, versos de Silva Talvares, José Galhardo; direcção artística de Mário Costa; vestidos de Beatriz Chagas; duração 110 m.
Com Amalia Rodrigues (Ana Maria), Vasco Santana, António Silva, Tony d'Algny, Raul de Carvalho, Eugénio Salvador, Emilia Vilas, José Victor, Alda de Aguiar, Nenita Queiroga, Henrique 292
Santana, António Palma, Luis Filipe, Erico Braga e as Rainhas de Lisboa e Virgilio Teixeira (Julio). B
Cangdes: Fado de Cada Um; És Tudo Para Mim; Fado, Não Sei Quem Es; Fado da Saudade. No Me Quieras Tanto, de Quintero, Leén y Quiroga; Zanguei-me Com o Meu Amor, de Linhares Barbosa. Síntese de fados: Avé Maria Fadista, Alamares, Só a Noitinha, Duas Luzes, Desespero.
Produção de Lisboa-Filme. Estreia no Coliseu do Porto em 29 de Novembro. Estreia em Lisboa, no Teatro da Trindade, em 16 de Fevereiro de 1948.
Fados, complementos curtos com fados, realização de Augusto Fraga; produção de Joaquim Ribeiro Belga; fotografia de Cecilio Panyagua; som de António Roces. Filmados nos Estúdios Ropetence (Madrid) no Verão de 1947. Amalia Rodrigues acompanhada por Jaime Santos e Santos Moreira.
O primeiro, Fado da Rua do Sol, foi estreado no Eden Teatro, em 19 de Dezembro, acompanhando o filme

Aguia Negra. Os restantes em vdrios cinemas, entre 1948 e 1949.

Fado da Rua do Sol; Fado Malhoa; Fado Amdlia; Fado Lamentos; O Meu Amor Na Vida (Confesso); Só A Noitinha; Ronda dos Bairros; Eu Disse Adeus A Casinha; Fado Mouraria (Ai, Mouraria); Fado Lisboa (Ai, Lisboa).

1949

Sol e Touros realizacdo de José Buchs; argumento de Edmundo Ferreira de Almeida; didlogos de Alberto Dinis; sequéncia de Ramos de Castro; fotografia de Octavio Bobone, Francisco Izarelli, Mario Moreira; som de Enrique Dominguez; montagem de Noémia Malveira; musica de Jaime Mendes; direcção artistica de Mario Costa; duração 93 m.

Com Manuel dos Santos (Manuel da Cruz), Leonor Maia, Ana Paula, Erico Braga, Eugénio Salvador, Costinha, Pedro Navarro, Eulália Del Pino, Emilio Correia, Silva Araujo, Renato Paulino (depois Paulo Renato) e Fernanda Baptista e Amália Rodrigues num fado.

Canção: Fado do Silêncio, de Raul Ferrão.

Produção Produtores Associados. Estreia no Cinema Condes em 29 de Julho.

Vendaval Maravilhoso realização de Leitão de Barros; argumento e diálogos de Joracy Camargo, Leitão de Barros, Osório de Oliveira; planificação de Herbert Rosenfeld; fotografia de Francisco Izarelli, Aquilino Mendes, João Mendes, João Silva, Jorge Fanto, Henry Harris; montagem de Lorenzo Fernandez; música de Lorenzo Fernandez direcção musical de Luis de Freitas Branco; som de Howard Randall; direcção artistica de Mario Costa; duração 140 m.

Com Paulo Mauricio (Castro Alves), Amélia Rodrigues (Eugénia Camara), Barreto Poeira (Furtado Coelho), M. Santos Carvalho, Edmundo Lopes, Isa

Lobato, Barroso Lopes, Armando Ro-
sas, Armando Braga, Artur Costa Filho,
Sales Ribeiro.

Cangdes: Fado Eugénia Câmara, de
Raul Ferrão e Pereira Coelho.

Produção Atlantico — David Serra-
dor. Estreia no Cinema Tivoli em 26 de
Dezembro.

1955

Les Amants du Tage (Os Amantes do
Tejo) realização de Henri Verneuil;
produção de Raul Ventura; argumento
de Marcel Rivet, segundo a novela
homónima de Joseph Kessel, dialogos
de Marc-Gilbert Sauvajon; fotografia
de Roger Hubert; som de Archimbaud;
musica de Jaime Mendes (4 Minha
Guitarra; Variagbes em Ld Menor);
direccdo musical de Marc Lanjean;
duração 109 m. .

Com Daniel Gelin (Pierre Roubier),
Françoise Arnoul (Kathleen Dinver),
Trevor Howard (inspector Richard Le-
wis) e Amália Rodrigues (Amália), Jac-
ques Moulières; Marcel Dalio, Ginette
Leclerc, Georges Chamarat, Betty Stock-
feld, Jean Ozenne.

Canções: Barco Negro; Solidão.

Produção Entreprise General Cine-
matographic Hoch Productions (França).

Estreia em Lisboa nos cinemas São
Luiz e Monumental em 18 de Janeiro.

Estreia em Paris nos cinemas Français e
Marignan em Março. Estreia em Lon-
dres (The Lovers of Lisbon) nos cine-
mas Cameo e Polytechnic em Maio.
Exteriores filmados em Portugal (Lis-
boa e Nazaré), interiores filmados em
Paris (Studio de Saint-Maurice).

April in Portugal (Primavera em Por-
tugal) realização de Evan Lloyd.

Em Technicolor, CinemaScope e Ste-
reophonic Sound; duração 20 m.

Com Amália Rodrigues e o toureiro
António dos Santos.

Canções: Coimbra; Canção do Mar.

Com a orquestra de George Melachrino.

Produção Warwick Film Production

(Inglaterra). Estreia em Londres na Royal Film Performance de 1955. Estreia em Lisboa nos cinemas São Luiz e Alvalade em 17 de Abril de 1956.

Musica de Siempre (Músicas de Sempre) realização de Tito Davidson; fotografia (Eastmancolor) de Ezequiel Camarco; direcção musical Federico Ruiz.

Com Edith Piaf, Libertad Lamarque, Agustin Lara, Amália Rodrigues, Yma Sumac, Katina Ranieri, Miguel Aceves Mejia, Tona la Negra, Ernesto Hill Oliveira, Tin Tan.

Canção: Lisboa Antiga.

Produção Filmex (México). Estreia na Cidade do México em 12 de Outubro. Estreia em Lisboa nos cinemas Odeon e Palácio em 9 de Setembro de 1959.

1957 ()

Las Canciones Unidas (Canções Unidas) realização de Tito Davidson; fotografia em Eastmancolor; argumento de Alfonso Patino Gomez.

Com Amália Rodrigues, Lola Beltrán, Yma Sumac, Jacqueline François, Miguel Aceves Mejia, Elvira Quintana, Lucho Gatica, Pedro Vargas, Marfa Teresa Esquerra, Myrta Silva, Xiomata

293

Alfaro, El Chucaro.

Canção: Casa Portuguesa.

Produção Filmex (México).

Estreia em Lisboa no Coliseu dos Recreios em 26 de Junho de 1961.

1958

Sangue Toureiro realização de Augusto Fraga; produção de Manuel Queirós; argumento de Patrício Álvares; diálogos de Armando Vieira Pinto; fotografia (Eastmancolor) de Francisco Izarelli; som de Enrique Dominguez; montagem de Fernanda Santos; musica de Frederico Valério; canções com versos de Guilherme Pereira da Rosa; direcção artística de Paulo Guilherme; direcção musical de Fernando Carvalho; duração 93 m.

Com Amalia Rodrigues (Maria da

Graça), Diamantino Vizeu (Eduardo),
Erico Braga, Carmen Mendes, Josefina
Silva, Paulo Renato, Fernanda Bor-
satti, Raul Solnado.

Canções: E pecado; Sangue Toureiro;
Amor Sou Tua; Samba! Samba!; Um
Só Amor; e Que Deus Me Perdoe, de
Silva Tavares.

Produção Manuel Queirós — Produc-
tores Associados. Estreia no Cinema
Condes em 7 de Março.

1964

Fado Corrido realização, argumento,
diálogos e montagem de Jorge Brum do
Canto, do conto “Agora o Fado Cor-
rido” do livro “Gaivotas em Terra” de
David Mourão-Ferreira; fotografia de
João Moreira; som de Hugo Ribeiro,
Luís Barão (Estúdios Valentim de Car-
valho); decorações Galarim; direcção
musical de Shegundo Galarza; duração
110 m.

Com Amalia Rodrigues (Maria do
Amparo), Jorge Brum do Canto (D.
Luís), Maria Adelina, João Guedes,
Rolando Alves, Florbela Queirós, Isa-
bel de Castro, Alvaro Pereira, Maria do
Espírito Santo, Cunha Marques, Cre-
milda Gil, Carlos Ramos no fado Atrás
de um Sonho.

294

Canções: Gaivota; Madrugada de Alfa-
ma, Estranha Forma de Vida, Fado
Corrido, Cantiga da Boa Gente.

Produção Filipe de Solms. Estreia
nos cinemas Condes e Roma em 16 de
Outubro.

1965

As Ilhas Encantadas (Les Iles Enchan-
tées) realizada de Carlos Vilardebo;
produção de António da Cunha Teles;
argumento, diálogos de Jeanne Vilar-
debo, Raymond Bellour, Carlos Vilar-
debo, José Cardoso Pires segundo a
novela de Herman Melville; fotografia
(Agfacolor) de Jean Rabier, Augusto
Cabrita; som Valentim de Carvalho;
decoração de Jacques Smiths, Pedro

Coelho; musica: Sonata, de J. S. Bach, executada por Vasco Barbosa; duração 98 m.

Com Pierre Vaneck (Abrantes), Pierre Clementi (Pierre) e Amalia Rodrigues (Hunila), Jodo Guedes, Jorge de Sousa Costa, Jodo Florenga, Antonio Polónio, Guy Jacquet, Belarmino Fragoso, Cunha Marques, Varela Silva (narrador).

Produção Cunha Teles. Estreia em Lisboa no Cinema Tivoli em 15 de Margo.

estreia em Paris no Cinema V.O.

Quartier Latin em 17 de Junho de 1966.
1966

Via Macao (Via Macau) realizagéo, argumento de Jean Leduc, adaptagio e didlogos de Jean Leduc, Jacques Tournier; fotografia (Eastmancolor) de Jacques Laul, Jodo Moreira; som Valentim de Carvalho; musica de Dino Castro; montagem de Jacqueline Thiedot; duração 95 m.

Com Roger Hanin (Michel), Françoise Prévost (Colette), Anne Gael, Vicent Leduc, Varela Silva, Paiva Raposo, Rui Furtado, Júlio Cleto, Baptista Fernandes, Pedro Navarro e Amalia Rodrigues numa cangio.

Canção: Le Premier Jour du Monde, de Datin e Vidalin.

Produção Felipe Solms — Les Films de l'Olivier. Estreia no Cinema Monumental em 22 de Julho.

“A SEVERA”.

TELEVISÃO

1958

O Céu da Minha Rua realização de Fernando Frazão; adaptação da peça de Romeu Correia, Isaura Galinheira.

Com Amália Rodrigues (Isaura), Elvira Velez, Varela Silva, Gina Santos, Clarisse Belo, Paiva Raposo, Armando Cortez, Raquel Valdez, Rudolfo Neves.

Canção: O Céu da Minha Rua, de João Nobre e Silva Tavares.

Radiotelevisão Portuguesa, 4 de Novembro.

1968

A Sapateira Prodigiosa (La Zapatera Prodigiosa)
de Federico Garcia Lorca, tradução de Carlos
Wallenstein; realização de Fernando Frazão; direc-
ção de actores de Varela Silva; cenário de Octávio
Clérigo.

Com Amúalia Rodrigues (Sapateira), Barreto
Poeira (Sapateiro), Costinha (Alcaide), Paulo
Renato, Mario Pereira, Fernanda Borsatti, Maria
Olguiim, Gléria de Mattos, Varela Silva, Alexan-
dre Careto, Constanga Navarro, Madalena Braga,
Adelaide Jodo, Guida Maria, Maria Alvim.
Radiotelevisão Portuguesa, 11 de Junho.

1971

Os Deuses Estão Mortos telenovela. de Lauro
César Muniz; realização de Dionisio de Azevedo;
produgdo de Marcos Lézaro.

Com Amália Rodrigues (Eugénia Castro), Ful-
vio Stefanini, Perry Sales, David Neto, Marcia
Maria, Henrique César, Newton Prado, Lolita
Rodrigues, Irene Cruz, João Lourenço. +
TV Record — Canal 7 (S. Paulo, Brasil). 1.º
episódio em Julho.

ALGUNS PROJECTOS

NUNCA CONCRETIZADOS

1942. O Pátio das Cantigas realização de Fran-
cisco Ribeiro. A personagem da irmã fadista,
concebida para Amália, foi depois interpretada
por Maria Paula, embora mantendo o nome de
Amália e cantando dois fados de Frederico de
Freitas.

O Mestre realização de Fedor Ozep, com João
Núncio.

1943. Filme musical, sem título, anunciado como
“no estilo de Carmen, a de Triana”, a ser reali-
zado por Leitão de Barros, produzido por José
Miguel, com argumento de Leopoldo Nunes e
Oliveira Martins no protagonista.

1945. No Rio de Janeiro anuncia-se ter sido con-
vidada pela 20th Century Fox para filmar em
Hollywood.

1947. A Severa realização de Leitão de Barros,
em Technicolor, com António Vilar, Barreto
Poeira e Ribeirinho.

1948. Ai, Mouraria! revista da autoria de Ama-
deú do Vale, anunciada para o Teatro Apolo.

1952. Eram Duzentos Irmãos realização de Fer-
nando Garcia e Constantino Esteves, argumento,
diálogos e produção de Armando Vieira Pinto.

Em 1950 aparecem fotografias de Amália no 296 papel de Joaninha, que será interpretado depois por Fernanda Peres, cantando dois fados de Frederico Valério

1952. A Severa realização de José Luiz Saenz de Herédia, que também produziria em colaboração com Aníbal Contreiras, em Technicolor.

1954. *The Boy and the Bull*. Quando actua em Hollywood, é ali anunciado que o produtor Maury King transferiu os exteriores deste filme de Espanha para Portugal, a fim de Amália interpretar a protagonista.

1956. Olha a Amdlia! revista a produzir por Vasco Morgado para o Teatro Variedades, tendo, no elenco, Leónia Mendes, Luísa Durão, Glória May, Glóna Nestor, Tamariz e Rita Nohre com figurinos de Pinto de Campos.

— A Severa, Mouraria, dois filmes coloridos, com Alberto Ribeiro no protagonista de ambos. Projecto anunciado no Rio de Janeiro.

1957. *Tea and Sympathy* (Chd e Simpatia) peça de Richard Anderson, anunciada por Vasco Morgado para o Teatro Monumental, com Rui Mendes e Jodo Guedes, encenação de António Pedro.

— Filme Luso-Espanhol produzido por Cesario Gonzalez, em colaboragdo com Anibal Contreiras e tendo argumento de José Galhardo, com o pequeno actor-cantor Joselito.

1958. *Les Lavandieres du Portugal* (Lavadeiras de Portugal) realização de Pierre Gaspar-Huit. Em 1957, o inicio das filmagens ¢ anunciado em Paris, com Amalia na protagonista, depois interpretada pela espanhola Paquita Rico.

— 'Td Mar filme a realizar por Augusto Fraga, segundo a peça de Alfredo Cortez, com o actor brasileiro Jardel Filho.

— As Coristas filme a realizar por Augusto Fraga, segundo a peça de Armando Vieira Pinto, com a actriz brasileira Bibi Ferreira e o fadista Carlos Ramos.

— Bairro Alto filme com Eddie Constantine e exteriores em Lisboa. Talvez concretizado, em 1960, com *Ça Va Etre Ta Féte* (Eddie em Lisboa) com Constantine mas sem Amélia.

— Maya peça de Simon Gatillon, com a qual Amélia Rey Colago pretendia inaugurar um Teatro-Club, na parte alta do Teatro Nacional de

D. Maria II, convidando Amália para jnterpretar a protagonista, criada em Paris, em 1924, por Marguerite Jamois. A pega foi proibida pela censura e Amélia Rey Colago desistiu do projecto.
1959. A Severa filme colorido com o actor mexicano Arturo de Cordova.

1961. Férias em Portugal filme a realizar por Arthur Duarte, com Georges Guétary, Erico Braga, Anténio Silva, Costinha, Humberto Madeira.

Exteriores em Paris e Afife.

— Em Legitima Defesa filme a realizar por Arthur Duarte, com o actor brasileiro Jardel Filho.

1962. Mutter Courage und ihre Kinder (Mae Coragem). Em Paris, Amalia é convidada para interpretar no teatro, em francés, a protagonista desta peça de Bertolt Brecht.

1967. Blood Wedding. Em Cannes, Anthony Quinn anuncia oficialmente que vai produzir uma versão cinematográfica da pega de Federico García Lorca, Bodas de Sangre, com Amalia. A este filme deveria seguir-se uma adaptação do romance Velhos Marinheiros, de Jorge Amado.

1968. Orpheus Descending (A Descida de Orfeu) — Vasco Morgado anuncia o musical Sweet Charity de Tennessee Williams a levar à cena pelo ritmo com o título de Noites de Cabíria.

Outros

Teatro Experimental de Cascais, com José de musicals anunciados para serem interpretados por

Castro, numa encenação de Carlos Avilez. Amália: Hello, Dolly! e Mame, ambos de Jerry Herman.

' > S

2

MALI

RODRIGUES

NO CINEMA, COMO É NA VIDA

nos primeiros seis fados

produzidos e apresentados

rela DOPERFILME -

O DA RUA DO À

SO A NOITINHA

= pirEccio DE AUGUSTO FRAGA

- FOTOGRAFIA DE CECILIO PANIAGUA

RGISTO SoNORO DE ANTONIO ROCES

1947. ANÚNCIO DOS "FADOS" EM CURTAS-METRAGENS.

1947. "CAPAS NEGRAS".

1947. "FADO, HISTÓRIA DIUMA CANTADEIRA". COM TONY D'ALGY E ANTONIO SILVA.

1965. "AS ILHAS ENCANTADAS". COM PIERRE CLEMENTI.

1965. "AS ILHAS ENCANTADAS". A ENTRADA NO BARCO.

1955. "LES AMANTS DU TAGE". CANTANDO BARCO NEGRO.
1955. "LES AMANIS DWIAGE"". COM DANILL GELIN E MARCEL DALIO.
e Mareel Rist, Sraprês une o e Joseph Koo, — — .. en ecêna ; Henei Vo
1955. "LES AMANTS DU TAGE" EM FOTOROMANCE NA REVISTA
"CINE-REVELATION™".

LISBOA g

FILME

APRESENTA V]RG]L[O

1947. "FADO, HISTORIA DUMA CANTADEIRA™".

EÍ NS et el ot APRESENTA 0 PRIMEIRG

Du

ii

te

ie

s

fi

lh

o

1949. "VENDAVAL MARAVILHOSO".

QUATRO "ENSAIOS" PARA OS INÍCIOS NO CINEMA.

AMÁLIA EM DISCO

DISCOGRAFIA NECESSARIAMENTE INCOMPLETA

Poderá parecer espantoso, mas nunca se tentou elaborar uma discografia de Amália Rodrigues, assim como uma lista dos autores por ela mais cantados. Tendo gravado pela primeira vez no Brasil, em 1945, rápido Amália foi acumulando gravações, cujas edições, quer portuguesas, quer estrangeiras, se sucederam ao ritmo vertiginoso da sua imparável ascensão, contando-se por centenas.

Por intransponíveis dificuldades em reunir elementos dispersos por muitos países, também a discografia que aqui, pela primeira vez, se apresenta, aparece necessariamente incompleta, embora possa servir de base a um futuro trabalho exaustivo, cuja elaboração se impõe.

Para uma maior facilidade de ordenação e consulta, os discos foram agrupados por décadas e, nestas, por duração: 33 e 45 rotações, e depois por etiquetas, aparecendo a seguir por ordem cronológica, sempre que foi possível determinar com segurança a data de gravação ou edição. Antes de cada disco, indica-se o país em que primeiro apareceu, ou foi gravado. Quando um mesmo disco foi editado em um ou mais países, essa edição, ou edições, aparece indicada logo a seguir à primeira edição, independentemente do ano em que tenha sido posta a circular.

Quanto aos autores, o critério utilizado, salvo em casos excepcionais, foi indicar aqueles de quem Amália gravou mais de três obras.

DISCOS DE 78 ROTAÇÕES POR MINUTO

37.003. Ai, Mouraria / Que Deus Me Perdoe.

37.004. Sabe-se Lá / Confesso.

Com guitarras e orquestra dirigida por Frederico

Valério. .

37.005. Fado da Saudade / Dá-me um Beijo (Es Tudo Para Mim).

37.006. Fado Marujo / Fado das Tamanquinhas.

37.007. Avé Maria Fadista / Fria Claridade. .

37.008. Fado da Adiça / Minha Canção É Saudade.

37.009. Lá Porque Tens Cinco Pedras / Quando
DISCOS CONTINENTAL

(1945)

20.002. Perseguição / As Penas.

20.003. Tendinha / Sei Finalmente.

20.004. Fado do Ciúme / Ojos Verdes.

20.006. Mouraria / Carmencita.

20.007. Los Piconeros / Passei Por Você.

20.012. Troca de Olhares / Duas Luzes.

20.017. Ai, Mouraria / Sardinheiras. N

20.018. Maria da Cruz / Saudades de Ti (Só A Noitinha).

Com orquestra portuguesa de guitarras dirigida por Fernando de Freitas.

(Discos gravados no Brasil e postos à venda em Portugal, em 1946, distribuidos pela Casa Figueiredo, Porto).

DISCOS MELODIA

(1951-1952)

37.001. Fado do Ciúme / Fado Malhoa.

37.002. Não Sei Porque Te Foste Embora / Fado Amalia.

os Outros Te Batem Beijo-te Eu.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos Moreira).

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

(1953-1956)

DL 135. Vingança / Ai, Ai, Ai, Meu Irmão.

DL 136. La Salvadora / Noite de Santo Anténio.

DL 137. Grão de Arroz / Malmequer Pequenino.

DL 138. Novo Fado da Severa / Lerele; Mi Sardinita.

305

DL 140. Não Digas Mal Dele / Zarzamora.

DL 144. Uma Casa Portuguesa / Vieste Depois.

DL 148. ÍAlãmares / Quando a Noite Vem (Lime-light)

DL XI. Tudo Isto É Fado / Faz Hoje Um Ano.

CQ 2602. El Negro Zumbon / Sempre e Sempre Amor (T'Ho Voluto Bene) ambos do

filme Anna.

33 QS 6085. Fado Eugénia Camara / Fado

Menor.

CQ 3271. Foi Deus / Não É Desgraga Ser Pobre.

Há Festa na Mouraria / Fado Hildrio.

33 CS 3. Foi Deus / Minha Canção É Saudade.

CQ 3031. Dá-me o Brago Anda Dai / Coimbra

(Avril au Portugal).

DL 145. Primavera / Zanguei-me Com o Meu

Amor.

Com guitarra (Raul Nery ou Jaime Santos) e

viola (Santos Moreira).

ANOS 50

DISCOS LONG-PLAYING

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

EUA. ANGEL ANG. 64.002 (1954). FADO &

FLAMENCO ou AMALIA RODRIGUES

SINGS FADO FROM PORTUGAL AND FLA-

MENCO FROM SPAIN. Uma Casa Portuguesa;

Lisboa Não Sejas Francesa; Fado da Saudade;

Coimbra (April in Portugal) / Tani; No Me Tires

Indiré; Doce Cascabeles; Lerele.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos

Moreira).

REINO UNIDO. Col. 33 CS 4. Fado &

Flamenco; FRANCA Col. FS 1059 (1957) Fado

& Flamenco.

FRANCA. FS1046 M (1955). Fallaste Corazon;

Por un Amor; Grão de Arroz; Antigamente;

Marcha de Lisboa (Marcha do Centenario, 1947)

/ Barco Negro; Solidão (do filme Les Amants du

Tage); Interior Triste; Trepa no Coqueiro; Lisboa

Não Sejas Francesa.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos

Moreira).

EUA. ANG. 64013 (1955). AMALIA OF POR-

TUGAL. Barco Negro; Fallaste Corazén; Antiga-

mente; Grão de Arroz / Soliddo; Marcha de

Lisboa (Marcha do Centenário, 1947); Por Un

Amor; Trepa no Coqueiro.

Com guitarra (Jaime Santos) e viola (Santos

Moreira).

REINO UNIDO. Col. 33CS5. Amalia of Portugal.

REINO UNIDO 33 CS 3 (1956) AMALIA

ENCORES. Foi Deus; Fado dos Fados; Alama-

res; Libertagdo / Minha Canção é Saudade; Não

é Desgraga Ser Pobre; Novo Fado da Severa;

Amantes Separados.

Com guitarra (Raul Nery, Domingos Camarinha ou Jaime Santos), viola (Santos Moreira) e viola baixo (Joel Pina).

AFRICA DO SUL. Col. 33 JS 5. Amalia

Encores.

FRANCA. 33T FSX 123 (1957). AMALIA A

L'OLYMPIA. Uma Casa Portuguesa; Nem As Paredes Confesso; Ai, Mouraria; Perseguição; Tudo Isto É Fado; Fado Corrido (L4 Porque Tens Cinco Pedras); Barco Negro / Coimbra; 306

Sabe-se Lá; Tendinha; L4 Vai Lisboa; Que Deus Me Perdoe; Lisboa Antiga; Amalia (Fado Amalia).

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Santos Moreira).

Gravagdo ao vivo no Olympia (Paris, 1956).

FRANCA Col. CTX 40 113. (stereo). Les Succes

d'Amalia Rodrigues; REINO UNIDO Col. 33 C

SXI1. Amalia At the Paris Olympia; ITALIA

Col. 062 40046 Amaélia in Concert; JAPAO

Odeon Or 7117 Amélia a l'Olympia; BRASIL

Odeon SMOFB 502 Amélia no Olympia; HOLAN-

DA Col. GHX10008 Amélia a l'Olympia; POR-

TUGAL 8E 04811062 Amélia no Olympia.

REINO UNIDO. 33 CS 2/ (1957). 8 OUTS-

TANDING SUCCESSES. Coimbra (The Whis-

p'ring Serenade); Dá-me o Brago Anda Dai; Uma

Casa Portuguesa; El Negro Zumbon / Sempre e

Sempre Amor (T'Ho Voluto Bene); Zanguei-me

Com o Meu Amor; Primavera; Vieste Depois.

Com guitarra (Jaime Santos), viola (Santos Moreira) e o conjunto de Mário Simões.

ITALIA Col. 33 QS 6089. 8 Grandi Sucessi.

BRASIL. ODEON MOFB 137 (1957). AMALIA

CANTA. Barco Negro; Antigamente; Grão de

Arroz; Fallaste Corazén; Lisboa Antiga; Tendi-

nha / Solidão; Interior Triste; Marcha de Lisboa

(Marcha do Centenario, 1947); Por Un Amor;

Sabe-se Lá; Amalia.

FRANCA. FSX 132 M (1958). Eu Disse Adeus à

Casinha; Fado Não Sei Quem Es; Maldição; Cui-

dado Coragdo; Ai Lisboa (Fado Lisboa); Marcha

da Mouraria (1935) / Foi Deus; Eu Queria

Cantar-te Um Fado; Maria da Cruz; Confesso;

Vamos os Dois Para a Farra; Los Asituneros.

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola

(Santos Moreira).

DISCOS BARCLAY

FRANCA. 80.0017 M (1956). LES MEILLEURS FADOS PORTUGAIS. Fado Malhoa; Fado do Ciúme; Fado Amalia; Não Sei Porque Te Foste Embora / Ai, Mouraria; Que Deus Me Perdoe; Sabe-se L4; Confesso.

Com guitarras e orquestra dirigida por Frederico Valério.

PORTUGAL Alvorada BLD 42003

DISCOS FESTIVAL

FRANCA. FLD 138 (1958). Fado da Adiga; Fria Claridade; Fado Marujo; Fado das Tamanquinhos; Fado Alfacinha / Aquela Rua; Fado Lisboeta; Cabeça de Vento; Tentação; Avé Maria Fadista.

Com guitarra e viola.

DISCOS DUCRETET-THOMSON

FRANCA. 33t 260 V 130 (1958). Fado Xuxu; Cantei o Fado; Fui ao Baile; Toiro! Eh! Toiro!; Marcha da Mouraria (da opereta A Rosa Canta-deira) | Faia; Trés Ruas; Lar Portugués; Eu Disse Adeus (à Casinha); Boa Nova.

Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra e viola.

EUA KAPP KL 1095 (1958) La Fabulosa Amalia Rodrigues; PORTUGAL Ducretet-Thomson DLD 45025 (1958).

FRANCA (1958). Amor Sou Tua; Sangue Toureiro; É Pecado; Um Só Amor (do filme Sangue Toureiro), Gritemne Piedras del Campo; Mi Rita Bonita / Ayl Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille la Nuit; Le Fado de Paris; La Femme du Berger; Don Trique Traque.

Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra e viola.

EUA KAPP KL 1096.

DISCOS ALYORADA

PORTUGAL. 4LD 501. Sem Razão; Triste Sina; Esquina do Pecado; As Rosas do Meu Caminho; Céu da Minha Rua / O Namorico da Rita; Fado Final; Conta Errada; Fadista Louco; Bailaricos; Fado Alfacinha.

Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Santos Moreira).

PORTUGAL. LD 8002. Quando os Outros Te Batem; Avé Maria Fadista,; Minha Canção É Saudade; L& Porque Tens Cinco Pedras / Fado

Marujo; Fado das Tamanquinhos; Fado da Adiga;
Fria Claridade.

Com guitarra e viola.

DISCOS 45 ROTACOES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

REINO UNIDO. SLEG 5025. AMALIA THE

BEAUTIFUL. Uma Casa Portuguesa; Coimbra
(Whispirl® Serenade) / Solido (Canção do
Mar); Barco Negro (Mãe Preta) From the film
The Lovers of Lisbon.

FRANCA. ESRF 1034 M. Barco Negro; Solido
/ Fallaste Corazon; Lisboa Não Sejas Francesa.

FRANCA. ESRF 1062 M. Uma Casa Portuguesa
(Quand Je Danse Dans Tes Bras); Coimbra (Avril
Au Portugal) / Doce Cascabeles; Lerele.

ITALIA Col SEDQ 650.

REINO UNIDO. SEGC 48. AMALIA SINGS.

Fado Eugénia Câmara; Fado Hilario / Ha Festa
na Mouraria; Malmequer Pequenino.

REINO UNIDO. SEMQ 60. FADO DOS FA-
DOS. Foi Deus; Libertagdo / Fado dos Fados;
Primavera.

DISCOS DUCRETET-THOMSON

FRANCA. 460 V 391 (1958). CHANTE EN

FRANCAIS. Ay Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille
la Nuit / Le Fado de Paris — O Fado Veio a
Paris; La Femme du Berger.

PORTUGAL DEP 75052 Canta em Francgs.

FRANCA. 460 V 390. CHANTE LES AIRS DU
FILM SANGUE TOUREIRO. É Pecado (CEst
un Péché); Um Só Amor (Un Seul Amour) /
Amor Sou Tua (Amour Je Suis A Toi); Sangue
Toureiro (Sang de Toréro).

PORTUGAL D-T MEP 60097. Do Filme San-
gue Toureiro.

FRANCA. 460 V 431. CHANTE EN ESPA-
GNOL. Don Triqui Traque; Mi Rita Bonita /
Gritemne Piedras del Campo; Te Recuerdo Yo.

PORTUGAL Alvorada DEP 75 065.

FRANCA. 460 V 430. A ALFAMA. Saudade de
Itapod; Solidão / Menina Lisboa; Lago.

PORTUGAL D-T DEP 75062 Em Alfama.

FRANCA. DEP 75-081. Saudade Vai-te Embora;
Faia / Foi Ontem; Lisboa a Noite

DISCOS ALVORADA (PORTUGAL)

MEP. 60.001. La Porque Tens Cinco Pedras;
Minha Canção É Saudade / Fado Alfacinha;

Quando os Outros Te Batem.
MEP 60.002. Cabega de Vento; Disse Mal de Ti /
Tentagdo. Avé Maria Fadista.
MEP 60.027. Fado da Adiga; Fria Claridade /
Fado Marujo; Fado das Tamanquinhas.
MEP 60.080. Sabe-se La; Confesso / Não Sei
Porque Te Foste Embora; Fado Amélia.
MEP 600. Ai, Mouraria; Que Deus Me Perdoe /
Fado do Citime; Fado Malhoa.
MEP 60.190. Triste Sina; Céu da Minha Rua /
Fado Final; Bailaricos.
DEP 75.066. Marcha da Mouraria; Lar Portu-
gués / Fado Xuxu; Toiro! Eh! Toiro!.
MEP 60.339. Esquina do Pecado; A Chave da
Minha Porta / Conta Errada; Campinos do
Ribatejo.

DEP 75.067. Fui ao Baile; Faia / Boa Nova; Eu
Disse Adeus.

MEP 60.048. Sem Razdo; As Rosas do Meu
Caminho / O Namorico da Rita; Fadista Louco.

307

ANOS 60

DISCOS LONG-PLAYING

DISCOS DUCRETET-THOMSON

FRANÇA. DUX 40 242 M. AU PAYS DU
FADO. Lua, Luar; Calunga; Quem o Fado Calu-
nia; Fado Jingdo; Fado Madragoa; Olé Mi
Morena; Barco Negro; Guitarra Triste / Uma
Casa Portuguesa; Lerele; Ay Mourir Pour Toi;
Coimbra; Trepa no Coqueiro; Lisboa Antiga;
Don Triqui Traque.
Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola
(Santos Moreira).

Gravagdo ao vivo no Olympia (Paris, 1957).

DISCOS ALVORADA

PORUGAL. DLD 45028. Gorioncillo; Cama de
Piedra; Não Quero Amar; Lisboa A Noite; Foi
Ontem / Saudade Vai-te Embora; Cabega no
Ombro; Petenera Portuguesa; Cuidado Coração;
Mi Nina Bonita.

PORUGAL. LPS-50-12 (1962). FADO E TOU-
ROS. Campinos do Ribatejo; Raizes; Ai, Moura-
ria; Lá Porque Tens Cinco Pedras; Fria' Clari-
dade; Tentagdo / Avé Maria Fadista; Fado
Amalia; Fado Marujo; Sabe-se Lá; Fado da
Adiga; Cansago.

DISCOS FESTIVAL

FRANCA. 100.038/39. FADOS E GUITAR-

RADAS AU PORTUGAL. Disco 1: Fado da Adiça; Tentação; La Porque Tens Cinco Pedras; Quando os Outros Te Batem; Fado Lisboeta; Minha Cangio É Saudade / Fado das Tamanquinas; Cabega de Vento; Fado Alfacinha; Disse Mal de Ti; Fria Claridade. Disco 2: Ai Mouraria; Que Deus Me Perdoe; Sabe-se Lá; Confesso. Instrumental: Recordando; As Minhas Variações em Ré; Fado do Pereiro; Variações no Fado Lopes. Com guitarra (Jalme Santos) e viola (Domingos Camarinha); orquestra dirigida por Frederico Valério.

FRANÇA. FLDX 464. CHANTE LE FADO. Ai, Mouraria; Fado do Ciúme; Cansaço. Instrumental: Portugal Cor de Rosa; Rapsódia de Fados / Não Sei Porque Te Foste Embora; Fado das Tamanquinas; Fria Claridade. Instrumental: Lisboa ao Entardecer; Motivos Populares. Com o conjunto de guitarras de Raul Nery; orquestra dirigida por Frederico Valério; guitarra e viola.

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

REINO UNIDO. 33 SX 1440 (1962). Asas Fechadas; Cais de outrora; Estranha Forma de Vida; Maria Lisboa; Madrugada (de Alfama) / 308 Abandono; Aves Agoirentas; Povo Que Lavas no Rio; Vagamundo. Com guitarra (José Nunes), viola (Castro Mota) e piano (Alain Oulman).

PORTUGAL Col. 8 072 40091 (stereo); JAPÃO Odeon OP 7135, AFRICA DO SUL Col. 33 JSX; FRANCA.

REINO UNIDO. 33 SX 1520. (1963). AMALIA FOR YOUR DELIGHT Vida Enganada; Acho Inúteis as Palavras; Algemas; Rasga o Passado; Caminhos de Deus / Espelho Quebrado; Assim Nasceu Este Fado; Eu Queria Cantar-te um Fado; Na Rua do Silêncio.

Com guitarra (José Nunes), viola (Castro Mota) e piano (Alain Oulman).

ITALIA. Col. 33 QPX 8054. Amalia For Your Delight; AFRICA DO SUL. Col. 33 JSX 1520 Amalia For Your Delight.

PORTUGAL. SX 6070 (1965). FADO PORTUGUES Fado Portugugs; Cantiga de Amigo; Si, Si, Si; Erros Meus; Nome de Rua; Na 'Esquma de

Ver o Mar / Gaivo!a; Verde, Verde; Paresito
Fara6n; Sombra; Fado Corrido (do filme Fado
Corrido); Ai, Mouraria.
Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola
(Castro Mota ou Martinho da Assunção).
FRANCA. Col. CTX 40297 Fado Portugues;
REINO UNIDO. Col. 33 FS 1059 Fado Portu-
gués; EUA. Capitol T. 10441 Haunting Fire of the
Fado; BRASIL. Odeon MOFB375 Fado Portu-
guês; HOLANDA. Col. GHX 10032 Fado Portu-
guês, NOVA ZELÂNDIA. Col. MSX 6070 Fado
Português.
FRANÇA. FSX 168 M. (1966). CHANTE LE
PORTUGAL Tirana; Senhora do Livramento;
Malhão de Cinfães; Don Solidon; Nós Atrás das
Moças; O Trevo / Mané Chiné; Rapariga Tola
Tola; Minha Mãe Me Deu Um Lenço; Lá Vai
Serpa, Lá Vai Moura; Rosa Tirana; Erva Cidreira.
Com orquestra dirigida por Joaquim Luís Gomes
e Jorge Costa Pinto.
PORTUGAL. Col. 8E 048-40259 Canta Portugal
1; EUA Capitol DT 10438 Folk Songs of Portu-
gal ITÁLIA Col. QPX 8103 Folklore Portog-
hese; JAPÃO Col. 084-40259. Canta Portugal;
HOLANDA Col. T. 10438 Folk Songs of Portu-
gal; CHILE Odeon LDC 36657 Canta Portugal.
PORTUGAL. SPMX5006 (stereo) (1967). FA-
DOS 67. Maldição; Pedro Gaiteiro; Primavera;
Não É Tarde; Fria Claridade; A Júlia Florista /
Meu Nome Sabe -me a Areia; Um Fado Nasce;
Olhos Fechados; Carmencita; Fado das Taman-
quinhas; Há Festa na Mouraria.
Com guitarra (Raul Nery; Fontes Rocha), viola
(Castro Mota) e viola baixo (Joel Pina).
FRANCA. Col. JSX99. Fados_67, BRASIL.
Odeon MOFB 415. Fados; JAPAO Odeon OP
2814 Fados.
PORTUGAL. SPMX 5011 (stereo) (1968). VOU
DAR DE BEBER A DOR (MARIQUINHAS).
Vou Dar de Beber à Dor; Disse-te Adeus e Morri;
Antigamente; Canzone Per Te; Fado Nocturno;
Barro Divino / Ai, Esta Pena de Mim; Caracóis;
Lá Lá Lá; Meia Noite e Uma Guitarra; Timpa-
nas; Não Peças Demais à Vida.
Com conjunto de guitarras de Raul Nery; guitarra
(Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).
FRANÇA. Col. 2.C062-40013. Vou Dar de
Beber à Dor — La Maison Sur le Port; ITÁLIA.

Col. SCXQ 8109; RFA Col. 1C.052-40.013 Vou
Dar de Beber 2 Dor; TURQUIA Col. TSX5 Vou
Dar de Beber à Dor.

PORTUGAL. SPMX 5014 (stereo) (1969). MAR-
CHAS DE LISBOA. Lisboa dos Milagres; Mar-
cha da Mouraria (1935); -Lisboa Bonita; Marcha
da Graça (1935); Grande Marcha de Lisboa (Lá
Vai Lisboa, 1935); Aqui Vai Alfama / É de Lis-
boa; Marcha de Alfama (1935); Lisboa em Festa;
Cá Vai Lisboa; Lisboa Noiva do Fado; Só
Lisboa.

Com orquestra dirigida por Ferrer Trindade,
Jorge Costa Pinto e Joaquim Luís Gomes.

FRANÇA. Disco 2 de Col. 2C154-40156/7 Por-
trait d'Amalia.

EUA EX-5153 (1967). FADO... SOUL OF POR-
TUGAL Sem Razão; Esquina do Pecado; A
Chave da Minha Porta; O Namorico da Rita;
Campinos do Ribatejo; Fadista Louco / Conta
Errada; As Rosas do Meu Caminho; Raízes; Anjo
Inútil; Job; Céu da Minha Rua.

REINO UNIDO. BPG 62672. Fado... The Soul
of Portugal; ESPANHA. Clave 18.1049.

GRECIA. SCXG 1008. VOU DAR DE BEBER
A DOR. Vou Dar de Beber à Dor; Canzone Per
Te; Disse-te Adeus e Morri; Caracéis; Fado Noc-
turno; Inch'Allah / Aranjuez, Mon Amour; Meia
Noite e Uma Guitarra; L4, L4, L4; L'Important
C'Est la Rose; Au Bord du Tage; Timpanas.

HOLANDA. SHPX 5019. UMA CASA POR-
TUGUESA. Uma Casa Portuguesa; Vou Dar de
Beber & Dor; Disse-te Adeus e Morri; Antiga-
mente; Canzone Per Te; Fado Nocturno / Em
Aranjuez Com o Teu Amor; Ai, Esta Pena de
Mim; Caracéis; L4, L4, Lá; Meia Noite e Uma
Guitarra; Timpanas.

DISCOS DE 45 ROTACOES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORTUGAL. SLEM 2152 (1963) MARCHAS
DE LISBOA. Cá Vai Lisboa (Grande Marcha de
Lisboa de 1963); Marcha de S. Vicente (1935) /
Marcha do Alto Pina; Marcha de Benfica N.º 1
(1935).

Com orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto.

PORTUGAL. SLEM 2179 (1964). TRECHOS
DO FILME "FADO CORRIDO". Cantiga da
Boa Gente; Fado Corrido / Gaivota.

Com conjunto de Shegundo Galarza; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

PORTUGAL. SLEM 2199. (1965). AMALIA

CANTA LUIS DE CAMOES. Lianor, Dura

Memoria / Erros Meus.

Com orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto; guitarra (José Nunes e Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

PORTUGAL. SLEM 2198 (1966). FANDANGUEIRO. Fandangueiro; Paresito Faraon / Verde, Verde; Si, Si, Si.

Com orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

PORTUGAL. SLEM 2242 (1966) FADO DO CIUME. Fado do Ciúme; Não Sei Porque Te Foste Embora / Só a Noitinha; Maria da Cruz. Com orquestra dirigida por Joaquim Luis Gomes e guitarra (Raul Nery).

PORTUGAL. SLEM 2243 (1967). LE PRE-MIER JOUR DU MONDE. Le Premier Jour du Monde (do filme Via Macau) / Fado Nocturno; Barro Divino.

Com orquestra dirigida por Joaquim Luís Gomes; guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

FRANÇA. SLEM 2281. (1967) Inch'Allah / L'Important C'Est la Rose; Au Bord du Tage (Fado do Ciúme).

Com guitarra (Raul Nery), viola (Martinho da Assunção) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. SLEM 2271 (1967) A JÚLIA

FLORISTA. A Júlia Florista; Rua Sombria / Tudo Isto é Fado; Carmencita. .

Com guitarra (Raul Nery, Fontes Rocha), viola (Castro Mota) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. SLEM 2315 (1968) VOU DAR DE BEBER A DOR. Vou Dar de Beber à Dor; Fadinho Serrano / Meia Noite e Uma Guitarra; Disse-te. Adeus e Morri.

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Castro Mota).

FRANCA. 8E 006 40000M. (1968) La Maison _Sur le Port / Un Fado.

PORTUGAL. SLEM 2321-15 (1968) LISBOA DOS MILAGRES. Lisboa dos Milagres; Lisboa, Noiva do Fado / É de Lisboa.

Com orquestra dirigida por Ferrer Trindade.
PORTUGAL. SLEM 2294 (1968) ARANJUEZ,
MON AMOUR. Aranjuez Mon Amour / Sur un
Air de Guitare; L'Automne de Notre Amour
(Nostalgia).

FRANCA.

PORTUGAL. SLEM 2335. (1968). A, CHICO,
CHICO. Ai, Chico, Chico; Andorinha / Anda o
Sol na Minha Rua; És Tudo Para Mim (D4-me
Um Beijo).

Com guitarra (Fontes Rocha, Raul Nery), viola
(Pedro Leal, Julio Gomes) e viola baixo (Joel
Pina).

309

PORTUGAL. SLEM (1968) CARACÓIS. Cara-
cóis; Há Festa na Mouraria / Ai, Esta Pena de
Mim; Timpanas.

Com conjunto de guitarras de Raul Nery.

PORTUGAL. 45 ML 240 (1968) AMALIA
CANTA POESIA MEDIEVAL PORTUGUESA.

Nós as Meninhas / Partindo-se.

Com o conjunto de guitarras de Raul Nery.

PORTUGAL. ELMS 3005. (1969). FORMIGA
BOSSA NOSSA. Formiga Bossa Nossa; Viuvi-
nha / Havemos de Ir a Viana; Cravos de Papel.

Com guitarra (Fontes Rocha, Raul Nery), viola
(Fernando Alvim, Júlio Gomes, Pedro Leal) e
viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. SLEM 2349 (1969). MARCHAS
POPULARES. Lisboa dos Manjericos (Grande
Marcha de Lisboa de 1969); Vai Aqui o Alto Pina
/ Alcantara Vem Cantar; Vem ao Castelo.

Com orquestra dirigida por Tavares Belo.

ITALIA. 066 - 40076 M. (1969). Coimbra (in ita-
liano) / Ay Che Negra (Barco Negro).

ANOS 70

DISCOS LONG-PLAYING

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORTUGAL. SPMX 5012. (stereo) (1970). COM
QUE VOZ. Naufrigio; Trova do Vento Que
Passa; Com Que Voz; Cravos de Papel; As Mãos
Que Trago / Gaivota; Havemos de Ir a Viana;
Cuidei Que Tinha Morrido; Formiga Bossa Nossa;
Meu Limão de Amargura; Madrugada de Alfama.

Com guitarra (Fontes Rocha) e viola (Pedro
Leal).

FRANCA. Col. 2C 066-40082. Com Que Voz;

JAPAO. Odeon E05 - 80483. Com Que Voz;
ITALIA. Col. 3C.062 - 40082. Com Que Voz;
BRASIL. Odeon SMOFB461. Com Que Voz.
FRANCA. SERIE: DES VEDETTE AUX IDOLES VOL. 18. RETROSPECTIVE 1967-1970.
C062 - 15468 T (1970) Alain Delon; Patricia; Gilbert Bécaud; Anne-Marie Peysson; Gianni Esposito; Dani; René Joly / Adamo; Marie-Blanche Vergne; Julien Clerc; Amalia Rodrigues (La Maison Sur Le Port); Wallace Collection; Francois Deguelt; Régine.
ESPAÑA. SERIE: GIGANTES DE LA CANCION. VOL. 27. ODEON 1.J054 - 40.089 (stereo)
(1970) Uma Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Soliddo; Minha Canção É Saudade; Barco Negro; Marcha do Centenario (1947) / Coimbra; Antigamente; Sempre e Sempre Amor (T'Ho Voluto Bene); Não É Desgraca Ser Pobre; Novo Fado da Severa; Trepa no Coqueiro.
PORTUGAL. 8E.062 - 40112 (stereo) (1971)
AMALIA CANTA PORTUGAL - 2. Malhão de Agueda; Martirios; Oliveirinha da Serra; Quando Eu Era Pequenina; Senhora d'Aires; Magadeiras / Lirio Roxo; Todos Me Querem; Senhora do Amparo; Rosa Branca ao Peito; Trovisqueira; Passarinho.
Com orquestra dirigida por Joaquim Luis Gomes.
AFRICA DO SUL. Col. SCXJP 243. Amalia Canta Portugal.
JAPAO. Odeon OP.80084 (stereo) (1971). IN
JAPAN. Fadinho Serrano; Lisboa Antiga; Coimbra; Inch'Allah; Barco Negro; Tramontana; Canzone Per Te / Meia Noite e Uma Guitarra; L'Important C'Est la Rose; Soliddo; Vou Dar de Beber a Dor; Nostalgia; O Careca; Lá Vai Lisboa; Fadinho Serrano.
Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) c viola baixo (Joel Pina).
Gravação ao vivo no Sankei Hall (Téquio, 1970).
ITALIA Col. 3C 054 - 40142. Live in Italy (Trata-se da mesma gravação de Toquio, apenas substituindo Tramontana por Trevo): PORTUGAL Col. 8E 072 - 40.158 No Japdo; FRANCA Disco 1 de Portrait d'Amalia Col. 2 C 154 -40156/7.
PORTUGAL. 8E.06240161 (stereo) (1971) CANCIGAS DE AMIGOS. Vim Esperar o Meu Amigo; Ah Quisesse Deus; E Pede-me Agora o

Que Não Devia / Lá Vão as Flores; Ermida de São Simeão; Amores Eu Tenho.

Com Natélia Correia, José Carlos Ary dos Santos (vozes) e com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.048 - 93338 (stereo) (1973). EM

PARIS. Fado Xuxu; Marcha da Mouraria (da opereta A Rosa Cantadeira); Faia; Boa Nova; Saudade de Itapod; Lago; Menina Lisboa / Ay, Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille la Nuit; Le Fado de Paris; La Femme du Berger; Don Triqui Traque; Plegaria; Bailen - Bailen (Dansez -Dansez). Com orquestra dirigida por Fernando Carvalho; guitarra e viola.

HOLANDA. Sounds Superb SPR 80.505.

FRANCA. SERIE GOLDEN RECORD. 2.CO64 - 40.232 (stereo) (1973) Lisboa Antiga; Barco Negro; Fado Menor; É Ou Não E; Coimbra; Fado dos Fados; Uma Casa Portuguesa / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Solido; Carmencita; Oiga L4 O Senhor Vinho; Gaivota; Com Que Voz; La Maison Sur le Port.

PORTUGAL. 8E.064 - 40.233 (stereo) (1973)

ENCONTRO AMALIA & DON BYAS Povo
Que Lavas no Rio; Solido; Estranha Forma de Vida; Libertagdo; Cansago; Rua do Capelão (Novo Fado da Scvera) / Ai, Mouraria; Não É Desgraga Ser Pobre; Coimbra; Lisboa Antiga; Há Festa na Mouraria; Maldição.

Com sax tenor (Don Byas); guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

Gravado em 1968.

JAPÃO. Odeon EOS - 80482 Encontro com Don Byas.

REINO UNIDO. WORLDWIDE SERIES -

PORTUGAL. SCX 64.07 (1972). THE MAGIC OF AMALIA. É Ou Não É; La, La, La; Cara-cóis; Meia Noite e Uma Guitarra; A Rita Yê Yê; Lisboa dos Milagres; Ai, Esta Pena de Mim; Havemos de Ir a Viana / Vou Dar de Beber à Dor; Timpanas; Não Peças Demais À Vida; Viu-vinha; Partindo-se; Marcha da Mouraria; Disse-te Adeus e Morri; Amália (Fado Amália).

PORTUGAL. 8E.054 - 40138 (stereo) (1972).

OICA LA O SENHOR VINHO. Oiça Lá O Senhor Vinho; As Meninas da Terceira; Não É

Desgraça Ser Pobre; O Careca; Covilhã, Cidade Neve; É Ou Não É / Ao Poeta Perguntei; Padre Zé; As Moças da Soalheira; Vai de Roda Agora; Lá Na Minha Aldeia; O Cochico.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves), viola (Pedro Leal, Manuel Martins) e viola baixo (Joel Pina).

PORUGAL. 8E.062.40255 (stereo) (1972) CAN-
TA PORTUGAL - III. Fadinho da Ti Maria

Benta;, Abana; Malhdo de S. Simão; Maria Rita Cara Bonita; Rosinha da Serra d'Arga; Malme-quer / Cana Verde do Mar; Bailarico Saloio; Valentim; O Pézinho; Malhão de Cinfées; Tirana. Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

BRASIL. Odeon 31C/064.40468 (stereo) (1973).

UM AMOR DE AMALIA. Fadinho Serrano;
Tiro-Liro-Liro; Lisboa Antiga; Meu Nome Sabe-me a Areia; Fado do Ciúme; Ai, Mouraria; Perseguição / Coimbra; Saudades do Brasil em Portugal; Maldição; Nem as Paredes Confesso; Barco Negro; Tudo Isto E Fado; Foi Deus.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina), orquestra e coros sob a direcção do maestro Gaya.

Gravagdo ao vivo no Canecdo (Rio de Janeiro, 1972).

ITALIA. 3C.064 - 40280 (stereo) (1973). A UNA TERRA CHE AMO. Dedicatto all'Italia. Amor Dammi Quel Fazzolettino; Sora Menica; Tarantella; Canto delle Lavandaie del Vomero; Ciuri, Ciuri / La Bella Gigogin; Sant'Antonio Allu Desertu; Maremma; Tiramole; Vitti' na Crozza.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

FRANCA. 2.C 154 - 40302 / 3 (stereo) (1974) DE LISBONNE A PARIS. Disco 1: Amdlia Canta Portugal. Disco 2: La Maison Sur le Port; Un Fado; C'Est Bien Vrai (E ou Não E); Chic, Chic (Ai, Chico, Chico); L'Automne de Notre Amour; Au Bord du Tage; Inch'Allah / L'Important C'Est la Rose; Ay, Mourir Pour Toi; Paris S'Eveille la Nuit; La Femme du Berger; Le Fado de Paris.

ITALIA 3/C 062 - 40333 (stereo) (1974). IN ITALIA. Nós as Meninhas; Mio Amor, Mio Amor (Meu Limão de- Amargura); Maremma; Coimbra (in italiano); Canzone Per Te; Il Cuore

Rosso di Maria / É Ou Não É (Ao Poeta Perguntei); La Casa In Via Del Campo (Vou Dar de Beber à Dor); Ay Che Nera (Barco Negro); Amor Dammi Quel Fazzolettino; Il Mare E Amico Mio (La Mer Est Mon Amie); La Tramontana (com coro).

JAPÃO. EMI 3C.-054-40333. In Italia.

PORTUGAL. 8E.07240422 (stereo). FANDANGUEIRO. Fandangueiro; Balada do Sino; Alecrim; Grândola, Vila Morena; Natal dos Simples; Malhão / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Sur Un Air de Guitare; Le Premier Jour du Monde; L'Automne de Notre Amour; Bailinho da Madeira.

HOLANDA. 5C.062.40368. (1975) AMÁLIA.

Uma Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Coimbra; Barco Negro; Inch'Allah; Solidão / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Lisboa Antiga; Com Que Voz; Maria Rita Cara Bonita; Grândola, Vila Morena; Fadinho da Ti Maria Benta.

REINO UNIDO. UNESCO. Pathé Marconi - Emi.82.024 (1976) LE CADEAU DE LA VIE.

Gilbert Bécaud; Julien Clerc; George Jouvin; it Salvatore Adamo; Amalia Rodrigues (La Maison Sur.le Port); John Lennon / Yehudi Menuhin; Mady Mesple; Aldo Ciccoloni; Orquestra de Paris com Daniel Barenboim; Nicolai Gedda; Michel Beroff; Maria Callas; Gyorgy Cziffra.

PORTUGAL. 8E.064.40414 (stereo) (1976). NO CANECAO. Tiro Liro Liro; Fadinho da Ti Maria Benta; Perseguiçdo; Vou Dar de Beber a Dor; Nem as Paredes Confesso; Solido; Tudo Isto É Fado; Fadinho Serrano / Fado do Ciúme; Ai, Mouraria; Coimbra; Florero; L'Important C'Est la Rose; Canzone Per Te; Lisboa Antiga; Foi Deus.

Com o mesmo acompanhamento de Um Amor de Amdlia.

Gravagdo ao vivo no Canecdo (Rio de Janeiro, 1972).

PORTUGAL. 8E.072 - 40421 (stereo). CANTIGAS DA BOA GENTE. Cantiga da Boa Gente; Alamares; Fado Eugénia Camara; Assim Nasceu Este Fado; Caminhos de Deus; Fado do Ciúme / Não Sei Porque Te Foste Embora; Andorinha; Malmequer Pequenino; Maria da Cruz; As Águias; Só à Noitinha.

PORTUGAL. 8E 174 - 40319 / 20 (stereo) (1976).

NO CAFE LUSO. Disco 1: Fado Menor (Foi Mau, Não Minto); Maldição; Lá Porque Tens Cinco Pedras; Sabe-se Lá / Marujo Português; Dá-me o Braço Anda Daí; Aquela Rua; Eu Queria Cantar-te um Fado. Disco 2: Fado da Mouraria (Entrei na Vida a Cantar); Primavera; Fado dos Fados; Libertação / Fado das Tamanquinhos; Não É Desgraça Ser Pobre; Fado da Bica; Foi Deus.

Com guitarra (Domingos Camarinha) e viola (Santos Moreira), apresentador Filipe Pinto.

311

Gravação ao vivo no Café Luso (Lisboa, 1955).

JAPÃO. Odeon EOS - 67125 - 26. Amália no Café Luso.

PORTUGAL. 8E.064 - 40.423 (stereo). ANDA O SOL NA MINHA RUA. Ai, Chico, Chico; Acho Inúteis as Palavras; Carta a Um Irmão Brasileiro; Zé Soldado, Soldadmho, Algemas; Cheira a Lisboa | O Rapaz da Camisola Verde; A Rita Yê Yê; Anda o Sol na Minha Rua; Viuvinha; Seja Pedro Ou Seja Paulo; À Janela do Meu Peito.

PORTUGAL. 8E.072.40447 (stereo) (1977). CANTIGAS NUMA LINGUA ANTIGA. Alfama; Rosa Vermelha; Meu Amigo Está Longe; Gondarém; Améndoam Amarga; O Meu É Teu / Abril; Meu Amor E Marinheiro; Malaventurado; Perdigão; As Facas; A Minha Terra É Viana.

Com guitarra (Fontes Rocha) e viola (Martinho da Assunção).

JAPAO. EMI EOS - 81078. Cantigas Numa Lingua Antiga; BRASIL. Odeon 31C - 064 40447. Cantigas Numa Lingua Antiga; FRANCA. Col. C.066 - 40447. Cantigas Numa Lingua Antiga.

ITALIA. 3C.064 - 40 - 469 (stereo) (1978).

AMALIA IN TEATRO. Variagdes; Mi Carro; Malhdo; Cheira a Lisboa; Povo Que Lavas no Rio; Porompompero / Cochicho; Ai, Mouraria; Si, Si, Sí; Dolores; Pitina; Malhão de Agueda. Gravagdo ao vivo em Itélia.

AFRICA DO SUL. SCXJ 254 (stereo) (1978).

AMALIA EM JOANESBURGO. Caldeirada - Poluição; Fadinho da Ti Maria Benta; É Ou Não É; Não É Desgraca Ser Pobre; Padre Ze Marcha da Mouraria / Oiça Lá Ó Senhor tho, Cara-cois; Maria Lisboa; Povo Que Lavas no Rio; Covilhã, Cidade Neve; Vai de Roda Agora.

PORTUGAL. 8E 169.40471 / 2 (stereo) (1978).

FREI HERMANO DA CÂMARA - O NAZARENO. Amúalia, como Maria Madalena, canta: Madalena; A Caminho do Calvário; Ressurreição. Com Hermano da Câmara e orquestra e coros sob a direcção de Jorge Machado.

FRANÇA. 2.C154 - 40156. PORTRAIT D'AMILIA. Disco 1: Amalia en Public (In Japan); disco 2: Marchas de Lisboa.

HOLANDA. Col. 5C.184.40156 / 7 Portrait d'Amalia Rodrigues.

ESPAÑA. SERIE: ASI CANTA. Odeon 10C.150 - 040.396 / 97. Disco 1: Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Coimbra; Grão de Arroz; Antigamente; Marcha do Centenario (1947) / Sempre e Sempre Amor (T'Ho Volutu Bene); Solido; Trepa no Coqueiro; Fado de la Anranza. Disco 2: Havemos de Ir a Viana; Não É Desgraça Ser Pobre; Novo Fado da Severa, Vou Dar de Beber à Dor; Dura Memoéria; Aves Agoi-rentas / Maria Lisboa; Vida Enganada; O Trevo; Nos Atras das Mogas; Mané Chiné; La Vai Serpa, La Vai Moura.

ESPAÑA. Odeon 1.J 062 - 40.294. AMALIA. Ai, Esta Pena de Mim; Vou Dar de Beber à Dor; 312

Antigamente; Maria Lisboa; Havemos de Ir a Viana; Madrugada de Alfama / É Ou Nio É; Ao Poeta Perguntei; As Mogas da Soalheira; Fadinho da Ti Maria Benta; Valentim; Rosinha da Serra d'Arga.

ITALIA. SERIE: | MAESTRI. 3.C064 - 40288. E Pede-me Agora o Que Não Devia; Partindo-se; Primavera; Malhdo de Agueda; Vou Dar de Beber à Dor; Anda o Sol na Minha Rua / La Vio as Flores; Lisboa Antiga; Zé Soldado, Soldadinho; Coxmbra, O Trevo; A Rita Yê Ye Nós as Meninhas.

HOLANDA. EMI 5C - 138 - 40434 | 5. LES PLUS GRANDS SUCCES. Disco 1: Uma Casa Portuguesa; Barco Negro; Lisboa Não Sejas Francesa; Solidão; Fado dos Fados; Canzone Per Te / Em Aranjuez Com o Teu Amor; Coimbra; Lisboa Antiga; Nostalgia; Carmencita; Caracóis. Disco 2: Inch'Allah; L'Important C'Est la Rose; Vou Dar de Beber à Dor; Lisboa dos Milagres; Fado Nocturno; Ai, Esta Pena de Mim / Malhão; Com Que Voz; Maria Rita Cara Bonita; Timpanas; Marcha da Mouraria; Fadinho da Ti Maria

Benta.

HOLANDA. EMI 1A 06 - 40542. GROOTSTE SUCCESSEN. Malhão; Solidão; Lisboa Não Sejas Francesa; Nostalgia; Canzone Per Te; Fadinho da Ti Maria Benta; Fado dos Fados; Barco Negro; Casa Portuguesa / Lisboa Antiga; Com Que Voz; Maria Rita Cara Bonita; Fado Menor; Inch'Allah; Vou Dar de Beber à Dor; Fado Noturno; Em Aranjuez Com o Teu Amor; Marcha da Mouraria.

JAPAO. Odeon EOS - 90090. BARCO NEGRO - AMALIA RODRIGUES BEST 20. Barco Negro; Coimbra; Lisboa Antiga; Uma Casa Portuguesa; Gaivota; Naufragio; Maldigdo; Alfama; Gondarém; Madrugada de Alfama / Aranjuez, Mon Amour; Inch'Allah; L'Important CEst la Rose; La, La, La; Sur un Air de Guitare; Meia Noite e uma Guitarra; Soliddo; Améndoam Amarga; La Maison Sur le Port; Fado Noturno.

JAPAO. Odeon EOS - 80485. ARANJUEZ, MON AMOUR. Aranjuez, Mon Amour; Inch'Allah; L'Important C'Est la Rose; La Maison Sur le Porl Sur un Air de Guitare; La, La, La; Barco Negro / É Ou Não É; A Rita Yê Yê; Vai de Roda Agora; Lá na Minha Aldeia; Formiga Bossa Nossa; Viuvinha; Havemos de Ir a Viana; Coimbra.

DISCOS DECCA

PORUTGAL. SLPDP 5000 / I (stereo) (1970)

AMALIA - VINICIUS | VINICIUS EM CASA DE AMALIA (A VOZ E O TEXTO) Amália canta: Havemos de Ir a Viana; Abandono; Gaivota; Saudades do Brasil em Portugal; Fado Portugués.

Com Vinicius de Moraes, Natalia Correia, José Carlos Ary dos Santos, David Mour3o-Ferreira (narrador), guitarra (Fontes Rocha) e viola (Pedro Leal).

Gravação em casa de Amália (Lisboa, 19 de Dezembro de 1968).

JAPAO. Decca SLPDP - 5000 / 1. Amália — Vinicius; BRASIL. Decca. Vinicius em Casa de Amalia.

DISCOS DE 45 ROTACOES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

ITALIA. 066 - 40062 (1970) 11 Cuore Rosso di Maria / La Casa In Via Del Campo.

PORUTGAL. 8.E 006 - 40043 (1970) COVILHA,

CIDADE NEVE. Covilhd, Cidade Neve / Padre Zé.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves) e viola (Pedro Leal).

PORTUGAL. 8E.016 - 40.038M (1970). É OU NÃO É. É Ou Não É; A Rita Yê Yê / Vai de Roda Agora; Lá Na Minha Aldeia.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves) e viola (Pedro Leal).

PORTUGAL. 8E.006 - 40090 (1970). NATAL DOS SIMPLES. Natal dos Simples / Balada do Sino.

Com orquestra dirigida por Paul Gérard.

PORTUGAL. 8E.016 - 40120 (1971). OICA LA Ó SENHOR VINHO. Oiga_L4 O Senhor Vinho; Ao Poeta Perguntei / Não É Desgraga Ser Pobre (versão integral).

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal, Manuel Martins) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.016 - 40113 (1971). O Careca; As Meninas da Terceira / O Cochicho; As Mogas da Soalheira.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal, Manuel Martins) e viola baixo (Joel Pina)

PORTUGAL. 8E.016.40173 (1972). ZE SOLDADO, SOLDADINHO. Zé Soldado, Soldadinho; Malhão de Agueda / Naufragio.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.016.40235 (1972). CHEIRA A LISBOA. O Rapaz da Camisola Verde; Carta a Um Irmão Brasileiro / Cheira a Lisboa; A Janela do Meu Peito.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).

PORTUGAL. 8E.006.40171 (1973). MIO AMOR, MIO AMOR. Mio Amor, Mio Amor (Meu Limão de Amargura; Meu Amor, Meu Amor) / Ti Mare É Amico Mio.

Com guitarra (Fontes Rocha) e viola (Pedro Leal a).

ITALIA.

PORTUGAL. 8E.006.40323G (1974). MEU AMOR É MARINHEIRO. Meu Amor É Marinheiro / Seja Pedro ou Seja Paulo.

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves),

viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).
PORTUGAL. 8E.006.40332G (1974). GRANDOLA, VILA MORENA. Grandola, Vila Morena / Alecrim.
Com orquestra dirigida por Joaquim Luis Gomes.
PORTUGAL. 8E.006.40324G (1974). FADO DE PENICHE (ABANDONO). Fado de Peniche (Abandono) / Cais de Outrora.
PORTUGAL. 8E.006 - 40444 (1977). CALDEL-RADA (POLUICAO). Caldeirada (Poluição) / Hortel Mourisca.
Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves), viola (Pedro Leal), viola baixo (Joel Pina).
ANOS 80
DISCOS LONG-PLAYING
DISCOS COLUMBIA
(VALENTIM DE CARVALHO)
PORTUGAL. /1C.078.40533 (stereo) (1980). GOSTAVA DE SER QUEM ERA. Lavava no Rio, Lavava; Teus Olhos São Duas Fontes; Fui Ao Mar Buscar Sardinhas; Gostava de Ser Quem Era; O Pinheiro Meu Irmão / Tive Um Coração, Perdi-o; Se Deixas de Ser Quem És; Trago o Fado Nos Sentidos; Quando Se Gosta de Alguém; Contigo Fica o Engano.
Com guitarra (Carlos Gonçalves, Fontes Rocha), viola (Pedro Leal) e viola baixo (Joel Pina).
JAPÃO. Odeon EOS-91046. Gostava Ser Quem Era; HOLANDA. Col. 14.062-40533. Gostava de Ser Quem Era.
HOLANDA. MFP 1A 022-58067. (1980) Uma Casa Portuguesa; Lisboa Não Sejas Francesa; Grândola, Vila Morena; Fadinho da Tí Maria Benta; Abana / Malmequer; Vai de Roda Agora; Cravos de Papel; Vou Dar de Beber à Dor; Meia Noite e Uma Guitarra; O Pézinho.
PORTUGAL. 1IC. 046-40546. (stereo) (Maxi-Single) O SENHOR EXTRATERRESTRE. O Senhor Extraterrestre / Amigo Brasileiro.
Orquestra dirigida pelo maestro Gaya.
PORTUGAL. 1652541 (stereo) (1983). LAGRIMA. Légrima; Flor de Lua; Ai, Minha Doce Loucura; Ai Maria; O Fado Chora-se Bem; Olha a Ribeirinha; / Morrinha; Ai as Gentes, Ai a Vida; Amor de Mel, Amor de Fel; Sou Filha das Ervas; Asa de Vento; Grito.
Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gongalves, viola (Jorge Fernando) e viola baixo (Joel Pina).

JAPAO. EMI EOS-91166 Lágrima

313

PORUTGAL 2402441 (stereo) (1984) AMALIA
NA BROADWAY. Who Will Buy; Long Ago
and Far Away; All the Things You Are; Blue
Moon | Summertime; The Nearness of You; I
Can't Begin To Tell You; I Can't Help Lovin'
That Man.

Com orquestra dirigida por Norrie Paramor.
Gravado em 1965.

JAPAO. Col. 2402441. Amalia na Broadway;
FRANCA.

PORUTGAL. 2606923 (stereo) (1985). O ME-
LHOR DE AMÁLIA - ESTRANHA FORMA
DE VIDA. Disco 1: Foi Deus; Fado Menor;
Malmequer Pequenino; Há Festa na Mouraria;
Não É Desgraga Ser Pobre; Dá-me o Brago Anda
Daf; Fado do Ciume / Barco Negro; Libertagdo;
Cansago; Fado Malhoa; Uma Casa Portuguesa;
Amélia; Estranha Forma de Vida. Disco 2: Gai-
vota; Com Que Voz; Havemos de Ir a Viana;
Fadinho da Ti Maria Benta; Madrugada de
Alfama; Meu Limdo de Amargura; Vou Dar de
Beber à Dor. / Ai, Mouraria; Fado Português; O
Careca; Valentim; Maria Lisboa; Trova do Vento
Que Passa; Povo Que Lavas No Rio.

PORUTGAL. 2608763 (stereo) (1985) O ME-
LHOR DE AMALIA 1I - TUDO ISTO É
FADO. Disco 1: Lisboa Antiga; Grão de Arroz;
Confesso; La Porque Tens Cinco Pedras; Coim-
bra; Fado das Tamanquinhas; Sabe-se La / Mal-
dição; Carmencita; Lisboa Não Sejas Francesa;
Zanguei-me Com O Meu Amor; Primavera; Tim-
panas; Só A Noitinha. Disco 2: Tudo Isto
Fado; Nem As Paredes Confesso; Dura Memoria,
Meia Noite e Uma Guitarra; Fadinho Serrano;
Abandono; Malhão de S. Simdo / Eu Queria
Cantar-te um Fado; É Ou Não É; Naufragio;
Oiça Lá Ó Senhor Vinho; Cuidei Que Tinha
Morrido; Caracóis; Lágrima.

Publicadas já em vários países, como França,
Japão, Brasil, Argentina, estas duas antologias
estão ainda em fase de publicação e lançamento
em outros países, pelo que se torna difícil indicar
as edições internacionais.

JAPAO. Odeon CP32-5125 (Compact Disc Digi-
tal Audio) (1986) BEST OF AMALIA RODRI-
GUES | BARCO NEGRO. Barco Negro; Coim-

bra; Lisboa Antiga; Uma Casa Portuguesa; Maldição; La, La, La; La Maison Sur le Port; Fado Nocturno; Meia Noite e Uma Guitarra; Naufrágio; Gaivota; Alfama; Madrugada de Alfama; Solidão; Aranjuez, Mon Amour; Inch'Allah; L'Important C'Est la Rose; Teus Olhos São Duas Fontes; Tive Um Coração, Perdi-o; Trago o Fado Nos Sentidos.

Primeiro Disco Compacto de um artista português a ser editado.

DISCOS JACKPOT

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORUGAL. JAK 007 (stereo) (1982) AMALIA FADO | AMALIA VOLTA A CANTAR FRE- DERICO VALERIO. Ai, Mouraria; Maria da Cruz; Que Deus Me Perdoe; Boa Nova; Saudades de Ti (Só A Noitinha); Fado Malhoa / Fado do 314

Citime; Confesso; Não Sei Porque Te Foste Embora; Sabe-se L4; Amalia (Fado Amalia).

Com guitarra (Fontes Rocha, Carlos Gonçalves), viola (Jorge Fernando) e viola baixo (Joel Pina).

Gravado em 1982.

JAPAOQ. Jackpot JAK - 007. Amalia - Fado.

DISCOS PHONODISC

BRASIL. 034.405.270 (stereo) (1986) Perseguidor; A Tendinha; Fado do Ciúme; Carmencita; Ai, Mouraria; Saudade de Ti (S6 A Noitinha) / Fado da Saudade; Sabe-se Lá; Confesso; Lá Porque Tens Cinco Pedras; O Namorico da Rita; Sem Razão.

Na face A deste disco são reproduzidas, pela primeira vez em 33 1/3 r.p.m., as gravações de 78 r.p.m. efectuadas no Brasil, em 1945.

DISCOS DE 45 ROTAÇÕES POR MINUTO

DISCOS COLUMBIA

(VALENTIM DE CARVALHO)

PORUGAL. 11C.008 - 40540H (stereo) (1981).

CANTIGAS AO MENINO JESUS. Nasçam os Amores / Vi o Menino Jesus.

Com guitarra (Carlos Gonçalves, Fontes Rocha), viola (Pedro Leal), viola baixo (Joel Pina), órgão (Jorge Machado).

PORUGAL. 11C.08-40612 (stereo) (1983) PERLIMPIMPIM. Perlimpimpim / S. João Menino.

Com guitarra (Carlos Gonçalves, Fontes Rocha), viola (Jorge Fernando), viola baixo (Joel Pina).

EDIÇÃO DO TURISMO PORTUGUÊS EM

LONDRES (1981)

AMALIA RODRIGUES / LOUIS

ARMSTRONG. Amalia Rodrigues com Don

Byas: Coimbra / Louis Armstrong: April In

Portugal.

PRINCIPAIS AUTORES CANTADOS POR AMÁLIA

LETRA

O autor da música é indicado entre parêntesis.

ALEGRE, Manuel

Abril (A. Oulman)

Facas, As (A. Oulman)

Meu Amor É Marinheiro (A. Oulman)

Trova do Vento Que Passa (A. Oulman)

ARAÚJO, Norberto

Grande Marcha de Lisboa de 1935 / Lá Vai Lisboa (R. Ferrão)

Grande Marcha de Lisboa de 1947 / Marcha do Centendrio (R. Ferrdo)

Grande Marcha de Lisboa de 1950 / Noite de Santo Antonio (R. Ferrdo)

Não É Desgraca Ser Pobre (Santos Moreira)

BARBOSA, Linhares

Alamares (Jaime Santos)

Aquela Rua (Jaime Santos)

Cabega de Vento (Armando Machado)

Contradições

Dá-me o Braço Anda Dai / Vida Airada (José Blanc)

Desespero (Fado Menor)

Disse Mal de Ti (Gomes dos Santos)

Faia (Martinho da Assunção)

Foi Mau, Não Minto (Armandinho: Fado Mayer)

Lá Porque Tens Cinco Pedras (Marques do Amaral)

Lenda das Rosas (Francisco Viana, Vianinha)

Marujo, Fado (Artur Ribeiro: 4 Rosinha dos Limdes)

Meus Olhos São Dois Cirios, Os (Fado Menor)

Perdição (Alfredo Marceneiro)

Sardinheiras (Amalia Rodrigues)

Tamanquinhas, Fado das (Carlos Neves)

Vamos os Dois Para a Farra (Domingos Camarinha)

Vieste Depois (Jaime Santos)

Zanguei-me Com o Meu Amor (Jaime Santos)

BRITO, Joaquim Frederico de

Antigamente (Julio Proenga)

Carmencita (J.F. de Brito)

Marcha de Alfama de 1935 (R. Ferrão)
Marcha de Benfica de 1935 (R. Ferrão)
Marcha da Mouraria de 1935 (R. Ferrdo)
Marcha de S. Vicente de 1935 (R. Ferrão)
Passei Por Voct (Alfredo Duarte)
Rapaz do Camarão, O
CAMOES, Luis de
Com Que Voz (?) (A. Oulman)
Dura Memoéria (A. Oulman)
Erros Meus (A. Oulman)
Lianor (A. Oulman)
Perdigdo (A. Oulman)
COUTO, Vasco de Lima
Andorinha (Alfredo Duarte)
Disse-te Adeus e Morri (José Anténio Sabrosa)
Meu Nome Sabe-me a Areia (Alfredo Duarte)
FREITAS, António de Sousa
Acho Inuteis as Palavras (José Marques)
Assim Nasceu Este Fado (Popular)
Caminhos de Deus (Joaquim Campos)
Eu Queria Cantar-te Um Fado (Franklin Godinho)
Na Rua do Silêncio (Alfredo Duarte)
GALHARDO, José
Ai, Lisboa / Fado Lisboa (F. Valério)
Amalia, Fado (F. Valério)
Coimbra (R. Ferrdo)
Confesso / O Meu Amor Na Vida (F. Valério)
Conta Errada (Jodo Nobre)
Eu Disse Adeus A Casinha (F. Valério)
Faz Hoje Um Ano (R. Ferrão)
Lisboa Não Sejas Francesa (R. Ferrdo)
Malhoa, Fado (F. Valério)
Não Sei Porque Te Foste Embora (F. Valério)
O Fado Nio Sei Quem És (F. de Freitas)
Saudade, Fado da (F. de Freitas)
Tendinha (R. Ferrão)
JANES, Alberto
A Janela do Meu Peito (A. Janes)
Ao Poeta Perguntei (A. Janes)
Caldeirada — Poluição (A. Janes)
Casa In Via Del Porto, La (A. Janes/R. Arnaldi)
C'Est Bien Vraie (A. Janes)
É Ou Não É (A. Janes)
Fadista Louco (A. Janes)
Foi Deus (A. Janes)
Mare É Amico Mio, 11 (A. Janes/ Pierre Cour, V. Pallavicini)
Lá Na Minha Aldeia (A. Janes)

Maison Sur Le Port, La (A. Janes/ Pierre Cour)
Mer Est Mon Amie, La (A. Janes/Pierre Cour)
Oiga Lá O Senhor Vinho (A. Janes)
Rita Y2 Yê, A (A. Janes)
Rosas do Meu Caminho, As (A. Janes)
Um Fado Nasce (A. Janes)
Vai de Roda, Agora (A. Janes)
Vou Dar de Beber A Dor/Mariquinhas (A.
Janes)
MACEDO, Luis
Anjo Inútil
Asas Fechadas (A. Oulman)
Cais de Outrora (A. Oulman)
Cansago (Joaquim Campos)
Fado de Paris, Le / O Fado Veio a Paris (Fer-
nando Carvalho)
Interior Triste (Armando Gois)
Job
Lago
Na Esquina de Ver o Mar (A. Oulman)
Vagamundo (A. Oulman)
Vida Enganada (A. Oulman)
MELLO, Pedro Homem de
Cuidei Que Tinha Morrido (A. Oulman)
Fandangueiro (A. Oulman)
Fria Claridade (Marques do Amaral)
Gondarém (A. Oulman)
Havemos de Ir a Viana (A. Oulman)
315
Minha Terra É Viana, A (A. Oulman)
Olhos Fechados (Armando Góis)
Povo Que Lavas No Rio (Joaquim Campos)
Prece (A. Oulman)
Quando os Outros Te Batem Beijo-te Eu (Arman-
do Machado)
Rapaz da Camisola Verde, O (Hermano da
Câmara)
MOURAO-FERREIRA, David
Abandono/Fado de Peniche (A. Oulman)
Águias, As (A. Oulman)
Anda o Sol na Minha Rua (Fontes Rocha)
Au Bord du Tage (F. Valério/A. do Vale: Fado
do Ciúme)
L'Automne de Notre Amour (Jerónimo Bragan-
ça/Joaquim Luis Gomes: Nostalgia)
Aves Agoirentas (A. Oulman)
Barco Negro (Caco Velho/Piratini: Mãe Preta)
Em Aranjuez Com o Teu Amor (Joaquin Rodri-

go/Segura: Aranjuez, Mon Amour)
Espelho Quebrado (A. Oulman)
Liberta o (Santos Moreira)
Madrugada de Alfama (A. Oulman)
Maria Lisboa (A. Oulman)
Neblina (Auric/Larue: The Song From Moulin
Rouge)
Nome de Rua (A. Oulman)
Primavera (Pedro Rodrigues)
Quando a Noite Vem (Charles Chaplin: Limelight)
Sempre e Sempre Amor (P. G. Redi: T'Ho
Voluto Bene, do filme Anna)
Solidão (Ferrer Trindade/Joaquim Frederico de
Brito: Cang do do Mar)
Sombra (A. Oulman)
NEVES, Leonel
Cuidado Cora o (Domingos Camarinha)
Fado dos Fados (Ant nio Mestre)
Nio  Tarde (Ant nio Mestre)
NOBRE, João
Campinos do Ribatejo (J. Nobre)
Céu da Minha Rua (S. Tavares) (musica)
Chave da Minha Porta, A (Anibal Nazar )
(musica)
Conta Errada (José Galhardo) (música)
Esquina do Pecado (J. Nobre)
OLIVEIRA, Gabriel de
Av  Maria Fadista (Francisco Viana, Vianinha)
Há Festa Na Mouraria (Alfredo Duarte)
O'NEILL, Alexandre
Formiga Bossa Nossa (A. Oulman)
Gaivota (A. Oulman)
RODRIGUES, Amilia
Ai as Gentes, Ai a Vida (Fontes Rocha)
Ai, Esta Pena de Mim (José Ant nio Sabrosa)
Ai, Maria (Carlos Gongalves)
Ai, Minha Doce Loucura (C. Gongalves)
- Amor de Mel, Amor de Fel (C. Gongalves)
Asa de Vento (C. Gongalves)
Contigo Fica o Engano (C. Gongalves)
316
Estranha Forma de Vida (Alfredo Duarte)
Fado Chora-se Bem, O (C. Gongalves)
Flor de Lua (C. Gongalves)
Fui Ao Mar Buscar Sardinhas (C. Gongalves)
Gostava de Ser Quem Era (C. Gongalves)
Grito (C. Gongalves)
Lagrima (C. Gongalves)

Lavava No Rio, Lavava (Fontes Rocha)
Morrinha (C. Gongalves)
Mouraria (Fado Mouraria)
Nasçam os Amores (C. Gongalves)
Ó Pinheiro Meu Irmão (C. Gongalves)
Olha a Ribeirinha (C. Gongalves)
Perlimpimpim (C. Gongalves)
Quando Se Gosta de Alguém (Amália Rodrigues)
S. João Menino (Faustino Neto)
Sardinheiras (Linhares Barbosa) (musica)
Se Deixas de Ser Quem Es (C. Gongalves)
Sou Filha das Ervas (C. Gongalves)
Teus Olhos São Duas Fontes (Fontes Rocha)
Tive Um Coração Perdi-o (Fontes Rocha)
Trago o Fado Nos Sentidos (Fontes Rocha)
Vi o Menino Jesus (C. Gongalves)
SANTOS, José Carlos Ary dos
Alfama (A. Oulman)
Améndoaa Amarga (A. Oulman)
Meu Amigo Esta Longe (A. Oulman)
Meu E Teu, O (A. Oulman)
Meu Limão de Amargura (A. Oulman)
Mio Amor, Mio Amor (A. Oulman/R. Arnaldi)
Rosa Vermelha (A. Oulman)
SIMOES, Alvaro Duarte
Algemas (A. D. Simdes)
Barro Divino (A. D. Simdes)
Meia Noite e Uma Guitarra (A. D. Simdes)
Não Peças Demais A Vida (A. D. Simdes)
Rasga o Passado (A. D. Simdes)
TAVARES, Silva
Céu da Minha Rua (J. Nobre)
Elogio do Xale (Filipe Duarte)
És Tudo Para Mim / Dá-me Um Beijo (F. de Freitas)
Motivo, Fado do (Filipe Duarte)
O Fado de Cada Um (F. de Freitas)
Que Deus Me Perdoe (F. Valério)
Sabe-se La (F: Valério)
VALE, Amadeu do
Ai, Mouraria (F. Valério)
Alma da Tourada (R. Ferrão)
Boa Nova (F. Valério)
Cantei o Fado (Fernando Carvalho)
Ciume, Fado do (F. Valério)
Fui ao Baile (Fernando Carvalho)
Marcha da Mouraria (F. Valério)
Maria da Cruz (F. Valério)

Menina Lisboa (R. Ferrdo)

S6 A Noitinha/Saudades de Ti (F. Valério, R. Ferrão)

Tentação (Carlos Dias)

Três Ruas (Fernando Carvalho)

Xuxu, Fado (F. Valério)

MÚSICA

O autor da letra é indicado entre parêntesis.

FERRÃO, Raul

Alma da Tourada (A. do Vale)

Cochicho, O (Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos)

Coimbra (J. Galhardo)

Eugénia Câmara, Fado (Pereira Coelho)

Faz Hoje Um Ano (J. Galhardo)

Grande Marcha de Lisboa de 1935 / Lá Vai Lisboa (N. de Araújo)

Grande Marcha de Lisboa 1947 / Marcha do Centenário (N. de Araújo)

Grande Marcha de Lisboa de 1950 / Noite de S. António (N. de Araújo)

Lisboa Não Sejas Francesa (J. Galhardo)

Marcha de Benfica de 1935 (J.F. de Brito)

Marcha da Mouraria de 1935 (J.F. de Brito)

Marcha de S. Vicente de 1935 (J.F. de Brito)

Silêncio, Fado do

Só à Noitinha/Saudades de Ti (F. Valério/ Amadeu do Vale)

Tendinha (J. Galhardo)

FREITAS, Frederico de

Es Tudo Para Mim/Dá-me Um Beijo (S. Tavares)

Fado de Cada Um, O (S. Tavares)

Novo Fado da Severa (Júlio Dantas)

Ó Fado Não Sei Quem És (J. Galhardo)

Saudade, Fado da (J. Galhardo)

Timpanas, O (Júlio Dantas)

OULMAN, Alain

Abandono / Fado de Peniche (D. Mourão-Ferreira)

Abril (M. Alegre)

Alfama (J.C.A. dos Santos)

Amêndoas Amargas (J.C.A. dos Santos)

Asas Fechadas (L. de Macedo)

Aves Agoirentas (D. Mourão-Ferreira)

Cais de outrora (L. de Macedo)

Cantiga de Amigo/Ermida de S. Simeão (Mendinho)

Cantiga Partindo-se (Jo@o Roiz de Castelo Branco)

Com Que Vo7 (Luis de Camdes?)
Cravos de Papel (Anténio de Sousa)
Cuidei Que Tinha Morrido (P.H. de Mello)
Dura Memoria (Luis de Camdes)
Espelho Quebrado (D. Mourdo-Ferreira)
Eros Meus (Luis de Camões)
Facas, As (M. Alegre)
Fado Portugués (José Régio)
Fandangueiro (P.H. de Mello)
Formiga Bossa Nossa (A. O'Neill)
Gaivota (A. O'Neill)
Gondarém (P.H. de Mello)
Havemos de Ir a Viana (P.H. de Mello)
Lianor (Luis de Camdes)
Madrugada de Alfama (D. Mourão-Ferreira)
Malaventurado (Bernardim Ribeiro)
Mãos Que Trago. As (Cecilia Meireles)
Maria Lisboa (D. Mourao-Ferreira)
Meu Amigo Esta Longe (J.C.A. dos Santos)
Meu Amor E Marinheiro (M. Alegre)
Meu E Teu, O (J.C.A. dos Santos)
Meu Limão de Amargura/Meu Amor, Meu
Amor (J.C.A. dos Santos)
Minha Terra E Viana, A (P.H. de Mello)
Na Esquina de Ver o Mar (L. de Macedo)
Naufragio (Cecilia Meireles)
Nome de Rua (D. Mourão-Ferreira)
Nés, as Meninhas (Pero de Vivães)
Pedro Gaiteiro (Antonio Feliciano de Castilho:
Cantilena dos Treze Anos)
Perdigdo (Luis de Camdes)
Prece (P.H. de Mello)
Sombra (D. Mourão-Ferreira)
Trova do Vento Que Passa (M. Alegre)
Vagamundo (L. de Macedo)
Verde, Verde (P.H. de Mello)
Vida Enganada (L. de Macedo)
Viuvinha (Popular)
VALERIO, Frederico
Ai, Lisboa/Fado Lisboa (J. Galhardo)
Amúalia, Fado (J. Galhardo)
Amor, Sou Tua (Guilherme Pereira da Rosa)
Au Bord Du Tage (A. do Vale, D. Mourão-
Ferreira: Fado do Ciúme)
Boa Nova (A. do Vale)
Ciúme, Fado do (A. do Vale)
Confesso/O Meu Amor Na Vida (J. Galhardo)
E Pecado (G.P. da Rosa)

Eu Disse Adeus A Casinha (J. Galhardo)
Madragoa, Fado (J. Galhardo)
Malhoa, Fado (J. Galhardo)
Maria da Cruz (A. do Vale)
Nio Sei Porque Te Foste Embora (J. Galhardo)
Que Deus Me Perdoe (S. Tavares)
Recordagdes de Queluz (A. do Vale)
Sabe-se L4 (S. Tavares)
Samba! Samba! (G.P. da Rosa)
Sangue Toureiro (G.P. da Rosa)
Só A Noitinha/Saudades de Ti (A. do Vale)
Um Só Amor (G.P. da Rosa)

317

Composição, fotolito e montagem
Grafiseis
impressão e acabamentos
Artes Gráficas Simões, Com. e Ind. Gráfica, Lda.
distribuição
Diglivro e Movilivro
para
Contexto, Editora, Lda.
Rua Ilha Terceira, 42 D - Pav. 2 - 1000 Lisboa
Tel.: 57 00 82

Amália Rodrigues e o Autor da sua biografia.
Vitor Pavão dos Santos, critico e investigador, licenciado em Historia, é o actual Director do Museu Nacional do Teatro. Publicou, nomeadamente, "A Revisa a Portuguesa", primeiro estudo consagrado ao teatro de revista em Portugal e, no presente, ultima uma outra biografia consagrada a Amélia Rey Colago, a publicar em breve.

Ruí Vieira Nery |

é k r

;

4) oa R2 e Se /ARE ao E a

cad

da prest a

Prémio Amália de Ensaio e Divulgação de 2006, Para Uma História do Fado converteu-se desde a sua publicação original, em 2004, numa referência fundamental da bibliografia sobre o género. Uma leitura rigorosa, crítica e problematizante do percurso histórico do Fado, desde os seus processos de formação à actualidade, acompanhando ao longo de dois séculos fadistas, guitarristas, compositores e poetas, mas também formas musicais, convenções poéticas, práticas performativas e enquadramentos institucionais, a partir do contexto mais geral da história política, económica, social e cultural do Portugal contemporâneo. Nova edição revista, precedida de um estudo introdutório de actualização sobre a última década.

«[...] contribuição, a todos os títulos magistral [...] de Rui Vieira Nery — um modelo de rigor, de sentido de divulgação, de capacidade de apresentar de uma forma despretenciosa uma matéria que levou anos e anos a consolidar através da recuperação de fontes escritas e documentais. Num domínio em que a bibliografia é escassa, em que os mitos e erros proliferam (uns enredados nos outros), em que a marginalidade do fado o tornou um difícil objecto científico, em que o fado aparecia como que ligado a um projecto cultural asfixiante de futebol e Fátima associado à extrema-direita antidemocrática, encontrar um texto [...] tão denso e sereno é uma alegria imensa.»

Eduardo Prado Coelho, Público

Vas

j

)/

LrA

Para Uma História do Fado

INCM

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.

Avenida de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

www.incm.pt

editorial.apoiocliente@incm.pt

<http://www.facebook.com/INCM.Livros>

O Sociedade Portuguesa de Autores

e Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Tiragem: 2000 exemplares

ISBN: 978-972-27-2023-6

1000 1209.

Depósito legal: 334 693/11

Edição n.º 1018624

1.º edição: 2004

2.º edição, revista: 2012

Por vontade expressa do autor este livro

observa as normas do antigo Acordo

Ortográfico da Língua Portuguesa.

Para Uma História

do Fado

Rui Vieira Nery

º edição

])

too

Para meu Pai, Raul Nery,

com carinho e admiração infinitos.

University of Nottingham

Haliward Library

Oito anos depois (2012)

Olhando retrospectivamente para o panorama do Fado na sociedade portuguesa ao longo da primeira década do século xx1, de que a edição original do presente estudo, saída em 2004, apenas podia abordar os primeiros anos, há duas realidades que se evidenciam de forma inequívoca. A primeira é a de que neste período se reforçou ainda mais a dinâmica intensa de expansão a que já se vinha assistindo no género desde os anos 80, tanto no País como no circuito internacional, com cada vez mais fadistas no activo, sobretudo nas novas gerações, maiores oportunidades de apresentação pública e de difusão mediática, maior afluência do público aos espaços performativos, maior volume de vendas de CD e DVD.

À segunda realidade do novo século neste domínio é a do encerramento definitivo do debate histórico sobre a legitimidade político-ideológica e a dignidade estética do Fado, que o tinha envolvido praticamente desde as suas origens, mas se acentuara em particular nas décadas de confronto político aceso da Oposição antifascista a partir do pós-guerra e no período imediatamente posterior ao 25 de Abril. A morte de Amália Rodrigues, em 1999, desencadeia à escala nacional uma reacção emocional profunda: centenas de milhares de populares participam no seu funeral no Cemitério dos Prazeres, e milhões de espectadores acompanham em directo a transmissão televisiva do cortejo fúnebre, como mais tarde a da sua trasladação para o Panteão Nacional — muito significativamente a primeira de uma figura das Artes do Espectáculo e da Cultura Popular. Esta homenagem póstuma generalizada transforma-se assim na expressão simbólica de um amplo consenso nacional, cobrindo praticamente todas as vertentes relevantes do espectro político e ideológico, que de uma vez por todas virá a repor o Fado na primeira linha da Música Popular Urbana portuguesa.

Esta nova realidade traduz-se antes de mais no sucesso de vendas da discografia de Fado, que suplanta actualmente a de qualquer outro género musical nacional, na afluência maciça aos espectáculos públicos dos fadistas mais consagrados,

mesmo quando efectuados em grandes recintos como os dos coliseus de Lisboa e do Porto ou em grandes espaços ao ar livre, na presença frequente desses mesmos Oito anos depois (2012)

fadistas na programação regular dos programas televisivos de maior audiência e na cobertura mediática intensa com que o género é hoje acompanhado. Especialmente significativo deste fenómeno é o sucesso da Rádio Amália, estação radiofónica inteiramente dedicada ao repertório de Fado, que depressa alcança, desde a sua criação em 2009, um lugar destacado entre as rádios não generalistas. O consenso alargado em torno do género traz consigo a consagração pública reforçada de algumas das suas figuras históricas, com destaque para a de Argentina Santos, que é em 2005 a protagonista do espectáculo de Ricardo Pais Cabelo Branco É Saudade, apresentado com enorme sucesso numa extensa digressão europeia, e a quem a Câmara Municipal de Lisboa atribui a Medalha da Cidade. A evocação sentimental da memória de Amália assegura o êxito de bilheteira sem precedentes, logo em 2000, do musical Azzália, de Filipe La Féria, com lotações esgotadas durante três anos no Teatro Politeama, como posteriormente, em 2008, da biografia ficcional da artista no filme do mesmo título de Carlos Coelho da Silva. Por sua vez, Carlos do Carmo é, com Camané e Mariza, a figura central de outro filme de maior fôlego artístico e de grande divulgação internacional, Fados (2007), de Carlos Saura, que lhe valerá no ano seguinte o Prémio Goya para a melhor canção original. Carlos do Carmo continua, de resto, a ser nesta década a presença mais destacada dos fadistas veteranos, com novos álbuns marcantes como Nove Fados e Uma Canção de Amor (2002) e À Noite (2007), onde a revisitação do repertório fadista tradicional é acompanhada da procura constante de uma expressão poética sempre exigente e de experiências por vezes assumidamente inovadoras no plano da instrumentação, convertendo-o numa referência incontornável, para as gerações mais jovens, tanto da transmissão da tradição como de uma assumida ousadia criativa. À morte prematura de Carlos Zel, em 2002, corta uma carreira em pleno auge, mas outros nomes já plenamente consagrados nas décadas finais do século xx, como Vicente da Câmara, Maria da Fé, João Braga, Beatriz da Conceição, António Rocha, Maria da Nazaré ou Maria Amélia Proença mantêm uma presença destacada no circuito artístico, como referências seguras de continuidade no género.

Da geração que emergiu na viragem para os anos 90, Camané e Aldina Duarte consolidam agora as respectivas carreiras já numa fase de plena maturidade, com uma postura de reencontro fascinado com os fados estróficos tradicionais, mas também de recurso a alguns dos melhores poetas eruditos contemporâneos e de escolha criteriosa dos suportes instrumentais — e no caso da última também dos enquadramentos cenográficos e performativos. Das vozes que se tinham imposto na mesma década sobretudo no circuito da World Music, Mísia e Cristina Branco prosseguem com sucesso o seu percurso internacional, no caso da segunda com uma diversificação crescente do repertório, onde o Fado continua a surgir como uma inspiração nuclear mas se cruza, num diálogo sempre inteligente, com outros géneros poético-musicais, como sucede com a sua evocação do legado de José Afonso. Joana Amendoeira penetra pouco a pouco no mesmo circuito, e Mafalda Arnauth e Maria Ana Bobone continuam a assegurar uma presença sólida mas mais discreta, enquanto Paulo Bragança, cujo talento é cujo perfil marcadamente original no final do século pareciam prometer um desenvolvimento ulterior mui-

to interessante, terá, infelizmente, interrompido a sua carreira com um último álbum em 2001.

É contudo na geração seguinte, revelada já entre o final da década de 90 e o início da seguinte, que nos deparamos com um fenómeno de vitalidade mais evidente, de que o expoente mais relevante é a carreira internacional fulgurante de Mariza, hoje presença constante nas maiores salas de concerto de todo o mundo e premiada com algumas das maiores distinções do mercado discográfico mundial, mas ao mesmo tempo figura querida do público português, que acorre em massa aos seus espectáculos. Também Ana Moura tem vindo a triunfar destacadamente no circuito internacional, muitas vezes ao lado de grandes ícones mundiais do espectáculo como Mick Jagger ou Prince, e Katia Guerreiro conquistou um lugar indiscutível no itinerário dos grandes festivais e recintos de concerto europeus e norte-americanos.

Nos últimos anos, as revelações mais marcantes entre os novíssimos terão sido certamente as de Carminho e Ricardo Ribeiro, que aliam uma ligação assumida à tradição fadista mais «castiça» a uma impressionante capacidade de comunicação emocional com o público. Carminho traz por vezes à memória o impacto inicial da Teresa Tarouca jovem e Ricardo Ribeiro (que revela igualmente uma curiosidade permanente pelas músicas árabes e latinas) filia-se claramente na herança de Fernando Maurício, mas em ambos os casos estamos perante uma forte personalidade artística original que vemos amadurecer intensamente a cada momento.

E aproximadamente na mesma geração encontramos um leque muito vasto de jovens intérpretes a afirmarem-se colectivamente como os novos protagonistas do género, embora com estilos vocais e repertórios poéticos e musicais muito diversificados entre si. É o caso de Ana Sofia Varela (com uma colaboração importante com a dupla de criadores de João Monge e João Gil), Raquel Tavares, Cristina Nóbrega, Cuca Roseta ou Ana Marta, e de, entre as vozes masculinas, António José Zambujo (a entrar mais recentemente numa linha de fusão original com alguma influência da Música Popular Brasileira), Gonçalo Salgueiro, os irmãos Helder e Pedro Moutinho, Rodrigo Costa Félix, Duarte, Marco Rodrigues ou António Vasco Moraes, entre outros.

Esta emergência de novas vozes tem sido acompanhada pela afirmação de um bom número de jovens instrumentistas que na maioria dos casos juntam

10

Oito anos depois (2012)

a herança directa da tradição instrumental do Fado a uma formação musical sólida no campo da Música Erudita e/ou do Jazz. É o caso de Ricardo Rocha, neto de José Fontes Rocha e sem dúvida o solista de maior virtuosismo da guitarra portuguesa da sua geração, e na anterior de Mário Pacheco e Custódio Castelo, ambos com uma actividade relevante igualmente como compositores, mas também de outros que se consagram mais particularmente ao acompanhamento, com destaque para José Manuel Neto, mas também para os irmãos Paulo e Ricardo Parreira, Pedro Castro, Bernardo Couto e Ângelo Freire, enquanto na viola se distinguem em especial Carlos Manuel Proença e Diogo Clemente.

O alargamento do número de intérpretes de qualidade não tem tido correspondência proporcional na expansão do repertório. Muitos dos fadistas mais jovens tendem a começar por construir as suas carreiras com base no repertório mais tardio de Amália, desde os fados consagrados de Alain Oulman até aos de

Fontes Rocha e Carlos Gonçalves, e a regressar em seguida ao pilar seguro dos fados estróficos «clássicos» de Marceneiro, Joaquim Campos, Armandinho ou Casimiro Ramos. Curiosamente, alguns dos melhores fados de composição recente são da autoria de músicos provenientes de outros géneros, entre os quais se deve realçar o trabalho de criação notável de Paulo de Carvalho, mas também as composições de Fernando Tordo, João Gil, José Mário Branco e Rui Veloso ou do jovem Tiago Machado, embora haja igualmente casos de sucesso de compositores provindos do meio do Fado, como Mário Pacheco ou Jorge Fernando. Contudo, e apesar destes exemplos muito positivos, o peso dos modelos estróficos «castiços» e, ainda que em menor grau, das experiências de Oulman nos anos 60 e 70 tende a dominar muita da composição de novos fados e a limitar excessivamente as opções estéticas dos novos compositores, o que os leva a cair facilmente em clichés formais, harmónicos e melódicos previsíveis, que dificultam a evolução musical do género.

Mais feliz é a situação da poesia, domínio em que Carlos do Carmo teve um papel decisivo ao atrair ao Fado — como na geração anterior tinha sucedido com Amália em relação a Mourão-Ferreira, Homem de Mello ou Luís de Macedo e como ele próprio fizera nas décadas de 70 e 80 com Ary dos Santos e outros — poetas eruditos de referência como Fernando Pinto do Amaral, Nuno Júdice, Maria do Rosário Pedreira ou Vasco Graça Moura, os quais souberam assumir as temáticas, a linguagem expressiva e a métrica características da tradição fadista para renovarem significativamente o discurso poético do género. O mesmo viria a suceder, para outros intérpretes, com poetas como António Lobo Antunes, Hélia Correia ou Manuela de Freitas, para lá do caso de Tiago Torres da Silva, um letrista de enorme talento que se divide por vários géneros da Música Popular portuguesa e brasileira. Igualmente importante é o contributo de alguns fadistas que

1t

tentaram eles próprios com sucesso a escrita poética, como Aldina Duarte ou Diogo Clemente, a par com outros porventura menos conseguidos. E continua a ser também relevante a presença constante no repertório de dois poetas que vêm da linhagem mais nobre da poesia popular de Fado, José Luís Gordo e Mário Rainho. A primeira década do século continua a assistir a uma transformação significativa dos contextos performativos do Fado, com o acentuar da perda progressiva de importância das «casas de Fado» tradicionais no âmbito da prática do género. Duas delas, em particular, Clube de Fado, de Mário Pacheco, e Senhor Vinho, de Maria da Fé, continuam contudo a desempenhar uma função essencial de triagem e revelação de novos talentos, e há casos esporádicos, como o do pequeno restaurante Mesa de Frades, de Pedro Castro, que têm conseguido fixar alguns dos nomes mais destacados da nova geração de intérpretes, mas de um modo geral as chamadas «casas típicas» têm dificuldade em manter um elenco fixo de qualidade reconhecida, face à concorrência do circuito crescente dos espectáculos nacionais e das digressões internacionais. Casos de sucesso têm sido, pelo contrário, casas de Fado que combinam um pequeno núcleo duro de artistas residentes com a abertura à apresentação pública de amadores (Número Um, ou, num contexto assumidamente mais popular, A Tasca do Chico). De um modo geral, no entanto, o Fado conquistou uma presença regular nas grandes salas de concertos de Lisboa (Centro Cultural de Belém, Teatro de São Luiz, Culturgest) e do Porto (Casa da Música) e na nova rede de auditórios espalhados pelas principais cidades de todo o país

desde finais da década de 1990, para lá da sua já tradicional participação nas festas populares das zonas rurais e da sua entrada marcante no circuito da World Music na Europa, nos Estados Unidos, na América Latina e no Extremo Oriente.

Na última década têm-se intensificado igualmente de forma significativa o estudo, a investigação e a divulgação do Fado, o seu património e a sua história.

O Museu do Fado, que sucede à antiga Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, estabelecida em 1998 pelo então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, João Soares, confirma plenamente, sob a direcção exemplar de Sara Pereira, a sua vocação privilegiada de centro de documentação histórica sobre o género, reunindo numerosos espólios doados pelos próprios intérpretes e compositores ou pelas respectivas famílias e juntando-lhes, designadamente, a aquisição em 2009, pelo Estado português e pelo Município, do acervo fonográfico do colecionador britânico Bruce Bastin (cerca de 5000 fonogramas de fado gravados ao longo da primeira metade do século xx), ao mesmo tempo que desenvolve uma vasta rede de actividades de ligação à comunidade do Fado: exposições, lançamentos de discos e livros, tertúlias e sessões de divulgação, ou cursos livres de guitarra e viola. Por sua vez, o trabalho pioneiro do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD), dirigido por Salwa Castelo-Branco,

12

Oito anos depois (2012)

leva à constituição de uma ampla base de dados sobre Música Popular Portuguesa e à redacção de uma monumental Encyclopédia da Música em Portugal no Século XX em quatro volumes (Círculo de Leitores, 2010), que inclui, no contexto do maior e mais fiável levantamento histórico, biográfico, bibliográfico e fonográfico até hoje efectuado pela Musicologia portuguesa sobre esta temática, uma significativa componente dedicada ao Fado.

Em 2005 é assinado um protocolo entre o INET-MD e o Museu do Fado/EGEAC com vista à preparação da candidatura do género à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, iniciativa proposta em 2004 pelo então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Pedro Santana Lopes, e apoiada depois de forma mais efectiva pelos seus sucessores, António Carmona Rodrigues e em especial António Costa. Preparada por uma comissão científica composta por Salwa Castelo-Branco, Sara Pereira e Rui Vieira Nery (presidente), a candidatura será apresentada oficialmente em 2010 aquela organização internacional e virá a ser aprovada unanimemente a 27 de Novembro de 2011 pela Comissão Intergovernamental dos países signatários da Convenção sobre o Património Cultural Imaterial, realizada em Bali, na Indonésia. A candidatura foi precedida de iniciativas de relevo como a renovação em 2008 do circuito expositivo do Museu do Fado, a produção pela RTP de uma série documental em seis episódios sobre a História do Fado, intitulada Trovas Antigas, Saudade Louca (2007-09, exibida já em 2010), realizada por Fernando Ávila sobre guião de Rui Vieira Nery, ou a realização em 2008 do Congresso Internacional Fado: Percursos e Perspectivas (Universidade Nova de Lisboa/INET-MD, Universidade Católica Portuguesa/CEPCEP e EGEAC/Museu do Fado). Em diferentes pólos universitários, como a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a Faculdade de Letras de Lisboa, o Instituto de Ciências Sociais ou o Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, estão em curso numerosas teses de Mestrado e Doutoramento sobre a temática do Fado nas perspectivas da Musicologia His-

tórica, da Etnomusicologia, da Antropologia ou da História da Arte e da Cultura. Igualmente marcante tem sido a publicação de estudos musicológicos de referência, paralela ou posteriormente ao surgimento do presente trabalho, como O Fado Operário no Alentejo (Tradisom), de Paulo Lima, e O Futuro da Saudade (Dom Quixote), de Manuel Halpern, ambos de 2004, a edição revista, em 2005, de Amália: Uma Biografia, de Vítor Pavão dos Santos (Presença), The Reconstruction of Lisbon Severa's Legacy and the Rewriting of Urban History (Lewisburg: Bucknell University Press), de Michael Colvin, de 2008, e, por fim, em 2010, Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City (Londres: Ashgate), de Richard Elliott, Ao Fado Tudo Se Canta? (DG Edições), de Daniel Gouveia, e o meu Pensar Amália (Tugaland), num ano 13

em que há contudo ainda a registar, no sentido inverso, o considerável retrocesso representado pela saída do mau livro de José Alberto Sardinha A Origem do Fado (Tradisom).

Devem mencionar-se igualmente algumas reedições extensivas de património fonográfico do Fado acompanhadas de estudos introdutórios desenvolvidos, como 100 Anos de Fado (Corda Seca/Público), Fados de A a Z (Corda Seca/Visão) e Os Fados da Alvorada (Movieplay), todas elas com organização de José Manuel Osório, e ainda a série Azzália Nossa (Tugaland/Público, 2009), coordenada por Rui Vieira Nery. As exposições Carlos do Carmo: Um Homem no Mundo (2003), O Fado por Stuart Carvalhais (2005), Berta Cardoso (2006), Primavera: David Mourão-Ferreira e o Fado (2007), As Mãos Que Trago: Alain Oulman 1928-1990 (2009), Fado 1910 (2010) e Ecos do Fado na Arte Portuguesa (2011), comissariadas no Museu do Fado por Sara Pereira, e Amália: Coração Independente (2009), organizada no Centro Cultural de Belém e no Museu da Electricidade por Jean-François Chouquet, e Azzália no Mundo-O Mundo de Amália, montada no Panteão Nacional por Isabel Melo, produziram todas elas catálogos com informação e reflexão originais abundantes. Do projecto da candidatura do Fado à UNESCO consta agora um vasto projecto de publicação de catálogos fonográficos, fontes poéticas e musicais, ensaios críticos e analíticos e recolhas iconográficas, em curso de concretização ao longo dos próximos dois anos, disponibilizando ao público e aos investigadores um extenso corpo documental até agora de difícil acesso.

Oito anos depois da sua edição original, e apesar das suas limitações que eu próprio fiz questão desde o início de assinalar — logo pela escolha de um título prudente, Para Uma História do Fado, em vez de um peremptório rótulo de História do Fado -, penso ser um facto inegável que este texto se afirmou como um instrumento de referência bibliográfica de utilidade reconhecida tanto pelo meio académico como pela comunidade do Fado e pelo público em geral, na sua dupla faceta de obra de divulgação geral sobre o género e de ponto de partida para a reflexão e a investigação especializadas sobre este campo, no seu todo, ou sobre temáticas específicas no seio deste. Para lá de a obra se encontrar praticamente indisponível no mercado livreiro nacional, saiu já em 2007 uma edição italiana (1/ Fado: Storia e Cultura della Canzone Portoghese, Florença: Donzelli) e estão em curso edições em língua inglesa, francesa, espanhola e polaca. Nestes oito anos fez-se, como acima referi, muita investigação nova e vamos pouco a pouco alargando cada vez mais o nosso conhecimento sobre a História

do Fado, pelo trabalho conjunto de investigadores do foro universitário e de estudiosos do terreno, o que tem sido potenciado, quer pelo programa da candidatura à UNESCO, quer pelo aumento constante do número de jovens mestrandos

14

Oito anos depois (2012)

e doutorandos em vários domínios académicos interessados neste campo de estudos. Ser-me-ia já hoje possível rever e melhorar em alguns aspectos o texto da edição de 2004 com base nos contributos entretanto trazidos a lume pelo avanço da pesquisa, mas há neste momento tantos projectos de investigação em curso que virão a muito breve prazo alargar ainda mais este acervo de novo conhecimento que qualquer tentativa de actualização depressa seria ultrapassada pela dinâmica desse processo.

Pareceu-me, assim, mais útil, no contexto actual, disponibilizar mais uma vez o texto da edição anterior, tal como foi publicado em 2004, apenas com correções pontuais de gralhas, com a actualização da bibliografia e com o acrescentamento da síntese histórica constante desta nova introdução, que cumpre em parte a função de registar os marcos fundamentais do que foi a evolução do Fado no período entretanto decorrido, sem interferir no equilíbrio interno do texto original. Muito do aprofundamento da minha própria reflexão posterior sobre alguns dos capítulos desta obra podem encontrar-se em trabalhos entretanto publicados ou a publicar em breve, desde o já citado Pensar Amália, de 2010, a Os Sons da República e Fados para a República (Imprensa Nacional-Casa da Moeda), que deverão sair ainda este ano. Uma edição aumentada do presente texto justificar-se-á, pois, a meu ver, apenas quando se tiver completado o presente ciclo de pesquisa em curso e o volume dos novos dados entretanto introduzidos permitir uma nova síntese significativamente mais avançada.

Gostaria de agradecer ao Museu do Fado/EGEAC e à Imprensa Nacional-“Casa da Moeda o seu empenho nesta reedição, ao designer Jorge Silva o trabalho magnífico de concepção gráfica, que tanto a veio enriquecer, a Paula Mateus a atenta e rigorosa revisão editorial, que muito valorizou o meu original, e a todos os fadistas e investigadores que a cada momento me vão ensinando mais sobre o Fado, a sua prática e a sua história, incluindo entre eles, com particular relevo, os meus alunos que têm partilhado comigo o fascínio desta caminhada de permanente aprendizagem.

Uma última palavra de especial gratidão é devida a Mestre Júlio Pomar, cuja generosidade permitiu a reprodução do seu magnífico quadro Fernando Pessoa e Alfredo Marceneiro 2011 na capa da presente edição, num gesto de amizade que muito me sensibilizou e que tanto valorizou a obra.

Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança

Março de 2012

15

Prefácio (2004)

T. Para Uma História do Fado nasceu de um desafio lançado por João Pinto de Sousa, que eu já conhecia de outros projectos editoriais no domínio do livro e do disco, designadamente o de Movimentos Perpétuos, que em boa hora conduziu à publicação de sucessivas homenagens à figura ímpar de Carlos Paredes por parte de um grupo muito diversificado de artistas e intelectuais portugueses. Tratava-se agora de, a pretexto da comemoração dos cem anos

decorridos desde a primeira gravação discográfica de Fado, traçar uma breve panorâmica da evolução histórica do género e escalonar a publicação desse ensaio ao longo de dezassete semanas (acabaram por ser dezanove), sob a forma de outros tantos fascículos semanais, cada um contendo um CD de repertório fadista escolhido por José Manuel Osório. O projecto seria assumido por um jornal diário de prestígio — o Público — e o texto a publicar deveria ser, tanto quanto possível, acessível a um leitor de perfil cultural médio mas sem formação musical especializada, privilegiando assim a inserção do fenómeno do Fado no contexto mais amplo da História da Cultura portuguesa, sem cair em análises de natureza técnico-musical aprofundada.

Eu tinha terminado recentemente a redacção de um extenso artigo de síntese sobre este mesmo tema para a Encyclopédia da Música em Portugal no Século XX, uma grande obra de referência dirigida pela minha colega Salwa El-Shawan Castelo-Branco e neste momento na fase final de preparação editorial pelo Círculo de Leitores e pela Editorial Notícias. Para tal, fora obrigado a rever de forma sistemática toda a bibliografia fundamental sobre o Fado, a organizar e aprofundar as minhas próprias ideias sobre o assunto, formuladas ao longo dos anos, e a construir e propor um modelo coerente de contextualização histórica e de periodização interna do género, num trabalho cujos resultados estavam ainda para mim bastante presentes. Pareceu-me uma oportunidade estimulante aproveitar esse esforço já realizado para poder agora apresentar de forma mais desenvolvida e mais bem fundamentada a leitura histórica que tinha sintetizado no meu artigo e dirigi-la a um público mais vasto, tanto mais que tinha plena consciência de estar a propor um olhar sobre o Fado em muitos aspectos

16

Prefácio (2004)

bastante diferente dos que caracterizam a escassa bibliografia de divulgação hoje disponível sobre este assunto.

Seguiu-se a verdadeira aventura que foi a redacção «em tempo real», por assim dizer, semana a semana, apenas a tempo de cumprir os prazos mínimos de design, composição e impressão de cada fascículo semanal, de um livro que depressa se tornou evidente iria ultrapassar em muito a simples expansão «neutra» do meu artigo original, implicando, pelo contrário, uma recolha de informação histórica, um aprofundamento teórico e uma complexidade de problematização muito mais evidentes do que na versão anterior. A combinação de um património pessoal acumulado de muitos anos de pesquisa e reflexão sobre esta temática com o estímulo imediato da adrenalina gerada pela pressão dos sucessivos prazos de entrega semanais produziu um resultado que a posteriori não deixa de ser curioso: um texto relativamente ao qual tenho a consciência tranquila no plano do rigor da fundamentação documental e bibliográfica, mas em que não procurei conter — como porventura poderia ter sucedido numa escrita de génesis mais lenta e sujeita a uma depuração académica posterior mais prudente — uma fluência de raciocínio traduzida na construção gradual de um modelo interpretativo que o leitor de algum modo pode ir seguindo na sua génesis.

Este «pensar em voz alta» assim passado a escrito, para mais sob a forma quase oitocentista do folhetim semanal, marca decisivamente o ritmo da minha exposição, capítulo a capítulo, aproximando-a de modo natural — por um ha-

bitus profissional compreensível num professor — do que seria provavelmente a minha estruturação de outras tantas aulas num eventual minicurso dedicado a este tema. Reconheço no texto final, por exemplo, uma certa estratégia narrativa em espiral que adopto por sistema na sala de aula, regressando no início de cada sessão à essência do que ficou exposto na anterior para daí avançar para a etapa imediata do itinerário que me proponho percorrer no conjunto do curso.

É, de facto, o que se passa aqui por escrito, com uma recorrência assumida de cada capítulo para o precedente, antes de, por sua vez, preparar o seguinte, um sistema que talvez não assumisse num texto preparado à partida para uma publicação integral simultânea, mas que confesso não me parecer neste caso ineficaz, mesmo numa leitura crítica global feita já retrospectivamente.

Nesta nova edição retomei, por conseguinte, no essencial, a sequência expositiva da anterior, muito embora tenha agora preferido agrupar os dezasseis capítulos originais em apenas sete, tornando assim mais claro o modelo de periodização que já tinha adoptado no primeiro texto, mas que neste era por vezes ofuscado por uma subdivisão em capítulos que decorria mais da compartimentação inevitável numa série de fascículos de dimensão estável do que

di7

da delimitação inequívoca das grandes etapas do percurso histórico do Fado. A escolha dos marcos cronológicos utilizados para essa delimitação obedeceu a um critério essencialmente pragmático, recaindo algumas vezes em efemérides do percurso interno do Fado e outras vezes em acontecimentos históricos gerais que condicionaram de forma decisiva esse percurso.

Assim, o Capítulo I («O processo de implantação») conduz-nos da viragem para o século XIX ao arranque da década de 1840, ou seja, das danças afro-brasileiras às primeiras referências à Severa e às primeiras alusões reiteradas à prática do Fado na capital. O Capítulo II («O enraizamento bairrista») parte de 1840, retrata a primeira prática fadista enquanto ainda exclusiva dos meios populares lisboetas e leva-nos ao ano da entrada do Fado na Revista, com a estreia de Ditoso Fado, de Manuel Roussado, em 1869. O Capítulo III («O primeiro alargamento») acompanha esse processo de expansão através do Teatro musical, dos espectáculos públicos e das edições de poemas e melodias fadistas, com a consequente transformação gradual do género, desde o final da década de 1860 até à crise de consciência cívica gerada pelo Ultimatum inglês de 1890. O Capítulo IV («A radicalização revolucionária») parte da generalização do discurso republicano e socialista no circuito fadista, nas décadas de 1890 e 1900, atravessa as ilusões e frustrações da República e chega ao 28 de Maio, debruçando-se com especial cuidado sobre as novas formas e bases métricas adoptadas nesse período pelo repertório fadista. O Capítulo V («A formalização "castiça"») procura analisar a fase «clássica» da profissionalização do género e da estabilização das suas práticas e do seu repertório, no contexto da tolerância pragmática vigiada que encontra por parte do Estado Novo na sua fase ideológica mais característica, até ao final da Segunda Guerra Mundial. O Capítulo VI («Continuidades e renovações») incide sobre a consolidação das rotinas do sistema das casas de Fado, sob um salazarismo tardio que tenta agora sobreviver aos efeitos internacionais da vitória das democracias aliadas adoptando um discurso populista para o qual procura cooptar o género, mas trata também das dinâmicas de transformação poético-

-musical ocorridas, paralelamente, no Fado desde o início da década de 60. Por último, o Capítulo VII («Ruptura e reencontro») inicia-se com o 25 de Abril e discute os processos de mudança que a democratização e o desenvolvimento sociocultural do País nas últimas três décadas desencadearam também no seio do Fado, das crises iniciais à eclosão do chamado «Novo Fado». Para lá desta compartimentação mais transparente do texto, as alterações introduzidas no original são relativamente menores, em termos da visão de conjunto adoptada, embora se traduzam numa considerável expansão da informação coligida e apresentada. Transferi para este prefácio, dando-lhes

18

Prefácio (2004)

assim um carácter de advertência prévia ao leitor, as observações metodológicas que na versão original tinha apresentado como considerações finais, logo antes da Bibliografia e das Notas. Em contrapartida, decidi inserir agora, como último ponto do Capítulo VII, terminada já a exposição histórica propriamente dita, uma visão de conjunto do desenvolvimento da investigação sobre Fado nos últimos anos, em comparação com as linhas de fundo da tradição anterior da bibliografia sobre o tema. De resto, quis sobretudo fazer uma releitura atenta do texto da primeira edição: corrigi uma ou outra imprecisão factual; expandi algumas citações de fontes primárias que tinha utilizado de forma apenas parcial, em particular as de natureza poética, e acrescentei várias outras novas; aprofundei a abordagem analítica, no plano poético e musical, do repertório fadista em cada fase da evolução do género, embora me tenha neste domínio mantido fiel ao princípio de reduzir ao mínimo indispensável a terminologia técnico-musical, de modo a garantir a acessibilidade do texto; desenvolvi a exposição de alguns raciocínios mais complexos que tinham sido apresentados de forma demasiado condensada e hermética; procurei tornar mais clara em certas passagens a exposição da sequência informativa enunciada e a formulação das hipóteses interpretativas propostas; e principalmente procurei melhorar tanto quanto me foi possível a fluência e a continuidade da leitura.

2. Não foi ingenuamente que escolhi o título *Para Uma História do Fado* para este trabalho. Não há, como é evidente, histórias «definitivas» de qualquer processo cultural, mesmo aquelas que implicitamente se apresentam como tal e jogam a seu favor com um aparato crítico e um suporte documental esmagadores, e por isso seria redundante destacar logo neste meu título um carácter sempre provisório e sempre subjectivo que não é de modo algum exclusivo deste ou de qualquer outro estudo individual, sendo antes, por definição, inerente à contingência inevitável do próprio olhar historiográfico, no seu todo.

Mas mesmo sem ilusões positivistas quanto à possibilidade efectiva de capturar uma verdade histórica absoluta em qualquer ensaio específico, por mais ambicioso que este seja, é indiscutível que a acumulação de estudos sucessivos sobre um mesmo tema ao longo do tempo vai fazendo com que se gere um capital de informação fundamental que constitui, independentemente da multiplicidade das perspectivas de abordagem adoptadas nos vários trabalhos que para isso foram contribuindo, um património prévio disponível para qualquer nova investigação sobre esse tema e fornece parâmetros de referência para o enquadramento genérico das novas pesquisas a desenvolver. Ora no que se refere à

História do Fado, esse banco de dados está muito longe de ter sido construído.

1

Sabemos ainda muito pouco — em muitos aspectos atrevo-me até a dizer que não sabemos mesmo quase nada — sobre algumas vertentes fundamentais da História do Fado. Precisamos urgentemente de começar a explorar de forma sistemática os arquivos da Administração Pública portuguesa relativamente ao século xix, passando em revista a documentação dos tribunais e das polícias para levantarmos mais dados sobre o contexto bairrista inicial do Fado de Lisboa, nas suas associações inevitáveis com os universos da marginalidade social da época de que esses documentos constituem uma fonte de conhecimento privilegiada.

Temos de explorar o manancial informativo inesgotável da imprensa periódica dos séculos XIX e xx, tanto o da que se reivindica especificamente do meio do Fado, que ainda hoje permanece por tratar de forma organizada, como o dos jornais e publicações generalistas do mesmo período que vão dedicando uma atenção crescente ao género no âmbito do seu retrato de conjunto da sociedade portuguesa.

Não olhámos ainda de forma metódica e atenta para o corpus das partituras de Fado editadas até ao início do século xx, o único registo possível de que hoje dispomos para a reconstrução do repertório fadista anterior ao advento da gravação sonora. Quando o fizermos (e é esse, por sinal, um dos projectos de investigação que neste momento tenho entre mãos), iremos deparar-nos inevitavelmente com uma variedade de soluções formais poético-musicais e de práticas interpretativas implícitas que, estou bem convencido disso, não deixarão de pôr em causa muitas das falsas certezas que hoje continuam a circular neste domínio, como seja a da suposta prevalência absoluta de uma matriz fadista inicial feita de apenas três fados - Menor, Corrido e Mouraria.

A discografia do Fado está por tratar. Desde as primeiras gravações de 1904 que temos atrás de nós todo um século de registo fonográfico dos maiores fadistas de cada geração, e precisamos de ouvir atentamente essas gravações, de as analisar, de as comparar, de as classificar pelas grandes tendências e etapas pelas quais se distribuem, de as confrontar com o registo escrito de que dispomos na imprensa sobre a respectiva recepção em cada época. Para isso precisamos igualmente de as reunir num espaço institucional adequado, de as preservar em condições técnicas adequadas, de as digitalizar. E não me refiro apenas ao celebérrimo fundo Bruce Bastin, que é por certo prioritário pela raridade e antiguidade das suas espécies dos alvares do século e cuja aquisição e reincorporação no património português se reveste da maior urgência. Na verdade, por estranho que possa parecer, mesmo um acervo bastante recente como o da discografia fadista dos anos 50 a 70, por exemplo, é hoje de difícil acesso, visto que desapareceu já do mercado, fora as grandes excepções dos nomes mais conhecidos entretanto reeditados, e não existe em nenhuma coleção pública aberta à consulta.

20

Prefácio [2004]

Num género que sempre assentou fundamentalmente na transmissão oral e cuja memória, por conseguinte, reside sobretudo na capacidade de testemunho individual dos criadores, intérpretes e assistentes que em cada momento foram participando desse processo, é urgente entrevistarmos longamente os protagonistas mais velhos da História do Fado a quem hoje em dia ainda temos acesso,

e essa recolha tem de ser feita de forma criteriosa, com base em objectivos muito precisos de recolha de informação e não na entrevista impressionista de carácter semijornalístico. Durante quanto tempo ainda disporemos dessas fontes preciosas de informação que a lei da vida nos irá necessariamente roubando umas atrás das outras?

Face a estas limitações de fundo da pesquisa original, e à pobreza ainda franciscana da bibliografia acumulada sobre o tema, como a seu tempo constataremos, estamos, pois, ainda muito longe, apesar da leviandade com que circulam nesta matéria as conclusões mais apressadas, de dominar uma massa crítica suficientemente densa de informação histórica sobre o género para podermos propor muito mais do que um primeiro modelo interpretativo do seu percurso no tempo. Um trabalho ensaístico como o presente não pode deixar de ser apenas um pequeno contributo introdutório àquilo que, se soubermos todos nós trabalhar bem, poderá então, num futuro a médio prazo, dar origem, não propriamente «à» História do Fado, que permanecerá sempre uma utopia inspiradora irredutível a um projecto concreto e único, mas a um conjunto de trabalhos mais aprofundados, mais detalhados, mais ricos no seu âmbito informativo, mais seguros nos seus modelos de enquadramento histórico do tema.

3. A minha preocupação foi, antes de mais — e julgo que pela primeira vez de uma forma sistemática na literatura sobre este tema —, procurar esboçar em traços muito amplos um panorama histórico transversal do desenvolvimento do género ao longo de quase duzentos anos (se considerarmos a sua fase embrionária que remonta ainda aos finais do Antigo Regime), cruzando a análise do processo interno de mudança dos repertórios poético-musicais, das práticas interpretativas e dos contextos de recepção do Fado com a sua inserção globalizante nas próprias linhas de fundo da História política, social, económica e cultural de Portugal em cada época abrangida. Sem querer assumir rótulos teóricos demasiado precisos, suponho que não será ilegítimo aproximar esta abordagem do modelo da *thick description* de Clifford Geertz, nem das tendências mais recentes da História Cultural francesa e anglo-americana, às mãos de autores como Roger Chartier ou Peter Burke.

2

Falei, para tal, muitas vezes de grupos sociais concretos e das suas práticas culturais específicas, mas não gostaria de sugerir de modo algum como perspectiva um sociologismo primário que apagasse toda a riqueza das soluções individuais encontradas por cada autor, por cada cantadeira, por cada guitarrista, tecendo entre si uma rede sempre complexa e delicada de interacções que tem uma existência real muito mais decisiva na formatação última do género do que quaisquer supostas pulsões genéricas de classe. E se referi repetidamente as grandes etapas do nosso desenvolvimento económico ao longo da Época Contemporânea foi para traçar grandes balizas de enquadramento histórico, que de nenhum modo se constituem por si sós como determinantes mecânicas da produção artística.

Tentei identificar o que a cada momento era específico do Fado e aquilo que ele se limitava a partilhar com outras formas e géneros artísticos seus contemporâneos, quer populares, quer eruditos, e tanto portugueses como internacionais.

Mas ao mesmo tempo fiz questão de deixar clara a grande diversidade interna que esse seu conteúdo específico sempre comportou em todas as fases da sua evolução, recusando sempre o isolamento artificial de supostos núcleos «puros» do repertório fadista. Procurei reificá-lo nas suas manifestações históricas concretas e fugir como o diabo da cruz das efabulações mais ou menos líricas que isolam conceitos abstractos das práticas e objectos efectivos em que estes se corporizam e que lhes dão a sua única existência palpável (a «saudade», a «melancolia», o «fatalismo»), porque sei bem que esse é o caminho mais directo para a grande caixa de Pandora dos mitos pseudoceltas, pseudo-arabizantes, pseudotrovadorescos e similares que há mais de um século ensombraram o estudo rigoroso do Fado.

Neste esforço de caracterização histórica global do género optei, inevitavelmente, por reduzir ao corpus mínimo que me pareceu verdadeiramente mais representativo a referência aos nomes dos seus protagonistas individuais, e ainda fiz questão de minimizar o respectivo tratamento biográfico, a não ser naqueles raros casos emblemáticos em que o recurso à apresentação de percursos sintéticos de vida e obra e da sua caracterização sumária me parecia indispensável ao retrato de uma tendência mais geral. À este respeito quero insistir muito em especial no facto de que Para Uma História do Fado não é nem um inventário acrítico de fadistas nem muito menos, no outro extremo, um Hall of Fame estruturado do género. Faltam neste texto muitas - mas mesmo muitas — figuras significativas do Fado de ontem e de hoje, pelas quais tenho, em alguns casos, o maior respeito, e é frequente o simples agrupamento dos nomes-chave de cada época em blocos tratados como um todo, sem ressalva da individualidade artística de cada um. Estas omissões e este tratamento indiferenciado

2?

Prefácio (2004)

resultam apenas de uma economia de exposição própria da abordagem historiográfica que adoptei e que acabo de apresentar nas suas linhas gerais. Não devem ser vistas, pois, de modo algum como um sinal de menor respeito pessoal ou artístico pelos artistas não representados, até porque tal equivaleria a uma espécie de «juízo final» que eu não teria, como é evidente, qualquer autoridade para proferir. Espero, isso sim, que em paralelo com visões de conjunto como a presente, com a sua função própria, se possam ir multiplicando os estudos monográficos sobre fadistas individuais, estabelecendo com rigor os seus percursos biográficos e caracterizando em profundidade os seus legados artísticos, um objectivo crucial para o qual o trabalho de levantamento em curso pela equipa da já mencionada Encyclopédia da Música em Portugal no Século XX constituirá por certo um assinalável contributo.

Seria, no entanto, ridículo fingir que não há no meu texto opções de gosto pessoal. Procurei controlá-las pelos critérios de rigor e de objectividade que me pareceram os mais curiais numa postura de seriedade científica e de aplicação de um aparelho teórico-metodológico tão crítico e problematizante quanto possível. Evitei o registo confessional, e isso levou-me a omissões por vezes dolorosas quando me pareceu que devia, justamente, manter-me no registo mais imenso da observação musicológica e histórica. Só a título de exemplo, gostaria de ter falado da emoção profunda que me causou o belíssimo disco recém-lançado de Aldina Duarte, Apenas o Amor, mas não

encontrei o momento certo do texto para o fazer sem desequilibrar o quadro de conjunto que estava a procurar traçar. Aqui fica, afinal, registada essa reacção íntima, como testemunho de tantas outras omissões dos afectos que não julguei oportuno expor.

De um modo geral, não escondi as situações em que o destaque histórico objectivo coincidia com o meu juízo privado, do mesmo modo que não hesitei em referir — por vezes detendo-me mesmo neles com algum detalhe — nomes com os quais não tenho a menor empatia pessoal mas aos quais procurei atribuir a relevância que considero pertencer-lhes objectivamente. O leitor atento identificará certamente sem dificuldade nas entrelinhas do meu discurso este jogo idiossincrático de empatias e antipatias, e formulará livremente os seus próprios juízos.

4. Gosto — gostei sempre — muito de Fado, e o facto de a minha formação académica, a minha actividade de docente e de investigador e a minha vivência musical pessoal se terem sempre processado, na sua maioria, noutros domínios da Música em nada diminuiu essa paixão. Gostei, por isso, muito de escrever este livro e do processo simultaneamente de aprendizagem e de fruição que

25)

a sua escrita me proporcionou. Mais um motivo para fazer questão de aqui deixar um agradecimento final a algumas pessoas que de modo mais ou menos directo foram decisivas para o sucesso deste projecto: ao Prof. Doutor Gérard Béhague, que me despertou para o património teórico-metodológico comum partilhado pela Etnomusicologia e pela Musicologia Histórica, lançando-me numa reflexão interdisciplinar sem a qual não me teria atrevido hoje em dia a abordar esta problemática; à Prof. Doutora Salwa Castelo-Branco, com quem tenho aprendido tanto em contínuas trocas de pontos de vista sobre este mesmo terreno comum aos nossos ramos de especialidade; ao Prof. Manuel Morais, meu parceiro constante de muitos anos na investigação sobre múltiplas áreas da História da Música portuguesa; ao coronel J. Anjos de Carvalho e ao Dr. Luís de Castro, que generosamente colocaram à minha disposição fontes e informações únicas identificadas nas suas pesquisas pessoais sobre a História do Fado ou preservadas nas suas riquíssimas colecções privadas de documentação sobre este tema; ao antropólogo Dr. Paulo Lima, que teve a amabilidade de me autorizar a consulta e a citação do seu estudo inédito sobre o Fado operário no Alentejo no início do século xx; à Dr." Sara Pereira, directora da Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, cujo apoio documental foi precioso para a minha pesquisa; ao editor João Pinto de Sousa e à designer Maria João Ribeiro, cuja cumplicidade foi decisiva na concepção e na concretização deste trabalho na sua primeira edição e que mais uma vez apoiaram decisivamente esta publicação revista e alargada.

Tenho também uma dívida de gratidão especial para com a memória de Amália Rodrigues, que tantas vezes, muito antes de o presente projecto ter sido sequer concebido, me disse, com aquele seu misto de autoridade e de delicadeza naturais, que eu «tinha a obrigação» de escrever este livro (ao mesmo tempo que me desafiava repetidamente, até poucas semanas antes da sua morte, para um outro que tive a irresponsabilidade de ir sempre adiando até ser demasiado tarde para o realizar — o registo de uma série de conversas a gravar entre nós sobre o seu próprio percurso artístico). A mesma «ordem» — mais uma vez com

carácter premonitório — me foi reiterada de forma bem categórica (e, ainda para mais, pública, diante das câmaras de um dos seus programas televisivos) por Carlos do Carmo. Nestes últimos anos, enquanto se ia enraizando a forte amizade que hoje nos liga, nele encontrei sempre, como no meu caríssimo José Pracana e no meu saudoso e bom Amigo Carlos Zel, uma disponibilidade total e uma paciência infinita para me ensinarem, todos eles, alguma parte do muito que viram, aprenderam e fizeram eles próprios na História do Fado. Mas também aprendi muito a cada momento com a lição permanente de todos os fadistas — os cantadores e tocadores que constroem dia a dia essa história e que

24

Prefácio (2004)

são os detentores primordiais do conhecimento musicológico efectivo sobre o género — que fui ouvindo ao longo dos anos. A todos, muito obrigado.

Mas não surpreenderá ninguém que o meu último agradecimento seja dirigido a meu Pai, Raul Nery, uma grande figura do Fado que só pelo seu exemplo de extraordinário artista seria sempre para mim um Mestre, por direito próprio, mas a quem não me canso de fazer perguntas e que aos oitenta e três anos me continua a inspirar um respeito sem limites pela sabedoria profunda das suas respostas.

Universidade de Évora

Outubro de 2004

2

Das origens

a 1840:

o processo

de implantação

Das origens a 1840:

o processo de implantação

As razões de um atraso

Nestes alvares do século XXI, é inegável que ao longo dos últimos cinquenta anos o Fado foi adquirindo uma visibilidade crescente e uma presença marcante no conjunto da vida cultural portuguesa. Mesmo sem insistirmos demasiado no facto histórico de enorme carga simbólica que constitui a admissão de Amália Rodrigues no Panteão Nacional, não pode haver dúvidas de que o Fado tem vindo a romper progressivamente, em particular desde o pós-guerra, todas as barreiras socio-culturais a que tradicionalmente estava sujeito: conquistou de uma vez por todas o território da poesia erudita, desde o património trovadoresco e renascentista até à criação literária contemporânea; é uma presença frequente na programação das salas de espectáculos mais prestigiadas, dentro e fora do País; algumas das suas figuras mais emblemáticas converteram-se em verdadeiros ícones das artes do espectáculo portuguesas e em símbolos da respectiva modernidade estética; dialoga abertamente, em pé de plena igualdade, com outros géneros performativos poético-musicais, tanto populares como eruditos; é hoje uma das correntes em maior afirmação no âmbito da chamada World Music internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária do nosso País. Mas ao mesmo tempo continua a ser reivindicado pelo seu círculo social de origem, a ser cultivado no seio das famílias, das tertúlias e das associações recreativas dos bairros de Lisboa, a circular como

capital cultural privilegiado pela rede das pequenas salas e clubes de província e pela diáspora da emigração portuguesa.

28

Vista de Lisboa.

Sravura alemã anónima

Io início do século xvin.

Colecção particular

Das origens a 1840: o processo de implantação

No entanto, face a esta espécie de consagração generalizada, não podemos deixar de ficar surpreendidos perante a fase incipiente em que se encontra ainda hoje a investigação sobre este fenómeno artístico. Segundo todos os indicadores, não parece haver dúvidas de que gostamos do Fado, de que nos reconhecemos nele, de que evocamos algumas das suas maiores estrelas passadas e investimos com entusiasmo nas do presente, mas em contrapartida sabemos dizer muito pouco sobre ele, sobretudo o que ultrapasse a dimensão temporal das nossas meras memórias pessoais. Para trás desse universo histórico imediato preferimos aceitar passivamente um acumular de mitos fundadores e de fantasias mais ou menos poéticas, que nos dão respostas fáceis a perguntas que mereceriam um esforço de pesquisa muito mais sério. Os livros de divulgação — e até mesmo alguns trabalhos com ambições e responsabilidades culturais mais exigentes — tendem a repetir uma quantidade impressionante de erros crassos e de meias-verdades enganadoras, copiando uns dos outros, repetindo as mesmas citações descontextualizadas, apresentando lado a lado, como se se tratasse de hipóteses dotadas da mesma dignidade, especulações fantasistas sem qualquer fundamento e propostas de leitura histórica construídas de forma sólida a partir da documentação subsistente.

Há, na verdade, diversos factores que explicam a escassez de uma bibliografia sobre Fado elaborada segundo padrões historiográficos e analíticos de rigor científico e crítico, à semelhança da que entretanto foi surgindo para tantos

PM

outros domínios da Cultura tradicional portuguesa. Por um lado, a prática fadista esteve ao longo de largas décadas associada a um estigma de marginalidade social que provocava, por sua vez, alguma relutância do meio académico institucional em abordar este tema, a não ser em termos de mera censura moralista. Por outro lado, a Antropologia e a Etnomusicologia foram disciplinas relativamente tardias no desenvolvimento dos estudos universitários portugueses, e tenderam, ainda para mais, durante muito tempo, a demonstrar uma preferência acentuada pelas tradições musicais rurais em desfavor das práticas urbanas. Depois, a tentativa de instrumentalização política do Fado que foi levada a cabo por alguns sectores do regime salazarista, sobretudo a partir da década de 1950, suscitou reacções de hostilidade compreensíveis por parte dos círculos intelectuais oposicionistas, em que se situavam politicamente muitos dos investigadores que potencialmente mais poderiam contribuir para este estudo. Por último, era muitas vezes o próprio meio socioprofissional fadista — desconfiado da postura de arrogância que frequentemente constatara da parte dos académicos — que resistia a qualquer intervenção analítica ou historiográfica exterior ao seu circuito interno, preferindo, em qualquer caso, cultivar os velhos mitos de origem que lhe pareciam mais prestigiantes para o género. Assim, apesar de alguns estudos pioneiros que foram sendo publicados a um ritmo descontínuo ao lon-

go de todo o século xx, só a partir da década de 1990 veio por fim a surgir um conjunto de iniciativas relevantes de recolha de fontes e de pesquisa original sobre este tema que nos permitem hoje começar a ter com algum rigor uma primeira visão objectiva do percurso histórico do Fado na Cultura portuguesa. Para isso, precisamos de partir de uma constatação muito simples: as informações dignas de crédito de que hoje dispomos por simples transmissão oral no que respeita à História do Fado remontam, na melhor das hipóteses, às décadas de 1920 e 30, e mesmo essas foram com muita frequência modificadas no decurso desse processo de transmissão de geração em geração que as fez chegar até nós. Quer isto dizer que quaisquer memórias pessoais que hoje possamos ainda recolher, em segunda ou terceira mão, de informações passadas por tradição não nos podem esclarecer sobre a evolução do repertório e da prática fadistas senão até há muito menos de um século. Para todo o período anterior — e mesmo para uma boa parte deste que julgávamos assim coberto com segurança — não podemos deixar de recorrer ao mesmo processo de investigação que aplicaríamos para qualquer temática histórica igualmente recuada, e que é o da recolha e análise das fontes documentais escritas, tanto literárias como musicais.

Esqueçamos, por conseguinte, o habitual confronto das meras «opiniões» requentadas e procuremos concentrar-nos nos factos históricos, tal como estes nos podem ser hoje em dia revelados pelas fontes originais.

30

sboa vista de Almada.

ravura inglesa

e meados do século xix.

olecção particular

Das origens a 1840: o processo de implantação

Spore! fg E ATiontan

O silêncio das fontes históricas

O primeiro aspecto a constatar na procura das raízes históricas do Fado é o de que até ao final do século xvrrr não conhecemos uma única fonte escrita portuguesa em que esta palavra seja utilizada com qualquer conotação musical. Dir-se-á porventura que esta omissão poderia dever-se apenas ao carácter popular, boémio e marginal que o Fado assumiu nos seus começos, e por conseguinte a uma relutância puritana, da parte das fontes escritas de autores eruditos, em mencionarem uma prática artística de natureza tão pouco respeitável. É o argumento que poderíamos chamar de «omissão conspiratória».

Este argumento revela, no entanto, claro desconhecimento da variedade e da riqueza informativa que caracterizam a documentação dos séculos XVI, XVII e XVIII face às práticas artísticas populares. Longe de as procurarem ocultar, as fontes portuguesas destes períodos, tal como sucede em outros países europeus, comprazem-se, pelo contrário, em enumerar e descrever pormenorizadamente essas práticas, nos mais variados contextos. As descrições de festas relativas à Família Real ou às demais grandes casas senhoriais mostram-nos bem como os

É

casamentos, baptizados e outras ocasiões festivas da vida da Corte e da grande nobreza eram assinalados por cantos e danças rurais associados a tradições performáticas populares como as folias, as cavalhadas e as danças de mouros e cristãos. As próprias procissões religiosas eram muitas vezes prolongadas nas ruas

por «bailes» populares, que em situações excepcionais podiam mesmo penetrar na igreja, como sucedia com as danças das festas de São Gonçalo. As fontes teatrais, de Gil Vicente ao teatro de cordel do século xvii, são riquíssimas em referências a múltiplos géneros de canções e danças populares, tanto campomatas como urbanas, que os autores utilizam a cada momento como factor de caracterização individual ou social dos seus personagens: as folias, as chacotas e os vilões pastoris; as modinhas e os lunduns de origem brasileira; os minuetes e as contradanças dos salões de classe média. E mesmo que se pretendesse que o Fado tivesse sido, por um seu hipotético carácter subversivo, a grande exceção a esta realidade, lá estariam para o referir expressamente os incontáveis processos da Inquisição, onde abundam as descrições minuciosas de todas as práticas artísticas então consideradas de carácter marginal, precisamente como elemento acusatório contra os réus inquiridos, mas das quais, pelo contrário, nunca consta a palavra «fado» utilizada neste sentido.

Face à abundância de informações e detalhes sobre tantos outros tipos de canção e de dança populares, este silêncio constante, sistemático e inequívoco das fontes documentais pré-oitocentistas a respeito do Fado só pode, portanto, permitir uma conclusão: a de que no léxico português até à viragem para o século xix o termo «fado» não designava qualquer realidade de natureza musical, fosse ela popular ou erudita, urbana ou rural, religiosa ou profana. Se mais prova deste facto fosse necessária, bastar-nos-ia constatar do mesmo modo a completa ausência deste significado musical da palavra «fado» em todos os dicionários de português publicados até ao último terço do século xix, desde o Vocabulario Portuguez e Latino (1712-1728) de Rafael Bluteau ao Elucidario (1798) de Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo e ao Diccionario da Lingua Portugueza de António Morais e Silva, que só depois de seis edições sucessivas (1789, 1813, 1823, 1831, 1844, 1858) consagra por fim na sétima (1878) a definição poético-musical deste termo, quando esta correspondia já a uma prática artística bem disseminada e documentada na sociedade portuguesa.

Da mesma forma, conhecemos hoje um bom número de manuscritos musicais portugueses dos séculos XVI a XVIII em que se registam, de maneira mais ou menos reprocessada por via erudita, diversas canções e danças de evidente origem popular, desde os vilancicos sacros seiscentistas em cuja sequência músico-dramática há personagens populares que vão cantar e dançar segundo os seus costumes tradicionais diante do presépio de Belém, por exemplo, até

32

Das origens a 1840: o processo de implantação às tablaturas para viola barroca do início do século xvii, em que se acumulam as versões das nossas danças de tradição rural, como o Oitavado, o Rajão, o Fandango, ou até dos Cumbés e Paracumbés de origem afro-brasileira e das Seguidilhas e Passacalles de proveniência espanhola. Mas também neste vasto corpus de fontes recheadas de referências às práticas artísticas enraizadas do povo português está completamente ausente qualquer alusão a uma canção ou dança do Fado.

Deste modo, o significado histórico que o uso da palavra «fado» (ou do seu plural «fados») tem até ao século xix nas fontes literárias e lexicográficas portuguesas é exclusivamente o da sua raiz latina *fatum* — o destino, a sina, o percurso traçado pela Providência para cada indivíduo. E é apenas nesta acepção que po-

demos ler as inúmeras instâncias da palavra nos poetas portugueses anteriores, do célebre «com que voz cantarei meu triste fado» de Camões ao «que eu fosse enfim desgraçado / escreveu do fado a mão» de Bocage. Um conceito de fado/sina que nem sequer implica ainda, como o fará mais tarde, a carga inevitável de um destino funesto, mas apenas remete para o de um percurso de vida preestabelecido e inelutável.

O Fado enquanto dança do Brasil

Em 1822 um geógrafo italiano, Adriano Balbi, publica em Paris, sob o título *Essar Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*, uma espécie de guia informativo geral sobre Portugal e as suas colónias, cobrindo áreas tão distintas como a descrição geográfica, demográfica, social, económica, política, institucional e cultural. É neste contexto que vamos encontrar pela primeira vez a menção da palavra «fado» com um sentido próximo da Música, já que Balbi, baseando-se em informações recebidas do Rio de Janeiro, afirma:

O Chiú, a Chula, o Fado e a Volta-no-Meio são as danças populares mais comuns e mais notáveis do Brasil. !

Cinco anos depois, em 1827, vem a lume o relatório da viagem de circum-navegação efectuada entre 1817 e 1820 por uma expedição da Armada Real francesa comandada pelo capitão Louis-Claude Desaulses de Freycinet. Ao referir-se às suas observações de usos e costumes efectuadas durante as escalações que realizou em portos brasileiros em 1818, escreve a dada altura Freycinet:

33

2

As danças que se executam nos salões são em geral as francesas e as inglesas. Noutros lugares preferem-se com bastante frequência as danças lascivas nacionais, que são muito variadas e se aproximam muito das dos negros de África. Há cinco ou seis que são muito características: o Lundum é a mais indecente; vêm depois o Caranguejo e os fados, que são em número de cinco — estas são dançadas por quatro, seis, oito, até dezasseis pessoas; por vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres; há nelas figuras de vários géneros, todas elas muito voluptuosas. Mas em geral estas danças têm lugar mais no campo do que na cidade. Além disso, as raparigas raramente hesitam em participar nelas, e quando se dança em pares é a mulher que vem convidar o cavalheiro. 2

Em confronto directo com esta descrição está a de um oficial alemão que passa pelo Brasil em 1825-26, Carl Schlichthorst, e que regista no seu diário, editado em 1829:

Infelizmente, também no Rio de Janeiro a Dança francesa está a começar a suplantar a nacional. Não conheço nada de mais insípido do que estes entrechats e ailes de pigeon constantemente repetidos, que lembram uma marioneta a mexer os braços e as pernas como se alguém lhe estivesse a puxar os cordéis. Quanta expressividade não há, pelo contrário, não só no Fandango como também no Fado, essa dança de negros tão imoral e no entanto tão encantadora, e quando é necessário dançar uma gavotte prefiro vê-la dançada por brasileiros ou espanhóis do que pelo mais célebre Mestre de Bailado parisiense. Até à própria Valsa alemã estes povos sabem q | retirar-lhe a sua cansativa monotonia; também nesta dança, tal como ela é executada no Brasil, se exprime a ideia do amor primeiro negado mas

depois concedido.

E algumas páginas adiante Schlichthorst regressa com entusiasmo idêntico ao mesmo tema:

A dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente. As posições desta dança são tão fascinantes que não é raro vê-la ser dançada por bailarinos europeus, com sonoro aplauso, no Teatro de São Pedro de Alcântara [do Rio de Janeiro].

34

Das origens a 1840: o processo de implantação

A

Reino Unido Por último, é ainda a um alemão, o bávaro J. Friedrich von Weech, que deve Portugal, Algarve

mos mais um relato de natureza idêntica, registado no Brasil durante a sua viagem rasil no tempo

D. Maria I. pela América do Sul entre 1823 e 1827:

ypa anónimo do final

século xvii.

leção particular As danças nacionais são executadas apenas por pares isolados; em vez de usarem castanholas, dão estalos com os dedos de ambas as mãos, com tanta habilidade que ao longe se pensa estar a ouvir o som das castanholas. Simultaneamente, há muitos que executam o fado, uma dança imitada dos africanos na qual os dançarinos cantam; consiste em afastarem e aproximarem os corpos, o que na Europa seria considerado indecoroso. Ambos os sexos dançam excelentemente, com elegância e com uma energia que faz com que os assistentes involuntariamente participem da sua alegria; tem-se dificuldade em reconhecer nas beldades de olhos cintilantes e de uma ligereza inimitável em todos os seus movimentos as mesmas que às vezes se viu no dia anterior na casa delas,

35

abatidas sobre o sofá e a dormitarem, demasiado indolentes para falar ou para abrirem completamente os olhos. *

A estes relatos dos viajantes estrangeiros do início do século xix há que juntar as primeiras referências do mesmo teor que se podem encontrar nas obras de autores lusófonos do mesmo período. Assim, por exemplo, o poeta Felisberto Inácio Januário Cordeiro, conhecido pelo nome arcádico de Falmeno, publica no Rio de Janeiro, em 1827, as suas Obras Poéticas, nas quais inclui, designadamente, os seguintes versos:

Em espaçoso terreiro

Gentes vi bailar mui bem

Mimoso Fado e também

Engraçado Tacorá

Nas belas noites de lua

Quando é lindo o Paquetá.

E ainda:

Sem largar das mãos a lira,

Pelo prazer transportado,

Celebro os bailes do Fado,
Tacorá, carangueijinho...
Nestas chulices de Amor
Paquetá é mui bonsinho?

Finalmente, o romancista brasileiro Manuel António de Almeida, ao dar ao prelo em 1854-55 Memórias de Um Sargento de Milícias, baseadas nos relatos que lhe havia feito um velho militar reformado que vivera no Rio a partir de 1817, menciona por várias vezes a prática do Fado nos salões coloniais cariocas, começando logo por uma festa de baptizado em que «os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar [Portugal], cantavam ao desafio, segundo os seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra [Rio de Janeiro], dançavam o Fado»*. E ainda mais rica de informação é outra passagem da mesma obra:

Daí a pouco começou o fado.

Todos sabem o que é o fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito.

36

Das origens a 1840: o processo de implantação

O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais difíceis, tomando as mais airosoas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco a pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado.

Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos leigos, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual e a um só tempo.

Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético.

Quando o fado começa custa a acabar; termina sempre pela madruga-dia, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras.”

Deste conjunto de descrições se podem extrair algumas conclusões bem reveladoras, a primeira das quais é a do carácter assumidamente brasileiro deste Fado dançado. Todos os autores estrangeiros citados o reconhecem, e Almeida deixa bem claro que é esta, na festa de baptizado que junta brasileiros e portugueses, a resposta idiomática dos coloniais às cantigas ao desafio dos convidados vindos do

Reino. Igualmente é bem sublinhada a origem africana da dança, que para Freyinet se aproxima «muito das dos negros de África», para Schlichthorst é mesmo uma «dança de negros» e para Weech «uma dança imitada dos africanos».

Fica também claro que a coreografia do Fado é variada, com múltiplas figuras, sendo dançada por pares em número variável (para Freyinet de um a oito), que em alguns casos podem estar envoltos por uma roda de outros participantes. A dança é descrita como «voluptuosa», ou mesmo «imoral», assentando — como sucede com outras danças desta época de matriz afro-brasileira - num movimento

57

alternado de aproximação e afastamento entre os dois parceiros que tem evidentes conotações sensuais. Os observadores reconhecem quase todos a complexidade e a dificuldade técnica dos passos, que incluem o levantar dos braços, com os dedos a darem estalos cadenciados, à maneira das castanholas. Quanto à música, para lá do acompanhamento da viola, sabemos que incorpora secções cantadas, ora pelos próprios dançarinos ora pelo tocador de viola. As melodias cantadas são «muito livres» (Freyinet), e apesar de o carácter da dança ser de «elegância», «energia» e «ligeireza» (Weech) o canto pode ser «de carácter verdadeiramente poético» (Almeida). É este, pois, o primeiro tipo de Fado de que temos conhecimento nos registos históricos em português. As suas diferenças em relação ao Fado posterior, tal como ainda hoje o conhecemos, são evidentes e obrigam-nos, afinal, a compreender logo à partida que a evolução deste género, entre o seu cultivo original no contexto colonial brasileiro, as primeiras fases da sua introdução e enraizamento em Portugal e todo o seu reprocessamento ulterior já no contexto português, corresponde a um processo complexo de mudança intensa e contínua. Este Fado dançado no Brasil colonial está longe ainda de ser o Fado português, apesar de constituir inequivocavelmente o núcleo duro da sua origem.

Lisboa no final do Antigo Regime

Entre as últimas décadas do século xv e os inícios do século seguinte, ao mesmo tempo que a dança cantada chamada Fado se desenvolve no Brasil colonial, também nas grandes cidades da Metrópole — sobretudo na própria capital — floresce uma grande variedade de géneros e formas de canções e danças populares.

Lisboa foi assumindo de forma crescente ao longo do século xviii, como resultado da imposição sucessiva do modelo Absolutista de D. João V e do programa de Despotismo Iluminado do marquês de Pombal, o papel de verdadeiro centro de decisão política, administrativa, religiosa e cultural de todo o Reino. Aqui residem o Rei e a Família Real, e estão sediados todos os órgãos do governo central, perante os quais respondem, numa pirâmide hierárquica cada vez mais rigorosa, todas as autoridades civis do País e do espaço colonial português. Aqui está sediado o Cardeal Patriarca, a dignidade eclesiástica que D. João V conseguiu obter do Papado para o seu Capelão-Mor, estabelecendo assim um órgão de topo de toda a Igreja portuguesa que se sobrepõe, pelo seu aparato magnífico, à tradicional autonomia dos diferentes bispados e dos grandes conventos dispersos regionalmente. Aqui têm os seus palácios as principais famílias da grande nobreza titular, cujos representantes desempenham em torno do soberano uma rede de cargos cerimoniais de Corte em troca de benefícios financeiros que constituem uma parte muito

38

Das origens a 1840: o processo de implantação
BEGGING FOR THE FESTIVAL OF N.S.D'ATALAYA.

Negros a dançar.
n A.P.D.G., Sketches
of Portuguese Life,
Manners, Costume,
and Character
Londres, 1826).
iblioteca Nacional
le Portugal
3ailarico em Cacilhas.
etalhe de um quadro
lo início do século xix.
Tolecção de José Carlos
la Cunha

59

considerável dos respectivos rendimentos. Aqui se localizam as grandes fortunas de uma alta burguesia comercial e financeira em plena expansão, enriquecida pelas grandes companhias monopolistas estabelecidas no tempo de Pombal e desejosa de mostrar em todos os momentos do seu quotidiano este seu novo estatuto de privilégio económico e social. Aqui se concentra uma classe média cada vez mais diversificada, distribuindo-se pelas profissões liberais, pelo comércio ou pelos pequenos cargos administrativos do sector público e privado. Aqui pulula um imenso clero de todos os níveis hierárquicos, dos sacerdotes afectos às várias paróquias aos religiosos de todas as ordens — principalmente franciscanos, dominicanos, carmelitas e beneditinos — cujos conventos e mosteiros preenchem com destaque uma boa parte da malha urbana lisboeta. Aqui, por último, se acumula — na sua esmagadora maioria em condições de pobreza hoje difíceis de conceber — um proletariado urbano em constante crescimento: estivadores dos bairros portuários, marinheiros da Armada Real e da marinha mercante, soldados de todas as armas, empregados do comércio e vendedores ambulantes, serventes e oficiais do pequeno artesanato tradicional, operários das primeiras indústrias, camponeses das hortas da periferia a venderem os seus produtos, um verdadeiro exército de criados das casas nobres e burguesas, um número considerável de negros, quer escravos quer libertos, e todas as franjas de marginalidade de uma grande urbe moderna, concentrada sobretudo no circuito boémio das tabernas e dos bordéis dos bairros populares.

Ao longo de todo o século xviii Lisboa manteve, no entanto, um perfil bastante distinto do que caracteriza as grandes cidades europeias nas vésperas da Revolução Francesa. Em Paris, Londres ou Viena, face à sede de entretenimento e de convívio social das suas classes médias, foram-se multiplicando os novos espaços públicos de convivência, com uma rede crescente de teatros de Ópera e de Comédia, de circos e salas de concertos, de clubes e assembleias, de cafés e salões de baile, de jardins e passeios públicos. Em Portugal, pelo contrário, a aliança estreita entre o poder da Coroa e o da Igreja manteve uma atmosfera de fundamentalismo religioso e político, hostil a qualquer forma de penetração directa das ideias iluministas vindas de França, o qual continua a impor restrições severas a estas novas práticas de sociabilidade urbana. A Intendência-Geral da Polícia desconfia de quaisquer aglomerações públicas que não sejam as motivadas pelas múltiplas cerimónias religiosas tradicionais, temendo que as restantes possam funcionar como espaço de disseminação de um ideário subversivo, ameaçador da estabilidade das instituições

civis e religiosas, e limita-se por isso a autorizar o funcionamento de um pequeno número de teatros (de repertório convenientemente censurado pelas autoridades), de um ou outro café cuja frequência é vigiada de perto por uma vasta rede de espiões, e de um circuito de hospedarias, tabernas e casas de pasto indispensável ao funcionamento quotidiano de uma grande cidade.

40

Das origens a 1840: o processo de implantação

O Fandango.

In James Murphy,

Travels in Portugal

(Londres, 1795)

A tentação do Lundum

Assim, ao contrário das demais capitais europeias, onde os divertimentos de carácter exclusivamente profano se começavam a impor, Lisboa continua a ter na viragem para o século XIX como grandes ocasiões de diversão pública — como ainda hoje sucede, afinal, em tantas aldeias do interior — os festejos associados às principais cerimónias religiosas do ano litúrgico, em particular as festas dos santos de maior devoção. Nestas, em particular as que são assinaladas por grandes procissões pelas ruas e por manifestações devocionais solenes, a festa transborda depois para os adros das igrejas e para os pátios dos bairros populares, com feiras, representações teatrais em palcos improvisados, arraiais, mesas fartas de aceipipes e bebidas, e cantigas ao desafio e danças de roda ou de pares que se prolongam pela noite fora. O espaço da festividade religiosa acumula deste modo a finalidade estrita da celebração sacra e a do convívio popular alargado, a resvalar facilmente para a boémia mais assumida, e nestes momentos de euforia há lugar para todo

41

o tipo de canções e danças populares, dos fandangos da região saloia às danças de terreiro de negros e mulatos, estas últimas em particular por ocasião das festas promovidas pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, exclusivamente formada por africanos.

O apelo sensual destas danças de raiz afro-brasileira depressa leva à sua adoção nos meios populares portugueses, quer de modo literal quer sobretudo através de formas de fusão entre os seus traços mais característicos e os das danças tradicionais locais. São de novo os viajantes estrangeiros que nos referem, por exemplo, o seu uso ocasional até no interior da igreja, quando as raparigas do povo vão dançar diante da imagem de São Gonçalo para lhe pedirem um bom casamento, e a sua prática frequente no quotidiano da cidade, primeiro nas festas de rua ou no contexto popular informal de tabernas e estalagens, depois ingressando já em circuitos de maior distinção social.

Quanto às formas de entretenimento profano apesar de tudo autorizadas, nos teatros da Rua dos Condes e do Salitre dominava a Ópera italiana, mas esta pode antes dar lugar às comédias em português, onde os números cantados alternam com diálogo recitado. Por outro lado, no seio de um mesmo espectáculo, quer a Ópera quer a Comédia musical podem surgir integradas num programa de que constam igualmente momentos tão contrastantes como um bailado dramático, uma farsa burlesca de carácter ligeiro e satírico ou um número de dança popular. Neste último caso é frequente dançar-se o Fandango, então tão popular em Portugal como em Espanha e considerado uma dança de forte sensualidade, mas em vez

deste pode igualmente surgir uma dança de sabor afro-brasileiro ainda mais explícitamente picante — já em meados do século xvrr é o caso da Fofa, e à medida que nos aproximamos do fim do século será o do Lundum.

É neste tipo de danças sensuais — criticadas com indignação pelos viajantes estrangeiros mais puritanos mas, curiosamente, toleradas sem grande preocupação pelas autoridades eclesiásticas e civis portuguesas — que se destacam actrizes-bailarinas de particular sucesso, como, em pleno consulado do marquês de Pombal, a espanhola Pepa Olivares. E para tornar ainda mais curiosa esta situação refira-se que quando os ciúmes conjugais de D. Mariana Vitória, mulher do rei D. José, e depois os escrúulos religiosos da rainha D. Maria I levam a que até quase ao final do século as mulheres sejam proibidas de subir à cena nos teatros públicos de Lisboa nem por isso o Lundum perde a sua popularidade nos programas teatrais. Limita-se a passar a ser dançado por pares em que o papel feminino é desempenhado por um bailarino maquilhado e vestido de mulher (mas ao que parece nem por isso menos eficaz nos requebros do jogo de ancas, gerando alguns equívocos curiosos que o anedotário da época não deixa de registar...). Restabelecido o acesso normal das cantoras e bailarinas aos palcos com a declaração de insanidade mental

42

Das origens a 1840: o processo de implantação

da Rainha e o início da regência do príncipe D. João, em 1799, o Lundum regressa à versão original de dança dos dois sexos e ao seu estatuto de favorito do público, como nos relatará um visitante inglês da década de 1820 que assina apenas com as iniciais «A.PD.G »:

No teatro nacional da Rua dos Condes o Lundum é frequentemente introduzido como complemento do programa principal, e nessas ocasiões a casa está mais cheia do que nunca, de tal modo é grande e poderosa a atracção. É habitualmente dançado por um lacaio e uma criadinha, os quais, embora se limitem a poucos gestos e a respectiva execução não dure possivelmente mais do que dois ou três minutos, têm, no entanto, de tal modo a arte de exprimir significado nos olhares e gestos mais simples que a execução é aplaudida com «vivas» e «bravos» altissonantes. *

A julgar pelas descrições literárias e pelas imagens que nos chegaram da época, todas estas danças de matriz afro-brasileira, entre as quais o Lundum predomina, incluem quase sempre um jogo coreográfico em que o par de dançarinos ora se aproxima e se toca corpo a corpo (muitas vezes com um golpe de ventre contra ventre — a chamada «umbigada»), ora se afasta para depois recomeçar a aproximação, tudo isto com movimentos ondulantes dos quadris que no auge da dança se podem tornar verdadeiramente frenéticos e não deixam sombra de dúvidas à imaginação sobre a simbologia assumidamente erótica do baile. É de admitir que as versões levadas à cena nos teatros de Lisboa tenham sido relativamente limadas nas suas arestas mais inequivocadamente sensuais, mas nas ruas e terreiros aí estão os negros da cidade a mostrar o movimento na sua forma original mais descomplexada, e comprehende-se que tenha sido essa mesma forma original a entrar nas tabernas e nos bordéis dos bairros populares lisboetas, seduzindo pela sua alegria e a sua exuberância carnal os frequentadores desse circuito menos sensível aos pudores das classes médias e das elites.

Entre as duas últimas décadas do século xvrr e as primeiras do seguinte são impressos em partitura vários lunduns, o que nos permite reconhecer as suas

características musicais mais evidentes, de que se destaca o ritmo sincopado, com fortes semelhanças ao que hoje associamos às danças urbanas brasileiras, como o Choro ou o Samba. Tudo indica que não terá sido, no entanto, uma dança rápida, e há mesmo descrições que referem com relevo o carácter choroso da melodia cantada, o que pressupõe um andamento pelo menos moderado. É o que se depreende, por exemplo, dos versos satíricos (frequentemente citados apenas em parte) do poeta setecentista Nicolau Tolentino de Almeida, ao comentar em tom jocoso o uso destas danças numa variedade de contextos populares — inclusive

43

nos de cariz religioso, como o das já citadas danças das raparigas solteiras na festa de São Gonçalo, ou o dos peditórios para a festa da Senhora do Rosário feitos nas ruas pelos negros da sua Irmandade:

Em bandolim marchetado,
Os ligeiros dedos prontos,
Loiro peralta adamado
Foi depois tocar por pontos
O doce londum [sic] chorado.
Se Márcia se bamboleia
Neste inocente exercício,
Se os quadris saracoteia,
Quem sabe se traz cilício,
E por virtude os meneia?
Não sentencetes de está-lo;
Têm as danças fim decente;
Ama o pai; mas por deixá-lo
Dança a donzela inocente
Diante de São Gonçalo.
Cobrando o pardo dinheiro
De que o povo é tributário,
Velho preto prazenteiro
Para glória do Rosário
Remexe o corpo e o pandeiro."

Na transição para o século XIX a tentação irresistível das danças afro-brasileiras — e em particular o Lundum — conquistou, de facto, a sociedade lisboeta, quer estas sejam executadas na sua versão original, quer tenham já sido transformadas segundo o gosto dos diversos meios sociais em que foram penetrando.

O feitiço da Modinha

Se os locais de convívio público da Lisboa setecentista continuam a ser, apesar de tudo, em número restrito, o espaço doméstico da burguesia urbana, tradicionalmente restrito ao círculo familiar mais íntimo, começa agora

44

Das origens a 1840: o processo de implantação
a abrir-se cada vez mais para acolher no salão um leque mais ou menos vasto de parentes, vizinhos, amigos e parceiros profissionais, em saraus de aparato variável conforme as posses dos seus promotores mas sempre animados pela presença activa da música e da dança. Mesmo nas famílias pequeno-burguesas as crianças da casa — em particular as meninas — cada vez mais aprendem a cantar e a tocar instrumentos de salão, como parte das graças sociais com que

devem impressionar os seus convidados, deixar claro o carácter «distinto» da família e se possível preparar um bom casamento. Nas famílias mais abastadas a escolha recai em geral sobre o cravo (e a partir do último quarto do século xviii já sobre os primeiros pianos), instrumento mais caro e que exige do intérprete uma instrução formal mais prolongada, possibilitando assim o acesso a um repertório mais sofisticado e ao mesmo tempo demonstrando um estatuto económico mais abastado. Nas demais a preferência vai para a viola, ou, em menor grau, para um instrumento que entrou em Portugal em meados do século, possivelmente através das comunidades de comerciantes ingleses do Porto e de Lisboa, e que se vem destacando nos salões europeus do mesmo período — a chamada «guitarra inglesa», de dez a doze cordas e caixa em forma de pêra, da qual mais tarde evoluirá a guitarra portuguesa, tal como hoje a conhecemos.

Toca-se também um ou outro instrumento melódico, como a flauta ou o violino, e todos estes instrumentos são utilizados umas vezes para executar peças a solo, outras para acompanhar canções, outras ainda para tocar trechos de dança.

Nos salões de maior estatuto social, o repertório musical é sobretudo erudito, procurando imitar o dos salões da nobreza e da Corte, e nesse caso tocam-se sonatas, cantam-se árias de Ópera e dançam-se as danças cosmopolitas da boa sociedade europeia, como o Minuete francês ou a Contradança inglesa, muitas vezes com a participação de músicos profissionais especialmente contratados para o efeito. Nos saraus das classes médias, porém, preferem-se as danças locais, quer o Fandango quer mesmo o Lundum afro-brasileiro, ainda que expurgado dos seus movimentos de conotação mais abertamente sexual, mantendo o rebolar cadenciado das ancas mas substituindo, por exemplo, o toque físico directo da umbigada pela passagem de um lenço ou de uma almofadinha das mãos do dançarino para as da sua parceira e vice-versa. Neste contexto os executantes são sobretudo amadores oriundos do próprio círculo social da casa, muitos deles tocando de ouvido, sem sequer terem recebido qualquer aprendizagem musical formal.

A par com a dança, cultivam-se intensamente, neste espaço doméstico agora aberto ao convívio social, as canções acompanhadas por um instrumento harmônico, como o cravo, o pianoforte, a viola ou a guitarra inglesa. Uma boa parte destas canções provém também ela do repertório internacional, incorporando cançonetas italianas compostas num estilo semelhante ao das árias

45

PARTY AT RIO DE JANEIRO,

A CASTRADIS SINGING.

de Ópera napolitana que se cantam nos teatros de Lisboa, romanzas francesas sentimentais que circulavam por toda a Europa em colecções impressas em grandes tiragens pelos editores parisienses, ou ainda seguidilhas castelhanas chegadas do país vizinho, umas vezes por simples transmissão oral, outras em versões escritas, e tanto impressas como manuscritas. Mas o género de canção dominante é já, ao longo do último terço do século xviii e na transição para o xix, o das cançonetas sentimentais de texto português designadas pelo termo genérico «Modinha».

Sob esta designação referem-se, de facto, nesta época realidades musicais de características muito diversas, com graus de complexidade poética e musical muito variáveis e cultivadas em circuitos sociais também eles muito diferentes. Designam-se por modinhas as canções de salão de autores eruditos como João

de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima ou Marcos Portugal, muitas delas sobre textos dos poetas da Arcádia Lusitana, algumas vezes com uma única linha vocal, outras com duas vozes em contraponto, em ambos os casos com um acompanhamento mais ou menos elaborado para um instrumento harmónico, em geral o cravo. Mas o termo também é por vezes empregue pelos viajantes

46

Música de salão

no Brasil colonial.

In APD.G., Sketches

of Portuguese Life,

Manners, Costume,

and Character (Londres,

1826). Biblioteca

Nacional de Portugal

Das origens a 1840: o processo de implantação

estrangeiros para referir as cantigas tanto dos camponeses da região circundante de Lisboa como dos cegos que pedem esmola nas ruas da capital, e nestes casos as características mais recorrentes nestas descrições são a simplicidade da base harmónica do acompanhamento à viola, o carácter melancólico e saudoso do poema e da melodia, e a natureza improvisatória da interpretação.

À fronteira entre as modinhas dos salões, sempre de suporte escrito, e a das canções populares, de transmissão essencialmente oral, não é de modo algum estanque. Pelo contrário, as primeiras procuram muitas vezes, numa postura estética próxima dos ideais de simplicidade rústica do Classicismo que circulam neste período pelos meios artísticos de toda a Europa, inspirar-se no carácter mais ligeiro das segundas, e é assim que muitas das características destas últimas nos surgem com frequência nas modinhas de natureza poético-musical menos claramente erudita que nos chegaram deste período em notação musical.

Uma delas, publicada em 1794, é atribuída ao compositor António da Silva Leite, Mestre de Capela da Sé do Porto, o mesmo que no ano seguinte publicaria nesta cidade o primeiro método de guitarra inglesa editado no nosso País, sob o título de Estudo de Guitarra. Chama-se Tempo Breve Que Passaste e é, precisamente, destinada a ser acompanhada por guitarra inglesa, tendo como único texto a seguinte quadra de autor anónimo:

Tempo breve que passaste,

Tarde ou nunca tornarás.

Quem com lágrimas pudera

Fazer-te tornar atrás! 1º

A música desta modinha, correspondendo ao carácter choroso das palavras, é triste, lamentatória, em modo menor, construída maioritariamente sobre a alternância dos acordes de tónica e dominante. Percebe-se que a linha melódica registada é apenas uma das versões possíveis de construir sobre estes mesmos acordes, e tudo indica que a mesma música se poderia repetir seguidamente com novas quadras e ser objecto em cada estrofe de novas variações melódicas improvisadas.

Um outro exemplo curioso é o de Cruel Saudade, uma modinha da autoria de Manuel José Vidigal, intérprete célebre de guitarra inglesa entre a década de 1790 e a de 1820 e autor de várias composições para este instrumento. Trata-se de uma

peça em duas partes, com uma primeira secção construída sobre uma quadra que varia de estrofe para estrofe e com uma segunda parte apoiada num refrão de dois versos que se mantém inalterável em todas as estrofes, rimando sempre no último verso com o verso final da quadra anterior:

dl

Cruel saudade
De meus amores
Em dissabores
Me faz morrer
Melhor me fora
Antes morrer
Mesmo dormindo
Por entre sonhos
Casos medonhos
Me vem trazer
Melhor me fora
Antes morrer.
Se desço ao vale
Subo à montanha,
Lá me acompanha,
Lá me vem ver
Melhor me fora
Antes morrer.

48

Guitarrista.

Morgado de Setúbal,
século xix. In Alberto
de Souza, Alfacinhas:
Os Lisboetas do Passado
e do Presente (Lisboa:
Fernando Souza, 1964)

Das origens a 1840: o processo de implantação

Quanto ao ambiente fatalista e saudosista — e de certo modo abertamente «pré-fadista» deste poema e do anterior -, ele é por si só bem evidente.

Por outro lado, também aqui encontramos o mesmo tipo de acompanhamento simples em acordes harpejados, sem grande variação das harmonias, e a mesma melodia expressiva inspirada pelo sentimentalismo acentuado dos versos.

É o que é mais curioso neste caso é que dispomos de duas versões impressas da peça, que coincidem numa mesma linha geral da melodia mas registam variantes consideráveis no tipo de ornamentação vocal utilizada, funcionando assim como um bom exemplo do que deveria ser na época a arte de «estilar» (para utilizar o termo corrente na linguagem do Fado dos nossos dias para referir a capacidade de variação melódica por parte do cantor). Da maioria das modinhas cantadas nas ruas pelo povo não podemos, como é evidente, ter hoje um registo que não seja o da mera descrição literária, visto que se tratava de uma prática essencialmente improvisatória quase nunca passada a notação musical. Mas as duas a que nos referimos e algumas outras que, como estas, são de carácter popular mais evidente e que surgem ocasionalmente nas colecções

de modinhas de salão que se foram compilando em manuscritos e impressos da época dão-nos uma boa ideia dessa prática que foi penetrando nos salões burgueses e até aristocráticos.

Um testemunho eloquente deste fascínio pela Modinha, mesmo nos circuitos da nobreza de Corte, é o do dilettante inglês William Beckford, que em 1787 a descreve como «um género original de música, diferente de tudo o que alguma vez ouvi, e o mais sedutor, o mais voluptuoso que se possa imaginar e o mais bem calculado para apanhar os santos desprevenidos e inspirar delírios profanos». E o mesmo Beckford continua, em outro momento do seu diário:

Aqueles que nunca ouviram modinhas terão de permanecer e permanecerão na ignorância da música mais voluptuosa e mais enfeitiçadora que já existiu desde o tempo dos sibaritas. Compóem-se de breves passagens lânguidas e entrecortadas, como se o fôlego tivesse sido consumido pelo excesso de êxtase, e a alma ficado ofegante com o desejo de voar para longe e de se juntar ao objecto amado. Com uma preocupação infantil infiltram-se-nos como um gatuno no coração, antes de este ter tempo de se armar contra a sua influência debilitante. Pensa-se que se está a beber leite e está-se a beber veneno. Quanto a mim, tenho de confessar que sou escravo das modinhas, e que quando penso nelas não consigo suportar a ideia de abandonar Portugal.”

49

Muitas das modinhas de cariz mais popular que circulam em Lisboa neste final do Antigo Regime chegam do Brasil, tanto na letra como na música, trazidas por um comércio marítimo intenso entre a capital e a colónia que movimenta de um lado para o outro do Atlântico milhares de viajantes. São cantadas nas ruas e nos meios populares, mas depressa entram também elas, pelo seu apelo exótico e sensual, nos salões mais distintos, absorvidas com maior ou menor grau de reelaboração pelo repertório da canção doméstica. É de novo o poeta Nicolau Tolentino que nos fala do seu uso doméstico generalizado pelas meninas das classes médias lisboetas:

Já dentre as verdes murteiras,
Em suavíssimos acentos,
Com segundas e primeiras,
Sobem nas asas dos ventos
As modinhas brasileiras.

E referindo-se, noutro poema, à mesma qualidade amadorística da execução a que já nesta quintilha aludira ao mencionar o acompanhamento nas posições mais fáceis da viola («segundas e primeiras»), Tolentino troça ainda:

Pouco às filhas falarei;
São feias e malcriadas;
Mas sempre conseguirei
Que cantem desafinadas
«De saudades morrerei».
Cantada a vulgar modinha,
Que é dominante agora,
Sai a moça da cozinha
E diante da senhora
Vem desdobrar a banquinha.*

Outras vezes, a presença do Brasil vem apenas do uso de versos dos poetas brasileiros de maior circulação na Metrópole, como Tomás António Gonzaga ou o mulato Caldas Barbosa, que são postos em música por autores eruditos locais, mesmo por compositores tão destacados nos círculos da Corte, como Sousa Carvalho ou o próprio Marcos Portugal, director musical do Real Teatro de São Carlos. Nesses casos, os compositores procuram aproximar-se do estilo melódico simples mas intensamente sentimental do modelo brasileiro original, num compromisso muito curioso entre a inspiração popular e a escrita musical culta. Percebe-se bem, deste

50

Das origens a 1840: o processo de implantação modo, que o inglês William Kinsey tenha escrito, já em 1827, sobre a Modinha, que considera a «música nacional» portuguesa:

Estas canções portuguesas, e especialmente as modinhas brasileiras, [...] são singularmente belas e simples, exprimindo em geral qualquer sentimento amoroso, terno ou melancólico, cujo efeito, desde que bem acompanhado pela voz e pela guitarra, provoca frequentemente as lágrimas dos ouvintes. Seria bom que os portugueses se confinassem a esta sua harmonia natural, em vez de procurarem aplicar o estilo italiano!...].

Como observação à margem, é interessante constatar nesta descrição de Kinsey um traço fundamental do discurso ideológico nacionalista das burguesias liberais europeias nos alvores do Romantismo — esta preocupação com a construção de uma Literatura e de uma Arte com características identitárias «nacionais», assentes num suposto «Volksgeist», ou «espírito do povo» específico de cada nação, afinal o motor por detrás da construção e do desenvolvimento do Lied romântico alemão, por exemplo. Será esta também a fundamentação teórica por detrás do aparecimento da noção de um «folklore» como património artístico identitário de cada nação, supostamente coerente em todo o seu espaço geográfico e inalterável ao longo de todos os séculos da sua história. Em devido tempo havemos de reencontrar esta ideologia «folclorística» no caminho do Fado e das polémicas que cercarão ciclicamente a sua evolução.

Mais simples ou mais complexos, compostos no Reino ou na colónia, improvisados por populares ou escritos por compositores profissionais, cantados nas ruas ou nos palácios, dançados nos terreiros, nos teatros ou nos salões, o Lundum e a Modinha tornam-se entre o último terço do século XVII e o primeiro do XIX num fortíssimo traço de ligação cultural entre a Metrópole e a América portuguesa, através deste espaço de fusão por excelência que são o porto de Lisboa e, por extensão, toda a sociedade de uma capital em processo de expansão e de diversificação, que cada vez mais emite, por sua vez, os modelos de práticas culturais e artísticas para as elites urbanas de todo o País. O círculo acaba assim por se fechar, na medida em que, afinal de contas, a rota atlântica funciona como um veículo de comunicação e de trocas em ambos os sentidos, com as elites do Brasil a procurarem imitar a cada momento aquilo que consideram a última moda da capital, mas com Lisboa a deixar-se penetrar constantemente, por sua vez, pela sedução das canções e danças brasileiras, as quais acabam por se incorporar nos próprios modelos por ela emitidos.

É neste contexto de um intercâmbio cultural luso-brasileiro já pleno de uma surpreendente vitalidade, invertendo mesmo, pela sua reciprocidade única,

51

a relação hierárquica tradicional entre as metrópoles europeias da época e os seus impérios coloniais, que em 1807, sob a pressão dos exércitos franceses de Junot que se aproximam a marchas forçadas de Lisboa, o príncipe regente D. João, a Família Real e toda a Corte portuguesa embarcam apressadamente para o Brasil.

Novas elites e nova pobreza

Esta fuga da Família Real para o Brasil, em finais de Novembro de 1807, representa, em muitos aspectos, o fim apocalíptico e espectacular de uma era. Com a velha Rainha louca, o Príncipe Regente e o respectivo círculo familiar mais próximo partem ministros e diplomatas estrangeiros, grandes dignitários do Estado e pequenos empregados da Casa Real, altos magistrados judiciais e pequenos burocratas da Administração Pública, fidalgos titulares de primeira grandeza e figuras menores da nobreza de Corte, cantores da Capela Real e clérigos de todos os escalões da hierarquia eclesiástica, além de uma legião de criados de confiança sem os quais a Corte dos Braganças entendia não poder sobreviver no seu exílio forçado no Novo Mundo. Embora os historiadores continuem a debater o possível número total dos embarcados, poderão ter sido qualquer coisa como catorze mil almas, entre as quais se conta uma boa parte da elite dirigente da Monarquia portuguesa.

Assim subitamente decapitado pela partida das figuras tutelares centrais que haviam encarnado na prática e no plano simbólico a sua própria identidade, o País entra agora num verdadeiro turbilhão político e militar, que se prolongará de forma quase ininterrupta durante mais de quarenta anos. Primeiro é a ocupação francesa, com o seu misto contraditório de reformas administrativas modernizadoras e de desrespeito manifesto pelas tradições religiosas e culturais mais profundas dos portugueses, gerando contra si um ódio e uma sede de vingança populares como raras vezes se tinham verificado ao longo de toda a História de Portugal. Depois é a administração militar inglesa, que depressa se revela um verdadeiro regime de protectorado semicolonial, provocando resistências nacionalistas logo esmagadas impiedosamente, como sucederá com a conspiração de Gomes Freire de Andrade. Em 1820 rebenta a revolução liberal, seguida da eleição das Cortes Constituintes, do regresso apressado de D. João VI do Rio de Janeiro, da promulgação da Constituição de 1822, da independência do Brasil e das primeiras tentativas miguelistas de restauracionismo absolutista. Em 1828 a morte do Rei leva à usurpação do trono pelo infante D. Miguel e aos seis anos das Guerras Liberais, acompanhadas de uma violência civil feroz e de uma destruição patrimonial em larga escala nas zonas mais massacradas pelo conflito. A vitória liberal de 1834 conduz à abolição dos morgados, à extinção das ordens religiosas, à nacionalização do património destas

2

Das origens a 1840: o processo de implantação

e à venda em hasta pública dos bens nacionais, consagrando uma nova ordem política e socioeconómica. Mas esta nova ordem constitucional é logo marcada pelos conflitos internos entre as facções do regime, por resistências enraizadas ao liberalismo radical dos setembristas, pelo desgaste constante das guerrilhas miguelistas, pelo polémico consulado de Costa Cabral, pelas revoltas populares da Maria da Fonte e da Patuleia e pelas repercussões em Portugal da onda de agitação revolucionária que atravessa a Europa a partir de 1848. Na realidade, o País só tornará a alcançar alguma estabilidade com o advento da Regeneração, já em 1851.

Lisboa é neste período o teatro de transformações sociais profundas. Ao nível das suas elites vê decair a antiga nobreza titular, que além de ter perdido o seu

monopólio tradicional dos cargos dirigentes do aparelho de Estado se viu ainda privada de uma boa parte da sua base de sustentação económica com as medidas de supressão dos vínculos feudais e da abolição dos benefícios derivados das funções de Corte. Assiste à ascensão de uma grande burguesia oriunda dos mais variados pontos do País, enriquecida pela compra dos antigos bens eclesiásticos e pelo investimento simultâneo no comércio, na exploração colonial e nos primeiros passos de arranque da indústria moderna. É palco da consolidação e do alargamento de uma pequena burguesia urbana associada à expansão da rede da Administração Pública, dos serviços e do comércio. Gera e alimenta um sector artístico e intelectual de dimensão crescente, ligado ao crescimento exponencial da imprensa periódica, dos teatros e de todas as práticas culturais decorrentes do florescimento de uma sociabilidade urbana idealmente pautada pelos modelos cosmopolitas das grandes metrópoles europeias. Todas estas novas realidades se espelham na própria reconfiguração espacial da cidade, na nova distribuição física das suas infra-estruturas administrativas e económicas, das suas zonas habitacionais privilegiadas e dos seus espaços públicos de distinção, na requalificação gradual do seu património construído, tanto público como privado.

Mas as transformações socioeconómicas de Lisboa passam também nestas quatro décadas pela constituição de um extenso proletariado urbano que só em parte corresponde já ao perfil das classes populares citadinas típicas da época anterior às invasões francesas. Mantêm-se e crescem na cidade as tradicionais categorias profissionais próprias do pequeno comércio, da rede das tabernas e casas de pasto, da actividade artesanal e proto-industrial, do trabalho portuário, do transporte e venda ambulante de produtos alimentares. Só que as destruições decorrentes das Guerras Peninsulares e das Guerras Liberais atraíram à capital uma população cada vez mais numerosa de origem rural, deslocada das mais variadas regiões do interior do Reino, a que se vieram juntar os retornados do Brasil, antes e depois do regresso da Família Real e da independência daquela colónia. A estes grupos sociais populares de incorporação urbana recente há que acrescentar ainda os excedentes de alguns

55

dos pilares tradicionais do Antigo Regime mais directamente feridos pelas reformas do constitucionalismo, como o clero regular secularizado pela extinção das ordens religiosas ou como uma parte da criadagem de muitas das antigas casas nobres que deixaram entretanto de poder sustentar nos seus palácios o elevado número de servis de que dispunham no auge do seu poderio. E ainda há que mencionar a presença dos negros, muitos deles já libertos mas outros ainda escravos — visto que apesar da retórica oficial antiesclavagista do Liberalismo, que chega mesmo a proibir em 1836 o tráfico negreiro a sul do equador, a abolição definitiva da escravatura só surgirá em 1876. Com todos estes factores de expansão demográfica e de migração interna para a capital, comprehende-se assim que entre 1780 e 1821 Lisboa tenha crescido de 135 822 para 219 990 habitantes — cerca de 62%, por conseguinte — e que haja freguesias populares em que esse crescimento ultrapassa os 100% no mesmo período¹⁰.

Estes novos proletários citadinos vão juntar-se aos anteriores no tecido dos bairros pobres de Lisboa, tendendo depois a expandir-se gradualmente, à medida que o século avança, já para as zonas limítrofes da cidade, fora de portas. Acumulam-se nos mesmos casebres, ao longo das mesmas vielas, em torno dos mesmos pátios, partilhando a mesma miséria e a mesma luta pela sobrevivência. Na sua maioria

desempenham os trabalhos mais pesados, que menos requerem formação ou experiência profissional anteriores, como seja o da carga e descarga de mercadorias nos cais da capital. Encontramo-los também a servir nas casas de pasto, nas tabernas e nas tendas de vinhos — espaços de sociabilidade popular que se contam literalmente às centenas nos bairros populares e que servem não só os lisboetas residentes mas ainda uma população flutuante que entra e saí todos os dias na cidade ou nela aporta sazonalmente, ligada ao comércio marítimo, ao transporte terrestre de mercadorias de todo o género, ao abastecimento de produtos agrícolas ou à entrada de gado para o abate e para as touradas.

«Casas de Fado» e «fadistas»

Com toda esta massa crítica de população fixa e circulante em permanente expansão a cruzar-se nas ruas de Lisboa, na actividade frenética de uma urbe moderna oitocentista, mas também com toda a pobreza e toda a exclusão social que marcam tragicamente o quotidiano de uma percentagem esmagadora dessa população, não admira que a cidade nos apresente também, nestas primeiras décadas do século XIX sinais evidentes de um circuito marginal cada vez mais significativo. Uma economia paralela assente no contrabando, no jogo, no roubo e na prostituição marca uma presença relevante neste universo de pobreza, de que constitui, de certo modo,

54

Cegos Cantadores.

Ilustração de Manuel
de Macedo, in Album
de Costumes Portuguezes:
Cincoenta Chromos,
Copias de Aguarellas
Originaes (Lisboa: David
Corazzi, 1888). Biblioteca
Nacional de Portugal

Das origens a 1840: o processo de implantação

uma extensão natural. As fronteiras sociais entre legalidade e marginalidade são aqui pouco claras, como se ambas não constituíssem mais do que as duas faces de uma mesma medalha, unidas afinal por laços familiares e comunitários profundos, partilhando a mesma implantação urbana, e dentro desta muitos dos mesmos espaços de convivialidade, em particular as tabernas e os bordéis.

Estas duas últimas realidades até certo ponto interpenetram-se, como lugares de encontro essencialmente masculino em que a presença feminina se restringe quase em exclusivo ao universo da prostituição. Marginais assumidos e trabalhadores assalariados nas suas horas de lazer aí se cruzam num mesmo ritual de reafirmação de valores de virilidade e de integração comunitária, criando simultaneamente um ambiente boémio de diversão marcado pela forte presença de canções e danças populares das mais diversas proveniências.

É em fontes da década de 1830 que começamos a encontrar testemunhos escritos da referência a estes espaços de boémia e prostituição lisboetas pelo nome de casas «de fado», utilizando metaforicamente o termo «fado» ainda na sua velha acepção de «sina» ou «destino». Há neste uso da palavra «fado» uma intenção simultaneamente moralista e pragmática, com algum toque de sentimentalidade romântica: pretende-se assim, antes de mais, identificar e circunscrever um universo que está à margem da «boa sociedade», e fazê-lo em termos de reprovação moral e social

inequívoca, mas ao mesmo tempo veicular uma aceitação implícita desse universo como uma espécie de «mal necessário» cujas protagonistas nele teriam sido precipitadas menos por um qualquer intuito intrinsecamente perverso do que pela má sorte, pelas suas estrelas funestas, por um destino cruel incontornável, sendo por isso mais de lamentar do que de condenar no plano individual. É afinal um sentido idêntico ao de outro eufemismo usado desde meados do século xix para designar a mesma realidade, o da «vida», também ela entendida aqui como um percurso predestinado de perdição — mulher «do fado» e mulher «da vida» são neste contexto sinónimos. Em 1833, a propósito da publicação de uma portaria municipal que procurava confinar as prostitutas de Lisboa a certas ruas da capital, era publicada uma colecção de versos satíricos alusivos à medida, intitulada *Queixumes das Pequenas*, à vista da Proxima Mudança e assinada apenas «por um ratão já de cabelos brancos». Neste folheto, que viria a ser um século mais tarde abundantemente citado por dois investigadores da História do Fado, Manuel de Sousa Pinto e Luís Moita, o autor descreve com algum detalhe este circuito dos bordéis dos bairros populares:

Indo eu por certa rua,
No capote amantilhado,
Entrei, sem saber que entrava,
Em uma casa de fado.

56

Das origens a 1840: o processo de implantação

À descrição adopta um tom moralizante convicto. O autor faz questão de sublinhar que ali entrou por engano, e não poupa os adjetivos de reprovação na descrição que nos traça, sublinhando bem «a miséria e a porcaria / que d'envolta co'a desgraça / naquela casa se via». Mas o que nos interessa sobretudo registar aqui é o uso — aparentemente pela primeira vez numa fonte impressa — do termo «casa de fado» para designar o bordel, e o do seu derivado «fadistas» para referir as prostitutas ali presentes. Esta última palavra surge, de resto, repetidamente nos *Queixumes* com esse mesmo sentido:

Se peguei foi co'as fadistas
E julgo ter sortilégio.
Em conversar co'as tais mestras
E mesmo ir a um colégio.

E é também recorrente ao longo do poema, a propósito da brutalidade das medidas policiais agora decretadas contra as prostitutas, mas também com um sentido mais geral de comiseração pelo respectivo «fado» cruel, uma associação das referências às «fadistas» a expressões condoídas. Lamenta-se, por exemplo, a violência «contra a gente do fado, desgraçada», ou a movimentação forçada das «reprovadas fadistas, coitadinhas» .

Como em todas as grandes cidades europeias do pleno século xix, a realidade da prostituição desperta em Lisboa a atenção das autoridades administrativas, numa atitude mista (e, diga-se de passagem, consideravelmente hipócrita) de condenação moral e repressão policial, por um lado, e de tolerância pragmática e regulamentação, por outro. Trata-se, de resto, de uma questão face à qual as diversas sensibilidades político-ideológicas do período não parecem oferecer respostas particularmente distintas, já que miguelistas, setembristas e regeneradores irão sucessivamente adoptando a este respeito regulamentos municipais sem diferenças assinaláveis entre si, limitando-se todos eles a procurarem circunscrever o fenómeno

a zonas bem demarcadas da cidade e evitar a sua propagação ostensiva para os bairros mais «respeitáveis».

Típico da mentalidade oitocentista é também o surgimento sobre este tema, em toda a Europa, de uma literatura de pretensões científicas que procura combinar a caracterização sociológica, as preocupações médico-sanitárias e os intuições de reforma social moralizante. É neste último caso, no que se refere a Portugal, que se encontra o estudo *Da Prostituição na Cidade de Lisboa*, publicado em 1841 pelo médico Francisco Inácio dos Santos Cruz, que ao abordar este tema procura, designadamente, identificar os diferentes modelos de implantação da prostituição lisboeta, distinguindo entre os bordéis de carácter mais Sul

reservado, eventualmente dispersos de forma indetectável pela generalidade da malha urbana, e as zonas de abordagem de rua ou de taberna, centradas nos bairros populares:

Nas ruas dos diferentes bairros da cidade, onde existe maior número destas mais baixas prostitutas - como são a Esperança, a Travessa do Pasteleiro, as Ruas das Madres e de Vicente Borga, etc.; no Bairro Alto, as Travessas dos Fiéis de Deus, do Poço da Cidade, do Conde de Sôr, etc. na Mouraria, as Ruas do Capelão, da Guia, das Tendas, da Amendoeira, etc. — existem tabernas continuamente frequentadas por estas prostitutas e por esta baixa plebe que as costuma visitar. Estas tabernas aí são estabelecidas com o fim de maior venda, e mesmo os taberneiros se empenham em que elas as frequentem e por isso as convidam e aí permitem todo o género de palavras obscenas, que uns e outros pronunciam, bem como acções indecentes e desonestas.!*

Neste mesmo circuito marginal se situa em 1849 o romance *Eduardo ou os Mysterios do Limoeiro*, réplica portuguesa dos célebres folhetins dos *Mistérios de Paris* com que em 1842-43 o romancista Eugene Sue descrevera com enorme sucesso a vida nos bairros populares da capital francesa. O seu autor, o Padre João Cândido de Carvalho, mais conhecido pela sua alcunha de «Padre Rabecão», traça-nos a certo passo a seguinte cena que testemunhou numa taberna da Madragoa:

À canto opposto existia uma outra banca, como para guardar symetria áquelle, de que falei; e sentado a ella estava um mancebo de 19 a 20 annos, de jaqueta, chapeu á christina, cinta de seda enrolada á fadista, calça de cotim enlameada, fumando no seu charuto de cinco réis, que acendia repetidas vezes, enquanto acompanhava as fumaças com outros tantos gollos de uma bebida quente que tinha mandado preparar por mais de uma vez, e em cada vez, que a pedia por ter esgotado o copo, repetia - Oh patrão! Dê-me outra Francisquinha.

O termo «fadista», que anteriormente apenas tínhamos encontrado aplicado à prostituta, é aqui alargado, por conseguinte, ao participante masculino do mesmo circuito de sociabilidade marginal, uma figura que se tornará emblemática deste universo das tabernas e dos bordéis e que enquanto tal merecerá descrições atentas de praticamente todos os principais autores da nossa literatura de descrição social da segunda metade do século XIX, de Camilo Castelo Branco a Eça de Queirós, e de Ramalho Ortigão a Fialho de Almeida,

para lá de inúmeras personalidades de menor relevo literário, como Bulhão Pato, Luís Augusto Palmeirim ou Júlio de Castilho. Mais ou menos moralistas nas suas descrições, com maior ou menor objectividade de observação, todos eles parecem concordar na tipificação das características mais marcantes deste paradigma do «fadista»: não tem, de um modo geral, profissão fixa, ou pelo menos emprego estável; está ligado a uma variedade de actividades marginais, do roubo ao contrabando e ao jogo clandestino, e pode mesmo ser contratado como homem de mão para acções violentas pontuais; muitas vezes é também o proxeneta que explora o trabalho de uma ou mais das prostitutas da sua zona de actuação, com as quais pode ou não estar emocionalmente envolvido, intervindo nesse trabalho com um estatuto simultâneo de mediador e «protector»; envolve-se com frequência em rixas e arruaças de rua ou de taberna, muitas delas marcadas pelo uso da navalha de ponta e mola (o «Santo-Cristo») que traz consigo em todos os momentos; participa do circuito das esperas e corridas de touros, e nele acamarada com toureiros e campinos, mas também com ganadeiros e com aficionados de todas as classes, muitos deles fidalgos de primeira grandeza; gosta de se vestir a primor, no estilo vistoso que Ramalho define modelarmente:

[...] a bota fina de tacão apiorrado ou o saltó de prateleira, a calça estrangulada no joelho e apolainada até ao bico do pé, a cinta, a jaleca de astrakan e o chapéu arremessado para a nuca pelo dedo poligar, com o gesto classico do grande estylo canalha.”

Trata-se, escusado será dizer, de um estereótipo cujas várias componentes não terão necessariamente coexistido sempre, nem terão sido sequer exclusivas desta figura assumidamente marginal que muitos dos autores acima referidos gostam de apontar com alguma repulsa à censura implícita dos seus leitores de classe média. Muitos dos traços de postura e de indumentária assim referidos não terão sido mais, na realidade, do que meros códigos de afirmação de virilidade próprios de um circuito de sociabilidade popular maioritariamente masculina. Este «fadista» semelhante ao «lazzarone» napolitano, ao «rough» londrino ou ao «apache» parisiense, como mais tarde ao «mangas» ateniense, surge-nos assim apenas como o expoente mais radical — e por isso mesmo mais «exótico» aos olhos dos seus observadores burgueses — do que poderão ter sido os padrões de comportamento correntes no universo dos bairros populares da Lisboa imediatamente posterior às Guerras Liberais.

59

O Fado das tabernas e dos bordéis

Nos seus Queixumes das Pequenas de 1833, o nosso «ratão já de cabelos brancos» atrás citado nunca associa ainda directamente as palavras «fado» e «fadista» a qualquer prática específica de natureza poética, musical ou de dança, mas não deixa de mencionar na sua descrição da casa de passe que visitou:

[...] Que ao som da Banza sebenta

O Bóte-laré cantando

E o Ailé qu'estaré qu'és tu

Como pretas rebolando [...].?

O termo «banza» designava na época, em geral em termos pejorativos, qualquer instrumento de corda dedilhada de origem africana, e o verso final da quadra não deixa dúvidas de que estamos perante uma dança cantada, a cujo som se «re-

bolam» os quadris, como nas danças de negros. São as características do Lundum e do Fado afro-brasileiros deste período, tal como o vimos ser retratado pelos testemunhos dos viajantes estrangeiros que anteriormente citámos.

Também o Dr. Santos Cruz, apesar da sua preocupação reformadora em descrever detalhadamente em todos os aspectos o fenómeno da prostituição que se propõe combater, é em 1841 muito vago no plano da música e da dança que se praticavam nas tabernas, limitando-se a referir: «Aí se tem muitas vezes observado danças, bacanais de uns com os outros, acompanhadas de acções impudicas e lascivas [...]»*? São as mesmas acusações de imoralidade que vimos já serem aplicadas aos cantos e danças de origem afro-brasileira, mas a descrição é ainda demasiado vaga para nos permitir agora qualquer identificação precisa.

Quanto ao Padre Rabecão, em 1849, não é na sua alusão directa à taberna que vamos encontrar informação concreta de teor musical, mas, por curiosa coincidência, numa referência à perturbação que por vezes ocorre nas cerimónias religiosas celebradas nas igrejas dos bairros populares, devido aos sons profanos que nelas penetram a partir dos espaços públicos envolventes: «[...] umas vozes profanas, um órgão prostituído, distrai a atenção dos cristãos para a Rua da Madragoa, para a Cotovia e para os lupanares do Bairro Alto, tocando-lhes o fado, o periquito e outras canções da mais torpe e relaxada imoralidade [...] »?

As fontes publicadas nas próprias décadas de 1830 e 40 não nos dão mais pormenores sobre estes cantos e danças das tabernas lisboetas, mas alguns textos posteriores que incidem sobre este mesmo período e se devem a autores que nele ainda viveram completam estas informações parcelares de forma muito reveladora.

60

Os Fadistas.

Desenho de Rafael

Bordalo Pinheiro, 1873.

Colecção do Museu

da Cidade (Lisboa)

Das origens a 1840: o processo de implantação

46 in

EGP! “

TYPOS DE LISBOA-OS FADISTAS.

DESENHO DE R, BORDALLO PINHEIRO,

61

Assim, Miguel Queriol, que era nos anos 40 um jovem boémio do círculo íntimo do conde de Vimioso, descreveria nos seguintes termos, numa entrevista concedida já em 1901, uma noitada ocorrida por volta de 1840 no palácio daquele titular, ao Campo Grande, após uma ida em grupo ao São Carlos:

[...] depois de muita chalaça e folia em que tomaram parte algumas festejadas companheiras de outros amigos que em seges de aluguer se nos haviam antecipado, quebrando a monotonia de uma sociedade composta só de homens, o conde de Vimioso mandando entrar a Severa e pedindo a Roberto Camello que a acompanhasse na guitarra, nos deu uma audição de Fado até então desconhecido da maior parte senão de todos os ouvintes.”

Já em 1879, por sua vez, no seu romance Eusébio Macário, subintitulado História Natural e Social de Uma Família no Tempo dos Cabrais e cronologicamente

localizado, por conseguinte, na década de 1840, é o próprio Camilo Castelo Branco quem nos fornece abundantes referências pitorescas à prática do Fado. José Macário, o «Fístula», filho do personagem central do romance, «cantava fados com grande azedume mefistofélico» e às vezes

tocava-lhe um fado que punha tremuras involuntárias nas nádegas do pai; ao mesmo tempo a Custódia [irmã de José], lá dentro na cozinha, sacudida pelos bordões gementes da viola, fazia saracotes de quadris, batendo o pé à frente na atitude marafona de quem apara nos rijos fados batidos.

E lê-se mais adiante no romance:

[...] a mãe palpitava-lhe nos ilhais quando, de repente, largava a mão do almofariz e começava a sapatear fados, e a berrar desentoadas palavras do conde de Vimioso a Severa:

Mora lá na mansão celeste
Coma a viola na mão,
Farás dos anjos fadistas,
Porás tudo em confusão.

A Custódia, que estava em cima a engomar as saias e a cismar no manicórdio, largava tudo, punha as mãos nas ancas, bamboava-se, e expedia da garganta muito afinada para canções garotas a trova que ouvira ao Cosme, estudante de Coimbra, filho do brasileiro da Casa Grande:

62

Das origens a 1840: o processo de implantação

Ai! Olá, da parte da ronda,
Faça alto! Ninguém se bula!
Que eu quero ver mindamente
Ai! Quem é toda essa matula.

E zás-trás, palmadas rijas, um rebater trémulo de calcanhares no sobrado, e uma casquinada explosiva, uma doidice. E o irmão, em baixo, com o cigarro ao canto da boca, e o joelho no ar com o pé sobre o gamão, e a viola na coxa, cantava pungido, com intercadenas áis soluçantes, a apoteose toda da Severa, e da Escarniche, que

Nascera num berço d'ouro
E não teve uma mortalha.

Sabia o martirológio todo do Bairro Alto, tinha comiserações profundas por estas deserdadas, antecipara-se em condoimentos da corja das loureiras célebres às plangências de Hugo e de Dumas, filho. Era o sangue da avó e da mãe que lhe punha na voz o tom elegiaco das enormes tragedias.?

Os testemunhos de Queriol e de Camilo são, cada um à sua maneira, preciosos.

O primeiro porque nos ajuda a datar o aparecimento do Fado neste contexto popular lisboeta: por volta de 1840, para o autor e para muitos dos seus companheiros de boémia da alta sociedade lisboeta, o Fado trazido assim pela Severa das tabernas da Madragoa para o palácio do conde de Vimioso era uma novidade. O segundo pela abundância de informação que contém, documentando uma prática do Fado que através do pólo de difusão da boémia estudantil de Coimbra chegou já aos pequenos meios urbanos do Minho. Claro que a localização cronológica exacta das descrições de Eusébio Macário é discutível, já que não sabemos até que ponto o autor está a procurar reconstruir com um esforço de autenticidade histórica a realidade fadista da década de 1840, em que se situa a acção do livro, ou apenas a

aplicar a essa época anterior as suas observações pessoais sobre a prática do Fado no momento da escrita do romance, mais de trinta anos depois. De qualquer modo, independentemente de determinarmos a qual destes dois períodos específicos se aplica, o texto de Camilo fornece-nos com especial detalhe um retrato de aspectos fundamentais deste género no seu universo lisboeta original: o da génese directa do Fado português nas tabernas e nos bordéis da capital, de que são evocadas como protagonistas Maria Severa e Carlota Scarniccia, duas prostitutas conhecidas igualmente como célebres cantadeiras; o do acompanhamento à viola, tocada de pé, apoiada no joelho do tocador; o do carácter lamentatório do canto («pungido») 63

e «elegíaco»), intercalado de «ais soluçantes»; o da coexistência desse-canto melancólico com um forte ritmo de dança, marcado pelo sapateado do bater dos calcanhares no chão e acompanhado do «bamboar» das ancas.

Em síntese, esta sucessão de descrições e referências não deixa margem para dúvidas, e permite-nos retraçar as etapas do processo “de longo curso que liga o Brasil dos finais da época colonial a uma Lisboa em transição entre as Guerras Liberais e a Regeneração, e por fim a uma rede urbana portuguesa que ao entrar na segunda metade do século XIX ecoa as práticas socioculturais da capital. Do contexto das múltiplas danças de terreiro de negros e mulatos que abundavam por todo o Brasil ao longo do século XVII emerge o Fado, que por sua vez penetra gradualmente nos salões domésticos e nos palcos de teatro das grandes cidades brasileiras já nas primeiras décadas do século XIX, a exemplo do que anteriormente sucedera com outra canção dançada com a mesma raiz, o Lundum. O intenso intercâmbio marítimo entre o Brasil e a Metrópole a partir do final das invasões francesas, e sobretudo após o regresso da Família Real e da Corte do Rio de Janeiro, em 1821, faz chegar aos bairros portuários de Lisboa esse Fado brasileiro na sua versão mais popular, radicando-o em especial no circuito da sociabilidade marginal lisboeta. Este Fado das tabernas e dos bordéis de Lisboa — documentado já desde pelo menos inícios da década de 1830 mas até então absolutamente ausente de qualquer registo escrito em Portugal — começa por manter as suas principais características de origem, mas abre-se agora à variedade de novas influências trazidas por um proletariado urbano oriundo de todo o País e confluenten na capital, que traz consigo tradições múltiplas de canto e dança populares. Já a partir da década de 1840, à medida que a matriz do Fado lisboeta vai ganhando consistência e identidade próprias, propaga-se a outros centros urbanos, quer através de um circuito marginal que é o das próprias redes de tabernas e bordéis, quer sobretudo no quadro de uma prática boémia juvenil que tem o seu eixo de difusão no meio estudantil de Coimbra.

A presença portuguesa no Fado afro-brasileiro

Um género performativo em que se combinam poesia, dança e música, como sucede com o Fado, é sempre um processo vivo, em interacção permanente com o contexto cultural e social específico em que está inserido e por isso mesmo também em permanente mudança nas suas configurações líricas, composicionais e coreográficas e nos seus laços de sentido e de pertença com as comunidades em que se situa. À constatação — historicamente incontornável — de que as primeiras manifestações registadas do Fado tiveram lugar no Brasil colonial não tornam

64

O Marujo.

Desenho aguarelado
de E. J. Maia, 1857.
Colecção do Museu
da Cidade (Lisboa)

Das origens a 1840: o processo de implantação

«menos português» o seu desenvolvimento ulterior em Portugal, até porque este se foi concretizando sob formas constantemente renovadas que em cada fase histórica sucessiva da evolução do género souberam traduzir realidades socioculturais cada vez mais identitárias do nosso País.

Na realidade, este processo de reinvenção permanente do género, que impossibilita a sua consideração como um objecto estável, transferível sem alterações de um lado para o outro do Atlântico, remonta a muito antes da chegada a Portugal. O Fado dançado que se praticava no Brasil nas últimas décadas da presença colonial portuguesa, apesar de ser apontado nas suas primeiras descrições impressas que atrás reproduzimos como tendo começado por estar sobretudo associado à população negra e mulata brasileira, não era um género trazido directamente de África, mas apenas um dos múltiplos tipos de canção dançada que foram evoluindo já em território brasileiro a partir do encontro e da síntese local entre as matrizes africanas e europeias. Da África vinham os ritmos sincopados, os padrões de improvisação sucessiva sobre uma base melódica estável, as práticas de heterofonia e de alternância responsorial entre a voz solista e o conjunto circundante, os movimentos ondulantes de rotação dos quadris e de batimento rítmico com os calcanhares; da Europa a forma da cançoneta urbana setecentista, a periodicidade regular das frases musicais, a preferência pelas quadras em verso de sete sílabas, o uso da harmonia tonal assente na alternância simples das funções harmónicas fundamentais de tónica e dominante. As tradições culturais portuguesa e africana coincidiam no gosto pelos cantos sentimentais, evocadoras da ausência e da saudade, e logo aí se abria entre ambas um espaço vastíssimo de intercâmbio e de síntese no plano poético-musical.

Nesse sentido, na viragem para o século xix este Fado brasileiro é apenas um — nesse momento o mais recente — entre os vários géneros mistos luso-africanos que se foram desenvolvendo ao longo de todo o século xviii de ambos os lados do Atlântico, aparentado, muito em particular, com o Lundum. Não nos chegaram até hoje exemplos em notação musical dos primeiros fados, ainda na respectiva fase exclusivamente brasileira, o que não nos permite definir o género em termos musicais inequívocos, mas os viajantes estrangeiros e os demais observadores da época são unânimes em lhe apontar características que são muito semelhantes aquelas que atribuem também ao Lundum (o que será mais tarde confirmado, como teremos ocasião de verificar, pelos dois primeiros fados portugueses recolhidos no cancionero de João António Ribas, em 1852, cujo registo em partitura traz indicação de andamento «em tempo de landum»). E visto que, pelo contrário, dispomos de um número significativo de lunduns em partitura já desde o último terço do século xviii é possível deste modo, apesar de tudo, formularmos

66

Das origens a 1840: o processo de implantação

uma ideia conjectural plausível do que terá sido a música do Fado primitivo, tanto mais que muitos dos traços assim detectados se vão manter inalterados

quando em meados do século xix começarmos a encontrar registos notacionais dos fados portugueses deste último período.

Se, deste modo, juntarmos a análise destas partituras à leitura das referidas descrições literárias, é de aceitar que o Fado, ainda no que respeita à sua prática no Brasil, terá tido mesmo aí uma natureza tão híbrida quanto a do seu espectro social de inserção. Entre o Fado de terreiro dos negros do sertão e a sua versão estilizada dos salões «respeitáveis» do Rio de Janeiro terá existido por certo a mesma distância que encontramos entre os lunduns rurais recolhidos pelos investigadores alemães do início do século xix e as modinhas palacianas em ritmo de lundum que circulavam em Lisboa em finais do século xviii, sobre textos do poeta brasileiro Caldas Barbosa. É razoável admitirmos que no primeiro caso essa síntese terá ficado ainda mais próxima da matriz africana e que no segundo se terá aproximado já mais dos códigos da canção de salão europeia, mas em ambos os casos estamos, de qualquer forma, perante um produto de síntese em que estão à partida incorporados elementos portugueses.

Esta constatação não contém em si qualquer preocupação de teor nacionalista primário. Pelo contrário, o que é essencial é evitarmos — precisamente — qualquer perspectiva nacionalista anacronística ao procurarmos compreender hoje em dia este fenómeno afinal de contas tão normal no contexto mais amplo do quotidiano cultural luso-brasileiro deste período: o do trajecto de um género que começa por ser detectado no Brasil colonial na viragem para o século xix e que naturalmente se estende, duas a três décadas mais tarde, aos bairros portuários da capital do Império, onde será adoptado por um circuito de sociabilidade popular que sempre foi fortemente marcado em todos os seus aspectos pelo tráfico marítimo colonial no triângulo Metrópole-África-Brasil.

Origens directas, origens remotas e mitos de origem

O que importa esclarecer de uma vez por todas é a questão — insistente-mistificada pela historiografia diletante neste domínio — da datação da chegada do Fado a Lisboa. À este respeito vimos como as fontes documentais sobreviventes apontam sem margem para dúvidas para um conjunto de primeiras manifestações do género na capital que começam a ser referidas de forma ocasional na viragem da década de 1830 para a seguinte mas que só nesta última indiciam uma prática assente numa base social suficientemente alargada no seio da rede de sociabilidade popular lisboeta.

67

Todos os autores que entre finais do século xix e os primeiros anos do século xx — ou seja, a uma distância de pouco mais de meio século que ainda garante o uso fidedigno da informação de transmissão oral — se debruçaram sobre este problema estão fundamentalmente de acordo em localizar as primeiras manifestações da prática sistemática do Fado lisboeta na década de 1840. Em 1893, César das Neves, ao publicar no seu *Cancioneiro de Musicas Populares* uma vasta colecção de melodias tradicionais portuguesas que vinha recolhendo desde há décadas, dava como um «dos mais antigos, por onde se moldaram outros que posteriormente apareceram», um Fado Choradinho que informa ter sido recolhido em Lisboa em 1850**, Os dois investigadores que mais exaustivamente levaram a cabo o levantamento da história inicial do género e que para esse efeito mantiveram estrito contacto com alguns dos fadistas mais antigos da cidade — Pinto de Carvalho, na sua *História do Fado*, de 1903, e Alberto Pimentel, em *A Triste Canção do Sul*, de 1904% — apon-

tam insistente para este mesmo período dos anos 40. Michel Angelo Lambertini, na síntese excelente sobre a Música Portuguesa que escreveu em 1914 para a Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire dirigida por Albert Lavignac?, baseando-se num conhecimento aprofundado de toda a investigação musicológica e literária realizada sobre esta matéria no seu tempo, confirmará ainda a mesma proposta de datação.

Quanto a Ernesto Vieira, um dos grandes fundadores da Musicologia portuguesa e um homem de enorme experiência como músico profissional nos mais variados círculos de prática musical lisboeta, o seu Diccionario Musical, de 1890, contém uma refutação modelar dos mitos que já então começavam a surgir relativamente a uma suposta origem árabe do género:

O caracter essencialmente melancolico do fado, a sua grande popularidade e a circunstancia d'elle prevalecer sempre sobre todas as outras cantigas das ruas, cuja existencia é ephemera, tornam-o digno de algumas investigações que seriam interessantes para a historia da musica popular.

Na falta d'essas investigações teem-se levantado conjecturas que lhe atribuem uma grande antiguidade, dando-lhe por origem alguma melodia dos árabes popularizada no tempo em que elles dominaram o paiz.

Mas taes conjecturas, por muito verosimeis que pareçam, não podem ser aceites como verdades historicas, tanto mais que teem contra si os seguintes factos comprovados:

1º — O fado só é popular em Lisboa: para Coimbra levaram-no os estudantes, e nem nos arredores destas duas cidades elle é usado pelos camponezes, que teem as suas cantigas especiaes e muito diferentes.

68

Folhetos impressos
de letras de Fado do final
do século xix

Das origens a 1840: o processo de implantação

2.º — Nas provincias do sul, onde os árabes se conservaram por mais tempo e os seus costumes e tradições são ainda hoje mais vivos, o fado é quasi desconhecido principalmente entre a gente do campo.

3.º — Nenhum livro ou escripto anterior ao actual seculo faz a menor referencia a esta musica popular.

4º — À poesia com que, invariavelmente quasi, se canta o fado, é uma quadra glosada em decimas, forma poetica d'uma antiguidade pouco remota, de uma origem nada popular e sem relação alguma com a poesia árabe.

À estes quatro argumentos que nos parecem de bastante força, acrescentaremos ainda que, possuindo e tendo visto muitos manuscritos de musica antiga, ainda em nenhum encontramos o fado. Temos pois como opinião fundamentada, que as conjecturas sobre a antiguidade e origem do fado carecem de confirmação historica."

Na realidade, a resposta de Vieira não se dirige, como ele próprio não hesita em afirmar, contra qualquer tese alternativa sobre as origens imediatas do Fado, já que, a uma distância de cinco ou seis décadas, quando ainda viviam muitos dos primeiros executantes consagrados do género ou testemunhas fidedignas que os tinham

69

conhecido, nenhum investigador de bom senso a teria proposto. Mas se sobre a

génese recente do Fado não pode razoavelmente haver ainda grandes dúvidas neste período tão próximo do do fenómeno em debate, começam, pelo contrário, neste final do século xix, a multiplicar-se as hipóteses interpretativas quanto às respectivas origens históricas mais remotas, e a primeira dessas propostas é precisamente a de uma suposta origem árabe, defendida pelo historiador da literatura Teófilo Braga.

Convém lembrar que Teófilo nunca trabalhou em profundidade sobre o Fado, em relação ao qual partilhava da mesma desconfiança de princípio que caracterizava a este respeito a maioria dos intelectuais portugueses progressistas do seu tempo, como veremos. Este seu juízo sobre as supostas origens árabes do género é, por conseguinte, um apriorismo ideológico influenciado, antes de mais, pelos ideais românticos do folclorismo germânico desenvolvido ao longo do século xix, que marcaram toda a visão histórico-literária e antropológica deste investigador. Como a maioria destes folcloristas, Teófilo tem enorme dificuldade em abordar com eficácia a problemática específica da génese historicamente recente das culturas populares urbanas, que tende a considerar como uma mera degeneração dos modelos culturais eruditos, e em contrapartida idealiza em extremo as tradições populares rurais, nas quais procura detectar a todo o custo uma essência espiritual inalterada ao longo dos séculos, uma suposta pureza essencial que possa servir como suporte privilegiado da verdadeira identidade nacional da nação. À sua preocupação determinante é, pois, a de procurar a todo o custo inserir a problemática histórica do Fado na sua tese mais geral da origem árabe de toda a poesia popular portuguesa, e a fundamentação que para isso nos fornece limita-se, por conseguinte, à apresentação de paralelismos temáticos ou formais genéricos entre ambas as realidades, independentemente da distância histórica que as separa e sem apontar qualquer cadeia de transmissão efectiva que as interligue no plano poético-musical ou em termos contextuais ao longo desse hiato temporal multissecular.

Parece, por outro lado, dever-se à notável medievalista Carolina Michaelis de Vasconcelos a primeira sugestão de uma eventual origem remota do Fado já não no legado árabe mas na produção lírica dos trovadores provençais da Idade Média, ainda que esta sugestão se tenha limitado a uma mera observação de passagem, para a qual a autora não considera sequer necessário, por isso mesmo, apresentar qualquer suporte documental e a que não regressará no seio de uma obra muito extensa e cujas verdadeiras teses de fundo são sempre admiravelmente fundamentadas. A objecção mais evidente a esta sugestão é idêntica à que invalida a anterior, visto que também aqui estamos perante uma mera constatação de um paralelismo ocasional (e ainda por cima duvidoso) de forma poética entre a poesia trovadoresca e a lírica fadista oitocentista, que não toma em consideração a inexistência de qualquer

10

Das origens a 1840: o processo de implantação

laço de transmissão directa e específica entre ambas no decurso dos mais de quinhentos anos que as separam.

Por último, apesar de ele mesmo ter contribuído decisivamente para estabelecer a década de 1840 como fronteira cronológica para a eclosão do género, é o próprio Pinto de Carvalho quem, num comentário de passagem, alimenta a fogueira das especulações, propondo para o Fado, a partir da natureza ondulante das suas linhas melódicas e da temática recorrente da saudade e da ausência nos seus textos, uma hipotética origem remota marítima. À revelia deste autor, diga-se em abono da

justiça, estava lançada a ponte para uma terceira leitura fantasista, de resto muito convidativa no plano da conveniência patriótica e do imaginário romântico, de uma prática original do Fado a bordo das caravelas dos Descobrimentos — um cliché de que a própria tradição poética do Fado se apressará a apoderar-se como filão de inspiração temática.

Nenhum investigador minimamente rigoroso voltará a insistir desde então em qualquer destas hipóteses de mera especulação, e pelo contrário Sousa Pinto, Frederico de Freitas, Rodney Gallop, Luís Moita, António Osório, e mais recentemente Joaquim Pais de Brito, Salwa Castelo-Branco, Ramos Tinhorão ou Ruben de Carvalho, independentemente das diferenças de pormenor entre as leituras propostas por cada um, têm contribuído para sustentar os dados sugeridos pelas fontes históricas que já aqui apresentámos e discutimos. Paralelamente, contudo, foi surgindo ao longo de todo o século xx uma vasta corrente de literatura menor sobre o assunto que a partir de maus textos de divulgação teve como consequência a circulação generalizada de uma «tese árabe», uma «tese trovadoresca» e uma «tese marítima», frequentemente a exigirem ainda hoje um estatuto de dignidade científica de que carecem por completo tanto na sua formulação como na sua fundamentação científica.

O mal-entendido de fundo que está pressuposto em todas estas autoproclamadas «teses» é muito simplesmente o de procurarem estabelecer, como dissemos, laços de causalidade histórica directa entre um fenómeno inequivocamente oitocentista como a emergência do Fado em Lisboa e realidades históricas que o antecederam em mais de cinco séculos, como as matrizes poéticas árabe ou provençal, baseando-se apenas em paralelismos pontuais, sem se darem sequer ao trabalho de reconstituir um hipotético encadeamento de etapas históricas concretas a unirem os dois objectos de estudo assim artificialmente emparelhados.

Por outras palavras, não basta encontrar semelhanças temáticas remotas, como o fatalismo ou a saudade, entre as líricas árabe ou trovadoresca e a poesia do Fado para daí se poder deduzir uma filiação directa deste último nessas suas supostas raízes. Na verdade, toda a tradição lírica portuguesa ao longo dos séculos, do cancioneiro de Garcia de Resende a Garrett e de Camões a Sophia de Mello Breyner, RL

está marcada por essa dupla filiação remota árabe e provençal, e'como tal ela não é de modo algum específica do Fado nem tem com este qualquer relação privilegiada de continuidade histórica que não possa ser invocada igualmente, salvaguardadas as devidas diferenças, para explicar as origens de qualquer outra tradição poético-musical popular portuguesa dos nossos dias, da Senhora do Almortão raiana ao Cante alentejano, e do Rock portuense de Rui Veloso ao Rap afro-português da Margem Sul.

Quanto às sugestões mais recentemente formuladas da existência de paralelismos entre o canto do Fado e os padrões de ornamentação improvisada característicos do canto marroquino, entre outros, importa lembrar antes de mais que também aqui estamos sobretudo perante laços de parentesco genérico e remoto entre tradições de vocalidade que unem multissecularmente o conjunto das culturas musicais mediterrânicas. E tampouco se pode ignorar, por outro lado, que o testemunho da discografia do Fado mostra bem como o uso dos padrões ornamentais mais acentuadamente «arabizantes» por parte dos fadistas do século xx se pode datar sobretudo a partir do impacto dos primeiros discos de Amália Rodrigues, no início

da década de 1950, constituindo uma incorporação alheia à tradição anterior do género a partir da tradição familiar de repertório da Beira Baixa que Amália ouvia cantar em sua casa na infância.

Falta-nos ainda muita informação histórica detalhada sobre as origens históricas concretas do Fado, em particular a que nos pode dar a leitura atenta de toda a imprensa periódica e a consulta sistemática dos processos judiciais e dos arquivos de polícia da época, o que nos permitiria porventura detectar de forma mais precisa algumas primeiras manifestações eventuais ainda na década de 1830, ou quem sabe mesmo se — esporadicamente — de 1820. Mas face aos dados de que apesar de tudo já dispomos essa informação alargada dificilmente poderá alterar de forma radical o quadro cronológico que os investigadores mais credíveis têm traçado a este respeito, ou questionar os laços estreitos que manifestamente unem o Fado português primitivo à chegada ao continente europeu do conjunto das danças cantadas de origem afro-brasileira.

Fora do âmbito da investigação histórica ficam, naturalmente, os mitos de origem que não poderiam deixar de surgir também no Fado, como em qualquer outra grande tradição poético-musical popular enraizada. São um outro olhar, com uma outra função e uma outra legitimidade que lhe advém, entre outras coisas, da sua própria aceitação implícita no circuito da prática fadista e da sua presença recorrente nos próprios poemas cantados. Neste plano, nenhum ensaio historiográfico se poderá alguma vez substituir com sucesso à magia dos versos de Régio:

72

Das origens a 1840: o processo de implantação

O Fado nasceu um dia
Em que o vento mal bulia
Eocéuo mar prolongava,
Na amurada de um veleiro,
No peito de um marinheiro
Que estando triste cantava [...].*

O novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, de 2001, consagra para esse efeito o uso brasileiro da dicotomia entre «história» e «estória», atribuindo a este último termo a definição de «narrativa em prosa ou verso, fictícia ou não, com o objectivo de divertir e/ou instruir o leitor». Convém apenas distingui-las bem uma da outra, porque a primeira está sujeita ao ónus da demonstração científica e a segunda beneficia do direito constitucional à liberdade de religião...

Cruzamentos sociais e culturais

Um aspecto que importa sublinhar é o facto de as primeiras manifestações detectadas em Lisboa da presença do Fado dançado de além- Atlântico se localizarem num meio assumidamente popular — e em boa parte mesmo marginal — de que não participam nem a classe média nem, por maioria de razão, a Corte e a aristocracia. Nas décadas de 1820 e 30, na sequência da derrota definitiva de Napoleão e do estabelecimento da nova ordem política internacional nascida do Congresso de Viena, as elites dos grandes centros urbanos tanto da Europa como da América Latina tendem a adoptar, no seu conjunto, um figurino cultural crescentemente cosmopolita. Restaurada a plena circulação comercial e uma prosperidade económica que convida de novo ao luxo, as aristocracias e burguesias locais voltam a adoptar como sinais exteriores de distinção o último grito da moda parisiense,

seja na indumentária, no gosto literário ou nas práticas artísticas. Em Nápoles ou São Petersburgo, Londres ou Madrid, Lisboa ou Rio de Janeiro, as preferências musicais dos salões recaem agora sobretudo nas danças e cançonetas que vão chegando de Paris, quer estas sejam originalmente francesas, quer se trate de géneros, obras e compositores de outras proveniências mas «legitimados» pela elite social francesa. É o caso, num primeiro momento, das óperas de Rossini ou dos nocturnos de Field, como mais tarde o do virtuosismo concertístico de Liszt, Chopin ou Paganini.

No caso luso-brasileiro, em particular, o interesse pelas canções e danças de raiz autóctone que de uma forma ou de outra se tinha manifestado no último terço do século xviii e nos alvores do xix, e que permitira o sucesso generalizado “o

da Modinha ou do Lundum, começa agora a ser considerado como demasiado provinciano e fora de moda. Da Revolução Liberal em Portugal — tal como da Independência no Brasil — nasceram novas elites, novas fortunas, novas castas políticas dirigentes, novos círculos intelectuais, novos salões, todos eles muito mais marcados pelos novos modelos internacionais do que pela memória de tradições locais simbolicamente associadas ao Antigo Regime entretanto suplantado. Em Lisboa — como no Rio — a imagem de distinção social advém agora de uma postura assumida de cosmopolitismo dandy, e mesmo as grandes figuras intelectuais do Romantismo português, como Garrett, Herculano, ou, no caso da Música Erudita, o compositor João Domingos Bomtempo, fundador do Conservatório de Lisboa, não escondem uma manifesta filiação intelectual internacionalista que lhes vale, inclusive, dos seus adversários a acusação de «estrangeirados».

Neste contexto, o Lundum e a Modinha vão caindo pouco a pouco do repertório dos salões — esta última substituída, quando muito, por uma ou outra tradução portuguesa de árias de Ópera italiana — e dando lugar às valsas, galopes, polcas e mazurcas, às fantasias e pot-pourris de Ópera francesa e italiana com acompanhamento pianístico e às colecções de melodias francesas para canto e piano. Neste universo burguês deslumbrado com a moda europeia e obcecado com a afirmação de uma distinção recém-adquirida não tem já lugar mais uma dança de sabor afro-“brasileiro acabada de chegar do Rio e de duvidosa respeitabilidade social.

Não admira, por conseguinte, que as primeiras referências documentais ao Fado em Lisboa o localizem sem qualquer dúvida num meio popular, em parte proletário e em parte declaradamente marginal, instalado nas tabernas e nos bordéis e associado ao quotidiano de uma população em que prostitutas e marginais se entrecruzam com marinheiros e estivadores, operários fabris e artesãos, trabalhadores braçais e vendedores ambulantes, embarcadiços, retornados do Brasil, negros e mulatos. Muita desta gente chegou há pouco a Lisboa, vinda das paragens mais diversas do Reino, e traz consigo tradições de canto e dança que se incorporam naturalmente na paisagem sonora lisboeta. O Fado dançado do Brasil, que já no seu contexto de origem resultara, como vimos, de cruzamentos e sínteses de influências múltiplas, encontra aqui um terreno fértil para prosseguir esse processo de hibridização.

O etnólogo Gonçalo Sampaio chamou em 1923 a atenção para os fortes parentescos melódicos existentes entre alguns fados mais antigos e certos cantos tradicionais a São João característicos da região de Braga”. Independentemente das conclusões gerais precipitadas que o autor pretendeu extrair desta semelhança para a História do Fado, procurando também ele propor aqui pontes

multisseculares de causalidade histórica entre ambas as realidades a partir de meras semelhanças melódicas descontextualizadas, não é de excluir que possa, de facto, ter havido um processo intenso de contaminação — porventura mútua

74

Par a bailar. Ilustração
de Alberto de Souza,
in Alfacinhas:
Os Lisboetas do Passado
“e do Presente (Lisboa:
Fernando Souza, 1964)

Das origens a 1840: o processo de implantação

— entre o género recém-chegado e as práticas artísticas já estabelecidas no seu novo contexto de execução, quer no que se refere a canções e danças tradicionais da zona de Lisboa quer no que toca às que lhes iam sendo acrescentadas pelas migrações internas de população para a capital, Produto de sucessivas sínteses históricas anteriores em que se incorporaram à partida inúmeras características portuguesas, como vimos, o Fado tem o fascínio da novidade imediata mas não é propriamente um género novo (ou pelo menos verdadeiramente surpreendente) para o meio popular lisboeta; tem com ele um parentesco directo reconhecível e por sua vez possuí por isso mesmo uma capacidade de diálogo fácil com as demais tradições populares de música, dança e poesia com que aqui

15

se vem cruzar, sejam elas de Lisboa ou do resto do País. Está aberto a traduzir novas realidades sociais mas faz facilmente a ponte com uma memória cultural ainda fresca do Antigo Regime, sobretudo no que este tinha de mais arreigadamente autóctone e menos alinhado de forma passiva com a moda generalista das elites cosmopolitas europeias. ;

Por tudo o que ficou exposto, comprehende-se que a chegada do Fado tenha sido sobretudo um processo levado a cabo por agentes sociais quase exclusivamente populares, e que a sua primeira fase de enraizamento e transformação local em Lisboa tenha escapado aos olhares dos observadores intelectuais. Quando se fala hoje frequentemente da influência que terá tido neste quadro o regresso da Família Real e da Corte do Rio de Janeiro é por razões de referência cronológica útil, mas é fortemente duvidoso que o núcleo dirigente assim retornado do exílio brasileiro tenha de facto desempenhado um papel especialmente activo neste processo. Bastante mais plausível é admitirmos a intervenção relevante que nele terá tido por certo o verdadeiro exército de criados, escravos, marinheiros e soldados que terão acompanhado a Corte na travessia, e que enquanto grupo social estava numa posição muito mais adequada para operar com sucesso a introdução e aceitação generalizada da nova/velha dança num circuito de sociabilidade popular em que se moveria com absoluta familiaridade.

Mas o circuito das tabernas e dos bordéis dos bairros populares é também o itinerário regular de outros grupos sociais da capital, como o de uma juventude aristocrática boémia que não padece das inseguranças de respeitabilidade da burguesia de ascensão mais recente e que pelo contrário aqui procura os prazeres e o desafio da transgressão possível — por um lado o álcool, o jogo, o sexo fácil; por outro lado o divertimento das festas religiosas tradicionais, das patuscadas nas hortas saloias, e muito em particular das touradas, uma tradição a que os novos

ideais humanísticos do Constitucionalismo são consideravelmente hostis mas de que tanto o povo da cidade como a velha nobreza permanecem aficionados. Quando Miguel Queriol descreve a forma como logo nos primeiros anos da década de 1840 o conde de Vimioso dava já a ouvir aos seus amigos de boémia a voz de Maria Severa a cantar-lhes o Fado, um género a que muitos deles assistiam pela primeira vez, estamos perante uma das primeiras referências à maneira como este fenómeno de cruzamento entre a população dos bairros pobres da cidade e determinados sectores da nobreza tradicional nos mesmos espaços e itinerários de sociabilidade vai marcar muito do processo de transformação do Fado no período imediatamente subsequente. É uma negociação implícita de dois campos bem distintos entre si mas que partilham de algum património feito de memórias culturais comuns do Antigo Regime, uma espécie de pacto entre dois actores sociais unidos pela ultrapassagem simultânea que entretanto lhes fez a ambos

16

Das origens a 1840: o processo de implantação

o novo poder da burguesia liberal triunfante, em cujo discurso cultural nenhum deles se consegue afinal reconhecer por completo. E pela lógica do mesmo circuito boémio se lhes junta uma terceira componente socialmente menos homogénea mas fruto da expansão da sociedade urbana oitocentista: estudantes, jornalistas, homens do teatro e artistas, todos eles com menor sede de respeitabilidade do que o núcleo duro das novas classes médias urbanas.

Todos estes fidalgos e intelectuais vão acabar por intervir também eles no percurso do Fado, diversificando-lhe um espectro que teria sido muito mais estreito e uniforme se o género tivesse permanecido no contexto exclusivo de sociabilidade popular — e parcialmente marginal — em que começara por se estabelecer. Uma das consequências deste alargamento é a do número crescente de descrições literárias dos contextos performativos fadistas e de registos poéticos e musicais escritos que a partir de agora vamos passar a encontrar. À outra — ainda mais importante — é a contaminação permanente do género por sucessivos modelos eruditos que estas franjas adicionais do seu universo social de base vao tender a fazer incorporar como referências no próprio Fado, influenciando em maior ou menor grau a evolução de todos os seus parâmetros e marcando depois, inclusive, de forma decisiva, a geografia da sua expansão ulterior pelo País. Mesmo em pleno período da sua plena consolidação bem localizada como género identitário dos bairros populares lisboetas, ainda antes do seu processo de alargamento e expansão a partir de meados da década de 1860, o Fado não permanecerá de modo algum imune a uma negociação estética e simbólica constante com outros grupos sociais, em direcções e sentidos muito diversificados que o tornam, por isso mesmo, um objecto de estudo histórico muito mais complexo do que uma leitura simplista poderia fazer-nos crer.

Ee

“+

1840-1869:

o enraizamento

bairrista

1840-1869:

o enraizamento bairrista

A saga mitica de Maria Severa

No dia 30 do mês de Novembro de 1846 anos na rua do Capelão n.º 35-A, faleceu apoplética, sem sacramentos, Maria Severa Honofriana, natural de Lisboa, idade 26 anos, solteira [...]”

Este assento de óbito, exarado pelo pároco da freguesia do Socorro, o P. Félix do Coração de Jesus, é um dos raros testemunhos documentais directos da vida de um personagem destinado a converter-se no grande mito fundador do Fado de Lisboa. Sua mãe, Ana Gertrudes Severa, era uma célebre prostituta da Mouraria conhecida pelo sobrenome de «Barbuda», e Maria Severa terá ingressado muito cedo na mesma profissão, depressa se distinguindo nesse meio, não só — e muito em particular, como seria de esperar em semelhante contexto — pela beleza trigueira, como ainda pelos dotes invulgares de fadista.

Para lá do facto de ter nascido em 1820 não sabemos muito da sua vida, dado que uma boa parte das informações que se lhe referem provêm de uma tradição oral póstuma que lhe foi acrescentando múltiplos episódios de duvidosa veracidade. Apontam-se-lhe vários amantes passageiros, entre fadistas oriundos do círculo popular de que ela própria provinha e figuras do meio tauromáquico e da juventude fidalga boémia que frequentavam regularmente esse mesmo circuito, mas a sua celebridade adveio-lhe antes de mais da relação amorosa relativamente estável que já a partir dos vinte anos mantinha com o conde de Vimioso, D. Francisco de Paula Portugal e Castro.

80

1840-1869: o enraizamento bairrista

NAC. DE:PHOSPHOROS

DE

175 50C% NA “DE PHOSPHOROS 90C

FARRICA RUA “AMORFOS o “SÊ VERA ”=” SEVERA

(4

€>

[0% a

>

[sema

[a

643

€>

So eee

o

Lis

eo

”+

LR

sa

=

au

ao

MORFO FABRICA RUA AMORFOS

SEVÉR LISBOA SEVERA

us

- DE PHOSPROROS

30C. NA !DE: PHOSPHOROS

Etiquetas de caixas FREnICA a: AMORFOS perca nua AMORFOS

Je fósforos, marca Ei ; o pa S E V FE RA LISBOA SG E V E RA Severa (Sociedade Nacional de Phosphoros)

81

D. Francisco distinguira-se, ainda muito novo, entre os dezasseis e os de-zassete anos, como combatente pela causa liberal, apesar de ser o herdeiro de uma das casas nobres mais antigas do Reino — no que se desviara abertamente, diga-se de passagem, da opção política miguelista assumida pela maioria dos titulares da velha nobreza portuguesa. Instaurada a Monarquia Constitucional, no entanto, renunciara a prosseguir qualquer carreira política que a sua posição social e as suas simpatias pelo novo regime lhe teriam facilmente granjeado e preferira optar por uma vida boémia de frequentador assíduo, com o seu grupo de amigos mais próximos, do circuito das corridas de touros, das feiras e festas populares e dos退iros e bordéis de Lisboa. O seu título, num contexto popular tradicionalista em que os valores de distinção nobiliárquica nunca tinham deixado de inspirar um respeito inato, e uma reputação de força física e de temperamento corajoso fora do comum, num universo de sociabilidade semimarginal em que estas características eram especialmente valorizadas, haviam-no tornando numa figura destacada dos bairros populares lisboetas.

A sua ligação prolongada à jovem prostituta da Mouraria não poderia, por conseguinte, deixar de se traduzir para Maria Severa numa aura acrescida de prestígio nesse mesmo meio, para lá de lhe dar oportunidades alargadas de exibição das suas qualidades de fadista perante um público de jovens oriundos da elite social e intelectual portuguesa. Já atrás mencionámos o relato de Miguel Queriol a este respeito, e a surpresa que nele se refere perante a novidade de um primeiro contacto com o Fado pela voz da Severa, mas as descrições de outros observadores da mesma geração, como os escritores Luís Augusto Palmeirim ou Bulhão Pato, por exemplo, não só reforçam este retrato elogioso do talento interpretativo da fadista, como a apontam igualmente como improvisadora repentina de uma poesia satírica mordaz, alusiva a outras figuras do seu meio. Pinto de Carvalho recolheria ainda, meio século mais tarde, por tradição oral, as seguintes quadras atribuídas à Severa, em que se menciona, designadamente, uma outra prostituta, a «Chicória», conhecida como amante de um sargento de lanceiros de nome Sarmento:

A Chicória do Sarmento,
Que bate o fado tão bem,
Quando «toureia» o Sedvem
Chora de contentamento.
P'ra mim o supremo gozo
E bater o fado liró,
E ver combater cum boi só
O Conde de Vimioso. *!

82

1840-1869: o enraizamento bairrista

O certo é que Maria Severa morreu muito nova, apenas com vinte e seis anos, e ao que parece já então abandonada pelo conde de Vimioso. Esta morte precoce, a posição de destaque que o estatuto de amante do titular lhe conferia e a fama dos seus repentes certeiros e dos seus dotes de fadista depressa

se conjugaram numa aura de celebridade póstuma sem precedentes. É difícil determinar com exactidão até que ponto essa aura terá sido efectivamente imediata e até que ponto terá vindo a emergir e a reforçar-se gradualmente nas décadas seguintes, à medida que o próprio Fado ia ampliando o seu espectro social de implantação e sentindo, por isso mesmo, a necessidade de construir de forma mais sistemática os seus mitos de origem e as imagens das suas figuras fundadoras carismáticas.

Quando César das Neves publica em 1893 um Fado Choradinho, com a indicação de este ter sido recolhido por volta de 1850 e de se tratar de um dos fados mais antigos de que havia então conhecimento, atribui-lhe o subtítulo de Canção da Desgraçada e aplica-lhe um texto que é uma espécie de lamentação romântica genérica do «fado» (sina) das prostitutas, apresentadas como vítimas dos caprichos do amor:

Das filhas da desventura
Devemos ter compaixão:
Fui encontrar a desgraça
Onde os mais acham prazer
São mulheres como as mais,
Filhas de Eva e Adão.
Amor que dá vida a tantos,
Só a mim me faz morrer.
Ob, Cidra, consid'ra oh cidra,
Ob cidra, consid'ra bem:
Depois da cidra partida,
Cidra que remedio tem? [...]
Debaixo do frio chão,
Onde o sol não tem entrada,
Abra-se uma sepultura,
Finde o fado a desgraçada.
Quem tiver falhas no mundo E Deus, que tudo perdoa,
Não fale das malfadadas;
Porque as filhas da desgraça
E a Virgem Nossa Senhora
Hão de ouvir a alma que implora

Tambem nasceram honradas. Salvação à pecadora

Esta visão de conjunto do fenómeno da prostituição, numa óptica interna ao seu contexto social de emergência, e denotando uma postura simultaneamente de condenação moral e de compaixão humanitária, cobre também já implicitamente a história da Severa, e pode mesmo ter sido de algum modo despoletada, muito em concreto, pela aura mítica desta última, mas a malograda amante do conde

83

de Vimioso parece ter inspirado desde muito cedo uma vasta produção poético-musical específica, num fenómeno em que se combinam, afinal, diversas causas. Estamos em toda a Europa — não nos esqueçamos — num período em que o Romantismo, tanto na sua formulação mais erudita como nas suas repercussões mais correntes no seio da Cultura popular, gosta declaradamente desta ideia da «mulher perdida» que de algum modo expia pela morte prematura o seu destino simultaneamente de transgressão e de tragédia. Em particular, logo em 1848 sur-

girá A Dama das Camélias, de Alexandre Dumas Filho, de imediato traduzida em todas as línguas europeias, posta em teatro pelo próprio autor em 1852, passada à ópera por Verdi na Traviata, em 1853, e desde então numa circulação intensa sob este tríplo suporte literário, teatral e operático. Tipicamente romântico é também o estereótipo corrente nesta época da figura feminina juvenil em quem uma especial sensibilidade artística aparece como qualquer coisa de indissociável da inevitabilidade de uma morte precoce, como que por um destino cruel supostamente inherente a esse estatuto artístico privilegiado. Os exemplos multiplicam-se, alguns na vida real, como o do idolatrado Soprano María Malibrán (1808-1836), cuja morte aos vinte e oito anos foi chorada amargamente por quase todos os poetas e poetastros europeus do seu tempo, outros no domínio da ficção, como as infelizes heroínas de Walter Scott internacionalmente celebrizadas tanto no seu contexto literário original como, mais uma vez, pela via da Ópera italiana.

Se considerarmos ainda que no plano do imaginário popular este modelo se cruza facilmente com a evocação constante das imagens de martírio feminino precoce de que está tão recheada a hagiografia católica tradicional, então Maria Severa acumula, neste contexto referencial múltiplo, a sua identidade de figura histórica real, a dimensão romanesca de uma Marguerite Gautier/Violetta Valéry à portuguesa, em versão popular, e a aura mítica de uma mártir predestinada que sob uma superfície de perdição mantém de algum modo intacta uma espécie de virgindade essencial cujo único escoamento seria o seu canto trágico.

O mito vai crescendo ao longo das décadas que se seguem à morte da fadista, em 1846, e na memória colectiva vão-se fundindo testemunhos directos e episódios fictícios, tal como na produção poético-musical do Fado se vão multiplicando sobre este tema as lamentações póstumas mais ou menos fantasistas. Quando Camilo insere em 1879, em Eusébio Macário, as alusões que já mencionámos à morte da Severa e situa no «tempo dos Cabrais» — ou seja, ainda na década de 1840 — as suas citações expressas dos fados alusivos ao evento, está manifestamente a referir-se ao Fado da Severa e ao Fado do Vimioso, que entretanto se tinham celebrizado e circulado pelo País mas cujo processo de composição e difusão se deverá ter estendido ao longo das duas ou três décadas posteriores à data da morte da sua heroína, 1846. À este respeito, não deixa de ser significativo

84

A Severa. Edição
de Júlio Dantas (Lisboa:
Sociedade Editora
Portugal-Brasil, 1930).
Ilustração de Alberto
de Souza

1840-1869: o enraizamento bairrista

que o primeiro cancionero impresso que contém exemplos musicais de Fado, o Album de Musicas Nacionaes Portuguezas, de João António Ribas, não registe ainda nenhum destes dois fados, nem na sua primeira edição, de 1852, nem na segunda, de 1860. De resto, as inúmeras variantes poéticas que se conhecem relativamente a ambos os fados, quando se compararam os primeiros registos impressos que deles nos foram chegando durante o último terço do século XIX, parecem sugerir, precisamente, um processo de encadeamento sucessivo de novas quadras de origem popular, elas próprias sujeitas, caso a caso, a múltiplas variantes e se-

gundo todas as probabilidades devidas a autores muito diversos.

Alberto Pimentel regista nos seguintes termos algumas das quadras mais remotas do Fado da Severa:

85

Chorai, fadistas, chorai, Morreu, já faz hoje um ano,
Que uma fadista morreu. Das fadistas a rainha.
Hoje mesmo faz um ano Com ela o Fado perdeu
Que a Severa faleceu. O gosto que o Fado tinha.

«

Chorai, fadistas, chorai Chorai, fadistas, choras,
Que a Severa já morreu: Que a Severa se finou.
E fadista como ela O gosto que tinha o Fado,
Nunca no mundo apareceu. Tudo com ela acabou.

O Conde de Vimioso
Um duro golpe sofreu,
Quando lhe foram dizer
Que a Severa faleceu.

Para lá destas e de outras quadras soltas similares, algumas delas manifestas variantes das demais, Pimentel recolhe ainda alguns exemplos de quadras glosadas em quatro décimas, de composição aparentemente posterior mas testemunhando enquanto tal uma continuidade ininterrupta de produção poética popular sobre este filão inesgotável do mito da Severa. Por sua vez, César das Neves mergulhará nesse mesmo filão do repertório fadista de transmissão oral para registar a sua versão do Fado do Vimioso, de que transcrevemos algumas quadras:

Quem uma vez lhe ouviu Quem a vê dançar o Fado
Sua voz enternecedora: Com rigor desconhecido,
Ainda depois da morte Ao vê-la batendo forte
Aos seus aís recobra a vida. Fica um doido perdido.
Quem lhe vê o pé travesso Ó Severa dá-me um beijo,
E os requebros sedutores, Dá-me um beijo de queimar:
Fica logo mais rendido Ah! Deixa-me arder em chamas
Que entre ferros opressores. E em teus braços expirar ”
Quem lhe vê o colo alteroso
Que tem tão viva atracção.
Só por obra de milagre
Resiste a uma tentação.

86

O Fado.

Pintura a óleo
de José Malhoa, 1910.
Colecção do Museu
da Cidade (Lisboa)

1840-1869: o enraizamento bairrista

À par com esta produção poética destinada directamente ao Fado, o mito da Severa continuará, década após década, a alimentar especulações entusiásticas, algumas delas geradoras de debates apaixonados sobre a autenticidade, quase sempre, de facto, bastante duvidosa, de descrições literárias, iconografia (incluindo até uma suposta fotografia, que só poderia

ter sido tirada antes da introdução da primeira câmara em Portugal) ou objectos pessoais — entre os quais pelo menos duas guitarras portuguesas — que entretanto foram periodicamente vindo a lume. No caso vertente pouco importa, no entanto, em última análise, a veracidade dos relatos históricos e dos seus supostos suportes materiais: o crescimento do mito é, afinal de contas, uma simples dimensão icónica adicional do próprio alargamento da realidade sociocultural em que entretanto se vai convertendo o Fado e para a qual a figura lendária de Maria Severa funcionará como um poderoso elemento agregador.

87

Os primeiros grandes fadistas

Torna-se difícil ultrapassar a mera listagem seca de nomes quando procuramos detectar os primeiros intérpretes mais destacados do Fado de Lisboa nas décadas fundadoras de 1840, 50 e 60. A figura da Severa ressalta evidentemente neste contexto pela dimensão mítica que foi adquirindo nas décadas posteriores à sua morte, mas os biógrafos do Fado da década de 1900, como Pimentel ou Pinto de Carvalho, registaram ainda um número significativo de outros nomes ligados à prática fadista do período inicial.

Destes, no que respeita às mulheres trata-se sobretudo de companheiras da própria Severa no circuito da prostituição lisboeta, algumas suas contemporâneas, outras suas sucessoras imediatas. A memória que delas ficou assenta sobretudo em episódios de vida picarescos e em mortes trágicas e precoces, de um modo geral não acompanhados de informação precisa sobre as respectivas características como intérpretes que transcendam a mera referência ao seu muito talento ou ao aplauso que conquistavam junto dos que as iam ouvir. Vão-se acumulando numa espécie de panteão de mitos fundadores do género — aquilo a que Camilo chamava em tom satírico o «martirológio do Bairro Alto» — depois repetidamente evocado pelas letras cantadas pelos fadistas das gerações subsequentes.

É o caso de Carlota Scarniccia (ou Scarnichia), conhecida no meio como a «Es-carniche», que além de cantar «esplendidamente» o Fado terá tocado piano e guitarra, como parte de uma educação cuidada no seio da respeitável família de origem italiana de que provinha. Esta última publicaria em 1847 num jornal de Lisboa o seguinte desmentido: «Tendo aparecido em Lisboa uma rapariga com o apelido de Scarnichia, declara-se que não pertence a semelhante família, nem o dito apelido é o seu.»⁷⁸ Também acumulando o destaque no meio da prostituição e o talento fadista reconhecido surge para este período uma série de nomes que pouco mais podem fazer na sua enumeração do que ajudar a dar-nos uma espécie de colorido antropológico do meio e do género nesta sua fase inicial: a Joaquina «dos Cordões», a «Chicória», a «Borboleta» (Bebiana Vieira de Castro, que se dizia irmã natural do célebre parlamentar Vieira de Castro) e muitas mais.

De uma delas, Custódia Maria, cujo nome terá derivado de uma sua relação amorosa com o canteiro José Custódio Sales, sabemos, excepcionalmente, que terá composto ela mesma e cantado o Fado da Custódia, depois transscrito para guitarra solo pelo guitarrista Paixão, cantando ainda, entre outros, o Fado Persiganga e o Fado Anadia, este último um dos mais frequentes nas colecções de fados impressos do último terço do século xix e um dos poucos que sobreviveu até aos nossos dias no repertório (viria a ser nas décadas de 1950 e 60 um dos grandes sucessos de Maria Teresa de Noronha, por exemplo).

Partitura do Fado

da Cesária, da opereta

Mouraria (Lisboa:

Sassetti, s.d.). Ilustração

de Stuart Carvalhais

1840-1869: o enraizamento bairrista

Destaca-se ainda na década de 1860 o primeiro nome de uma fadista que não provém do circuito da prostituição mas de uma profissão operária: a «Cesária», engomadeira de uma fábrica de Alcântara, a quem o guitarrista Ambrósio Fernandes Maia terá dedicado o Fado da Cesária, também ele popular durante décadas. A qualidade da sua voz e o seu talento ficarão na memória do género, com um destaque só ultrapassado pelo da própria Severa.

Quanto aos homens, os primeiros cantadores destacados são José Norberto, o «Saloio de Campolide»; o Sales «Patuscão», moço de forcados do conde de Vimioso e um dos presumíveis autores do Fado do Vimioso; o Sousa «do Casacão» e o Paixão, ambos simultaneamente cantores e guitarristas; o «Pitalcante», filho do célebre jogador de pau José Maria «Saloio», que terá chegado a frequentar o Conservatório de Lisboa, sendo assim o primeiro fadista identificado com formação musical académica.

Um caso curioso é o de António Maria Eusébio, o «Calafate», ou o «Cantador de Setúbal», fadista originário daquela cidade e célebre pela rapidez e a mordacidade dos seus improvisos poéticos. Nascido em 1820, virá a morrer já com 91 anos, tendo sido na sua última década de vida objecto de alguma protecção por parte de figuras relevantes da Literatura portuguesa como Guerra Junqueiro, que lhe prefaciou a colectânea impressa Versos do Cantador de Setubal (1901). De uma outra colecção impressa, Versos Bregeiros e Satyricos do Cantador de Setubal: Cantigas para

89

Guitarra (1906), provém o seguinte mote, logo glosado em décimas pelo poeta, que nos dá uma ideia sugestiva não só do tipo de humor característico do autor como de uma componente de erotismo cru mas essencialmente ingênuo que deverá ter marcado uma boa parte da improvisação poética do Fado no seu período de formação:

Fut apalpar os tomates

Que tinha o meu hortelão,

Mostrou-me o nabai que tinha,

Meteu-me o nabo na mão.

Pimentel e Pinto de Carvalho listam mais algumas dezenas de nomes de fadistas de ambos os sexos, que não deixam dúvidas sobre a realidade social de que todo este circuito deriva, uma realidade situada entre a população operária e o universo marginal de prostituição e crime que com ela se cruza nos mesmos espaços da cidade. Os nomes combinam frequentemente os nomes próprios e apelidos oficiais, no todo ou apenas em parte, com diminutivos, elementos descritivos da personalidade de cada fadista, alcunhas, ou ainda referências à profissão principal desempenhada. Entre eles deparamo-nos com um Epifânio «Mulato», um «Preto da Tia Leocádia» ou uma «Preta Cartuxa» que nos sublinham neste contexto o facto quase ininterrupto da presença negra nestes bairros populares da Lisboa de meados do século. Todos estes nomes constituem, em cada caso, marcadores inconfundíveis de cada um dos seus portadores no seio da rede de sociabilidade a que pertencem, e como tal reflectem hierarquias

internas, projecções, medos, idolatrias ou desprezos, aprovação ou reprovação. Nenhum destes fadistas é ainda aquilo que hoje designaríamos por «profissional». Todos eles têm um espaço laboral próprio, de respeitabilidade ou marginalidade públicas variáveis, e o Fado é para eles uma prática cultural dirigida para os momentos de lazer e de encontro comunitário, cumprindo funções simultâneas tão diversas como a afirmação identitária, tanto individual como colectiva, a sedução, o entretenimento, a circulação de informação — todas elas essenciais para a estruturação e sobrevivência do próprio grupo social em causa.

Dança e música no primeiro Fado lisboeta

Um aspecto que todas as fontes originais sublinham repetidamente no que respeita a este Fado das meados do século é o da associação indissolúvel entre o canto e a dança. Por mais que se refira o carácter lamentatório — ou mesmo choroso — da melodia, a presença de uma pulsação rítmica bem marcada por batimentos dos calcanhares no chão e por movimentos ondulantes

90

O Fado da Política.

Fontes Pereirà de Melo

e Mariano de Carvalho

dançam o Fado

com o Zé Povinho.

Caricatura de Rafael

Bordalo Pinheiro,

in O António Maria

1840-1869: o enraizamento bairrista

O FADO DA POLITICA

O Rico pago

A ÍSto É Que um ao

ANA aaa

Toda a gente bate o fado,

"Todos fnzem «escovinhas»

Mas é sempre o Zé, coitado,

Quem apanha as «pancadinhas»...

91

dos quadris é uma característica fundamental que quer as descrições relativas ainda ao Brasil quer os primeiros relatos portugueses nunca deixam de mencionar. Já vimos como Camilo nos fala dos «rijos fados batidos», do «sapatear o fado» e do «rebater trémulo de calcanhares no sobrado»; as quadras supracitadas atribuídas à Severa referem que a Chicória do Sarmento «bate o fado tão bem» e consideram como «supremo gozo [...] bater o fado liró»; o próprio Fado do Vimioso, ao gabar a «voz enterneida» da fadista, acrescenta logo entre os elogios que lhe dirige o facto de esta «dançar o fado com rigor desconhecido», sempre «batendo forte». Este aspecto, que é um dos elos mais evidentes à tradição afro-brasileira anterior, não pode, pois, ser ignorado, se bem que as descrições relativas ao último terço do século xix tendam já a evidenciar o progressivo abandono da componente coreográfica em favor de uma execução meramente musical, seja esta apenas instrumental ou envolvendo voz e instrumentos. No entanto, parece haver diferenças consideráveis entre vários tipos de movimentação associados ao Fado. Pinto de Carvalho, escrevendo já na viragem para o século xx, regista, a este respeito, uma

observação que além de ser tardia se limita a pouco mais do que um comentário de passagem, e que, apesar de ter sido por diversas vezes citada por outros autores, continua a levantar problemas evidentes de interpretação:

O fado tem duas espécies de dança: bater o fado e a dança do fado propriamente dita. Bater o fado é uma dança ou meneio particular em que entram duas pessoas ou três: uma que apara (ou duas, às vezes) e que deve estar quieta e o mais firme possível, e a outra que hate, dando regularmente as pancadas com a parte inferior das coxas nas coxas das pernas do que apara, e meneando-se com requebros obscenos.*

E o autor prossegue com a enumeração dos nomes de diversos «batedores de Fado» célebres, entre os quais cita o próprio conde de Vimioso, e de diversas fadistas que «aparavam» com particular garbo essas «batidas», referindo depois separadamente alguns exemplos de «bailarinos de Fado» famosos.

José Ramos Tinhorão parte desta descrição para propor uma identificação desse movimento de «bater o Fado» com aquele que se pode encontrar igualmente em algumas danças tradicionais afro-brasileiras em que se utiliza a chamada «pernada», um golpe de coxa dado por um dançarino que «bate» na coxa de outro que «apara», procurando desequilibrá-lo. Se o dançarino que «apara» a pernada não perdeu o equilíbrio é ele quem vai em seguida «bater» num outro; se, pelo contrário, se desequilibrou, o «batedor» pode escolher novo parceiro que tentará também fazer cair. A pernada é dada, em qualquer caso, de surpresa, por entre um jogo de quadris sensual, correspondente aos «requebros obscenos» de que fala Pinto de

92

Edição de Eusébio

Macário, de Camilo

Castelo Branco (Porto:

Lello, s.d.). Ilustração

de Alberto de Souza

1840-1869: o enraizamento bairrista

Carvalho, e qualquer dos intervenientes pode, em simultâneo, estar a cantar a melodia do fado, improvisando mesmo, por vezes, o respectivo suporte poético.

Esta leitura do investigador brasileiro não só coincide com os dados da descrição específica a que se aplica como concorda ainda com a de Camilo quando o autor de Eusébio Macário nos narra como o seu personagem feminino, a Custódia, ao ouvir cantar o Fado ao irmão, «fazia saracotes de quadris, batendo o pé à frente na atitude marafona de quem apara nos ríjos fados batidos». Na mesma linha de evidência se inclui uma caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro intitulada O Fado da Política, surgida em O António Maria de 5 de Abril de 1883, onde se mostra um ambiente de taberna em que vários políticos destacados (entre eles Fontes Pereira de Melo, Mariano de Carvalho e Anselmo José Braamcamp) aparecem em posição de dança, de guitarra na mão, com os braços no ar e os joelhos flectidos, procurando fazer cair com uma pernada de coxa contra coxa a figura do Zé Povinho, tudo isto com a legenda:

93

Toda a gente bate o fado,

Todos fazem «escovinhas»,

Mas é sempre o Zé, coitado,

Quem apanha as «pancadinhas» [...].*?

Pinto de Carvalho não descreve em detalhe aquilo que designa como «dança do

fado, propriamente dita», sendo de admitir que esta corresponda de forma mais directa às coreografias descritas pelos observadores alemães ou por Manuel António de Almeida relativamente ao Brasil nas primeiras décadas do século. De qualquer modo, o que parece implícito no texto, até pelo simples facto da natureza meramente passageira da descrição e do carácter remoto dos exemplos mencionados de «batedores» e «bailarinos» de Fado, é que no momento em que este autor está a escrever já ambas as formas de movimento estarão em desuso crescente. Do Fado coreografado de meados do século — tanto «batido» como «dançado» — terão assim ficado gradualmente apenas os apontamentos de movimento ainda incorporados na atitude corporal dos cantores: a postura hirta, semelhante à do parceiro que «apara», o gingar dos ombros ou dos quadris, reminiscente dos traços coreográficos anteriores, ou a possibilidade de dar alguns passos, avançando ou recuando, numa tradição que chegará ainda, bem vistas as coisas, a Alfredo Marceneiro.

No que respeita à Música, o facto de dispormos de recolhas impressas de fados oitocentistas em notação musical, assentes em recolhas que em alguns casos remontam já, expressamente, ao início da década de 1850, permite-nos formular alguma ideia do recorte formal mais corrente no género em meados do século.

Trata-se quase sempre de uma forma assente na alternância dos acordes de tónica e dominante (muito raramente nos surge um acorde de subdominante, a preparar a fórmula cadencial), que pode estar, indiferentemente, no modo maior ou menor (occasionalmente, como no Fado Corrido recolhido por César das Neves há uma primeira secção em menor, a que se sucede outra em maior). Refira-se que esta base de alternância harmónica elementar entre o primeiro e o quinto grau é precisamente a mesma que encontramos nos múltiplos exemplos em notação musical que nos chegaram do Lundum afro-brasileiro desde finais do século xvir, contrastando com os encadeamentos de acordes um pouco mais variados que, apesar de tudo, tendem a caracterizar a Modinha de matriz erudita mais próxima dos modelos europeus.

Cada acorde dura em geral dois compassos no acompanhamento e sobre esta alternância simples entre as duas harmonias básicas se vai construindo uma melodia distribuída simetricamente por sucessivos períodos musicais de oito compassos (cada um dos quais subdividido em dois membros de duas vezes dois compassos cada). Visto que a medida poética dominante no Fado é o verso de sete sílabas (redondilha maior) agrupado em quadras, cada verso é, por conseguinte, cantado

94

1840-1869: o enraizamento bairrista

sobre dois compassos da melodia (ora o primeiro na tónica e o segundo na dominante, ora, logo no verso seguinte, o movimento harmónico inverso) e cada quadra, desde que nenhum dos seus versos se repita, corresponde a um período musical de oito compassos. No seio desse período, o primeiro membro de quatro compassos (A), muito embora se conclua na tónica, tem uma função perceptível de lançamento da curva melódica, enquanto o segundo membro (B) assume uma função de resposta conclusiva ao seu antecedente. Um fado pode resumir-se, ainda que excepcionalmente, a um único período, depois repetido com sucessivas variações melódicas, mas há muitos que incorporam dois ou três períodos encadeados, todos eles capazes de acolher versos com a mesma métrica heptassilábica, e esses podem, assim, conter em cada estrofe musical outras tantas quadras, uma após outra.

Este modelo de distribuição pode ser mais bem compreendido através do seguinte esquema (P = Período; M = Membro; v = verso; c = compasso; I = Tónica;

V = Dominante):

a) Quadra sem repetições internas — AB

P!

MA MB

vi v2 v2 vA

É frequente, contudo, que no seio de uma quadra os dois pares de versos que a integram (ou — mais raramente — só o segundo) sejam imediatamente repetidos uma vez enunciados, e neste caso para se cantar uma quadra passam a ser necessários três (se só o último dístico se repetir) ou quatro (se ambos se repetirem) membros musicais. A função de lançamento melódico continua atribuída ao membro 4, e este, no caso de o primeiro dístico ser reiterado, é desdobrado num novo membro — À — que reforça esse arranque, utilizando o mesmo material motívico do anterior (e podendo até não ser mais do que a repetição daquele, umas vezes literal, outras com ligeiras variantes melódicas). A função conclusiva inicia-se com um membro B, que por sua vez é reforçado por um último membro — Bº. A forma musical resultante é, pois, ABB' ou AA'BB". Excepcionalmente, há fados em que se repete o último dístico, mas em que toda a quadra se canta de seguida sobre o membro À, imediatamente repetido, e só a reiteração dos últimos dois versos recai sobre um membro musical contrastante, produzindo assim uma forma AA'B. A melodia-base de qualquer destes fados com repetições internas de texto pode, tal como a dos 5)

que assentam em quadras simples sem reiterações, abranger duas ou mais quadras encadeadas, das que compõem a sequência estrófica do poema.

Também estes modelos alternativos de distribuição musical da quadra (repetição apenas do último dístico ou repetição de ambos) se podem traduzir nos seguintes três esquemas (os códigos de leitura são os mesmos do anterior):

b) Quadra com repetição do último dístico — ABB"

P'

Mº M\$ MP

va ve vº vi vo vá

c! Cc? C Fo Cc cº Cc" cê Cc? clio cl c!2 cb

V | Mv | V =

P'

Mº MA MB

vil yo yin yo q vt

cl Cc? Cc Cc! C? cº c' cê Cc? cio cl! c!2 cê

I V | V | V.

d) Quadra com repetição de ambos os dísticos - AN'BB'

P' es

Mº Mº MB MB

v! v v' v? vº vo vº v!

c! Cc? Cc ci Cc" Fel C cº Cc? co cl! c!2 cb c!4 cb cló ch

Até que ponto uma das quadras da série registada nas edições poderá ter tido um carácter recorrente, repetindo-se a intervalos regulares de modo a pontuar por alternância a sequência das demais, como que constituindo um refrão poético, é uma questão que discutiremos no ponto seguinte, ao tratarmos da estrutura dos poemas.

1840-1869: o enraizamento bairrista

Quando em vez da sequência simples de quadras soltas em redondilha maior nos deparamos com uma quadra de natureza idêntica com uma função de mote, glosada logo de seguida em quadro décimas com a mesma métrica, a distribuição do texto pela música faz-se segundo uma combinação dos esquemas 4) e d) acima apresentados. Nesse caso, o mote pode cantar-se singelo (como em 4)) ou com repetição de ambos os dísticos (como em d)), mas em cada estrofe a décima é subdividida de modo a formar três quadras (versos 1 a 4 na primeira, versos 5 a 8 na segunda e versos 9 e 10, repetidos, na terceira) e a cada uma delas aplica-se o esquema a) de distribuição poético-musical. Esta distinção, contudo, é mais relevante em termos poéticos do que no plano puramente musical, uma vez que os sucessivos períodos da melodia tendem a ser outras tantas reelaborações variadas («estilos») sobre a base harmónica estável da alternância entre tónica e dominante. A natureza melódica dos períodos individuais aplicados às diversas quadras simples da série poética nem sempre é, por conseguinte, diferente da dos dois períodos necessários para cantar uma quadra de dísticos repetidos.

Na verdade, dada a quase completa identidade da base harmónica dos diversos fados, as diferenças entre todos eles derivam quase exclusivamente do desenho melódico, sugerindo o predomínio de uma prática vocal improvisatória de que as versões escritas se limitam muito provavelmente a ser meros registos exemplificativos. Percebe-se que, na sua esmagadora maioria, os diversos fados que nos chegam deste período resultaram, na realidade, de variantes individuais de algumas — poucas — matrizes melódicas fundamentais, à medida que estas foram sendo alteradas improvisadamente pelos diversos intérpretes e que algumas dessas improvisações resultaram em melodias que, por conterem características particularmente felizes, foram sendo objecto de fixação e circulação autónomas. Trata-se, de resto, de um processo bem conhecido de todos os géneros musicais de tradição oral, que ainda hoje se pode encontrar de forma exemplar, por exemplo, nos Blues norte-americanos.

Há que mencionar, contudo, que, ao contrário do que é tradicional afirmar-se hoje em dia no circuito fadista, não está de modo nenhum documentado pelos registos em notação musical de que dispomos para o universo dos fados do século xix que essas matrizes primordiais correspondam de forma directa aos actuais fados Corrido, Menor e Mouraria. Na verdade, estes três fados surgem nas edições musicais oitocentistas diluídos entre muitos outros de natureza melódica, harmónica e formal congénere, sem que alguma vez lhes seja atribuído nesse contexto original qualquer estatuto privilegiado de precedência histórica efectiva. Só nas primeiras décadas do século xx eles virão a assumir no seio do repertório o lugar de especial destaque que a partir de então lhes passa a ser reconhecido, de algum modo como herdeiros do leque dos fados mais remotos que entretanto

97

29» Edição

A Sua discípula

Maria ELISA GALUSSE. A O MAIOR SUCESSO DA REVISTA

FADO CANÇÃO

Do VELHoRoClo

CANTADO PELR o DISTINTA ATRIZ

LETRA DE

LUIZ D AQUINO
X. DE MAGALHAES
LOURENCO RODRIGUES
A. Moraes Iº Editores
R. Eugenio dos Santos 128-Lisboa
MUSICA DE
RAUL PORTELA
IT CASTRO-LIS BON
MUSICA DE NICOLINO MILA-
NO LETRA DE SILVA TAVARES
SALÃO NEUPARTH VALENTIM DE CARVALHO
: TERTRO pa REPUBLICA
e Dedicado à gentil actriz D. Justina Magalhães.
97 RUA NOVA DO ALMADA, 97-LISBOA
Propriedade reptstido de Volentine de Corealho
98
Partituras de Fado
do início do século xx
1840-1869: o enraizamento bairrista
haviam entrado em desuso, e não como supostos predecessores destes últimos. De resto, quando falamos das matrizes melódicas que terão definido o repertório inicial do Fado estas não têm que equivaler a fados individuais específicos mas apenas a padrões de construção melódica implícitos na variedade efectiva do conjunto do repertório executado. Procurar identificar um suposto «primeiro fado» de que todos os demais teriam derivado é uma perspectiva darwiniana simplista que ilude a complexidade real do processo de composição e de transmissão de repertório nos géneros musicais de tradição oral.
Independentemente da margem de variação introduzida por cada intérprete nos padrões melódicos básicos que integram este repertório fadista inicial, uma característica que surge como dominante em quase todos primeiros fados passados a notação musical em cancioneiros portugueses desde meados do século xix é a da presença sistemática de figurações sincopadas (subdividindo cada unidade de tempo numa sequência formada por um valor curto, um valor longo com o dobro do primeiro e de novo um valor curto com a duração do inicial) no desenho rítmico da melodia notada. O mesmo sucede muito frequentemente na rítmica das figurações do acompanhamento. Este aspecto é de uma importância histórica fundamental, dado que estas figurações são precisamente a imagem rítmica de marca do Lundum e de todas as danças afro-brasileiras da viragem para o século xix, estando praticamente ausentes, pelo contrário, dos padrões métricos tradicionais da canção de estrita filiação europeia. Continuamos assim a deparar-nos de forma indiscutível, em todos os aspectos técnico-musicais que queiramos considerar separadamente, com uma evidente solução de continuidade entre o nosso Fado de meados do século xix e essas danças de matriz colonial brasileira que o antecederam, apesar das múltiplas incorporações de elementos idiomaticamente portugueses que desde a sua chegada à Metrópole lhe vão sendo feitas.
E se por acaso subsistissem ainda dúvidas sobre esta derivação, vejam-se, como já atrás apontámos sumariamente, os dois primeiros fados impressos em

notação musical em Portugal de que temos hoje conhecimento — o Fado Atroador de Coimbra e o Fado Rigoroso da Figueira da Foz, incluídos por João António Ribas no seu Album de Musicaes Nacionaes Portuguezas de 1852, ambos ostensivamente baseados num padrão métrico de figurações sincopadas e encabeçados pela indicação de andamento «em tempo de landum»*.

Nas versões de fados em partitura registadas por César das Neves as indicações de andamento, ou seja, da velocidade a que a peça deve ser executada, são de Andante (o que aproximadamente no mesmo período dessa edição Ernesto Vieira define como «um andamento moderadamente vagaroso», com um andamento metronómico «de 72 a 84 para cada tempo de compasso 2)

simples») ou Andantino (que o mesmo Vieira define como «andamento mais animado do que andante»). Significa isto que se trata de peças de pulsação relativamente lenta, adequada ao carácter triste da maioria dos textos e dando tempo ao intérprete para a improvisação melódica e/ou poética à medida que vai cantando, mas não demasiado arrastada, e mantendo assim um ímpeto rítmico reminiscente da sua natureza original de dança. Significativamente, o Fado Corrido recolhido nessa mesma antologia não só se inicia em modo menor, como já tínhamos mencionado, como tem um andamento Andante, acrescido da indicação «sentimental», o que desmente claramente qualquer associação entre o adjetivo «corrido» e a noção de uma velocidade de execução mais acelerada. E surpreendentemente o Fado da Severa editado por Alberto Pimentel apresenta na partitura a indicação de Allegretto, isto é, de um andamento de velocidade ainda superior à do Andantino (Vieira considera-o «ligeiro e gracioso»), apesar de o texto deste fado ser um apelo comovente ao pranto generalizado de todas as fadistas pela morte da sua mítica predecessora.

Quando edita o Fado Choradinho, César das Neves apresenta-o como «dos mais antigos, por onde se moldaram outros muitos que posteriormente apareceram»*, atribuindo-lhe, como ficou dito, uma data de recolha de 1850. E já quando anteriormente editara o Fado das Salas, este investigador comentara: «O grande numero de fados, quasi todos variantes uns dos outros, que se improvisam todos os dias, não são mais que uma especie de passa-calle, lento, de musica characteristicamente portugueza: a muitos d'elles nunca os seus autores applicaram letra.» Para lá de reafirmar deste modo a relação orgânica entre matrizes fundamentais e variantes improvisatórias individuais a que atrás aludimos como processo de alargamento do repertório fadista, esta descrição sublinha igualmente um outro parâmetro essencial do género, que é o da separação funcional entre letra e música. Sobre a melodia de um mesmo fado podem cantar-se, com efeito, inúmeros poemas, desde que a métrica destes se adeque à daquele. Esta será uma característica que se virá a manter até muito tarde no repertório, tendo chegado até aos nossos dias no que se refere aos chamados «fados castiços».

As primeiras formas poéticas

Se a música dos primeiros fados de meados do século xix que foram ainda registados em notação nas décadas seguintes indica, como verificámos, uma prática melódica eminentemente improvisatória a partir de um corpus de padrões formais

1840-1869: o enraizamento bairrista

e harmónicos bastante estáveis, também as respectivas letras, por sua vez, sugerem o recurso sistemático à improvisação poética por parte do fadista. A separação funcional entre música e letra permite que se tenda a estabelecer um mesmo corpus relativamente limitado de melodias, conhecidas e partilhadas, na sua maioria, pelos vários executantes (aquilo que na gíria fadista se designa na época pela «cantadoria»), e que sobre estas se aplique um número infinito de poemas com uma estrutura métrica e estrófica idêntica.

Alguns destes poemas, sobretudo nos exemplos mais antigos que nos chegaram, são meras sequências informais de quadras soltas, que circulam na tradição popular sem indicação de autoria, podendo ser apropriadas livremente por cada cantor. Os temas tratados, refira-se desde já, são muito variados, e de modo nenhum se reduzem ao lamento amoroso, abordando, pelo contrário, a gama completa das situações características do quotidiano deste primeiro circuito fadista. Por outro lado, em muitos casos não existe sequer na escolha ou no encadeamento das quadras utilizadas num mesmo fado uma especial preocupação de coerência temática: as estrofes alusivas à saudade ou ao desgosto amoroso podem alternar com outras de carácter brejeiro, ou simplesmente humorístico. Assim, por exemplo, César das Neves aplica sucessivamente a um dos fados publicados no seu cancioneiro quadras tão díspares como as seguintes:

Menina, se quer saber
Como se ganha o dinheiro
Ponha navios no mar
Que eu serei seu marinheiro.
Para a noite, lua e estrelas,
Para os campos, malmequeres;
Agua fria para a sede,
Para o homem as mulheres.
Se onde se mata um homem,
Pôr uma cruz é preceito,
Já deves ter, ó menina,
Um cemitério no peito.

Num outro dos fados publicados na mesma recolha surgem-nos, umas após as outras, duas quadras bem-humoradas de sentido contínuo, uma terceira de carácter satírico, e a partir daí outras de natureza mais dramática, sem que essa aparente contradição seja vista como um obstáculo à eficácia da peça:

101

Na Segunda-Feira te amo,
Na Terça te quero bem,
Na Quarta por ti espero,
Na Quanta por mais ninguém.
Na Sexta dou um suspiro,
No Sábado digo por quem,
No Domingo vou a missa
Para ver quem me quer bem.
Por causa de grandes crimes
Metem gente no segredo;
Teus olhos ferem e matam

Ninguém os manda ao degredo.
Não sei qual pena é maior,
Qual é mais de lastimar —
Se ver Um homem morrer,
Se ver um homem chorar.
Os teus olhos são a cova
Do meu pobre coração:
Que ventura que na morte
Os teus olhos me darão."

102

O Marinheiro.
Pintura a óleo
de Constantino
Fernandes, 1913.
Colecção do Museu
da Cidade (Lisboa)

1840-1869: o enraizamento bairrista

Há casos em que parece haver uma preocupação maior de coerência temática, como no Fado Carmona, que César das Neves indica ter sido recolhido em 1874, e no qual quase todas as estrofes sucessivas aludem sistematicamente a um mesmo personagem feminino, de nome Maria, parecendo bem evidente pela diversidade poética interna que se trata de quadras de diversas origens reunidas apenas por esse traço comum, e em qualquer caso surge também pelo meio uma quadra muito contrastante, que em seguida apresentamos desfasada do alinhamento gráfico das demais:

103

Maria, minha Maria, E dos nomes que mais gosto
Grandes penas te hei-de dar, É do nome de Maria;
Nem hei-de casar contigo, Quem te pôs tão lindo nome
Nem te hei-de deixar casar. O meu segredo sabia.
Torradinhas com manteiga, Maria tem pé de neve,
Torradas c'um assador; Pé de neve tem Maria;
Todos têm, só eu não tenho, Quando o pé era de neve,
Todos têm o seu amor. O corpo de que seria?
Maria, minha Maria, Por teu respeito, Maria,
Meu pucarinho de tenda; Perdi toda a liberdade,
Pois se alguém te procurar Acho-me preso em teus braços
Diz-lhe que estás de encomenda. Por minha livre vontade.

A rosa para ser rosa Esta noite, à meia noite,
Deve ser de Alexandria, À meia noite seria,
A dama para ser dama Ouvi os anjos cantar
Deve chamar-se Maria. No coração de Maria?

Vimos já que o fenómeno da muito provável diversidade de autorias originais das várias quadras sobre um mesmo tema que podem convergir por transmissão oral num mesmo fado e circulam entretanto com inúmeras variantes e acrescentos parece caracterizar até os próprios fados da Severa e do Vimioso, pilares deste repertório de meados do século.

À quadra que acima desalinhámos das restantes, pelo seu carácter bem dis-

tinto das mesmas, levanta, por outro lado, a questão interessante de sabermos até que ponto poderá ou não ter havido nesta prática fadista inicial baseada em quadras soltas o uso de um processo de refrão, pela recorrência ao longo de um mesmo fado, a intervalos regulares, de uma das quadras já ouvidas, de preferência uma que se destaque do conjunto pela sua natureza contrastante, como sucede com frequência em outros géneros de canção popular tradicional. As edições musicais dos fados oitocentistas apresentam em geral em partitura apenas a primeira estrofe da música, com o texto que lhe corresponde na sua primeira apresentação — uma, duas ou três quadras, no máximo — colocado debaixo da melodia, ao longo de toda a pauta, e incluem depois em bloco os versos que deverão ser sucessivamente inseridos na mesma música, em cada uma das repetições desta. Por vezes dá-se o caso de na sequência de quadras

104

1840-1869: o enraizamento bairrista

Bio no W(, y |

RETO |:

Fadista. Desenho atribuídas logo à primeira estrofe musical da peça encontrarmos uma delas

de Stuart Carvalhais,

in Stuart (Lisboa:

Edições Tempo, s.d.) então de excluir a possibilidade de essa mesma quadra contrastante poder vir a

com uma natureza temática muito diversa da das restantes, e não pareceria reaparecer em cada estrofe musical sucessiva, no mesmo lugar que lhe é assim atribuído na primeira.

Um exemplo que parece indicar fortemente esta prática encontra-se no Fado Choradinho, cujo texto atrás citámos parcialmente, a propósito da temática da Severa. À estrofe musical básica deste fado tem duas secções, cada uma delas correspondente a uma quadra, e a segunda secção da primeira estrofe, registada na própria partitura, é a seguinte:

105

Ob, Cidra, consid"ra ob cidra,

Ob cidra, consid'ra bem:

Depois da cidra partida,

Cidra que remédio tem?!

Ora logo em seguida, ao reproduzir apenas em texto as restantes quadras a aplicar a esta mesma música, a edição coloca em segundo lugar na ordem destas a mesma quadra que acima reproduzimos, mas descentra-a do alinhamento gráfico rigoroso a que subordina todas as demais. Parece assim poder subentender-se que em cada estrofe musical a primeira secção deve ir sendo preenchida sucessivamente por cada uma das novas quadras apresentadas, mas que a quadra «Oh, Cidra, consid'ra oh cidra» se deve ir sempre inserindo na segunda secção da melodia, exactamente como sucedera na primeira estrofe.

E este mesmo processo poderia eventualmente aplicar-se, por uma prática performativa implícita, a outros fados em que, mesmo sem tal ser assinalado de forma tão óvia na respectiva edição impressa, a simples presença de uma quadra abertamente diversa das demais assim o sugerisse.

Esta hipótese, que deve ser ainda investigada num universo mais amplo de

exemplos, constitui uma questão relevante pelo facto de sugerir a existência, no período inicial do Fado de Lisboa, de um uso ocasional de refrão poético, mesmo que exclusivamente aplicado a alguns fados de quadras simples, o que deixará de existir quando muito em breve assistirmos a uma transição para o predomínio claro da quadra glosada em quatro décimas. Nesta última, a estrutura poético-musical puramente estrófica só é quebrada pelo uso corrente da repetição, como último verso de cada décima, sucessivamente, de cada um dos versos da quadra original. E veremos que mesmo depois da diversificação de formas e metros poéticos que ocorrerá no início do século xx o refrão só reaparecerá no contexto do Fado com o chamado «Fado-Canção» teatral, introduzido nas décadas de 1830 e 40.

As quadras populares anónimas combinam-se no repertório com as da autoria dos próprios fadistas, quer improvisadas no momento quer previamente compostas e memorizadas. Do cantor que cria ele mesmo os versos que canta diz-se então que «tem obra», como explica Pinto de Carvalho, que acrescenta ainda que possuir um repertório poético muito vasto, próprio ou alheio, é para o fadista «ter muita livraria». Só que até ao início da publicação frequente de colecções de letras de Fado, o que não sucederá com regularidade senão a partir da década de 1870, os poemas mais antigos que vão circulando oralmente e permanecendo em uso corrente tendem a perder depressa a sua indicação de autoria, ou — pior ainda — a tornar-se objecto de atribuições pouco fidedignas,

106

1840-1869: o enraizamento bairrista

em particular quando nestas estão em causa figuras de dimensão mítica do próprio meio fadista, como a da Severa, entre outras.

Por outro lado, se tudo indica que as quadras soltas terão constituído a primeira matriz poética do Fado, desde muito cedo encontramos também o mote em forma de quadra glosado em quatro décimas sucessivas, com cada um dos versos da quadra inicial a servir, por sua vez, de conclusão a cada uma das referidas décimas. Neste caso, a estrutura musical não sofre alteração: os períodos melódicos regulares de oito compassos continuam a ser a regra da construção da peça, com dois compassos para cada verso, e o fadista limita-se a repetir os dois últimos versos de cada décima, de modo a que esta acabe por se distribuir pelo que seria o equivalente musical a três quadras. Por volta de 1870 este paradigma formal da quadra glosada em décimas tornou-se já no modelo poético dominante da produção fadista.

As temáticas matriciais

Deve-se a Alberto Pimentel uma tentativa inteligente de sistematização dos temas poéticos mais frequentes que caracterizam a tradição fadista de raiz popular ao longo de toda a segunda metade do século xix. Escreve ele em 4 Triste Canção do Sul, de 1904:

Além da vida do fadista e da morte das malfadadas que viveram entre o povo, o Fado canta ainda outros assumptos, a saber:

- a) O amor, como o fadista é capaz de o sentir; sem delicadeza e sem recato: o amor sensual, que principia por onde nas outras classes acaba. [...]
- b) Os trabalhos e sofrimentos das classes sociais que estão em contacto com o fadista ou próximas a elle.
- c) Os aspectos da vida popular e a cronica das ruas, como as hortas, os pregões, a noite de Santo António.

- d) Os grandes crimes e os grandes desastres terrestres ou marítimos, que impressionam a opinião pública.
- e) A morte de personagens celebres.
- f) Os conflitos políticos ou religiosos que provocam discussões na imprensa ou no parlamento.
- g) A nomenclatura popular de utensílios de trabalho nas artes e ofícios ou de animais, árvores, plantas, flores, etc.
- h) As cidades, seus bairros e ruas, as vilas e aldeias do país, num jogo de metáfora ou de antítese; num sentido de orgulho local e patriótico ou de fundo nostalgia.

107

- 1) Passagens da Bíblia, assuntos religiosos, especialmente relativos à vida eterna, e episódios da história de Portugal.
- i) Descrição das esperas de touros, peripécias das touradas, triumphos e desastres dos toureiros mais evidentes.
- k) Expressão de malícias e gaiatas, que ou é formulada brutalmente numa linguagem obscena ou recorre ao equívoco e ao trocadilho.
- l) Floreios de palavras exdrúxulas e arrevezadas que muitas vezes não fazem sentido."

Pimentel não consegue, evidentemente, libertar-se nesta caracterização da inevitável perspectiva moralista do seu tempo, mas nem por isso deixa de captar com perspicácia a realidade de um dispositivo enraizado de produção poética espontânea inteiramente coincidente com as grandes preocupações da existência quotidiana dos bairros populares de Lisboa. Este primeiro Fado fala, naturalmente, do dia-a-dia da comunidade que o vive e o canta, e transmite simultaneamente o retrato objectivo dessa comunidade e a imagem que ela mesma produz de si própria. Acumula as dimensões da expressão lírica de sentimentos e da representação de todo o jogo das paixões, do desejo, da posse amorosa, da traição, da saudade, da ausência; reproduz e reafirma os códigos de honra e de vergonha, de virilidade e de feminilidade; identifica e precisa as normas complexas do convívio entre legalidade e marginalidade no seio de um mesmo circuito de sociabilidade popular; descreve os espaços urbanos concretos em que se move e evoca com nostalgia os contextos rurais múltiplos que deixou para trás; retrata os ritmos e os perfis tradicionais do trabalho mas veicula uma primeira denúncia das condições de exploração e de miséria que lhes estão subjacentes; faz circular a informação que mais apela ao imaginário popular, desde a pequena história local à narrativa colorida dos escândalos políticos e sociais, dos óbitos de personalidades célebres, dos crimes violentos, dos grandes desastres naturais; reivindica-se dos valores de uma religiosidade popular feita de devoções seculares, de procissões e novenas, de histórias de promessas e milagres; celebra os momentos estabelecidos de festa e de lazer, dos arraiais dos santos padroeiros às corridas e largadas de touros ou aos passeios às hortas.

À estética poética adoptada para a expressão de todos estes temas é um misto da persistência das convenções da poesia popular tradicional e da vulgarização das linhas mestras do Romantismo literário, tal como estas se foram divulgando através da imprensa popular crescente, em particular do folhetim de jornal. E esta última vertente tenderá a reforçar-se à medida que o circuito proletário original do Fado for sendo alargado a franjas sociais com contacto mais frequente e mais

familiar com a escrita.

108

Mendiga cega de viola.

Fotografia de Jorge

de Almeida Lima.

PT/TT/JAL/1013.

Imagen cedida

pelo Arquivo Nacional

da Torre do Tombo.

1840-1869: o enraizamento bairrista

109

Os exemplos que já atrás citámos representam bem a inspiração amorosa mais corrente, nas suas facetas mais fatalistas ou mais satíricas. O pudor dos responsáveis pelas recolhas oitocentistas não nos permite, no entanto, conhecer exemplos impressos da inspiração poética mais assumidamente erótica. Pimentel apenas se permite desvendar-nos uma décima um pouco mais ousada que mesmo assim lhe deve ter provocado considerável hesitação:

Porém, se é teu desejo

Saber isto mais a fundo,

Deixa lá falar o mundo

E passa p'ra cá um beijo:

Só então, segundo vejo,

Serei grande explicador.

Só então, anjo d'amor,

Saberás p'la vez primeira

Que te falo de cadeira,

,

Que sou n'arte professor

E a muito custo, como exemplo mais radical dessa mesma temática, acres-

centa-lhe ainda uma outra de teor similar mas já com forte presença do calão:

Quando eu apenas tosquei

Essa facha tão formosa,

Senti coisinhas ó Rosa,

E apaixonado fiquei.

Sou feliz que nem eu set...

Minh'alma se desatina

Só por ver que é papa fina

Sua elegante pessoa;

Palavra que é toda boa,

Minha adorada menina!

O calão bairrista, ao mesmo tempo código identitário e mecanismo de auto-defesa deste circuito de sociabilidade semimarginal, deverá de facto ter constituído um elemento muito frequente na poesia improvisada do Fado popular, e num dos raros exemplos em letra de forma que nos chegou desta prática o próprio poeta desafia o ouvinte a entender o que se esconde na gíria utilizada:

110

«Eu apertei, mas foi

devagarinho!...»,

in Domingo Ilustrado,
de 18 de Abril de 1926
Folhetos impressos
de letras de Fado
do final do século xix,
representando os amores
de Severa e Vimioso
e a prática do Fado
no salão burguês.

Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)

agi

1840-1869: o enraizamento bairrista
cantigas nos fados : singelo, canção, alozanárioo, to.

34, Rua do Duque, 36 — LISBOA |

VRARIA BARATEIRA

Passei os butes à Anica,
Pois tinha naifa na liga:
Boas noites, meus senhores,
Vou cantar uma cantiga.

De briol tinha atirado
Duas viúvas e meia:
Sentou-se uma centopeia
Junto onde eu estava sentado.

Fiquei mais envinagrado,
Quis dar cabo da futrica.
Já por ser feia e não rica
E me negar um paivante,

Em tempo que é já distante
Passei os butes à Anica.

Puz-me a mirar a gajona
E fez-me tanta arrelia,
Que por pouco a não enfia
A minha naifa, a intrujona.

Tinha um ar de marafona,
De mulher que vende em giga.
Mas não quis armar a briga
Apesar já da piela,

Não me quis medir com ela,
Pois tinha naifa na liga.

Afinal engole a isca
Que tinha mandado vir,
E diz-me assim ao sair:
«Chamo-me Nuna Francisca.

Se você se não arrisca
A mostrar-me os seus valores,
Vá ter co'a Júlia Dolores
P'ra nos socarmos com ela.»

Vejam lá que bresuntadela!
Boas noites, meus senhores.
Se alguém daqui foi capaz
De saber o que eu cantei,
Uma prenda lhe darei,
Seja velhote ou rapaz.
Sabem o que aqui me traz,
O que a servi-los me obriga?
É essa amizade antiga
Que por mim lhes é bem dada.
Visto que fiz esta entrada,
Vou cantar uma cantiga >

Os fados com notícias de crimes ou acidentes aparatados multiplicam-se, juntando os detalhes mais sanguinolentos, que ainda hoje fariam as delícias de qualquer tablóide, a comentários por vezes muito reveladores do ponto de vista da análise do discurso ideológico neles implícito. O assassinato de um empregado de comércio na Rua do Benformoso, por exemplo, motiva a seguinte descrição sensacionalista, temperada pelas referências «progressistas» ao triunfo das Luzes, à derrota histórica do Feudalismo e à abolição da pena de morte:

112

Em pleno séc'lo das luzes...
Chega a par'cer impossível!
N'uma cidade brilhante
Cometeu-se um crime horr ível!
Na rua do Bemformoso
(Por mostrar sua alforria)
Pôs loja de mercearia
Mais um caixeiro brioso.
Porem o Fado maldoso,
Pior do que os avestruzes,
Só por nos lembrar as cruzes
Do tempo do feudalismo,
Lhe cavou medonho abismo
Em pleno séc'lo das luzes.
Quando todo o mundo prega
Contra a pena derradeira,
É quando a mão traiçoeira
Mais sobre os homens carrega!
A vil ambição é cega,
Dos vícios o mais terrivel!
Porque faz descer ao nível
Do ladrão e matador;
Mas fazé-lo ao benfeitor
Chega a par'cer impossível!
1840-1869: o enraizamento bairrista
Domingues foi tão malvado,
Que, além de fazer-lhe o roubo,

Por ter entranas de lobo,
Quis deixá-lo estrangulado.
Dormindo mui socegado
Estava o pobre comerciante,
Quando um ferro perfurante
Lhe trespassou as guelas!
E dão-se cenas daquelas
Numa cidade brilhante!
O desditoso Duarte
(Por dar aos homens abrigo)
Criou feroz inimigo,
Sem culpa da sua parte!
Não foi morto a bacamarte,
Nem por arma compativel;
Que, por tornar desprezível
Tanto a dita como o porte,
Não só se fez uma morte...
Cometeu-se um crime horrível!

Um exemplo particularmente interessante deste pendor noticioso sensacionalista é o do fado dedicado à morte do conde de «Camaride» num acidente de carruagem, no qual a descrição do sucedido serve ao mesmo tempo de pretexto a uma verdadeira catilinária contra os privilégios da nobreza, a roçar já mesmo as primeiras tendências socialistas. A datação deste fado, reproduzido também por Pimentel, coloca, contudo, alguns problemas. O título de conde de Camaride não existe no nobiliário português, e por conseguinte pode colocar-se a hipótese de estarmos aqui perante um personagem de ficção, criado apenas como ensejo para a прédica social revolucionária do texto. Mas se se trata, pelo contrário, de uma simples deturpação popular do título de conde de Camarido, então o último titular foi o general Nuno Freire de Andrade, que morreu em 1845.

H15

MAPLOsrls erre start sadia srs+o a
CONFISSÃO
DE: UM
FADISTA
SEGUIDA DE UMA CANTIGA
A VIDA DO FADISTA
POR
LUCAS-TA'QUIETO
DESSAS SI AO A SAS dAds04944 +++
LISBOA

Livraria Economica |
y— Travessa de S. Domingos—r1
sa + o 44H44 044 danada ga
o Ma dSraraça sasqUoCRQ0eEDP P S RA ODODIEO
: os st sertss ad 4d ++

À representação da Casa terminou com o filho segundo deste último, Bernardim Freire de Andrade e Castro, falecido em 1867, mas que nunca se encartou no título. Se o presente poema se refere ao conde, por volta de 1845, então a temática

antiaristocrática radical expressa no texto é bastante precoce no contexto popular português; se alude antes ao filho, atribuindo-lhe por uso corrente o título do pai, já se enquadraria melhor nos temas habituais do género no final dos anos 60. De qualquer forma, aqui fica o poema em causa:

114

Confissão de Um Fadista.

Folheto impresso

de letras de Fado

do final do século xix

1840-1869: o enraizamento bairrista

O conde de Camaride [sic]

(Por dispensar o cocheiro)

Morreu desastrosamente...

Sem ser pintor, nem pedreiro!

Na Rua Nova do Almada Se guiava o tal cavalo

(Mesmo junto à Boa Hora) Que lhe concorreu p'ra morte,

Deu-se a cena aterradora, Não partilhava da sorte

Que jaz na mente gravada. Dos que tinham de tratá-lo;

Não só a pobreza honrada Sómente por um regalo

Destroi a mundana lide; Governava o tal vivente,

Como a sorte é quem decide Sem sentir o que se sente

De tudo quanto é mortal, Quando o trabalho é forçado:

Quis destruir afinal Todavia o desgraçado

O conde de Camaride. Morreu desastrosamente.

Que importa que fosse nobre, O seu famoso corcel

Que tivesse ouro a valer? (Apesar da fina raça)

Não pôde deixar de ter Foi o motor da desgraça

A mesma sorte que o pobre. Que lhe deu cabo da pele.

Se, de finados o dobre, Se gozava o doce mel

Lhe coube por ter dinheiro, De, no carrinho ligeiro,

Não teve a glória do obreiro, Ter o lugar sobranceiro

Que morre ao som do martelo: Que tanto dava nas vistas,

nem por isso foi mais belo Teve a sorte dos artistas,

Por dispensar o cocheiro. Sem ser pintor, nem pedreiro”

Num repertório de criação e transmissão essencialmente orais, não é de admirar que no próprio circuito fadista se tenham definido categorias genéricas para classificar os diversos tipos de temas abordados pelos poemas cantados. Pimentel menciona a este respeito os subgéneros dos fados «à terra» (assuntos terrestres), «ao mar» (assuntos marítimos), «à campa» (assuntos fúnebres) e «à Escritura» (os que Pinto de Carvalho designa também por «canto sagrado», ou «canto do Divino», ou seja, aqueles que se referem a assuntos religiosos). À estes há que juntar uma última categoria, a das «cantigas a atirar», uma prática de cariz redobradamente repentista, na medida em que se trata de fados — quer de quadras quer de mote e glosas — improvisados por dois fadistas em despike, numa postura de desafio mútuo na qual podemos detectar fortes analogias com a própria prática do Fado batido,

115

como se a perda física do equilíbrio que neste último se procurava provocar no adversário pudesse aqui ser substituída pela humilhação da derrota na medida de

forças da invectiva poética. Destas «cantigas», muito comprehensivelmente, não nos chegaram quase registos escritos, embora tenham ficado célebres alguns fadistas que conquistaram reputação de invencibilidade neste tipo de improviso.

Refira-se, por último, que na produção poética fadista, em particular na que faz circular a informação noticiosa por toda a rede dos bairros populares lisboetas, em paralelo com o Fado cantado nos espaços interiores das tabernas e dos bordéis, têm também um papel destacado os cegos e mendigos que se podem ver pelas ruas da cidade. Acompanhando-se a si mesmos ou apoiados por um ou mais tocadores de viola ou violino, bem como por uma criança que recolhe as esmolas, podem, ocasionalmente, vender uma folha solta com os versos cantados. César das Neves insere, a este respeito, no seu cancionero uma nota de rodapé em que descreve um episódio bem exemplificativo desta tradição de Fado de rua:

Há quarenta annos [na década de 1850] já se faziam fados especiaes, ou para narrar crimes ou algum escandalo amoroso, satyrizar homens célebres ou politicos importantes, ou para rebaixar homens altamente collocados, ou para redicularizar corporações respeitaveis, ou para descompor fio

DE

João

MATEUS

JUNIOR

SASSETTI & C.", L"-RUA DO CARMO, 56-LISBOA

Folhetos impressos

de letras de Fado

do inicio do século xx.

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

1840-1869: o enraizamento bairrista

qualquer sujeito. Eis um exemplo: o fallecido jornalista e poeta satyrico Urbano Loureiro, comparando um dia, no seu jornal «a Lucta», os versos d'um escriptor nosso contemporaneo, aos fados do Marcolino (um pobre musico ambulante, improvisador de fados), este sabendo da comparação, procurou o jornalista n'um estabelecimento da rua de Santo Antonio, que elle costumava frequentar e deixou-lhe o seguinte recado: — «Diga a esse snr. Urbano Loureiro que se me torna, na sua gazeta, a comparar a esse outro snr. poeta, eu faço-lhe um fado que o... arrazo.»**

Cegos e mendigos cantores, cuja presença é assinalada nas ruas de Lisboa desde pelo menos os séculos xvr e xvr e objecto de diversas descrições de viajantes estrangeiros na viragem para o XIX, são, de resto figuras fundamentais em todo o processo tradicional de circulação e difusão da canção popular urbana de todas as épocas, e o Fado não poderia ter deixado de se integrar no seu repertório logo que a sua fase inicial de penetração nos bairros proletários lisboetas estava suficientemente desenvolvida. O seu papel deverá ter sido decisivo como mais um dos primeiros veículos de transmissão da prática fadista aos meios populares da região envolvente da capital, cujas festas e romarias estes pedintes percorriam regularmente. A sua presença, vendendo ainda folhetos com letras impressas mas distribuindo agora o respectivo suporte musical pelo Fado, propriamente dito, mas também pelos sucessos da canção «ligeira» radiofónica, prolongar-se-á, aliás, pelo menos até meados do século xx.

No seu período de reformulação lisboeta no contexto bairrista em que começa por se enraizar, neste período que se estende desde pelo menos finais da década de 1830 até finais da de 50 ou inícios da seguinte, o Fado cobre assim, como se disse, uma gama de temas existenciais muito vasta, que de nenhum modo se reduz à lamentação fatalista da infelicidade amorosa predestinada (embora este seja desde o início um dos seus tópicos essenciais) e que inclui, pelo contrário, testemunhos de intervenção social crítica e satírica, ou apenas registos de festa, de lazer, de desafio lúdico e de celebração da vida sob todas as suas formas.

A viola e a guitarra

Pelos manuscritos e impressos musicais que chegaram até nós, sabemos que o Lundum e a Modinha setecentistas podiam ser acompanhados por um instrumento de tecla ou por um instrumento de corda dedilhada, existindo mesmo colecções em que as duas possibilidades são expressamente previstas. No caso das teclas a escolha para o acompanhamento começou por recair sobretudo no cravo, mas a partir principalmente do último quarto do século xviii foi ganhando força o novo RN

pianoforte (o antepassado directo dos actuais pianos), que depressa se tornaria numa presença indispensável nas casas das famílias portuguesas com aspirações a um mínimo de distinção social, a exemplo do que sucedia por toda a Europa — daí a expressão «tocar piano e falar francês» com que se passou a referir em tom irónico as duas graças sociais que se consideravam suficientes como dote cultural de qualquer menina casadoira das «boas famílias» oitocentistas. Quanto às cordas dedilhadas, cultivavam-se nesse mesmo período em Portugal duas famílias distintas de instrumentos, a das violas e a das guitarras, sendo ambas utilizadas para esta função de acompanhamento das canções de salão.

Destes, a viola é o instrumento com uma caixa de ressonância em forma de um oito (a mesma que na maioria das demais línguas europeias se designa pelos derivados de cada uma delas para o étimo grego kithára: «guitarra» em espanhol, «guitare» em francês, «chitarra» em italiano, «guitar» em inglês, etc.). Em Portugal chegou até à viragem para o século xix o antigo instrumento de cinco ordens duplas (ou seja, com um total de dez cordas), que já vinha do Renascimento, podendo mesmo as duas ordens mais agudas ser tríplas (total de doze cordas). Na mesma época, porém começou a ser utilizada entre nós a chamada «viola francesa» com cinco cordas simples, a mesma de que evoluíram entretanto tanto a actual viola de concerto (por vezes conhecida como «guitarra hispânica» ou «guitarra clássica») como a moderna viola de Fado. Ambos os instrumentos eram utilizados tanto no âmbito erudito como no circuito popular: no primeiro caso eram encordoados com cordas fiadas (para os bordões graves) ou de tripa (para as demais cordas); no âmbito popular coexistia este mesmo tipo de encordação, mais dispendiosa, com o recurso às cordas de arame, de menor custo, do mesmo modo que as dimensões e características da caixa podiam ser objecto de múltiplas variantes, também elas em geral perpetuadas na tradição popular até aos nossos dias”.

A segunda família de cordofones da época é a da chamada «guitarra inglesa», um instrumento de grande divulgação nos salões europeus de meados do século xviii que tudo indica ter sido introduzido em Portugal a partir das cónegas de residentes ingleses. Já por volta de 1755 seriam editadas em Londres XII Serenatas for the Guitar da autoria do Mestre de Capela da Sé do Funchal,

António Pereira da Costa, e para o mesmo instrumento publicaria António da Silva Leite, Mestre de Capela da Sé do Porto, uma colecção de obras práticas — as Sonatas de Guitarra com Acompanhamento de Hum Violino & Duas Trompas Ad Libitum (ca. 1792) — e um método teórico de aprendizagem — o Estudo de Guitarra, em Que Se Expoem o Meio mais Facil para Aprender a Tocar Este Instrumento (1796). Para ele se editariam ainda, em 1797, Seis Minuettes para Guitarra e Baixo da autoria do compositor Manuel José Vidigal, ao mesmo 118

1840-1869: o enraizamento bairrista

tempo que um extenso repertório de obras para instrumento solo ou para guitarra e voz circulava em suporte manuscrito.

Trata-se de um instrumento de caixa em forma de pêra, com o fundo chato e um braço curto, dividido cromaticamente por 12 a 17 trastos de metal. É montado com cinco (mais tarde seis) pares de cordas de metal, as quais podem ser afinadas por meio de um cravelhal de pá em madeira, com cravelhas laterais ou dorsais ou, num segundo momento, de um carrilhão de chapa, quer este funcione por um sistema de parafuso sem-fim, quer se trate de uma chapa em leque. O compositor Silva Leite afirma no seu manual que as melhores guitarras inglesas fabricadas em Portugal são as do construtor Luís Cardoso Soares Sevilhano, do Porto, de quem não se conhecem hoje instrumentos, mas dispomos, pelo contrário, de diversas guitarras produzidas entre os finais do século xvrr e as primeiras décadas do xlx por construtores radicados em Lisboa (Joaquim Pedro dos Reis, Jacó Vieira da Silva, Henrique Rufino Ferro, Estêvão Xavier dos Reis) e em Braga (Domingos José Araújo), designadamente. A partir do início do novo século começam a surgir fontes que registam a designação «guitarra portuguesa», possivelmente, num primeiro momento, para referir em particular o modelo já com seis pares de cordas, uma transformação que terá sido introduzida no instrumento já em Portugal”.

Ào contrário da viola, a guitarra inglesa não é um instrumento de uso popular, permanecendo, pelo menos entre meados do século xvli e a década de 1820, como atributo exclusivo da burguesia e da nobreza dos salões urbanos portugueses, sobretudo nas mãos das senhoras. É nessa qualidade que a vemos associada ao acompanhamento de algumas modinhas portuguesas e cançonetas italianas de carácter mais erudito, por exemplo, mas nunca nos aparece associada ao Lundum ou às descrições de práticas musicais de carácter popular, quer na Metrópole quer muito menos no contexto afro-brasileiro. Para estas últimas práticas — e em particular no que se refere aos primeiros testemunhos do Fado dançado no Brasil citados no início do presente estudo — as fontes da época mencionam sempre o uso preferencial da viola. O mesmo sucede em boa parte das descrições mais antigas do Fado de Lisboa, como é o caso das cenas de Eusébio Macário, que como vimos Camilo localiza na década de 1840.

Contudo, o que se passa é que nas décadas de 1820 e 30 a tendência cosmopolita que se tornou entretanto dominante no seio das elites portuguesas — e que, como vimos, as levou a desinteressar-se temporariamente das canções e danças de tradição portuguesa castiça para importarem maciçamente os géneros internacionais de música e dança em vigor nos salões parisienses — faz com que também a antiga preferência das meninas de «boa família» pela guitarra seja agora deixada cair por completo em favor do predomínio absoluto e definitivo do piano, o instrumento doméstico por excelência do Romantismo. Um último monumento da velha

119

ala

tética,

tradição guitarrística erudita é uma colecção manuscrita de arranjos de trechos de Ópera para guitarra portuguesa com acompanhamento de viola ou violino, da autoria de Bartolomeu José Geraldes, possivelmente copiada já entre 1830 e 40 (mas referente, em qualquer caso, a um repertório operístico cosmopolita cerca de vinte anos anterior). Também aqui, face a esta internacionalização do gosto dos salões, serão os circuitos populares urbanos a herdar as anteriores preferências eruditas, e a guitarra passa a sobreviver a partir de agora exclusivamente nos meios proletários de Lisboa. É aqui que se dá o seu primeiro encontro com o Fado, e a partir da década de 1840 multiplicam-se as referências que a associam ao meio fadista como uma presença instrumental indispensável e mesmo identitária.

120

Guitarras portuguesas

do século xix

1840-1869: o enraizamento bairrista

Depois do seu professor João Pedro Quaresma, Ambrósio Fernandes Maia, nascido em 1830, terá sido o primeiro guitarrista a destacar-se como solista e acompanhador no circuito do Fado, a partir de meados do século, sendo-lhe atribuídos inúmeros fados, como o Fado das Salas, o Artilheiro, o da Ribeira-Nova, o da Cesária, o do Porto, o Marialva, o da Meia-Noite, etc. Seguem-se-lhe muitos outros nomes de guitarristas-compositores, que simultaneamente vão desenvolvendo o domínio técnico do instrumento e escrevendo numerosas melodias novas, tanto para serem cantadas como destinadas a mera execução instrumental. Entre eles: José Maria «dos Cavalinhos»; António «dos Fósforos»; Magiolly, autor do fado com o seu nome; António Cândido de Miranda, o «Vizinho»; e sobretudo João Maria dos Anjos, a quem nos referiremos posteriormente em maior detalhe.

Torna-se necessário recolher mais informação das fontes primárias para podermos chegar a qualquer conclusão elucidativa sobre as fórmulas de acompanhamento instrumental que terão sido utilizadas na primeira fase de afirmação do Fado lisboeta. Tudo parece, no entanto, sugerir, que até ao último quarto do século XIX tanto a víola como a guitarra portuguesa terão sido utilizadas sobretudo como suportes isolados do canto, umas vezes tocadas pelo próprio cantor outras nas mãos de um acompanhador instrumental, optando-se ora por uma ora por outra de duas famílias de cordofones dedilhados para esta função (ainda que com um predomínio crescente da guitarra), sem nunca as misturar num mesmo acompanhamento da voz. Os fados editados em grande número a partir da década de 1870 têm na sua maioria acompanhamentos para piano, como veremos, mas percebe-se que os responsáveis musicais pela edição procuram fazer dar a este instrumento uma escrita manifestamente imitativa da execução guitarrística, com os acordes fundamentais desenhados em harpejos ou em baixos de Alberti e atribuídos à mão esquerda, como se esta procurasse desempenhar a função da guitarra, enquanto a melodia cantada é confiada à mão direita.

121

SPU)

a

ia

RR a

Eee pao a Ra Fa

dana oh

f] 5)

tom

a nch

lo

A TR

e

dista It

Pont É

it

E

a

E

ari di

JE D) Hj]

pes E ; as

Na

vai

ER

Tc

he À

Pes e +

Jr

ento

1869-1890:

o primeiro alargamento

Novos espaços, novos contextos, novas regras

A afirmação das reputações de todos os fadistas mais destacados, o alargamento da rede de espaços de execução do fado, a expansão do repertório e o simples processo de amadurecimento gradual do género têm desde muito cedo o efeito de atrair para o terreno do Fado um público exterior à sua base social tradicional, como já anteriormente tínhamos apontado. Aristocratas, burgueses e intelectuais convergem para esta rede de prática fadista que se estende do núcleo original das tabernas e dos bordéis, propriamente ditos, aos arraiais populares das grandes datas do calendário religioso, às esperas de touros e corridas, ou simplesmente às ceias nas hortas e退iros da periferia da cidade. São figuras castiças de fidalgos e toureiros; escritores, jornalistas, actores e artistas da intelectualidade boémia; toda uma juventude endinheirada das classes médias da capital à procura dos prazeres da festa e da noite. Em todos estes contextos o Fado está decididamente presente e constitui uma das atracções deste afluxo de novos apreciadores.

Não é uma presença neutra, que se reduza, da parte destes recém-chegados ao universo fadista, a uma simples audição passiva do género. Desde logo, porque já a partir do episódio da actuação da Severa perante os convidados do conde de

Vimioso que passamos a encontrar com frequência este fenómeno de cantadores e guitarristas de especial prestígio que são convidados a apresentarem-se nos palácios e quintas de grandes titulares, como sucede do início da década de 1860

124

Baile popular de Santo

António no Rossio,

in Ilustração Portuguesa

1869-1890: o primeiro alargamento

em diante, por exemplo, no caso do conde da Anadia, do marquês de Belas ou do marquês de Castelo-Melhor, figuras bem conhecidas do meio tauromáquico e das tertúlias noctívagias lisboetas. Nestes casos, o público presente passa a ser o do salão aristocrático no seu todo, nomeadamente com as presenças dos fidalgos de idade mais avançada e do próprio elemento feminino, sectores que de nenhum modo, pelos códigos vigentes de respeitabilidade moral, alguma vez poderiam permitir-se o ingresso no contexto de execução original do Fado. Imagina-se que numa ocasião como esta, tão fora dos seus hábitos quotidianos de sociabilidade cultural, os fadistas envolvidos teriam por certo na sua execução uma série de condicionantes também elas menos habituais, desde alguma preocupação acrescida com a própria apresentação pessoal até a uma escolha cuidadosa das letras a cantar, evitando qualquer hipótese de o improviso poético deslizar para uma temática humorística demasiado livre e escolhendo com idêntico critério o repertório fixo. É um novo contexto, a implicar necessariamente novas regras.

125

Mas não são apenas a nobreza e a alta burguesia a tomarem a iniciativa de deslocar o Fado do seu reduto tradicional na rede das tabernas populares para novos espaços. Após duas décadas de estabilidade e desenvolvimento económico sob a Regeneração, ao longo dos anos 1850 e 60, Lisboa conta com uma classe média em plena expansão, e em particular com uma pequena burguesia florescente ligada à Administração Pública, aos serviços, ao comércio e à indústria, sedenta de divertimentos públicos e com um poder de compra para os frequentar que lhe teria sido impossível vinte ou trinta anos antes, em plenas Guerras Liberais ou durante as revoluções da Patuleia e da Maria da Fonte. Em Janeiro de 1851 tinha-se representado no Teatro do Ginásio a primeira revista, Lisboa em 1850, uma espécie de olhar satírico e bem-humorado sobre a realidade política e social portuguesa de todo o ano anterior, recheada de cançonetas e números de dança e da autoria de duas figuras-chave do Teatro português da época, os dramaturgos Fernando Palha e Latino Coelho. Depois de mais algumas experiências bem-sucedidas, este novo género musical-teatral ligeiro triunfará de uma vez por todas com outra produção do mesmo teatro, a revista Fossilismo e Progresso, de 1856, sob texto de Manuel Roussado. Era inevitável que a expansão natural do âmbito de execução do Fado e a vontade de absorção de um máximo de elementos característicos da realidade lisboeta por parte desse tipo de teatro «ligeiro» depressa viesssem a coincidir.

Assim, em 1869 o mesmo Manuel Roussado apresenta no Teatro da Trindade a comédia Ditoso Fado, com um elenco de comediantes de luxo encabeçados pelos actores Rosa Damasceno e Taborda, e o sucesso é estrondoso: uma vez terminada a sua primeira produção, Ditoso Fado depressa é reposto no Trindade, desta vez com os actores Ribeirinho e Josefa de Oliveira, e em 1873 tem lugar uma gran-

de digressão nacional da mesma peça, com a Actriz Beatriz e mais uma vez com o Actor Taborda. Aproveitando a senda deste sucesso, já em 1872 o dramaturgo Castro Soromenho apresenta uma espécie de réplica ao original, Triste Fado. Pinto de Carvalho cita um excerto revelador do diálogo de origem de Manuel Roussado:

R. Damasceno: Quando pego na guitarra,

Sinto logo o quer que é

Que me fala ao coração

E me faz pular o pé.

Taborda: Eu p'lo fado sou lamecha,

Não está mais na minha mão,

Quizera ouvi-lo cantar

A toda a lusa nação.“

126

1869-1890: o primeiro alargamento

Eq

É a primeira vez que o Teatro português se apossa do potencial espetacular do género do Fado, explorando de forma explícita os tópicos evidentes da gama temática mais convencional que já então vai sendo patente na poesia fadista, incluindo um primeiro enunciado do sonho ainda remoto de se converter numa possível «canção nacional». Tudo isto se passa em salas que acolhem igualmente, nas faixas de bilhetes de preços mais acessíveis, muitos espectadores de extracção popular, mas destina-se, porém, prioritariamente, ao grande espectro do público pequeno-burguês. Escusado será dizer que também aqui estão excluídas as sátiras mais violentas, o calão mais vulgar, as alusões eróticas mais explícitas. Os intérpretes dos fados são ainda os próprios actores que desempenham as figuras centrais do teatro musicado tradicional, e que se moldam a si próprios à imagem dos estereótipos do fadista do mesmo modo que o fariam para qualquer outra recriação dramática de um tipo popular. Teremos de esperar pela viragem para o século xx para começarmos a encontrar pouco a pouco a prática de convidar verdadeiros fadistas para subirem ao palco.

Por outro lado, depois do sucesso das apresentações do guitarrista João Maria dos Anjos e do seu sexteto de guitarras e violas em saraus privados no Palácio Foz, residência do marquês de Castelo-Melhor, uma das assistentes a estes eventos, a condessa de Ficalho terá encorajado o artista a correr o risco novo de se apresentar pela primeira vez num concerto público de Fado numa sala de espectáculos. À 3 de Maio de 1873, deste modo, João Maria dos Anjos e o seu conjunto de músicos dão um primeiro concerto no Casino Lisboense, e ao primeiro sucesso — estrondoso — da iniciativa seguem-se sucessivas reedições com programas diversificados, envolvendo várias combinações de guitarristas e fadistas, numa experiência logo alargada a outros teatros e cidades do País.

Mais uma vez, as exigências implícitas de decoro e de «respeitabilidade» deste novo contexto, face à liberdade característica dos espaços performativos tradicionais do Fado são uma novidade e despertam reacções satíricas vindas de vários quadrantes. Uma quadra anónima de sabor fadista autêntico, evidentemente composta logo neste período, troça da apresentação solene das cantadeiras, na perspectiva do circuito tradicional

do género:

127

Três cantadoras de fado,
De cuia estupenda e alta,
A cantarem no Casino
Eu vi, à luz da ribalta.
Eram quatro tocadores
De banza, nada macangos,
E entre eles, brilhava o Anjos,
Dedilhando os seus primores;
Findaram estes senhores
Seu concerto sublimado,
E entram daí a bocado,
Com a força de uma bomba,
Três mocetonas d'arromba,
Três cantadoras de fado.
Salva ruidosa e estridente
De palmas e d'assobios,
Saudou os primeiros pios
D'aquela trindade ingente;
Depois dum coro excelente,
Em que não houve uma falta,
Veio então a mais peralta
Chimpar-nos z77a cantiga,
Trajava de cor d'ortiga,
De cuia estupenda e alta.
Veio outra logo em seguida
Largar a sua piada,
Era gorducha e corada,
De cor-de-rosa vestida;
Deixava entrever, garrida,
Belo seio alabastrino,
O seu porte era tão fino,
Que alguém que ali "stava, crera
"Starem damas de alta esfera
A cantarem no Casino.
De vestido cor de cana
A terceira veio à frente,
E cantou optimamente
Com requebro e voz magana;
Acabou, e toda ufana
Não quis dar bis, fez-se à malta
O povo prá frente salta,
E os rapazes mais trocistas,
Qu'rendo papar as artistas
Eu vi, à luz da ribalta.

É por sua vez o jornalista Júlio César Machado, na sua colecção de crónicas lisboetas intitulada Lisboa na Rua e publicada logo no ano seguinte ao primeiro

concerto, em 1874, regista igualmente alguma estranheza perante este processo de transformação face à tradição de marginalidade que marcara até então a prática fadista:

O fadista, conforme Lisboa o entendia e venerava, era um sujeito temível ainda há poucos anos, até pelo nome: o Facada, o Trinca, o Naifa. Mas, desde que os fidalgos e os janotas gostam de ser fadistas, estão os fadistas a querer parecer janotas e fidalgos, e não se pode contar com eles; saem-se já de casaca, em grande seriedade de virtuosos, a dat concertos

128

1869-1890: o primeiro alargamento

no casino e no circo, e o mais que se alcança deles é cantarem-nos a vida de Salomão e de David...

Uma maçada!&

Vale a pena observar que talvez seja esta a primeira das sucessivas reacções puristas que invocam uma suposta ameaça iminente da descaracterização drástica do Fado, fenómeno que a partir de agora encontraremos de cada vez que se verificar na história deste género um processo de transformação semelhante.

As mudanças descritas referem-se sobretudo à apresentação pública em espaços alargados, e perante espectadores oriundos maioritariamente de outros grupos sociais, de fadistas anteriormente consagrados pelo contexto original do Fado. Ou se isso não sucede, como no caso da Comédia e da Revista, estamos perante actores profissionais que procuram de algum modo reconstruir em cena, sob uma forma mais ou menos humorística, a atmosfera original do Fado. Mas o processo de mudança que se começa a verificar a partir de finais da década de 1860 e se prolonga por todo o último terço do século XIX incorpora igualmente uma outra vertente, que é a da inclusão gradual do Fado na esfera da prática musical doméstica da própria classe média urbana. As mesmas famílias pequeno-burguesas que frequentam os teatros (e de que uma boa parte dos membros masculinos — não será inoportuno lembrar — é igualmente cliente mais ou menos regular dos bordéis e tabernas da cidade) procuram agorapropriar-se, para o espaço íntimo das suas salas, deste género de canção cuja vertente expressiva tão bem parece poder adequar-se, de resto, ao espírito de sentimentalismo romântico massificado que domina as práticas artísticas urbanas um pouco por toda a Europa.

Os lisboetas citadinos de classe média vinham alimentando há cerca de quarenta anos a sua sede de distinção social com uma dieta musical fundamentalmente baseada nas cançonetas, romanças, valsas e mazurcas de origem francesa e italiana, o que até então correspondia afinal a uma colagem à vaga de cosmopolitismo que atravessara a todos os níveis a vida artística das grandes cidades europeias nas décadas posteriores ao Congresso de Viena. Mas os novos ventos de uma primeira estética nacionalista romântica começam a soprar a partir da onda de Revoluções que atravessa a Europa em 1848, e esta mesma pequena burguesia nacional veio entretanto a engrossar significativamente as suas fileiras pelo processo em pleno curso de solidificação e crescimento da economia urbana, o que a fez incorporar gradualmente no seu seio sectores relevantes de trabalhadores urbanos ainda com memórias culturais próximas da tradição castiça portuguesa. A combinação destes dois factores traduz-se numa óbvia preocupação em reintegrar nos padrões de consumo pequeno-burgueses algum repertório de sabor mais português, e o Fado presta-se a desempenhar esse papel, desde que devidamente adaptado para o efeito.

A partir do início da década de 1870 multiplica-se, pois, de forma surpreendente o número de edições literárias e/ou musicais impressas de colecções de fados antigos e modernos destinadas a este novo mercado doméstico, de que as mais frequentes são simples antologias de textos sem notação musical anexa, para se cantarem sobre as melodias de maior circulação no género, quase todos apresentando a habitual estrutura de quadra glosada em quatro décimas. Entre os títulos da época, alguns deles com carácter de publicação periódica, incluem-se a *Lyra do Fado* (1870), o *Almanaque do Cantador* (1871), as *Cantigas a Atirar Fadinhos* (1873), o *Almanaque do Bom Fadista* (1875) ou *O Livro Ouro do Fadista* (1878), e depois destas publicações continua a constatar-se um fluxo interminável de pequenas edições da mesma natureza. As características materiais gráficas destes volumes são manifestamente concebidas para serem o mais baratas possível de produzir. Tal como o teatro de cordel e as pequenas gazetas literárias tão típicas do século

130

Camilo Castelo Branco

e *Eça de Queirós*.

Caricaturas de Rafael

Bordalo Pinheiro,

in Album das Glórias

(Lisboa, 1880)

1869-1890: o primeiro alargamento

anterior, também estes folhetos são reproduzidos em larga quantidade, num mau papel de pequeno formato, por vezes com uma capa fina de papel azul ou moreado, outras vezes decorados com uma ou outra gravura de gosto popularizante e de traço rudimentar, em que é curioso reconhecer ainda, frequentemente, a influência das antigas convenções iconológicas da tradição sacra barroca. Com custos de material e de impressão muito baixos, estas colecções de poemas para Fado conseguem ser acessíveis ao poder de compra de uma clientela proletária, e por maioria de razão também ao público de classe média.

Quando começamos a encontrar edições de Fado com notação musical, de uma modo geral estas destinam-se já de forma mais exclusiva a este mercado doméstico urbano de maiores posses. O papel é de melhor qualidade, o formato é mais amplo, as capas podem ser profusamente ilustradas, por vezes mesmo com litografias elaboradas, o preço é já inacessível a uma bolsa popular. O suporte instrumental favorito é agora inequivocamente o piano, ícone por excelência do salão burguês oitocentista, umas vezes apresentando versões exclusivamente instrumentais dos fados publicados, outras vezes juntando uma ou mais letras à música. Podemos deparar-nos com colecções de peças de alguma extensão ou com folhetos separados para cada fado individual (*sheet music*), frequentemente apresentando ao público cada fado de maior sucesso das últimas comédias e revistas dos palcos da capital, o que não difere especialmente dos arranjos idênticos produzidos a partir das árias mais populares das últimas óperas de Verdi ou Gounod apresentadas no São Carlos.

Esta presença do fado de salão nos interiores pequeno-burgueses, lado a lado com a canção sentimental e a ária de Ópera é, por sinal, um elemento de caracterização recorrente no ambiente queirosiano de *O Primo Basílio*, terminado em 1877. Logo no início do romance, quando Luísa espera em vão notícias de Basílio, que

partiu para o Brasil, a sua desilusão expressa-se por um conjunto de referências musicais com essa mesma transversalidade de géneros poético-musicais:

[...] sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava Soares de Passos:

Ai! Adeus, acabaram-se os dias

Que ditoso vivi a teu lado...

Ou o final da Traviata, ou o Fado do Vimioso, muito triste, que ele lhe ensinara."

Mais tarde, os primeiros sinais que Luísa sente do reacender do seu desejo por Basílio expressam-se por uma referência musical rigorosamente paralela à primeira:

131

Foi à sala, sentou-se ao piano, tocou ao acaso bocados da Lúcia, da Sonâmbula, o Fado; e parando, os dedos pousados de leve sobre o teclado, pôs-se a pensar que Basílio deveria vir no dia seguinte: vestiria o roupão novo de foulard côr de castanho! Recomeçou o Fado, mas os olhos cerraram-se-lhe."

É verdade que, quando Eça, mais tarde no romance, quer expressar um registo de sensualidade feminina mais animal, no caso de Leopoldina, e opõ-lo a uma certa aura de pudor quase adolescente que cerca apesar de tudo a pulsão de desejo de Luísa, o faz atribuindo a cada uma das mulheres uma reacção emocional distinta — ora mais carnal ora mais emocional — a um mesmo fado sentimental:

Leopoldina exclamou logo:

— Ai! O fado novo! Tu não ouviste? É lindo! Os versos são divinos!

Preludiou, cantando com um balouçar lânguido da cabeça, o olhar er-guido e turvo:

O rapaz que ontem vi

Era moreno e bem feito...

— Tu não sabes isto, Luísa? Oh filha! É o último! É de chorar!

Recomeçou, com o tom muito quebrado. Era a história rimada dum amor infeliz. Falava nas «raívas do ciúme, nas rochas de Cascais, nas noites de luar, nos suspiros da saudade», todo o palavreado mórbido do sentimentalismo lisboeta. Leopoldina dava tons dolentes à voz, revirava um olhar expirante; uma quadra sobretudo enternecia-a; repetiu-a com paixão:

Vejo-o nas nuvens do céu,

Nas ondas do mar sem fim.

E por mais longe que esteja

Sinto-o sempre ao pé de mim.

— Lindo! — suspirava Luisa.

E Leopoldina terminava com ais! em que a sua voz se arrastava numa extensão desafinada.*

132

1869-1890: o primeiro alargamento

Alguma aura ligeiramente pecaminosa não deixa, pois, de pairar sobre este Fado assim adaptado aos pudores vitorianos do espaço doméstico pequeno-burguês, em consonância com alguma da atmosfera mais «ousada» da estética romântica do final do século XIX, bem patente no naturalismo à la Zola, ou no verismo operático em ascensão de um Leoncavallo, de um Mascagni ou mesmo, mautatis mutandis, de

um Massenet. Mas de um modo geral comprehende-se bem que quando César das Neves publica em 1893 os primeiros fados do seu cancionero possa anunciar com algum moralismo triunfante logo no primeiro exemplo:

A musica do fado, já não é hoje, como foi outrora, considerada musica torpe e obscena, propria só das viellas e dos antros do vício, onde a matuja e a soldadesca embriagada tangiam brutalmente em banzas immundas, acompanhando-a com indecorosos versos e batiam com danças lascivas. [...]

Purificada na agua lustral da civilisação, a monotona musica dos fados, alegre, ou sentimental, ingenua ou luxuriante, já não offende os castos ouvidos do bello sexo, que a perfuma sob os seus dedos sem se ruborizar de pudor, porque estas simples melodias não maculam as candidas rosas da sua alma pura. É que a ideia do seu ponto de partida tem sido substituida pela assimilação do meio e plo sentimento artístico, que despreza a materialidade da sua primitiva applicação e a propria poesia sensualista."

O Fado e a boémia estudantil

Desde meados do século xix o circuito boémio da noite lisboeta atraí, como vimos, para lá da população residente dos bairros populares em que está enraizado, franjas significativas de uma juventude de extracção burguesa ou aristocrática, de cujo seio sai predominantemente a população estudantil do nosso Ensino Superior oitocentista.

Lisboa conta então com alguns estabelecimentos de Ensino Superior, como a Escola Politécnica ou a Escola do Exército, e uma das figuras que se destaca no meio fadista da década de 1860 é precisamente um estudante destas duas instituições, Luís d' Almeida (1844-1872 ?), que durante doze anos, entre 1859 e 1871, foi completando paulatinamente, ora numa ora na outra, as disciplinas do seu curso de oficial de Artilharia, acabando por morrer pouco depois de o ter concluído.

Ao longo deste seu percurso académico longo e accidentado Almeida notabilizou-se nos circuitos boémios de Lisboa como fadista, guitarrista e autor de versos para Fado (para lá acumular uma aura mítica de enfant terrible, protagonista

135

de um nunca acabar de situações aventurosa e românticas envolvendo conquistas amorosas, desacatos de taberna e confrontos com as autoridades policiais) *. Mas o grande pólo universitário português é, evidentemente, a Universidade de Coimbra, para onde convergem jovens oriundos das elites urbanas de todo o País, e não admira, por isso, que o Fado depressa chegue ao meio académico coimbrão pela mão destes estudantes — todos eles do sexo masculino, recorde-se — que com ele contactaram nos meios boémios da capital desde os primeiros passos do enraizamento do género. É o que observa, designadamente, Ernesto Vieira, ainda na década de 1890, ao registar que o Fado foi levado para Coimbra pelos estudantes e que a sua prática na cidade universitária contrasta ainda, em finais do século xix, com as tradições musicais próprias das zonas rurais envolventes.

O primeiro nome que encontramos associado à prática fadista em Coimbra é o de José Dória (1824-1869), de início estudante de Medicina, depois já clínico estabelecido naquela cidade. Sobre este músico dispomos de um testemunho precioso registado por um dos pioneiros da Musicologia portuguesa, Joaquim de Vasconcelos, na sua obra de referência Os Muzicos Portuguezes, de 1870. Escrevendo ainda sob a emoção da morte recente do músico, de quem se torna-

ra amigo a partir de 1865, Vasconcelos descreve nos seguintes termos a forma como lhe ouvira executar o Fado de Coimbra:

Nada ouvimos até hoje mais original, nem mais suprehendente! Não haverá decerto leitor algum que não tenha ouvido ao menos uma vez o celebre Fado de Coimbra, e então tel-o ouvido por José Doria, poucos foram os felizes que se podem gabar d'isso.

À canção popular apparecia primeiro simples, sem enfeite nem adorno; depois vinha a primeira variante, a segunda, a terceira, quarta, quinta, sexta, decima, vigesima, no fim já sem numero, em jorro continuo e inesgotavel!

Prodiígio de imaginação, que deixava na alma do espectador uma impressão profunda, difficult de analysar pelas variadas cordas que ella ia ferir no coração do ouvinte.

Era ouvir e admirar, a variedade e accentuação dramatica do rhytmo, a riqueza e abundancia das variantes, dos accentos, o maravilhoso da execução!

À canção popular, tristemente monotona, transformava-se em queixa plangente, passava de repente á agitação febril, acalmava, permanecia serena por algum tempo, continuava assim em languido abandono, recrudescia novamente, abrandava, e subia ainda do pianissimo mais suave, um suspirar imperceptivel até á furia desenfreada, desencadeando-se por corridas e arpejos phantasticos que iam terminar n'um ultimo suspiro!

134

Partitura da Serenata

dos Estudantes

e Tricanas, da opereta

A Leiteira de Entre-

-Arroios, com música

de Filipe Duarte

(Rio de Janeiro:

Casa Mozart, s.d.).

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

ic Dos . o

Ê Enio eTicanas

da

"Orenera

Cantada ml fenor | naSales Ribeiro eiro

e côro.

DEPOSITARIA NO BRAZIL à a

CASA MOZART . Propriedade do Autor.

127 AwemidauRio Branco |

- RIO DE JANEIRO. Litog! Salles LU Lisboa

Lembrava-nos isto um d'esses bellos contos de Hoffmann, com que a gente sonha muito tempo depois de os ter lido.

O Fado prodigioso ouvia-se assim durante uma hora e duas até, sem cançar nem o auditorio nem o tocador."

Há vários aspectos desta descrição que devem ser assinalados. O primeiro é o de que o Fado de Coimbra a que o autor se refere não é um género fadista

autónomo mas apenas um fado específico com esse título, o mesmo que César das Neves publicará no seu Cancioneiro de Musicas Populares. Trata-se de uma peça com as mesmas características gerais dos demais fados recolhidos nesta colectânea — a alternância estável entre tónica e dominante, as frases simétricas — mas com a particularidade curiosa de ter um ritmo ternário. O texto é formado por quadras soltas, entre as quais:

Coimbra, nobre cidade,
Onde se formam doutores,
Aqui tambem se formaram
Os meus primeiros amores.
Ó Coimbra, ó Coimbra,
Que fazes aos estudantes?
Vêm de casa uns santinhos,
Vão de cá feitos tratantes.
Adeus, ponte de Coimbra,
Águas claras do Mondego,
Diga-me, minha menina,
Se quem ama tem sossego?
Não me fales em Coimbra,
Que são penas que dais,
Tenho lá os meus amores,
Não quero mos lembres mais.
Igreja de Santa Cruz,
Feita de pedra morena,
Dentro de ti ouvem missa
Dois olhos que me dão pena.

136

1869-1890: o primeiro alargamento

Estudantes de Coimbra
Têm dois pecados mortaes,
Não fazem caso dos livros
E gastam dinheiro aos pais."

Encontramos já aqui todos os tópicos-chave do que virá a ser a tradição posterior da Canção de Coimbra, em que as temáticas abordadas giram naturalmente em torno do quotidiano estudiantil numa cidade que é, na maioria dos casos, apenas residência temporária mas que assume enquanto tal para os jovens que ali acorrem uma função iniciática transversal de passagem à idade adulta: por um lado as obrigações formais da formação académica, mas também o contacto intenso com uma cultura artística e literária ligada às grandes correntes do Romantismo europeu; por outro lado a construção de redes de solidariedade interpessoal, em muitos casos de consequências posteriores decisivas nos planos profissional e político; por fim, a afirmação da autonomia individual, a experiência de algum desregramento impossível no contexto da autoridade familiar, a iniciação amorosa, tudo isto envolvido numa mística de culto de uma juventude idealizada, que ficará depois como uma referência de saudade.

Vemos ainda que Vasconcelos descreve depois com algum detalhe a arte de José Dória na construção de variações instrumentais sucessivas sobre a melodia básica do fado escolhido. Trata-se, por sinal, de uma tradição generalizada na música

europeia de salão de meados do século, e é interessantevê-la aqui expressamente referida, pela primeira vez, no que respeita à execução do Fado. Mas note-se que o instrumento utilizado é ainda a viola, muito embora estejamos precisamente no período em que em Lisboa se começa a verificar a ascensão definitiva e o predomínio da guitarra no circuito fadista. De resto, o poeta Afonso Lopes Vieira afirmará mais tarde, citando o testemunho directo de seu paí, Afonso Xavier Vieira, ele próprio estudante de Coimbra, que a primeira guitarra portuguesa só terá chegado aquela cidade por volta de 1870, trazida por um estudante que voltava de férias".

Finalmente, refira-se que o elogio fúnebre de José Dória não se reduz à passagem citada, e que o médico coimbrão é nele indicado como autor de sucesso de valsas, tangos, marchas, variações e fantasias sobre temas de Ópera, canções sentimentais de todos os tipos e mesmo um Capricho de Concerto e uma opereta incompleta. Ou seja, o Fado representa apenas uma das vertentes do universo musical em que Dória se move, e os testemunhos de outros protagonistas posteriores da vida académica coimbra — designadamente o célebre livro de memórias de juventude de Trindade Coelho, *Tx Illo Tempore*, publicado em 1902 — parecem sugerir que o mesmo se poderá dizer do conjunto das práticas musicais estudantis de Coimbra até às últimas décadas do século XIX.

Emi

1869-1890: o primeiro alargamento

FCANÇÕES DE

= "PORTUGAL €

; a qua

men (ten - COIMBRA -

- AO PAULO BE SA —

PROPRIEDADE REGISTADA DOS EDITORES PSANTOS 8 CG? SALÃO

MOZART-LISBOA

139

LADA

De DESPeDIDA

DOS QUINTANISTAS

DE DIREITO

VA Aa

EDITOR

VALENTIM De CARVALHO

37, R. 0a ASSUNÇÃO, 39

LISBOA

Nos circuitos de sociabilidade académica da cidade o Fado coexiste com as danças de salão, com a canção sentimental cosmopolita, com o repertório pianístico, com a Opereta, com a Ópera e com todas as referências musicais de uma juventude maioritariamente proveniente das elites sociais do País e desejosa, enquanto tal, de reproduzir os modelos vigentes nos salões da capital.

Neste desejo generalizado de cosmopolitismo, esta prática musical tende a apagar as variantes dos contextos culturais específicos de que cada estudante é originário, uniformizando-as numa matriz académica coimbra transversal.

César das Neves publica um Fado dos Estudantes, que declara ter sido recolhido em 1871, e atribui-o expressamente aos alunos açorianos da Universidade de Coimbra, mas não só nele não se detecta nada que se possa considerar

especificamente açoriano, como, pelo contrário, podemos ver pelos seguintes excertos do poema que se trata de uma recapitulação genérica dos clichés temáticos mais correntes sobre a boémia estudantil:

140

Pág. 138

Partitura do Fado
dos Passarinhos,
de António Menano
(Lisboa: P Santos
& Salão Mozart, s.d.).

Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)

Pág. 139

Partitura do Fado
do Choupal,
de António Menano
(Lisboa: P Santos
& Salão Mozart, s.d.).

Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)

Partitura da Balada
de Despedida
dos Quintanistas
de Direito, de Hermínio
do Nascimento
(Lisboa: Valentim
de Carvalho, 1919-20)

1869-1890: o primeiro alargamento

O amor do estudante

Não dura senão uma bora,
Toca o sino, vai p'rá aula,
Vêm as ferias vai-se embora.

Estudantes são maganos,
Amigos de apalpar tudo;
Apalparam-me a jaqueta,
Se era de ganga ou veludo.

Estudante larga o livro,
Anda, vamos ao jardim;
Mais vale uma hora de gosto

Do que duas de latim.

O amor do estudante
E enquanto está presente;

Vêm as ferias, vai-se embora,
Fiem-se lá de tal gente.

O amor do estudante
E muito mas dura pouco;
E como o milho vermelho
Que se aparta um do outro.

A capa do estudante
É um jardim de flores;
Toda cheia de remendos,
Botados por seus amores."

No que toca ao texto, é evidente que este fado concorda em absoluto com a atmosfera do anterior, mas ainda mais revelador é constatar que musicalmente ambos correspondem sem divergências assinaláveis ao modelo genérico que encontramos nos fados de Lisboa da mesma época. O Fado permanece, de facto, neste período como um único género, que ainda não se subdividiu pela sua extensão a Coimbra a não ser no plano da temática, que deixou, como verificámos, de ser a do quotidiano popular lisboeta para corresponder ao dia-a-dia da comunidade estudantil.

Em breve começaremos, no entanto, a encontrar outras especificidades, não tanto no plano musical mas no que respeita ao recorte assumidamente

141

«literário» que os poemas dos fados de Coimbra tenderão a começar a assumir, a partir do momento em que poetas como João de Deus ou Augusto Gil e mais tarde Guerra Junqueiro ou António Nobre — para lá de um enorme número de outros autores menores — passarem a assinar textos para Fado, marcados já por um gosto erudito em que a natureza própria do género apenas se manifesta já por um certo despojamento formal e por uma sentimentalidade mais imediata.

César das Neves informa-nos, a este respeito, que os fados novos assim compostos tendem a ser designados por «nocturnos» ou «serenatas», e esta nomenclatura importada dos géneros musicais do salão romântico cosmopolita evidencia bem até que ponto estamos aqui a começar a afastar-nos das raízes populares do Fado lisboeta.

José Dória constitui um primeiro nome de referência para o Fado em Coimbra, mas talvez posto fora de proporção pela generosidade porventura excessiva com que Joaquim de Vasconcelos faz questão de recordar e elogiar o seu amigo recém-falecido. Muito mais influente, contudo, para a evolução ulterior do género foi sem dúvida Augusto Hilário Costa Alves (1864-1896), também ele estudante de Medicina na Universidade, que viria a morrer de uma crise hepática na sua cidade natal de Viseu, quando ainda frequentava o terceiro ano do seu curso, depois de conquistar uma enorme reputação de âmbito verdadeiramente nacional como fadista e poeta de Fado. Alberto Pimentel ouviu-o cantar num teatro da praia de Espinho, mas ficaram também memórias de apresentações suas no Teatro Príncipe Real, no Porto, e no próprio Teatro D. Maria II, em Lisboa, por ocasião de uma gala de homenagem ao poeta João de Deus.

Dos vários fados que compôs e de que nos chegaram registos em notação musical destacam-se dois, o Fado Serenata e o Último Fado, ambos publicados por César das Neves e depois reproduzidos inúmeras vezes em folhetos de todos os tipos. Correspondem, respectivamente, à primeira e à segunda partes da música do actual Fado Hilário, que se canta hoje com um poema moderno de Gabriel de Oliveira em homenagem ao fadista. A estrutura musical é essencialmente a mesma dos fados de Lisboa, mas a segunda peça apresenta já alguma variedade harmónica menos habitual no género, que parece já apontar para uma direcção de maior sofisticação ténico-musical que será, com efeito, a adoptada cada vez mais pelo Fado coimbrão no seu processo de gradual emancipação.

De qualquer forma, a morte de Hilário é sentida como uma perda pelo Fado no seu todo, tanto em Coimbra como em Lisboa ou no resto do País. À sua efígie, de capa e batina, acompanhando-se ele mesmo à guitarra, passará a ombrear com a da própria Severa como ilustrações paralelas de inúmeros folhetos populares de difusão de letra e música de fados, independentemente

142

1869-1890: o primeiro alargamento

do respectivo local de edição, e até, pela pobreza manifesta do respectivo suporte gráfico, bem distantes do tipo de edição bibliográfica muito mais cuidada corrente nos meios académicos de Coimbra.

A julgar pelas descrições da época, não é de excluir, no entanto, que já em Hilário tenha existido, no que respeita à técnica interpretativa, alguma raiz do tipo de colocação de voz semioperática e de linguagem expressiva ultra-romântica, nomeadamente no que respeita à liberdade rítmica do enunciar da frase musical e às suspensões nas notas agudas, que virá posteriormente a marcar como característica identitária o estilo fadista coimbrão. Estas características serão ainda acentuadas logo na geração seguinte, já a entrar nos primeiros anos do século xx, por Manassés de Lacerda (1885-1962), com o seu estilo virtuosístico de bel canto imitado pela maioria dos cantores de Coimbra seus contemporâneos, e uma ponte decisiva entre estas gerações e as seguintes é ainda assegurada por uma figura tão influente como a do guitarrista Antero Alte da Veiga (1866-1960). De qualquer forma, o que é indiscutível é que a partir da geração de António Menano (1895-1969), Edmundo Bettencourt (1899-1973), Artur Paredes (1899-1980), Lucas Junot (1902-1968) e Paradela de Oliveira (1904-1970) o Fado de Coimbra autonomiza-se completamente do seu congénere lisboeta e passa a constituir um género específico de canção urbana estudantil, com características poético-musicais próprias, que deve ser estudado por si mesmo.

O Fado e a guitarra nos salões do fim do século

Uma das consequências da introdução do Fado no circuito académico coimbrão — que tem um paralelo directo no fenómeno de multiplicação dos literatos e intelectuais lisboetas que passam a escrever poemas para fados — é, como ficou dito, uma crescente «contaminação» das letras fadistas pela estética e pelos modelos poéticos eruditos. O mesmo processo é reforçado pelo próprio alargamento da rede de alfabetização e de instrução básica promovida pelas associações populares e operárias, que põem um número crescente de leitores de extracção popular em contacto com uma literatura de massas de perfil estilístico próximo da norma erudita. Quer satam da pena de escritores profissionais mais ou menos consagrados quer sejam obra de autodidactas, surgem no terço final do século cada vez mais poemas para o Fado que apresentam ora imagens decalcadas da temática lírica culta ora características formais artificiosas e rebuscadas, como sucede nos chamados «fados esdrúxulos», em que cada verso deve por força terminar com uma palavra proparoxítona:

143

Eu zombo d'homens teutónicos,
Eu zombo dos argentários,
Eu zombo dos pitagóricos,
Eu zombo dos usurários.

Eu zombo dos dialéticos,
Eu zombo até dos sofísticos,
Eu zombo dos casuísticos,
Eu zombo já dos magnéticos;
Eu zombo dos cinegéticos,
Eu zombo dos bons eufônicos;
Eu zombo dos sons harmónicos,
Eu zombo dos bons topázios,
Eu zombo dos taes pascásios,
Eu zombo d'homens teutónicos.
Eu zombo já dos gramáticos,
Eu zombo dos elegíacos;
Eu zombo desses siríacos,
Eu zombo dos esquipáticos;
Eu zombo até dos didáticos,
Eu zombo dos santanários;
Eu zombo dos proletários,
Eu zombo dos económicos;
Eu zombo dos pobres cómicos,
Eu zombo dos argentários.
Eu zombo dos privilégios,
Eu zombo dos sacrifícios;
Eu zombo dos artifícios,
Eu zombo dos sortilégios;
Eu zombo dos sacrilégios,
Eu zombo dos taes históricos;
Eu zombo dos alegóricos,
Eu zombo até já dos clínicos;
Eu zombo dos próprios cínicos,
Eu zombo dos pitagóricos.
Eu zombo dos patológicos,
Eu zombo dos fidelíssimos;
Eu zombo dos modestíssimos,
Eu zombo dos mitológicos;
Eu zombo dos pedagógicos,
Eu zombo dos breviários;
Eu zombo dos perdulários,
Eu zombo dos cabalísticos;
Eu zombo dos humorísticos,
Eu zombo dos usurários.”

Este «fado esdrúxulo» parece — pela sua recolha implicitamente satírica de palavras mais ou menos solenes habituais no discurso erudito oficial, seja ele político, jurídico ou científico — obra de autor estudantil na tradição coimbra. Semelhante, na sua construção rebuscada de um jogo de conceitos ainda a lembrar a tradição barroca, é o chamado «fado de repetição», mas no caso do exemplo que se segue deparamo-nos já, ao mesmo tempo, a par com alusões literárias, com um forte sabor popular em muitas das imagens adoptadas:

Partitura de Três Fados
de Coimbra, de Francisco
- Menano (Lisboa: Sassetti,
s.d.)

145

Alecrim é rei das ervas,
O ouro, rei dos metais;
Rosa, rainha das flores,
Leão, rei dos animais.
Deus é rei universal;
Homem, rei da criação;
Rei dos sábios, Salomão;
Rei dos sabores o sal;
Rei das matas o pinhal;
Capitão, rei das catervas;
Virgem, rainha das servas;
Romã, rainha dos frutos;
O trigo é rei dos produtos;
Alecrim é rei das ervas.
E o mar o rei das fontes;
Cruz, das armas é rainha;
Baco é rei de toda a vinha;
O Sinai é rei dos montes;
O navio é rei das pontes;
Foi Adão o rei dos pais;
Coral rei dos minerais;
Rei de amarguras o fel;
Rei dos doces é o mel:
O ouro, rei dos metais.

1869-1890: o primeiro alargamento
Rei da riqueza o trabalho;
Águia, rainha das aves;
Dó é rei dos sons suaves;
Rei dos martelos o malho;
Rei dos dentes é o alho;
O vinho, rei dos licores;
Cupido, rei dos amores;
Rei dos poetas foi Dante;
Rei das pedras o brilhante;
Rosa, rainha das flores.
Rei dos ventos é o norte;
Éosolo rei dos astros;
O traquete é rei dos mastros;
Rainha do pranto a morte;
Rei dos dons é o bom porte;
Pena, rainha dos ais;
O ponto, rei dos sinais;
Rei das canas o alcaçuz;

Rainha das cores, a luz;
Leão, rei dos animais.

Este tipo de efeitos de construção poética deverá ter tido especial sucesso nos salões familiares de pretensões literárias, juntamente com outros poemas de recorte erudito menos assente nestes processos formais e mais ligado ao imaginário romântico sentimental, como sucede, por exemplo, nos seguintes versos de Simões Dias para o Fado de Cascais:

Silêncio! Guitarra minha,
Deixa ouvir, deixa cantar,
À branda luz do luar
A virgem que adoro e sigo.
Rumores que ides passando
Pelos roseirais em flor,
Vinde ouvir o meu amor.
Sonhando amores comigo.
Mares que vindes à praia,
Beijar a areia e morrer,
Podeis de manso gemer,
Mas de mansinho, cautela...
Trovadores namorados,
As vossas liras calae,
Enquanto se evola e vae
Harpas etéreas, silêncio!
Na lira d'um querubim
Ela suspira por mim,
O que eu por ela suspiro!
Aves da noite escondidas,
Na folhagem do rosal,
Vinde ouvir vossa rival
Enquanto eu gemo e deliro!
Venha a natureza em êxtase
Ouvir o harpejo subtil
Daquela voz infantil,
Mistério d'amor que adora,
Silêncio, que a virgem sonha,
Sonhos d'amor ao luar!
Deixai, deixai-a cantar

Na ária d'amor a alma dela. Enquanto o mundo a não chora!"

É curioso encontrar aqui em suporte fadista a imagem romântica da mulher amada como uma entidade virginal, de sensibilidade quase infantil, predestinada para a morte precoce, como que a evocar o ambiente d'«O noivado do sepulcro» de Soares de Passos, e enquanto tal bem distante da sensualidade assumida própria das figuras de Maria Severa e das suas colegas de profissão que são o paradigma feminino dominante do imaginário do Fado. Sintomaticamente, cada um dos fados que César das Neves insere no seu cancioneiro, mesmo os de carácter mais inequivocamente popular, é dedicado na sua versão para piano a uma senhora da boa sociedade lisboeta. Até o próprio Fado Choradinho, subintitulado Canção da Desgraçada e dedicado ao lamento tolerante das misérias da prostitui-

ção, aparece agora dedicado «À Ex.” Sur D. Amelia d' Aguilar Almeida Pinto», como se se tratasse de uma inocente cançoneta de salão vitoriana *. Assim «branqueado» moralmente, o Fado entra agora cada vez mais mesmo nos salões mais reservados, umas vezes nas versões editadas destinadas a serem executadas pelos próprios membros desse circuito, outras vezes pela actuação de um ou outro

146

- Methodo para Aprender

Guitarra sem Auxilio

de Mestre (Lisboa:

; Tipografia de Cristóvão

Y

Augusto Rodrigues, 1875)

1869-1890: o primeiro alargamento

fadista popular expressamente convidado para o efeito, como sucede com alguma regularidade nos palácios dos condes da Anadia, de Burnay, de Fontalva, de Pinhel e da Torre, do marquês de Castelo-Melhor ou dos grandes latifundiários Palha Blanco e Camilo Alves. O próprio rei D. Carlos convidará o fadista Fortunato Coimbra a apresentar-se no iate real Amélia, e aplaudirá entusiasticamente o guitarrista Petrolino quando este actuar na Embaixada inglesa em Lisboa, no quadro da visita do monarca inglês Eduardo VII.

O mesmo D. Carlos terá tido, quando ainda era príncipe herdeiro, lições de guitarra portuguesa com João Maria dos Anjos, e esse é bem o sinal da reabilitação social generalizada deste instrumento que se processa nas últimas décadas do século xix, depois de mais de meio século em que havia sido deixado exclusivamente ao uso popular. Para este efeito, multiplicam-se agora os professores que se disponibilizam para dar aulas aos jovens de boa família interessados na sua aprendizagem, bem como os métodos e tratados sobre a sua execução sem mestre, para instrução pessoal do leitor.

Em 1875 é dado à luz um tratado anónimo para a aprendizagem da guitarra, *Methodo para Aprender Guitarra sem Auxilio de Mestre Oferecido à Mocidade*

147

Elegante da Capital por Um Amador (Lisboa: Tipografia de Cristóvão Augusto Rodrigues). O autor faz questão de esclarecer o contexto social de revalorização deste instrumento em que se insere a publicação da sua obra:

Não vae longe o tempo em que a guitarra era domínio exclusivo das tabernas e dos cegos pedintes, e em que ninguém era capaz de a ouvir senão em algum destes dois casos: — ou tangida nas profundezas de uma tasca repugnante e sombria, enchendo aquella atmosfera avinhada com os seus sons plangentes, que se escoavam pela porta estreita e baixa, juntamente com a fumaça dos cigarros e o cheiro nauseabundo da aguardente e do peixe frito, - ou tocada pelas mãos de um pobre cégo e acompanhada pelos sons d'uma viola, [...] Hoje tudo é diferente.

À guitarra conseguiu reassumir o poderío que em outras eras gosava, e já é tão raro haver quem não saiba o que é uma guitarra e quem não tenha ouvido as harmonias irresistíveis de um fadinho, como era raro, n'aquelle época, haver quem se tivesse extasiado ao ouvi-las.”

Nesse mesmo ano, Ambrósio Fernandes Maia e D. L. Vieira publicam conjuntamente os seus Apontamentos para Um Methodo de Guitarra (Lisboa: Lallement

Freères), e o respectivo prólogo insiste nesta mesma perspectiva de respeitabilidade reconquistada:

Hoje que a guitarra de novo tem entrada nas salas da nobreza, re-adquirindo assim os antigos foros; hoje que este sympathico instrumento é levado aos aposentos de muitas damas da nossa primeira sociedade, e que tantos mancebos o escolhem para distracção, consagrando horas ao seu estudo; [...] offerecemos aos amadores da guitarra [...] um compendio de principios e noções, que poderão depois servir a quem fôr mais além de nós.²⁰

Fernandes Maia editará dois anos depois, em 1877, O Novo Methodo de Guitarra (Lisboa: s.ed.), reeditado ainda em 1897. Também em 1877 é o célebre João Maria dos Anjos que surge como autor de um Novo Methodo de Guitarra Ensinando por Um Modo muito Simples e Claro a Tocar Este Instrumento por Música ou sem Música (Lisboa: Imprensa Nacional), reeditado em 1889, e por último surge em 1895, no Porto (Tipografia Ocidental), o Methodo de Guitarra de José Ferro.

A par com esta disseminação da guitarra portuguesa e do seu repertório nos salões das elites urbanas surgem os primeiros compositores eruditos

148

1869-1890: o primeiro alargamento

que, influenciados pelas preocupações do nacionalismo romântico do fim do século, procuram agora incorporar o Fado no seio dos géneros de música tradicional portuguesa sobre os quais escrevem obras de preocupações folclorizantes. Victor Hussla (1857-1899), russo de nascimento mas estabelecido em Lisboa em 1887, como professor, primeiro da Real Academia de Amadores de Música e mais tarde do próprio Real Conservatório, incluirá o Fado Corrido, o Fado Anadia e vários outros nas suas Rapsódias Portuguesas para piano solo. O pianista Alexandre Rey Colaço (1854-1928), também ele professor do Conservatório depois de uma intensa carreira de virtuose por toda a Europa, comporá oito fados para piano, aproximando-se do género segundo os pressupostos de uma estética nacionalista moderna, próxima daquela com que Falla ou Albéniz abordam no mesmo período os modelos das diversas músicas tradicionais espanholas. O violinista Bernardo Moreira de Sá, parceiro de Música de Câmara de Casals e Thibaud, fundador do Conservatório de Música do Porto, editará uma série de variações sobre o Fado Choradinho, em versões alternativas para violino, flauta ou bandolim solista, com acompanhamento de piano ou de viola e guitarra.

Esta expansão do campo social da prática e do consumo do Fado não durará com a mesma intensidade — ou pelo menos com as mesmas características — a partir das primeiras décadas do século xx, até por uma relativa hostilidade de que o género tenderá a partir de então a ser objecto por parte de alguns sectores da intelectualidade portuguesa, radicalizando ainda mais a postura reticente da Geração de 70. Mas ela significa que já desde as décadas finais do século xix o fenómeno do Fado extravasou claramente do seu contexto original de desenvolvimento nos bairros pobres de Lisboa no segundo terço do século, muito embora continue a ser esse o seu terreno preferencial. E significa igualmente que este alargamento constante não poderá deixar de trazer cada vez mais consequências para a própria configuração poético-musical do género, como, de

resto, já tivemos ocasião de constatar. Se a dança afro-brasileira sofreu logo à sua chegada a Lisboa um processo intenso de transformação e de fusão com outras tradições de poesia, canto e dança populares locais, a incorporação crescente, na prática deste género, de outros sectores sociais que não tinham participado das primeiras fases desse processo alarga ainda mais a rede complexa de fusões e de negociações estéticas que vão tendo lugar a cada momento no seio do Fado, em particular à medida que nos vamos aproximando da viragem para o século XxX.

149

Uma base popular alargada

Temos estado a constatar, por conseguinte, como ao longo de todo o último terço do século XIX se vai verificando um alargamento gradual do universo do Fado a diferentes grupos sociais alheios ao circuito específico da sua origem e da sua prática. Já antes, na própria década de 1840, nos tínhamos deparado com a presença, no circuito fadista inicial, de franjas da nobreza tradicional, em muitos casos com fortes laços ideológicos à herança cultural remota do Antigo Regime e à causa mais recente do Miguelismo. Depois, nas duas décadas seguintes, encontramos neste mesmo terreno cada vez mais presenças oriundas dos novos sectores dominantes da Monarquia constitucional, por vezes mesmo ao seu mais alto nível: empresários, financeiros, parlamentares, quadros da magistratura e da administração pública, mas por outro lado também intelectuais, estudantes, jornalistas e representantes destacados das esferas artística e literária da sociedade portuguesa oitocentista. Por fim, a partir de finais da década de 1860, o Fado entra no mercado crescente das indústrias do entertainment dirigidas sobretudo às classes médias urbanas: primeiro a Revista e o Teatro musical, em seguida os espectáculos musicais nos casinos, e em paralelo com tudo isto a edição cada vez mais abundante de repertório fadista vocal e instrumental e de métodos de aprendizagem de guitarra portuguesa para uso nos salões domésticos. Vimos ainda que é, de resto, por meio deste processo de alargamento social que se dá uma parte significativa da primeira expansão geográfica do género fora de Lisboa, quer por emulação directa das modas dos salões da capital por parte de algumas elites de província quer ainda, muito em particular, através da mediação de Coimbra como centro de formação universitária pelo qual passam sectores destacados da juventude oriunda dessas elites locais.

É verdade que esse fenómeno teve consequências decisivas, quer numa certa legitimação social alargada do Fado quer no próprio processo interno de estruturação poética e musical do repertório fadista, por algum cruzamento com referências estéticas eruditas a que de outro modo não teria estado exposto. Mas um aspecto que é essencial sublinhar, no entanto, é que — com excepção da situação específica dos meios estudantis de Coimbra, a que já nos referimos, e das execuções ocasionais nos palcos de Revista por actores profissionais — a prática pública do Fado continuou entretanto a residir fundamentalmente nos meios populares de Lisboa, sendo destes que provém, quase sem excepções, a totalidade dos cantores e guitarristas de Fado identificados neste período. As meninas «de boa família» que trauteiam ao piano — ou mesmo, excepcionalmente, à guitarra — os fados impressos que circulam nos salões

150

1869-1890: o primeiro alargamento fazem-no na estrita intimidade dos seus circuitos familiares, e se o público que acorre a ouvir o Fado, onde quer que ele seja cantado, é de natureza cada vez mais interclassista, nem por isso os próprios intérpretes deixam de ser de extracção inequivocamente popular, mesmo quando são com frequência chamados a apresentar-se em contextos prestigiados como o Casino Lisbonense ou os palácios da grande nobreza.

Também nesses meios da sociabilidade popular lisboeta e na respectiva relação com o Fado houve, porém, algumas transformações relevantes. De facto, pelo menos a partir de meados da década de 1870 a prática fadista nos bairros populares de Lisboa parece ter tendido a extravasar claramente do âmbito estrito das tabernas semimarginais e dos bordéis, para se alargar ao espectro integral da população desses bairros. Os nomes dos fadistas de maior destaque até aos anos 70 eram ainda quase todos de prostitutas, no caso das mulheres, ou então de faias bem conhecidos como rufiões sem profissão certa, umas vezes, quando muito, vagamente associados de forma episódica ao mundo da tauromaquia, outras vezes assumidamente marginais, em conflito frequente com a polícia e os tribunais, e muitas vezes as próprias letras dos fados referiam-se expressamente a esse universo de marginalidade. É evidente que essa vertente não desaparece por completo no último quarto do século, mas é revelador que uma grande maioria dos fadistas que se revelam a partir dos anos 80, pelo contrário, seja já constituída por trabalhadores assalariados das mais variadas profissões, e que até suceda com alguma frequência que o nome pelo qual são conhecidos no circuito fadista integre uma referência a essa sua profissão: o Jorge «Cadeireiro», o Chico «Torneiro», o Joaquim «Sapateirinho», o António «da Praça» e tantos mais.

Do mesmo modo, o Fado atravessa agora de forma natural todo o leque das manifestações culturais tradicionais que têm lugar nos bairros pobres de Lisboa e está presente em todos os espaços e momentos de lazer e de festa do quotidiano bairrista. Canta-se, por exemplo, por ocasião das celebrações dos Santos populares, do Senhor da Serra ou da Senhora da Atalaia, em que devoções, romarias e procissões enraizadas nas mais antigas tradições da religiosidade popular da região de Lisboa estão sempre associadas a arraiais e a bailes de terreiro com espaço destacado para a prática fadista. Torna-se também no ingrediente musical indispensável de todos os festejos carnavalescos de rua, com destaque para as «cegadas», pequenas representações music-teatrais de carácter humorístico e satírico, assentes num enredo elementar preestabelecido mas com uma forte componente improvisatória, levadas a cabo pelas ruas de cada bairro por grupos de actores populares fantasiados que levam consigo apenas um mínimo de adereços e de suporte cenográfico.

Dt

152

o primeiro alargamento

| h dd

Claro está que o seu espaço privilegiado continuará a ser a rede das tabernas e casas de pasto, espaços de encontro por exceléncia da população masculina dos bairros populares, sendo que essa rede interna à cidade se desdobra, por sua vez, pela articulação com a cadeia de retiros e adegas dispostos ao longo

das várias vias principais de acesso a Lisboa, utilizadas diariamente por todo o sistema de abastecimento que traz aos mercados da capital os produtos agrícolas das hortas saloias dos arredores, assim como o gado destinado ao abate. Nas vésperas das grandes corridas da temporada tauromáquica, é também por elas que entra na cidade o gado para a lide, e esse desfile é acompanhado de inúmeras paragens e celebrações em que o Fado marca presença importante. À medida que esta rede de acessos vai suportando um tráfico de pessoas e bens cada vez mais intenso aumenta também o encadeado de casas de pasto que lhe dá apoio. Algumas datam já de meados do século, outras se lhes vão adicionando na viragem do século e permanecerão em grande actividade até pelo menos à década de 1920.

Uma destas vias de entrada em Lisboa é a que parte do Senhor Roubado e segue depois pela Calçada de Carriche, Lumiar, Campo Grande, Entre-Campos, Campo Pequeno, Arco do Cego, Arroios, Largo de Santa Bárbara e Paço da Rainha; até 1889 era esse, designadamente, o percurso natural para a praça de touros do Campo de Santana. Nela se destacam, na viragem do século, entre muitos outros, os retiros da Nova Sintra, da Patusca, do Colete Encarnado e do Quebra-Bilhas (este ainda hoje existente). A via que vem da Estrada de Sacavém, passa pelo Areeiro e se dirige à Portela é pontuada pelos retiros da Águia Roxa (anteriormente conhecido como «do Papagaio»), do José dos Pacatos, da Bazaliza, do Perna de Pau, da Montanha. Ao longo da entrada pelas Portas de Benfica ficam os retiros do Bacalhau, do Calíça, do Charquinho, das Pedralvas, do Ferro de Engomar. Para quem vem da Porcalhota, actual Amadora, há em Palhavã o do Pedro dos Coelhos"". Para lá da sua função de serviço directo a este trânsito regular de mercadorias, estes retiros são também pontos de concentração nos momentos de lazer da população trabalhadora da capital e cenários frequentes de sessões informais de fados que podem prolongar-se pela noite adentro, sobretudo em ligação aos momentos altos da programação tauromáquica, como se disse.

Paralelamente à frequência dos retiros, por outro lado, este mesmo circuito de sociabilidade popular festiva fora de portas alarga-se, quando faz bom tempo, às próprias hortas, onde aos domingos se vêm juntar, trazidos por um sem-número de tipóias de praça, grupos de convivas para grandes comezainas à sombra dos arvoredos, a que não faltam em abundância o peixe frito, comido com as saladas colhidas localmente, e o vinho da pipa. Também aqui — como nos retiros — se canta sempre o Fado, e também aqui acorre, juntamente com os frequentadores populares,

154

Pág. 152

Retiro típico

nos arredores de Lisboa,

ca. 1930. Fotografia

de Ferreira da Cunha,

B094275. Arquivo

Municipal de Lisboa

Retiro A Perna de Pau,

junto ao apeadeiro

do Areeiro, na antiga

Estrada de Sacavém.

Fotografia de Paulo

Guedes, A8969. Arquivo

Municipal de Lisboa

Pág. 153

Retiro do Quebra-Bilhas

no Campo Grande,

1941. Fotografia

de Eduardo Portugal,

B095565. Arquivo

Municipal de Lisboa

Fado amador

no restaurante Ferro

de Engomar, na Estrada

de Benfica, ca. 1930.

Fotografia de Ferreira

da Cunha, BO94274.

Arquivo Municipal

de Lisboa

AN

1869-1890: o primeiro alargamento

a juventude boémia das elites da cidade. Um fado da época, recolhido por Alberto Pimentel, traduz bem a atmosfera festiva destas reuniões:

6h)

Aos domingos, à tardinha,

Quem não sai fora de Portas

Não conhece a felicidade

De comer peixe nas hortas.

A gente cá de Lisboa

Gosta sempre, aos dias santos,

De se meter pelos cantos,

Comendo e bebendo à tôa;

Petisqueira toda boa

Procura a nossa gentinha:

Come pescada ou sardinha,

Com a maior alegria:

P'ras hortas há romaria

Aos domingos, à tardinha.

Por debaixo da folhagem

Enxuga do branco e tinto;

E creiam, que não lhes minto,

Bebe com toda a coragem:

No fim daquela viagem

Tudo tem as pernas tortas;

Parecem uns moscas-mortas,

Mesmo os que tocam a banza:

Pois só não fica zaranza

Quem não sai fora de Portas.

Uns ficam inteiriçados

Debaixo ali dumas bancas.

Outros vão movendo as trancas,
Mas bastante atrapalhados.

Tantos copos enxugados,
Com tal força de vontade,
Tiram logo a faculdade
De a gente mover as pernas.
Mas quem não vê tais tabernas,
Não conhece a felicidade.
Ir às hortas de passeio;
É melhor que ser sultão:
Quem precisa distração,
Procure logo este meio.
Podem ir lá sem receio
De virem co'as pernas tortas;
Pois lá por fora de Portas
Pouco bebe quem bem pensa;
Mas todos têm licença
De comer peixe nas hortas.

1890-1926:

a radicalização
revolucionária

1890-1926:

a radicalização revolucionária

O Fado em tempo de agitação social

O Fado permanece, pois, enraizado numa comunidade popular lisboeta cuja composição social operária se vai acentuando na proporção directa do próprio processo de industrialização da zona de Lisboa nas últimas décadas do século. Inevitavelmente, o quotidiano desta comunidade não poderia deixar de ser cada vez mais marcado pela consciência das condições de vida precárias do proletariado industrial que agora maioritariamente a compõe, condições a que a Monarquia Constitucional não só se manifesta incapaz de dar resposta mas que ela mesma contribui para agravar por uma severa legislação antigrevista e por uma intensa repressão policial dirigida aos primeiros movimentos de reivindicação sindicalista. Para mais, o esgotamento político evidente do sistema do rotativismo constitucional, os constantes indícios de inoperância e de corrupção evidenciados pelo Estado no plano interno e externo e os escândalos recorrentes associados aos adiantamentos orçamentais à Casa Real levam ao estabelecimento progressivo de um clima de insatisfação generalizada das classes populares urbanas face ao regime estabelecido.

Este clima agrava-se de forma acentuada quando explode a crise do Ultimatum inglês de 1890, a que se segue um forte surto republicano que encontra ecos muito favoráveis nos bairros populares de Lisboa. Às temáticas tradicionais do repertório fadista, que já de si incorporavam, mesmo que num registo independente de qualquer formalização política concreta, frequentes

158

1890-1926: a radicalização revolucionária
referências à pobreza e à miséria, juntam-se agora constantes contestações

radicais à Monarquia, como a que Pinto de Carvalho atribui ao cantador José Augusto:

Destruir a monarquia
Haver no mundo igualdade,
São dois pontos sublimes
Por que pugna a sociedade.
De que serve à pátria o rei,
Toda a imbecil nobreza,
Que p'la força da riqueza
E p'la posição são a lei?
O poder que ao vil darei
À desordem e à anarquia,
A vileza e a tirania.
Tudo isso deve acabar,
Cumpre ao povo sem esperar,
Destruir a monarquia.
Destruída, tereis então
De cumprir sérios preceitos,
Gozareis de os direitos
De um povo livre em acção;
Quem ama a sua nação
Odeia a cruel majestade,
Realeza — nulidade,
A dizer há quem se atreve,
P'ra nossa ventura deve
Haver no mundo igualdade.
Reis, príncipes e rainhas,
Duques, marqueses, barões,
Medalhas, comendas, brasões,
D'estado régias gracinhas;
Ob Povo, que isto tinhás,
Eras um réu de vis crimes,
Domaste-te como os vimes,
A tal caterva singular,
Porque o roubar e o matar
São dois pontos sublimes.
O rei vive ocioso,
C'roado de louro e carvalho.
À sombra só do Trabalho,
Do pobre laborioso;
Descei do trono ditoso,
Ó germe da ociosidade!
O povo é rei, e há-de
Não cessar contra a súplica,
Dando vivas à república
Por que pugna a sociedade.*

Note-se, no entanto, que esta contestação à monarquia traduz sobretudo um ideal subjacente de justiça social e de igualdade que transcende a mera

questão do regime político e que pressupõe antes de mais um projecto mais amplo de reforma radical da sociedade. Os bairros populares de Lisboa, são, efectivamente, palco de um fenómeno crescente de associativismo popular em que convergem associações de socorros mútuos, sociedades de cultura e recreio, núcleos de fomento da instrução básica, estruturas sindicais e centros republicanos, todos eles animados de uma vontade de mudança e de ruptura

159

mais ou menos radical com o status quo socioeconómico. Em 1872 é criada a associação sindical Fraternidade Operária, a que se seguirão inúmeras associações mutualistas como a Caixa Económica Operária ou a Cooperativa União Operária, e em 1883 um grupo de operários da indústria dos tabacos cria A Voz do Operário, sociedade de «instrução e beneficência» que em breve se afirmará como uma das mais vastas e poderosas associações do género em Lisboa, com uma intensa actividade também na esfera da promoção da cultura popular. Deste entusiasmo de associativismo reformador nascerão também no repertório fadista deste período e das décadas imediatamente seguintes inúmeras letras de temática condizente.

Entretanto, em 1875, por iniciativa de personalidades como José Fontana, Nobre França e Antero de Quental, é estabelecido o Partido Socialista, sob uma forte influência das ideias de Proudhon mas contendo simultaneamente uma vertente marxista que acabará por se tornar dominante a partir do Congresso de 1895. Em paralelo, desenvolve-se ainda uma corrente radical anarco-sindicalista, influenciada pelos modelos de Bakunine e Kropotkin, e assente num mosaico constantemente mutante de pequenos grupos e publicações periódicas.

Este movimento de afirmação mais especificamente — e mais radicalmente — política de uma vontade genérica de mudança social radical depressa encontra uma expressão privilegiada no seio do Fado, através dos «fados operários» ou «fados socialistas», que se multiplicam a um ritmo explosivo na última década do século XIX. Significativamente, ao terminar a sua História do Fado, em 1903, a última letra que Pinto de Carvalho reproduz na íntegra — identificando-a como «um fado de novíssimo género, o fado socialista», e esclarecendo em nota de rodapé que «actualmente, existe uma enorme quantidade de fados socialistas» — é um texto militante dedicado ao Primeiro de Maio, festa que é celebrada pela primeira vez pelo movimento operário em Portugal como Dia do Trabalhador no ano de 1890. Trata-se de um hino assumidamente militante, carregado de alusões programáticas muito específicas às figuras emblemáticas e às palavras de ordem do movimento socialista então nascente em Portugal, e a popularidade contínua deste poema no período subsequente é atestada pela sua inclusão, com variantes mínimas, já em finais da Primeira República, numa colectânea de poemas fadistas sob o título aparentemente inócuo de Os mais Lindos Fados e Canções. O texto original é o seguinte:

160

Partitura do Fado
dos Adeantamentos,
de Manuel Benjamim
(Lisboa: Tipografia

A Publicidade, s.d.)

ij ;

ih

MA

o

mui a

o Hi ut ta ml le

iu

Hi

pa

Udo

ad

a

Um de Maio, alerta! alerta!

Soldados da liberdade!

Eia, avante, é destruir

Fronteiras e propriedade.

Sentinelas avançadas,

Redobrai vossa atenção,

E, ao grito da revolução,

Estejam a postos e formadas;

Haja união, camaradas,

E a vitória será certa,

Eis o alvo que nos desperta

P'rá mussão civilizada,

É dia, resurge a aurora,

Um de Maio, alerta! alerta!

Lutemos pelo ideal

D'onde o nosso bem dimana,

Sigamos José Fontana

E Antero de Quental;

abaixo o vil capital

Inimigo da igualdade,

Haga solidariedade,

Sigamos um trilho novo,

Avante, filhos do povo,

Soldados da liberdade!

«

Mostrai aos vis argentários

Que é falso o seu predomínio,

Que à força do latrocínio

Se fizerem proprietários;

Erguei-vos, oh proletários!

Que a glória há-de surgir,

E para termos no porvir,

Paz, amor, civilização,

Os muros da opressão

Eia, avante, é destruir!

Abaixo o muúltarismo,
Que tambem é retrocesso,
Trabalhadores do progresso,
Defensores do socialismo!
Um belo positivismo
Mostrai à vil sociedade,
Que a terra é da humanidade.
Que é de todos quanto encerra,
Que não pode haver na terra
Fronteiras e propriedade!*

Convictamente socialistas ou apenas republicanos radicais, estes fados têm por vezes em comum, para lá da vertente de crítica social, um feroz anticlericalismo, quer este se dirija apenas à censura dos abusos da instituição eclesiástica quer assuma mesmo a recusa absoluta da prática religiosa. Voltamos, como exemplo desta postura jacobina anticlerical, na sua formulação mais simplista e mais declaradamente provocatória, ao mesmo José Augusto que atrás já tínhamos visto rejeitar em termos inflamados a instituição monárquica:

Deus, diabo, inferno e céu,
Baptismos e confissões,
Sermões e missas cantadas,
Tudo isso são palões.

162

O que é o catolicismo?
É o título mais infame,
D'uma caterva ou enxame
De sectários de egoísmo;
Quem domina o fanatismo
É a vítima do ateu.
E nega firme como eu
Não ser santo seu ministério,
Conhece por vitupério,
Deus, diabo, inferno e céu.
Não me fio nos conselhos
Dos padres, chusmas malditas,
Que se dizem, parasitas,
Neste mundo, meus espelhos;
Os encontro de joelhos
Nos templos fazendo orações,
Com as péssimas intenções
De nelas me fazerem crer,
Quando só vivem de fazer
Baptismos e confissões.

1890-1926: a radicalização revolucionária
Os ministros da religião
Essa indecente canalha,
Dizem ao povo: trabalha!
Mas eles mexerem-se, não,
A sua árdua missão

É sim das mais engraçadas,
Dizem latim às carradas,
Papam hóstias, bebem vinho,
Impingem ao Zé Povinho
Sermões e missas cantadas.
Tem cada um uma ama
Nova e que seja peixão,
Que lhe trate da refeição
E durma com ele na cama;
À vida do padre se chama
Vida de mortificações,
Inzoneiros e mandriões,
D'onde só o mal germina,
O seu Deus, sua doutrina,
Tudo isso são palões.*

É evidente que esta vertente republicana ou socialista mais radical não corresponde de modo algum à totalidade do repertório poético do Fado, tal como este se pratica nos circuitos populares lisboetas da viragem do século. Mas é por certo a opção maioritária nos casos em que os versos de Fado querem veicular uma posição expressa de intervenção política ou de crítica social explícita, já que, de facto, é muito raro depararmo-nos nas fontes do repertório fadista popular da época com quaisquer posturas políticas pró-monárquicas, por exemplo. Mas já no que respeita à temática religiosa, pelo contrário, é a postura anticlerical radical que constitui a componente minoritária, ainda que bem determinada no seu fundamentalismo, visto que o Fado continua neste domínio a expressar maioritariamente, de forma ininterrupta, a permanência de uma religiosidade popular enraizada, que nenhum credo político, por mais tentador que porventura possa ser no plano social e económico, poderá abalar. Numa colectânea poética de fados publicada no início do século xx — *A Guitarra & Ouro*, que anuncia na capa uma vintena de autores, entre eles nomes como os de Luís de Ataíde, A. Roldão e Carlos Harrington, mas não especifica depois a autoria individual de cada texto — encontramos o seguinte exemplo bem característico desta tradição religiosa ininterrupta:

163

COLLECÇÃO NOVISSIMA

> ve

99 cantigas

=

Collaboração dos
ex." srs.: Augusto Garraio,
Luiz de Athayde, Luiz d'Araujo, Joa-
quim dos Anjos, Armelindo Veiga, Baptista
Diniz, A. Roldão, Carlos Harrington, Celestino da
Silva, Coimbra Lobo, Dupont de Sousa, Eduardo Fer-
nandes, Ernesto Varella, Feliciano Corrêa, J. Rodrigues
Chaves, Julio Dumont, J. IL. d'Araujo, Penha Coutinho, Salo-
"mão Guerra e F. Napoleão de Victoria.

LIVRARIA ECONOMICA

DE

F. Napoleão de Victoria
ei
9, Travessa do signos, 13
A Guitarra d'Ouro.
Colectânea de poemas
de Fado para um
público popular (Lisboa:
Livraria Económica
de F Napoleão
de Victoria, s.d.).
Colecção do Museu
do Fado (Lisboa!)
Cristo nasceu em Belém,
É filho da Virgem pura;
E no monte do Calvário
Bebeu do cálix da amargura.
Houve um sublime ancião
Que anunciou a Maria,
Que a este mundo daria
O fruto da redenção.
Depois desta predição
Devia a Virgem ser mãe
De Jesus, símb'lo do Bem,
Do protetor da orfandade,
E após grande adversidade
Cristo nasceu em Belém.
No belo recém-nascido
Viram o Deus humanoado
Todos que o haviam 'sp'rado
Como ente dos céus descido.
O seu primeiro vagido
Foz tão cheio de ternura,
Que mais d'uma criatura
Disse, olhando o Sol divino:
«Eis aqui o Deus-menino,
É filho da Virgem pura!»
1890-1926: a radicalização revolucionária
P'la Virgem-mãe educado
Foz crescendo Jesus Cristo,
Sendo por todos bemquisto
E p'lo talento admirado.
Mais tarde foi acusado
De cruel revolucionário,
E esse povo sanguinário
Tão nescio quanto mesquinho,
Torturou-o p'lo caminho
E no monte do Calvário.
Aí foi crucificado

Como um fero malfeitor.
Aquele que o santo amor
Só havia aconselhado!
Seu peito foi trespassado
Quando em meio da tortura,
Ouvir a gente perjura
Alcunhando-o de infiel;
E por fim amargo fel
Bebeu do cálix da amargura.

A geração do fim do século e o advento do Disco

A extensão da prática do Fado a novos circuitos de consumo começa a ter consequências no que respeita ao próprio aparecimento de um perfil de fadista que contrasta já com o que marcara até agora o género, enquanto este se praticava ainda exclusivamente no seu contexto de origem. Trata-se agora de alguém que ainda tem, de um modo geral, uma outra profissão, e que em muitas das suas prestações artísticas de carácter mais informal não é remunerado; enquanto tal é ainda um amador. Mas trata-se igualmente de alguém que é agora frequentemente chamado a apresentar-se em salões da nobreza ou da grande burguesia, que actua por vezes em espectáculos públicos como os famosos concertos do Casino, que é protegido pelos frequentadores regulares do circuito dos retiros,

165

quando não mesmo pelos respectivos proprietários, para quem a presença certa de fadistas consagrados é a garantia da afluência de clientela aficionada. E de admitir que nestes casos tenha passado já a haver uma remuneração, ainda que esta se possa ter processado sob a forma de gratificações variáveis e de ofertas de diferente espécie aos fadistas, em valores suficientemente significativos para encorajarem uma dedicação cada vez mais intensiva — se não mesmo tendencialmente exclusiva — à prática do Fado. Estamos aqui, por conseguinte, perante um primeiro passo evidente no processo de profissionalização gradual dos fadistas mais destacados, mesmo que ainda em moldes progressivos e sem o enquadramento jurídico taxativo que só passará a existir a partir de 1927, com a nova legislação do Estado Novo sobre espectáculos públicos.

Dos múltiplos nomes que nos aparecem referidos a partir da década de 1890 e cuja actividade se prolongará, em alguns casos, até aos anos 20 e 30 do século seguinte, contam-se os guitarristas Carlos da Maia, Luís Carlos da Silva («Petrolino») e Reinaldo Varela (este também cantor), bem como os cantadores António Lado, António Pedro Machado («Machadinho»), António Rosa (Rosa «Sapateiro»), António Santos («Ginguinha»), Carlos Harrington, Fortunato Coimbra, Francisco Viana («Vianinha»), João Black, João Maria dos Anjos, Maurício Gomes e as míticas Júlia «Florista», Júlia Mendes e Maria Vitória. As duas últimas destacar-se-ão sobretudo nos palcos da Revista e da Comédia musical, onde serão as primeiras cantadeiras autênticas a ser convidadas a apresentar-se e onde conquistarão um sucesso popular imenso. Ambas conhecerão uma morte prematura no auge das respectivas carreiras, vítimas da tuberculose — Júlia Mendes em 1911, com 26 anos, depois de dois anos antes ter triunfado como intérprete da protagonista da opereta A Severa, e Maria Vitória em 1915, aos 27 anos, após o seu triunfo em 1913 como atracção da revista O 31, onde cantara o célebre Fado do 31 que chegou até aos nossos dias — e este destino idêntico contribuirá também ele para as transformar em

verdadeiros ícones no panteão popular do Fado. Os empresários teatrais, preocupados com garantir um máximo de flexibilidade das estrelas dos seus elencos, continuarão, contudo, na generalidade, a preferir ainda durante algum tempo confiar os fados das revistas e comédias a actores e actrizes com aptidão musical, em vez de arriscar no convite a verdadeiros fadistas, cujas rotinas profissionais recentes estão ainda insuficientemente estabelecidas e regradas. É assim que em torno da viragem do século encontraremos sobretudo actores dramáticos consagrados como Ângela Pinto, Taborda, Chaby Pinheiro ou Roldão a fazerem eles próprios as honras ao Fado nos palcos de Lisboa.

Um último fenómeno que vem contribuir para expandir ainda mais este processo simultâneo de alargamento do âmbito do Fado e de consagração generalizada dos seus intérpretes mais célebres é, por fim, o da introdução da gravação sonora

166

Partitura do Fado

Toureiro, de Reinaldo

Varela (Lisboa: Grandes

Armazéns do Chiado, s.d.)

1890-1926: a radicalização revolucionária

a

[=p E aee =, 6 eme

(“por

Hon aldo

Preço 200 reis o nsmdacas €

des Armasens do Chiado >

2 Rua do Carmo Lisboa

Jodos os direitos de reprodução
e transcripçao reservados.

A

Lu

Ss

ne Ao

Oscar Brand'stetteo lemeip DE PApe 9 4

o radio, Ascom do Saad

167

Discos de Fado

de 78 RPM

das décadas

de 1910 a 1930

1890-1926: a radicalização revolucionária

comercial em Portugal, que tem lugar em 1904. O estabelecimento no nosso país da firma alemã Odeon, representada pelo empresário portuense Ricardo Lemos, é logo seguido pelo de outras concorrentes germânicas (Favourit e Beka) e francesas (Simplex e Idéal), ao que se juntarão já a partir de 1910 as firmas portuguesas Luzofone e Chiadofone. Nos períodos de 1904 a 1908 e de 1911 a 1915, em particular, todas estas empresas, no seu conjunto, lançarão no mercado largas centenas de gravações acústicas feitas por artistas portugueses e em cujo seio o Fado ocupa um lugar predominante incontestado >.

O fadista que vai dominar este repertório gravado é, sem dúvida, Reinaldo

Varela, que neste período realizará à roda de 140 gravações individuais para sete companhias diferentes, umas vezes como solista de guitarra portuguesa, outras como cantador. Mas relevantes são também os elevados totais de faixas gravadas por fadistas como Avelino Baptista, Eduardo Barreiros, Jorge Bastos, Rodrigo Chaves, Elvira Costa, Isabel Costa, Almeida Cruz, Luís Macieira, Alfredo Marques, António Peixoto, Joaquim Ramos, Delfina Victor ou Rodrigues Vieira, com dezenas de números registados em cada caso. Não deixa de ser curioso constatar a ausência quase absoluta de alguns dos maiores intérpretes da época, que acima se mencionaram, com a exceção flagrante de Varela e salvaguardando ainda um número mínimo de gravações efectuadas por outros nomes de referência como Júlia Mendes, Maria Vitória, Roldão ou Petrolino. Não é de excluir que os cachets que eventualmente possam ter sido propostos pelas empresas discográficas aos artistas mais célebres tenham sido por estes considerados insuficientes, o que tenderia, a ser verdade, a confirmar a hipótese de estes nomes mais consagrados auferirem já habitualmente remunerações consideráveis pelas suas apresentações ao vivo no circuito pré-profissional. E, pela mesma lógica, as largas dezenas de nomes quase desconhecidos que encontramos nos catálogos das mesmas poderiam assim corresponder a artistas menores que tenham aceitado remunerações relativamente simbólicas pelo seu trabalho. Veremos mais tarde que a partir de meados dos anos de 1920 a indústria discográfica mudará claramente de estratégia, para então investir seriamente, pelo contrário, na captação dos nomes de maior prestígio do Fado dessa época. No momento em que escrevemos, infelizmente, não é ainda possível o acesso à maior coleção sobrevivente de gravações de Fado deste período, hoje na posse de um colecionador privado inglês, Bruce Bastin, e cuja eventual aquisição pela Câmara Municipal de Lisboa se encontra ainda em fase de negociação. Escusado será dizer que a audição e a análise sistemática deste acervo precioso de registos fonográficos se poderá revelar uma fonte verdadeiramente revolucionária de nova informação sobre este capítulo da História do género. De qualquer modo, mesmo ainda com base na audição de alguns fonogramas deste período preservados em outras coleções

169

particulares, como é o caso da pertencente ao coronel J. Anjos de Carvalho, especialista de referência sobre a Canção de Coimbra, há alguns traços performativos que ressaltam desde já com evidência desta primeira discografia do Fado.

O primeiro desses traços é o de uma margem surpreendentemente reduzida — para os padrões habituais desde pelo menos meados do século — de variação melódica utilizada pelos fadistas do início do século, os quais tendem a manter de estrofe para estrofe, com relativa estabilidade, o desenho da melodia original, alterando-a sobretudo no plano da articulação do texto e da flexibilidade rítmica que a enunciação clara e expressiva das palavras cantadas vai exigindo. A pulsação rítmica é inalterável, interrompida apenas de quando em quando por uma suspensão que prolonga uma nota aguda no clímax de uma ou outra curva melódica, em geral coincidindo com o valor mais longo de um desenho sincopado.

Neste aspecto pode já detectar-se, logo nas gravações dos últimos anos da Monarquia, uma diferença assinalável entre os fadistas de Lisboa e os de Coimbra, mesmo quando ambos cantam ainda os mesmos fados, como o Corrido ou o Menor, por exemplo. De facto, nos lisboetas as suspensões tendem a ser menos frequentes e mais curtas, e surgem ainda no seio do heptassílabo, em geral pelo

prolongamento da quarta ou quinta sílabas; nos coimbrões — sobretudo naquilo que os próprios discos identificam como «o estilo de Manassés de Lacerda», mesmo quando as vozes gravadas são de outros intérpretes — as suspensões aparecem principalmente sobre uma sílaba «Ai!» inserida *ad libitum* entre dois versos, depois de terminado o primeiro, e a nota prolongada pode estender-se tanto quanto a técnica vocal do cantor lho permita, colando-se depois, sem respiração intercalar, ao início do verso seguinte, numa manifestação de virtuosismo vocal de claras conotações reminiscentes da Ópera e da Romanza de salão românticas. As gravações de fados realizadas entre 1904 e 1915 são na sua maioria acompanhadas ao piano, muito embora surjam já muitas com acompanhamento de guitarra e viola e outras ainda com suporte orquestral. Os acompanhamentos à guitarra são simples, baseando-se no padrão regular de atribuição a cada harmonia de uma nota grave apoiada seguida de três acordes ligeiramente harpejados. Ocionalmente pode haver um desenho temático instrumental característico, diferente da melodia vocal, em valores rítmicos mais curtos e muitas vezes num andamento mais acelerado, que começa por se ouvir isoladamente e dá depois lugar à primeira estrofe cantada, na qual o andamento pode arrastar-se um pouco mais. No fim desta reaparece a mesma secção instrumental do início, como uma espécie de ritornello mais rápido, conduzindo à segunda estrofe vocal, e assim por diante, até à conclusão instrumental da peça.

Uma particularidade curiosa é o facto de alguns fadistas falarem no início da gravação, identificando o fado que vão cantar e apresentando-se a si próprios.

170

1890-1926: a radicalização revolucionária

Os primeiros críticos do Fado

A gradual expansão da prática e do consumo do Fado — traduzida na sua consagração num terreno social multifacetado que abrange ainda a rede original das tabernas,退iros e hortas mas se alargou também, entretanto, às comédias, revistas e espectáculos musicais nos teatros, bem como ao circuito da edição musical para uso nos espaços domésticos da classe média e mesmo nos salões das elites — é acompanhada pelos intelectuais portugueses da viragem para o século XX com sentimentos mistos. Enquanto os autores românticos, como João de Deus, Camilo, Latino Coelho ou Bulhão Pato, expressavam para com a vertente sentimental do Fado alguma simpatia manifesta, mesmo que matizada por uma rejeição moralista da pouca «respeitabilidade» do respectivo contexto de desenvolvimento, já a chamada Geração de 70 parece desde o início adoptar a este respeito uma postura menos favorável, que em alguns casos se pode mesmo tornar hostil.

Logo em 1867, num dos seus folhetins para a *Gazeta de Portugal*, o jovem Eça de Queirós pronuncia-se sobre o género em termos de clara distanciamento crítica: Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito. Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O Fado...

Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobiliada com uma enxerga. À cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha.

E quando Eça alude ao Fado em qualquer dos seus romances de análise e crítica social tende a utilizá-lo fundamentalmente como elemento de caracterização

negativa dos personagens a que o associa, numa estratégia que manifestamente procura também deixar clara a separação estética — e até social — entre o próprio autor e a realidade assim descrita. Vimos como em O Primo Basílio as alusões fadistas pretendem definir ora o carácter «depravado» de Leopoldina ora o excessivo sentimentalismo pequeno-burguês da própria Luísa. Em A Ilustre Casa de Ramires o personagem do fadista, o farmacêutico Videirinha, é o de um pobre poetastro provinciano que procura a cada momento cantar em rima fácil e num tom patriótico balofo as glórias multisseculares da família Ramires, para alguma repulsa da sensibilidade poética sofisticada do herdeiro da Casa, Gonçalo. Para a postura cultural eminentemente cosmopolita de Eça, o Fado é, sem qualquer dúvida, uma realidade de pouco requintada, que não lhe passaria pela cabeça associar aos personagens de elite com os quais ele mesmo se procura identificar intelectual e socialmente,

171

como Fradique Mendes, Carlos da Maia, ou Jacinto. Mas é interessante constatar como, por outro lado, a referência fadista integra uma certa nostalgia de um portuguesismo idealizado que se vai avolumando no escritor, sobretudo nas últimas décadas da sua vida. É o que encontramos na sua célebre carta escrita de Angers a Oliveira Martins, a 10 de Maio de 1884:

Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês — excepto num certo fundo, sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, um gosto depravado pelo fadinho, e no justo amor do bacalhau de cebolada. Em tudo o mais, francês, de província."

Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida retomam, porventura sem sequer cederem a este último instinto queirosiano de condescendência nacionalista, o mesmo tom hostil face ao Fado, caracterizando sem simpatia o tipo social do faia e vendo na lírica fadista um indicador de decadência moral e um factor contrário ao despertar de uma consciência patriótica regeneradora nos portugueses — afinal o grande objectivo ideológico e político desta geração em ruptura crescente com o status quo da Monarquia Constitucional. Ramalho, para lá de traçar um retrato impiedoso do estereótipo do fadista dos bairros populares de Lisboa, que descreve mesmo como um «criminoso tolerado», lamenta ainda, por exemplo, que os estudantes de Coimbra cantem esta canção fatalista, enquanto os seus colegas suecos da Universidade de Uppsala optam antes pelas virtudes saudáveis do canto coral sobre melodias populares da tradição rural do seu país. E quanto a Fialho, é ainda mais violento nas suas críticas:

O Fado não é o tal queixume aiado e lírico da baceira lusitânica geral, mas um canto de criminais, uma chorosa elegia de taberna, cárcere e alcouce, em Portugal nascida não da sensibilidade cândida do povo, mas nas vielas da Madragoa e Mouraria, nos fauburgos de Chelas, Alcântara e Beato, nos退iros da Penha e nos chinquilhos da Ajuda, em tôda a parte onde petintais e fadistonas crapulam promiscuamente os seus vícios violentos e os seus fumegantes amores de bestas feras. Nesta carne da miséria é que a delinquência nata ou ocasional tende a perdurar nos crâneos a ideia de um destino esquiliano, fatídico, fora da sociedade e da lei, de onde os fadistas sacam maravilhosamente eder de poesia lírica, criminal, ardente, airada, uivando lamentações e ais prolongados, confessando a fraqueza de vencidos e a inutilidade de reagir ao destino adverso que do alto enreda, nos seus fios, a inconsistência da rez votada à morte!

Ele

1890-1926: a radicalização revolucionária

Esta censura de carácter simultaneamente moralizante e político-ideológico

— o Fado como género indissociavelmente associado à marginalidade social e como propagador de uma postura cívica de passividade acrítica perante a História — tenderá a perpetuar-se sob as mais diversas formulações. Umas, em geral politicamente mais conservadoras, concentram-se sobretudo no primeiro destes aspectos, o de uma suposta imoralidade intrínseca do próprio género; outras, vindas com frequência dos sectores ideológicos mais ligados a um programa radical de regeneração política e social do País, em particular a partir da crise de consciência nacional gerada pelo Ultimatum, insistem com especial ênfase na necessidade de rejeição de uma tradição lírica que consideram hostil à necessária cidadania militante para levantar «hoje, de novo, o esplendor de Portugal», como exigem os versos de Lopes de Mendonça para a marcha patriótica de Alfredo Keil que a República adoptará como hino nacional.

À estas objecções junta-se, contudo, outra de natureza mais directamente musical, que tem a ver com o esforço de levantamento e valorização do património poético-musical da tradição rural portuguesa levado a cabo desde o último terço do século XIX por investigadores como Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos ou César das Neves. Para os autores filiados neste movimento «folclorista» romântico, a que já antes aludimos, o Fado, como género historicamente recente, caracteristicamente urbano e ainda para mais «manchado» por influências estrangeiras suspeitas, deve ser preterido em função do cultivo dos vários géneros de canção tradicional associados à velha matriz medieval da agricultura, da pastorícia e das pescas, e supostamente transmitidos ao longo dos séculos, de geração em geração, como legado da verdadeira identidade portuguesa.

Ainda neste mesmo registo musical, há que ter em conta a penetração gradual em Portugal dos ideais orfeonistas do Romantismo final, que, a exemplo do que sucede em França ou na Alemanha, procura promover também entre nós a prática generalizada do canto coral, de preferência baseado em harmonizações de melodias da tradição rural local, como movimento simultaneamente artístico e cívico de mobilização da mocidade para os mais altos ideais patrióticos. Também para esta corrente de pensamento o Fado é identificado como um inimigo a abater.

É assim que encontramos em 1909 um dos proponentes pioneiros da generalização da educação artística em Portugal, António Arroio, a caracterizar da seguinte forma a postura hostil ao Fado, de que partilha:

E já agora deixem-me pronunciar-me contra o Fado, de todas as nossas canções a mais inferior. Quando eu a ouço numa sala, cantada por uma senhora de fina educação, com todas as características do estilo próprio, essa emanacão dos sítios mais-baixos da nossa capital, todo me

173

RAUL PORTELA E:

GESTO

)

CANÇÃO *º HOTEL *º PINHO |

DA REVISTA DE ENORME SUCESSO

ORIGINAL DE j

ALBERTO BARBOSA |

ADO TRDTE

E

J] XAVIER DE
MAGALHÃES

SASSÉTTI & CA-EDITORÉS -56, RUA DO CARMO 58-LISBOA |
confranjo e me desoriento. O Fado, o nome o diz, nasceu nos centros de maior abominação; a maneira de o cantar é o conjunto mais completo e ridículo de erros estilísticos, de faltas de bom gosto. Mas também só assim tem a cor própria, local; modificado, ou estilizado diversamente, perde todo o valor e fica reduzido à sua eterna e pobre harmonia, sempre a mesma, sempre docemente sensual e deprimente. Para quê, pois, cantá-lo, quando tantas riquezas de ordem superior abriga o cancionero nacional?

E depois desta primeira catilinária em nome do bom gosto, Arroio continua, recorrendo agora ao tradicional argumento antifatalista:

O Fado para mim exprime o estado de inércia e de inferioridade sentimental em que o nosso país está mergulhado há muitos anos e do qual urge que saia. Portugal é positivamente um doente moral e o Fado basta para se formar o diagnóstico da doença.

Do que nós precisamos é que nos infiltrrem tôdas as energias morais e que nos disciplinem o espírito, levando-nos a respeitar as coisas mais sérias do Mundo e a necessitar de elas; carecemos de esforço idealisante na nossa vida, de banir por completo o imprevisto que lhe faz a actual trama,

174

Partitura do Fado Triste,
de Alfredo Santos
(Lisboa: Valentim
de Carvalho, s.d.).

Ilustração de Stuart
Carvalhais

Partitura da Canção
do Hotel do Pinho,
da revista Rés-Vés,
com música de Raul
Portela (Lisboa: Sassetti,
s.d.). Ilustração
de Stuart Carvalhais.

Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)
1890-1926: a radicalização revolucionária

CREAÇÃO DA À

DISTINCTA

ACTRIZ-CANTORA —

* ALMADA 97.

R. ASSUNÇÃO 39 |

Partitura do Fado e de aproveitar o belo país que nos coube em sorte, de forma a merecê-lo.

da Mentira, com música

de Alexandre Resende,
do repertório de António e paixão a arrebentar o peito, não passamos de um povo inferior,
incapaz

Menano (Lisboa: Sasstefti,
s.d.). Colecção do Museu
do Fado (Lisboa) aos rapazes:

Enquanto cantarmos o Fado, de cigarro ao canto da boca, olhos em alvo
de compreender a vida moderna das nações civilizadas. Por isso repito
Não cantem o Fado!*?

Partitura do Tango
da Perdida, ou Tango
da Morte, de Armando É igualmente em nome da respeitabilidade social, da suposta
necessidade de
Freire («Armandinho»)

(Lisboa: Valentim uma canção mais viril e mais enérgica que motive os portugueses para a
acção pa-
de Carvalho, s.d.). triótica, e ainda de um ideal de energia simultaneamente modernizadora
e mo-

Ilustração

Dt Caradháis ralizante que o crítico literário Albino Forjaz de Sampaio, o mesmo que caracterizara já o Fado como «o Romantismo traduzido em calão» emite em 1917 um juízo semelhante:

O que sei é que é uma canção de vadios, um hino ou um desabafo de criminais. Apoteosa o crime, o calão, o degrêdo, a miséria, a prostituição, o hospital. É uma canção de degenerados, de esgotados, e unge-o sempre uma «sentimentalidade canalha», como diz Camilo, que faz safar a honesta gente. Monótono, arrastado, langoroso, não é uma canção, é um lamento. Um responso não tem mais sornice.

175

Dizem que é uma canção de raça. Impossível. O Fado é absolutamente incompatível com as virilidades de uma raça forte, aladroada e corsária, batalhadora e fera, que a nossa foi. O Fado é a canção da decadência, uma canção de serralho, sensual, amolengada, fatalista e choramingona. Teve por avô o «dôce lundum chorado», e Tolentino, cheio de lascívia sentimental, que morreu exactamente como D. João V — caquético.”

Em 1918, é um dos fundadores da Etnomusicologia portuguesa, Armando Leça, que se insurge também ele contra a promoção alargada do Fado a que se assiste no seu tempo. Leça tolera, com alguma condescendência de investigador social, o Fado no seu contexto próprio dos bairros populares lisboetas, onde as limitações musicais e poéticas que faz questão de lhe apontar, num juízo de valor comparativo face aos méritos artísticos superiores que atribui à canção tradicional rural, são a seu ver aceitáveis, apesar de tudo, como expressão de uma realidade socialmente carenciada, mas considera incorrecto — justamente para não expor indevidamente essas limitações — «tirá-lo dos seus bêcos» e apresentá-lo no plano internacional como género identitário nacional:

Da casa do pescador sempre se deve vêr o mar; o fado, ausente do scenario de Alfama e da maneira propria como aí é cantado, torna-se irreconhecível, inadaptável.

Quem melhor o interpréta? O fadista. [...]

O fadista vale-se da navalha para assassinar. Com ela entreteem-se os pastores, recortando na cortiça e lavrando rocas, o pescador póveiro a gravar no madeirame da sacristia da matriz, o seu sinal. Ora esta divergência de tipo e hábitos reproduz-se da música.[...])

Tem-se apresentado o fado no estrangeiro como o nosso caso típico, num desconhecimento completo do nosso cancioneiro. Assim, não é para admirar que por essa Europa nos encarem como faias, lamuriantos ou misantropos. Isso não nos dignifica.

Exposto no pelourinho da análise musical, o fado é pobre, sem elevação; para o compararmos com os cantares portugueses falta-lhe o lirismo, frescura e misticismo do seu melodismo e a sua adaptação a contrapontados.

Estes argumentos continuarão a ser invocados nas décadas seguintes, e teremos ocasião de os reencontrar com pequenas nuances quando nos referirmos aos debates sobre o Fado que voltarão a ocorrer com particular intensidade em meados da década de 1930, em torno das palestras radiofónicas de Luís Moita contra o género, e de novo mais tarde já nos anos 60, quando Amália resolver cantar pela primeira

176

1890-1926: a radicalização revolucionária

vez Camões, suscitando a esse respeito um aceso debate jornalístico que ressuscitará todos os fantasmas mais remotos do discurso antifadista. Para já o impacto inegável desta polémica sobre a realidade do Fado no início do século xx traduzir-se-á numa relativa distanciamento que a intelectualidade portuguesa mais cosmopolita, salvo raras excepções, tenderá a partir de agora a manifestar em relação ao universo fadista, um fenómeno que só começará a alterar-se a partir das primeiras associações de Amália com poetas como Luís de Macedo e David Mourão-Ferreira, ainda nos anos 50.

Repare-se, uma vez mais, que estes ataques provêm de um espectro político-ideológico muito vasto, em que convergem, ainda que com fundamentos nem sempre inteiramente coincidentes, autores de Esquerda e de Direita. Para os sectores mais conservadores, em particular para os afectos ao Integralismo Lusitano, que neste período emerge como uma das correntes mais enérgicas do pensamento ultramontano em Portugal, trata-se de um género demasiado recente para nele se poder procurar assentar uma tradição cultural identitária da Nação no seu todo. É o que escreve em 1916 o jovem compositor Luís de Freitas Branco, então próximo dos círculos integralistas:

Um integralista não poderá portanto conceder fóros de canção nacional a uma canção popularizada nestes últimos 50 anos, visto ela ter nascido e se ter desenvolvido exactamente quando nós nos desnacionalizámos.?

Por sua vez, para os intelectuais republicanos e socialistas mais progressistas — com excepção dos mais directamente ligados à vivência concreta dos meios populares, que permanecerão, como passaremos em seguida a constatar — o Fado promove uma postura politicamente reaccionária ao adoptar um fatalismo que parece implicar a aceitação passiva das condições adversas que poderiam, pelo contrário, ser alteradas pela acção política reformadora, mais ou menos radical.

À distância, contudo, não deixa de ser evidente que a convergência destas duas ideologias contraditórias numa mesma condenação simultânea do Fado decorre, em última análise, de uma clara posição comum de classe. Os representantes das

elites culturais deste período, independentemente da filiação político-ideológica específica de cada um, tendem, muito simplesmente, a unir-se numa mesma reacção de hostilidade partilhada face a esta ascensão e generalização bem-sucedida de um género oriundo de uma cultura popular urbana de massas com cujos códigos obviamente resistem a identificar-se. Só que, na prática, esse enraizamento social alargado da prática do Fado constitui só por si um capital de legitimação mais do que suficiente, independentemente de qualquer certificação estética das elites, no contexto de um mercado do entertainment que cada vez mais se passará do)

)

a auto-legitimar de forma exclusiva pela sua capacidade de angariação de consumidores à medida que formos entrando nas primeiras décadas do século xx.

A capacidade de resposta do género

Como seria de esperar, o circuito fadista reagirá energeticamente a esta investida, sob a forma de inúmeros artigos de jornal e de opúsculos que se vão multiplicando em paralelo com os ataques recebidos.

Destas respostas há que sublinhar os múltiplos textos da autoria de Avelino de Sousa, tipógrafo de profissão e autor consagrado de letras para Fado, que em 1912 publica, sob o título O Fado e os Seus Censores, um folheto extremamente relevante para o nosso conhecimento da realidade fadista nos primeiros anos da República. É neste opúsculo que encontramos, como resposta aos adversários do Fado, uma interessantíssima exposição da forma como o autor vê o seu papel de letrista de Fado, no contexto mais amplo da função de instrumento de conscientização política progressista do povo que atribui ao género — um discurso legitimador que, apesar de um pouco longo, vale a pena citar em boa parte, pelo que nos revela ao mesmo tempo sobre a articulação entre texto, música e contexto de execução na prática fadista deste início de século:

À canção nacional não tem que ver com a meia porta. Se o Fado-“Canção foi lá nascido — o que não está averiguado, e talvez só o ilustre luminar das letras portuguesas, o Dr. Teófilo Braga, no-lo possa dizer — isso não obsta a que essa trova se metamorfoseasse à luz vivificadora do Progresso e se tornasse desde há muito num elemento de propaganda para os grandes ideais! Que importa que o rufião ou a meretriz estropiem o Fado? Isso que prova? Simplesmente que essa bela trova está na alma popular, e que, justamente porque é cantada do mais baixo ao mais alto da escala social, é que tem foros de canção nacional. [...]

O Fado percorre toda a gamma social.

Hoje, é o trovador humilde, que não escreve, e me pede para fazer-Jhe uma canção, que elle cantará na festa a favor de uma viuva cheia de filhos; e, n'este caso, a musica é o Fado propriamente dito, dedilhado em tom 77enor, acompanhando o verso apropriado, que é um mixto de revolta e amargura pelas desegualdades sociaes. Amanhã, é outro que deseja cantar as delícias do hymineu e brindar os noivos,

Um parsinho que ajoelha e que se vae casar

178

A

Te

aca:

O Fado e os Seus
Censores, de Avelino
de Sousa (Lisboa: A Voz
— do Operário, 1913).
Colecção de José Pracana
ha
po HE7S

1890-1926: a radicalização revolucionária

como diz Julio Dantas na Ceia dos Cardeaes. Então, a musica é um mixto de amor e alegria, e já pôde cantar-se n'um lindo fado-marcha, saltitante e vivo, em que os tonicos ridentes do verso se harmonisam delicadamente com a alacre vibração da guitarra! E, n'essa toada poetica, ha beijos d'amor, ha augurios de felicidade, ha o tremeluzir brilhante dum porvir luminoso atravez a treva densa e emocionante da Vida!

Depois, é a festa do baptizado d'esse «pedacinho de carne nascido entre dois beijos» e que representa o fructo da união e do amor dos paes. Aqui, a trova é marchetada das perolas delicadas e rutilas que nascem no mais recondito do coração das mães!

Ha lagrimas a rir, e risos a chorar

mas que, a par da sentimentalidade natural, deixam vibrar a musica dentro alma, em tom 7xaior, de onde se filtra a alegria esfusiante, enternecedora, perfumada!

Mais tarde, vem o humilde filho do povo, o desherdado da blusa — como eu, doutor — e esse quer trovas energicas, dramatisadas, onde se concretise toda a sua discrepancia por tudo o que é iniquo e revoltante, a dentro de uma sociedade infame e polluida, e de cujos poderosos detentores do Capital só o operario é victima! N'essas trovas faz-se a propaganda contra a Reacção, stigmatiza-se o roubo legal commetido pelo honrado comerciante, dissecata-se o ventre da Abundancia, cheio à custa do suor do pobre, da eterna besta de carga, jungida ao carro triumphal do Rei-Milhão! Estas são as canções sociaes, em redondilha ou alexandrino, — que para tudo o Fado tem variantes que o doutor desconhece — onde ha brados de revolta, gritos de desespero, clamores d'alma, sobreexcitações de espirito em que o protesto ressalta forte, viril, austero e justo, contra as torpezas, mais do que muito condemnaveis, do Existente!

Áo Fado tudo canta e tudo se diz! Ha no seu amago: Alma, Sentimento, Energia, Coração!"

O aspecto mais revelador desta resposta — para lá da vénia cúmplice à eminência científica de Teófilo Braga, bem característica do discurso socialista e republicano desta época na sua saudação a uma figura emblemática do pensamento antimónárquico e anticlerical — é o da insistência nas virtualidades do Fado, quer como presença indispensável em todos os rituais do quotidiano popular, quer sobretudo como suporte da divulgação de ideias de transformação política e social radical. De facto, Avelino de Sousa, como já anteriormente tínhamos visto, está ligado desde há anos a uma rede informal de difusão de ideias republicanas, carbonárias, sindicalistas e socialistas de que participam igualmente figuras destacadas como os fadistas Carlos Harrington, João Black ou Júlio «Janota», que actuam com regularidade nos

principais centros industriais da região da Grande Lisboa, da Margem Sul, desde Almada a Setúbal, e do próprio Alentejo (este circuito «militante» tem vindo a ser estudado, muito em particular, pelo antropólogo Paulo Lima no seu trabalho intitulado *O Fado Operário no Alentejo*). Compreende-se assim que seja essa função de consciencialização social que lhe pareça o melhor atestado da utilidade pública do Fado e por isso também o melhor argumento contra as acusações dirigidas contra este pelas várias correntes das élites intelectuais acima referidas.

Um outro letrista popular de Fado, Artur Arriegas, que assina sob o pseudónimo Arre & Egas, tomará também ele posição, ainda que numa postura menos

180

1890-1926: a radicalização revolucionária

empenhada politicamente, nesta polémica em 1917, dedicando o seguinte mote glosado a Albino Forjaz de Sampaio, que qualifica como o «mais grande algoz, o terrrór, o espéctro, que tanto tem “desfazido” na Canção Nacional»:

Quem assim insulta o Fado,
Alcunhando-o de indecente,
Precisava ser trincado,
Comido por toda a gente!...
Depois do que têm dito
Ao famigerado Albino,
De escrevinhar perco o tino
E não alcanço o meu fito.
É bastante o que tem 'scrito
Avelino, esse inspirado!
Eis porque eu, mais exaltado,
Usarei da acção directa!...
Matarei com uma séta
Quem assim insulta o Fado!...
E após seu cadaver morto,
Chamarei, meus camaradas,
Que de banzas afinadas
Irão tocar junto ao horto...
Ficará direito o torto...
Jamais será insolente.
E à navalha, à faca, a dente,
Será partido às rodelas!
Ninguem abrirá guelas
Alcunhando-o de indecente!
Depois com cebolas, sal,
Salsa, pimentas e azeite,
Faz-se na quinta do Alfeite
Um refogado real!
Levaremos d'um quintal
Favas p'ró assassinado
Com elas será guizado
Aquele Rei dos tiranos
Que há mais de 300 anos
Precisava ser trincado!

Ninguem ali faltará!
Que pagode este vai ser!
Carmo Dias 'stou a ver...
Varela, também irá!
Avelino cantará
Nesse dia alegremente,
Tasso ficará doente...
Augusto Sousa cambaio...
Empfim será o S. Paio
Comido por toda a gente! *

E Arriegas termina com uma observação satírica: «O paio... com favas, porque do Albino Forjaz... não gostamos...» É um exemplo curiosíssimo do cruzamento das referências fadistas tradicionais — os guisados nas hortas, a enumeração de figuras célebres do meio fadista — com alguma linguagem típica do discurso político socialista e anarco-sindicalista (vejam-se a alusão à «acção directa» e ao apelo à compарéncia dos «camaradas»). E é também mais um testemunho da enorme vitalidade do meio fadista popular face à campanha de hostilidade com que se depara.

181

Alguns dos primeiros
periódicos sobre Fado

1890-1926: a radicalização revolucionária

Mais importante, a este nível, do que a própria polémica em si mesma é a proliferação das primeiras publicações periódicas dedicadas expressamente ao Fado a partir de 1910. Ao contrário do que sucedera em algumas edições congêneres surgidas desde a década de 1870 e preenchidas quase exclusivamente com colecções de letras de fados, estes jornais têm agora um conteúdo sobretudo noticioso. Publicam perfis biográficos de figuras destacadas do meio fadista — cantadores e cantadeiras, guitarristas e violistas, compositores e poetas — tanto passadas como presentes, muitas vezes acompanhados das respectivas fotografias; discutem regras e princípios relativos à prática performativa do Fado; evocam em termos saudosistas épocas anteriores da História do género; anunciam espectáculos e digressões dos artistas; publicitam edições impressas de fados e métodos de guitarra; promovem as primeiras gravações discográficas do género; divulgam também eles letras de Fado, mas integram igualmente poesia para leitura, muita dela, por sinal, de carácter politicamente empenhado.

O primeiro destes jornais é O Fado, dirigido pelo fadista e poeta Carlos Harrington e editado semanalmente a partir de 16 de Abril de 1910, para encerrar, ao que tudo indica, logo em Julho desse ano. Ainda em Julho de 1910 aparece A Alma do Fado, com direcção de Raul Augusto de Oliveira e A. C. de Sousa, e a 28 desse mesmo mês surge em Setúbal O Fadinho — Semanário de Crítica e Propaganda do Fado, dirigido por José Carlos Rates, dirigente anarco-sindicalista ligado à União de Sindicatos de Setúbal e mais tarde um dos fundadores do Partido Comunista Português, em 1921, de que virá a ser mesmo Secretário-Geral no período de 1924-25 para mais tarde mudar radicalmente a sua postura política e aderir ao Estado Novo. Em Abril de 1916 um jornalista d'O Século, Jorge Gonçalves, passa a dirigir A Canção de Portugal, subintitulada O Fado: Publicação Semanal Literaria e Ilustrada, de que sairão mais de uma centena de números até Dezembro de 1918. Por sua vez, em Março de 1919 é lançada 4 Trova Popular, que apresenta como director José

Nunes, como editor António Beirão e como um dos principais redactores o jornalista Artur Inês (mais tarde chefe de redacção do jornal 4 República), mantendo-se em circulação até Abril de 1921. A Canção Portuguesa, com Vítor de Sousa como director e António Lemos como editor, tem uma existência breve entre Janeiro e Setembro de 1921.

A 15 de Julho de 1922 surge aquele que será, por certo, o mais influente de todos estes jornais, Guitarra de Portugal, cuja primeira série se prolongará até Agosto de 1939, sempre sob a direcção do poeta João Linhares Barbosa. Uma cisão na primeira equipa responsável por esta publicação, a que nos viremos a referir de novo mais adiante no presente estudo, conduzirá à fundação de outro órgão similar mas de muito menor duração, O Fado, editado entre Abril de 1923 e Janeiro de 1926, sob a responsabilidade do director Manuel Soares

183

«do Intendente» e do editor José António da Silva «Bacalhau». E ainda em Abril de 1923 começa a editar-se Canção do Sul, que virá a ser o principal rival de Guitarra de Portugal, muito embora nos seus primeiros anos a sua publicação tenha sofrido diversas interrupções, para só se estabilizar definitivamente entre Maio de 1930 e Dezembro de 1942. A sua responsabilidade editorial, ao longo de uma existência atribulada, pertence fundamentalmente ao seu proprietário, João Reis, que umas vezes assina sob o seu próprio nome e outras prefere adoptar o pseudónimo de António Cardo, muito embora o jornal tenha saído durante breves períodos sob a direcção episódica, sucessivamente, de Venceslau de Oliveira, de Francisco Viana «Vianinha» e de Celeste Inácio, companheira do proprietário ?.

Uma tão vasta rede de publicações, de maior ou menor longevidade, conforme os casos, constitui um repositório insubstituível de informação histórica e teórica sobre a História do Fado, não tendo sido até hoje objecto de uma inventariação minuciosa que permita rentabilizar plenamente essa informação. Mas, por outro lado, representa igualmente uma prova incontestável da enorme vitalidade do circuito do Fado nas décadas de 1910 e 20 e do facto de este recorrer agora cada vez mais ao suporte impresso como veículo simultaneamente de difusão e até de auto-regulação da sua prática. Refira-se, contudo, que esta maior ligação entre a prática fadista estabelecida, tradicionalmente assente na transmissão oral e num quadro normativo informal, e a emergência crescente de um papel decisivo da escrita simultaneamente como registo dos repertórios do Fado, crónica dos seus protagonistas, elemento regulador da sua execução, divulgador das suas actividades e fórum de debate sobre o seu enquadramento cívico e político, não sucede agora por acaso nem como fenómeno meramente interno ao género. Ela é em boa parte a consequência evidente do fomento da alfabetização popular preconizado pelo movimento sindical e do próprio acesso alargado à leitura por parte de certos sectores operários de ponta, como em particular o dos tipógrafos, que transformarão cada vez mais a imprensa num vector fundamental de todo o universo da Cultura popular urbana.

Por último, a resposta do Fado aos seus críticos passa também pelo aparecimento dos primeiros grandes estudos de referência dedicados à História do género. O primeiro, publicado em 1903, é História do Fado, do olisipógrafo João Pinto de Carvalho (1858-1936), conhecido pelo pseudónimo jornalístico de Tinop; o segundo, surgido logo no ano seguinte, é A Triste Canção do Sul, do escritor e ensaísta Alberto Pimentel (1849-1925). Tinop, baseando-se numa

intensa pesquisa de arquivo e no contacto pessoal com alguns dos fadistas mais velhos do seu tempo, concentra-se na pesquisa histórica sobre a produção fadista, na enumeração e na síntese biográfica dos seus protagonistas, na reconstituição dos ambientes e dos espaços da sua prática. Pimentel, muito embora não

184

1890-1926: a radicalização revolucionária

descure a vertente historiográfica, concentra-se mais na componente textual do Fado, procurando classificar os vários subgéneros poéticos que a integram e caracterizar as suas temáticas. Ambos são figuras prestigiadas do meio intelectual lisboeta do início do século, mas a sua abordagem deste tema surge-nos surpreendentemente livre de preconceitos e aberta à recolha de um máximo de material documental, sem a interferência de juízos de valor apriorísticos ou de generalizações apressadas sobre o campo que estão a abordar. Sem a síntese informativa que ambos representam no que respeita ao Fado oitocentista, assente ainda, em muitos casos, na informação prestada por testemunhas e participantes directos do próprio processo evolutivo do género ao longo das cinco a seis décadas anteriores, ser-nos-ia hoje muito mais difícil reconstruirmos toda a primeira fase deste processo histórico e encadeá-la com o período subsequente que se inicia nas décadas de 1910 e 20, para o qual passamos a dispor, naturalmente, de muito maior número de fontes de informação.

Se a ambas as obras somarmos a brochura já mencionada de Avelino de Sousa, *O Fado e os Seus Censores*, de 1912, também ela uma fonte do maior relevo, não tanto no plano da informação factual de carácter historiográfico mas no da contextualização social e político-ideológica do género, estaremos perante as três referências fundamentais da primeira bibliografia sistemática sobre o Fado, que continuam a constituir uma espécie de núcleo duro em que não pode deixar de assentar a investigação deste tema no que se aplica a todas as fases do seu desenrolar histórico até à segunda década do século xx.

Os anos de transição da Primeira República

A implantação da República em 1910 não tem um impacto directo imediato no panorama do Fado, excepto na medida em que o desaparecimento da Corte e a natural perturbação, pelo menos num primeiro momento, do quotidiano dos salões da grande nobreza do anterior regime afectam, como seria inevitável, o circuito de mecenato aristocrático que nas últimas décadas do século tínhamos visto começar a recuar com frequência crescente sobre alguns dos fadistas mais consagrados da capital.

Nos alvores do novo regime — e ao contrário do que sucede em boa parte do interior do País, em que as populações recebem a notícia da queda da Monarquia pelo telégrafo, sem nela tomarem propriamente parte activa — os bairros populares de Lisboa, que são maioritariamente hostis à Monarquia desde pelo menos a crise do Ultimatum, multiplicam-se em manifestações cívicas de saudação à República que por sua vez se traduzem em inúmeros fados de letras republicanas militantes:

185

Viva a Pátria Portugueza
Que a República salvou,
De morrer na indigência
A que a monarquia a deitou.
Nobre pátria sem igual,

Berço de navegadores
E de heróis libertadores,
Grande e nobre Portugal.
Ia tendo por seu mal
Quem a levasse à vileza
Mas derrotou-se a nobreza
Pelo pendão verde-rubro,
Viva o dia 5 d Outubro
Viva a Pátria Portugueza.
Ao sentir-se a derrocada
Da extinta monarquia,
A Pátria sucumbiria
Por estar mal governada,
Mas a turba ignorada
A que a gloria a levou,
Na Rotunda vincou
Patriotismo sem igual,
Pois foi o velho Portugal
Que a República salvou.
Imperava o cinismo
Governando a nação,
Mandava a perversão
E o vil jesuitismo,
Mas o povo com civismo
Com tacto e inteligência,
Não consentiu a demência
Dum rei novato e banal,
Evitando Portugal
De morrer na indigência.
Homens de raro valor
Como Costa e outros mais,
Usam processos leais
E à Pátria dão vigor
Brilha já a rubra cór
Da bandeira que a salvou,
E a Pátria enfim respirou
Ao ser expulso, o mal, o vício,
Está livre do precipício
A que a monarquia a deitou.
Mas o entusiasmo inicial, alimentado tanto pelo sucesso das políticas de
me para o outro:
equilíbrio orçamental levadas a cabo por Afonso Costa até 1914 como pela
extrema popularidade das medidas laicizantes corporizadas na Lei da Separa-
ção da Igreja e do Estado e na Lei do Registo Civil, entre outras disposições
legais no mesmo sentido, cedo dará lugar a fracturas importantes neste apoio
popular. Face à incapacidade do regime republicano em introduzir medidas
de justiça social e de redistribuição da riqueza, começam a surgir nos meios
populares cada vez mais críticas que sugerem que os detentores do poder

político-económico não terão, afinal, mudado significativamente de um regi-
186

1890-1926: a radicalização revolucionária

Partitura — Derrubou-se a monarquia,

“do Fado Republicano, io varia Essa coorte indecente,

lisboa: s.ed., 1910) Foram-se uns, outros ficaram,

po Pois é tudo a mesma gente”

E | Mais uma vez é Avelino de Sousa um dos arautos deste processo de desen-
canto operário com a República: =

b , im

[...] os humildes filhos do povo, após terem transitado do azul e branco
para o verde e vermelho, retemperaram o espirito, abriram os olhos — os
que os tinham fechados, que não todos — e já hoje cantam ao som do Fado:

Bravos heróis do Progresso,

Avante p'lo grande Ideal!

— À Republica não basta

P'ra esmagar o Capital! *8

E o mesmo Avelino de Sousa inserirá numa boa parte dos seus textos deste
período uma denúncia explícita das desigualdades de distribuição da riqueza, num
tom panfletário que pressupõe uma inserção ideológica e militante consciente no
movimento socialista organizado do seu tempo:

Vive pobre o pobre op'rário

Que trabalha, noite e dia...

Vive rico o usurário

No seio da Burguesia!

Eis o contraste fatal,

Do nascer a subtileza:

D'um lado, o berço — Pobreza

D'outro o berço — Capital.

D'um lado o esforço animal

Do infeliz proletário;

E do outro o argentário

P'ra quem a vida é rendosa!

Porque enquanto o rico goza

Vive pobre o pobre op'rário.

O pobre é triste sendeiro

Que come a ração amarga,

Tal como a besta de carga

Debaixo do cavaleiro.

Monta-o o rico embusteiro

Com toda a sobranceria,

Crava-lhe a espora-ufania,

E com cinismo arrojado,

Escarnece o desgraçado

Que trabalha noite e dia!

É assim que o faz puxar

O carro do Rei-Milhão,

Pois, do pobre a produção

Constitui o seu bem-'star.
Tem, para o fazer trotar
O chicote do salário,
A cujo total precário
Quer que o infeliz se sobre...
E assim à custa do pobre
Vie rico o usurário!
Op'rários do Universo —
A minha humilde canção,
Incita à Revolução
Contra o Capital perverso.
Vêde neste pobre verso
Vossa amargosa agonia...
E lutai com energia
De modo que se invalide
O Inimigo que reside
No seio da Burguesia."

188

1890-1926: a radicalização revolucionária

No extremo mais radical deste movimento estão as várias correntes anarquistas, que utilizam também elas o veículo do fado para a sua propaganda. Aqui fica um exemplo muito curioso, de origem inequivocamente extra-erudita, até pela ortografia original caótica:

A Sciencia humanitaria
Symbolo do altruismo
Tem por base condenar
Deus, Patria e militarismo.
Com a minha rustidade
Meu espírito mal define,
O grande Kropotkine
Cáustico da sociedade,
A grande intelectualidade
Do Tolstoi, que feito um paria
No mundo, metralha vária
Do pensamento, espalhou.
Sacrificando-se mostrou
A Setencia humanitaria.
Esses vultos eminentes,
Sóes rutilantes do mundo.
Num gesto grave e profundo,
Ao burgo aguçam os dentes.
Príncipes e Reis trementes
Demonstram com seu cynismo
Terem medo ao anarquismo.
Fazem-lhe sangrenta guerra
Pois sabem que ele é, na terra
Symbolo do altruísmo.
Inda o mundo há-de assistir

Aos pobres livres do jugo
Espesinharem o verdugo
Da burguezia a surgir.
E depois quando existir
O Idial que vem dar
Resplendor e bem-estar
Incitar patriotismo.
A miseria o Anarquismo
Tem por base condenar.
Mas o povo socegado
Esfacela-se, sofre tortura
Quando seu mal tinha cura
No Idial desejado!
Quer viver martyrisado
Nas garras do servilismo.
Vaz alargando o abysmo
A fanatica humanidade
Pois fa-se nesta trindade —
Deus, Patria, e militarismo. 1º

A eclosão da Grande Guerra em 1914, obrigando o Governo republicano a despesas militares elevadíssimas, que se multiplicam com a entrada de Portugal no conflito, dois anos mais tarde, mergulha o País numa crise financeira cada vez mais descontrolada, que é ainda reforçada pelos empréstimos de guerra contraídos com a Inglaterra pelos sucessivos governos e pelos efeitos da onda inflacionária que atravessa as economias ocidentais nos anos imediatos do pós-guerra.

189

Multiplicam-se as acusações de corrupção generalizada do regime, que atingem o auge em 1925 com o escândalo do Banco de Angola e Metrópole, da responsabilidade do falsário Alves dos Reis, que a opinião pública considera não poder ter agido sem cumplicidades políticas ao mais alto nível. A instabilidade governativa, sujeita a uma lógica de bastidores parlamentares dos directórios partidários, que a generalidade da população tem dificuldade em acompanhar, e a sucessão dos golpes e contragolpes militares que lhe estão associados geram um sentimento colectivo de insegurança. Uma parte da população que não está afecta aos movimentos operários mais politicizados — e mesmo alguns sectores que anteriormente tinham evidenciado simpatias pró-republicanas ou até pró-socialistas — junta-se à classe média urbana descontente e ao campesinato do interior que nunca se identificou particularmente com a República, começando a dar sinais de apoio potencial a uma solução autoritária que garanta a ordem pública e prometa estabilizar a economia e melhorar as difíceis condições de vida da generalidade dos portugueses.

“MORRO-E-MORRO -BEM.

SALVEMAPATRIA!,

190

Representação
imaginária
do assassinato
de Sidónio Pais. Postal
ilustrado, ca. 1918.

Colecção de António
Pedro Vicente,
Fundação Mário Soares
(FMS 09527.004.054)

1890-1926: a radicalização revolucionária

O consulado messiânico de Sidónio Pais suscita, assim, apoios populares que poucos anos antes dificilmente se teriam congregado em torno de um projecto assumido de Direita, em particular através de medidas populistas de grande impacto como a criação de cozinhas de rua para os pobres — conhecidas na gíria popular pela «sopa do Sidónio». É o caso do já mencionado poeta popular Artur Arriegas, que dedicará ao Presidente-Rei recém-assassinado o seguinte fado de homenagem póstuma:

O Doutor Sidonito Paes,
Que morreu qual Nazareno,
«Foi homem grande demais
Pra um país tão pequeno!»
Com um rasgo de energia Belo espelho de bondade,
Fez uma revolução, Um génio proeminente,
Foi um herói da Nação Foi o grande Presidente
Por demonstrar valentia! Vítima da Humanidade!
Com alma, com ousadia, Quem é que chorar não há-de
Fez prodígios divinais! Ouvindo nas catedrais,
Ao ver famintos mortaes Tristonhos doores finais
Socorria-os com presteza; Que nos fazem confranger?
Foi pai de toda a pobreza Até parecem dizer:
O Doutor Sidonio Paes. Foi homem grande demais!
Porem, uma turba irada Também nós, os que cantamos
Não o deixou continuar,
Não o quiz acompanhar
Nessa bendita cruzada.
Ele, afrontando a cambada,
Pálido, altivo, sereno,
Nunca perdeu o terreno
E a crença do Redentor;
Foi um mártir sofredor
Que morreu qual Nazareno!

191

O triste fado corrido,
Com o peito confrangido,
Seu triste fum lastimamos!
É facil que não o esqueçamos,
Cantando um fadinho ameno,
Já que a Vida é um veneno,
Em que a nossa alma se expande;
O Fado, também é grande
P'ra um país tão pequeno."

Para lá de testemunhar esta predisposição que se vai gerando num terreno social cada vez mais amplo para o acolhimento favorável de um estado de excepção

de carácter antidemocrático, o texto de Arriegas é também revelador pela utilização explícita recorrente de imagens religiosas para a caracterização das virtudes atribuídas ao ex-Presidente. De facto, o clima de anticlericalismo jacobino que marcou os primeiros anos da República, se por um lado atraiu e mobilizou as franjas mais radicais dos republicanos acabou, por outro lado, por hostilizar os sectores de mais forte tradição católica no seio dos bairros populares de Lisboa, que à partida não eram de modo algum hostis ao novo regime. Na viragem para a década de 1920, a notícia recente das aparições de Fátima em 1917, abordadas de início com alguma prudência pela hierarquia católica mas rapidamente divulgadas com nítidos intuições políticas pelos activistas conservadores do Centro Académico da Democracia Cristã — em que se destaca a figura do futuro Cardeal Cerejeira — incentiva um movimento de mobilização católica anti-republicana à escala nacional, que culminará no Congresso Mariano de Braga de 1926, plataforma imediata de lançamento do golpe militar do 28 de Maio.

Não admira que também na lírica fadista popular encontremos sinais desse reavivar intenso da religiosidade tradicional, e que numa colecção de poemas de Fado recheada de textos de carácter republicano e socialista, publicada em 1922, encontremos igualmente versos como os seguintes, a prosseguirem um filão de inspiração religiosa de que temos vindo a encontrar manifestações constantes desde as fases mais remotas da génesis do Fado:

Rezar é de quem tem fé,
Bem rezam as almas crentes
Orações amor ardentes
À Virgem de Nazaré
Minha crença a mesma é
Nesse amor que me inebria,
Pois rezo à Virgem Maria
Orações de intenso ardor
E por ti, ó meu amor,
Rezo de noite e de dia. [...]!?

Nos alvores do 28 de Maio, a base social de apoio à República democrática parece, pois, estar a desagregar-se, mesmo nos círculos populares lisboetas que tinham sido um dos seus pilares históricos. Uma parte significativa dessa anterior base identifica-se agora com propostas políticas de teor revolucionário, sejam estas socialistas, anarco-sindicalistas ou — a partir de 1921 — comunistas

192

1890-1926: a radicalização revolucionária

(em Dezembro de 1923, por exemplo, o duo de guitarra portuguesa e viola, respectivamente, de Armandinho e Georgino de Sousa, actuará num jantar de homenagem ao delegado da Internacional, Humbert-Droz, que viera a Portugal para assistir ao primeiro congresso do PCP, algumas semanas antes ")), e essa postura é veiculada por um enorme número de letras de fado que circulam impressas nos meios populares da capital. Mas outra parte, também ela de dimensão crescente, anseia por uma solução autoritária que preserve os valores mais tradicionais, designadamente os da defesa da religião católica, face ao jacobinismo iconoclasta do regime, e os do regresso utópico a um passado idealizado de prestígio nacional. E também esta perspectiva, que mais tarde se tornará dominante no contexto do Estado Novo, é traduzida por algumas letras fadistas.

Entre estas duas posições de teor político-ideológico mais marcado, vai-se transmitindo, claro está, o mainstream de uma tradição lírica fadista cujo espectro temático de fundo não mudou particularmente com as oscilações políticas entre-tanto ocorridas, por ter a ver com o próprio quotidiano estrutural das comunidades populares em que está enraizado, no qual essas oscilações não chegaram a introduzir transformações de fundo. Continuaremos, neste âmbito, a deparar-nos com uma grelha de assuntos muito próxima da que Alberto Pimentel tinha tipificado e proposto em 1904 para a tradição fadista das décadas anteriores, e a coexistência destes temas do dia-a-dia, politicamente «neutros», por assim dizer, e das mensagens de mobilização política, no seio das mesmas colectâneas de letras fadistas impressas neste período, exemplifica bem a postura que anteriormente vimos ser exposta por Avelino de Sousa — a de um Fado ainda profundamente enraizado nas suas comunidades tradicionais, apesar de todas as suas expansões sociais e geográficas entretanto verificadas, e ao qual nenhuma das facetas do quotidiano e do corpus de valores dessas comunidades é estranha.

A experiência da Grande Guerra

De todos os acontecimentos políticos que marcam o período republicano, a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, em 1916, é por certo aquele que de modo mais dramático vem afectar o quotidiano dos portugueses. Por isso mesmo, terá reflexos profundos no imaginário popular, expressando-se, designadamente, através de inúmeras letras de Fado desta época, ao ponto de se poder considerar que passará de algum modo a constituir uma nova categoria temática dentro do género.

A entrada na guerra está longe de ser um propósito unânime, mesmo no seio das fileiras republicanas, muito embora o núcleo dirigente do Partido Democrático 193

— maioritário — a considere essencial à afirmação geopolítica do País no contexto europeu e à preservação das colónias africanas no cenário posterior ao conflito.

A própria Inglaterra, ciente da escassa utilidade bélica das forças armadas portuguesas num conflito de semelhante escala, resiste durante dois anos à hipótese de invocar para esse efeito o velho tratado de aliança luso-britânico e avisa mesmo o Governo de Lisboa de que, na eventualidade de este vir a declarar unilateralmente guerra à Alemanha, não contribuirá para os custos das operações militares.

Quando finalmente Portugal provoca a declaração de guerra do Império Alemão pelo aprisionamento dos navios germânicos nos portos nacionais em Fevereiro de 1916, o regime republicano lança uma intensa campanha de propaganda a favor da participação nas hostilidades, invocando precisamente a fielidade «honrada» aos compromissos multisseculares com a Inglaterra, e esta mesma mensagem ecoa em inúmeras letras de fados da época, como na seguinte Canção Patriótica (onde, apesar de tudo, não deixa de aparecer paralelamente como razão complementar de solidariedade com a França invadida o facto de esta ser «o berço da Revolução»):

Contra o tirano alemão
Voz lutar, talvez morrer
Honrando a Pátria amada,
Julgo cumprir um dever.
Um contrato de aliança,
Com a nobre Inglaterra,

Impele-me a ir p'rá guerra,
Deter a força que avança.
Vou em defesa da França,
O berço da Revol'ção,
Indica-me o coração
A que vá. Então irei,
E a Pátria defenderet,
Contra o tirano alemão. [...]')⁴

O mesmo se pode encontrar no fado Amor Pátrio, cujo mote diz: «Minha mãe jurei bandeira, / Agora serei soldado. / Vou mostrar que Portugal / É pequeno mas honrado.» ? As glosas deste mote prosseguem, por sinal, com a descrição da despedida do campo e da amada («Adeus, terra, adeus Maria / A pátria vou defender») e com uma curiosíssima associação entre a fidelidade nacional à aliança com a Inglaterra e uma afirmação da virilidade do País («Vou mostrar que Portugal / Está

194

1890-1926: a radicalização revolucionária

costumado a cumprir / Os seus antigos tratados, / Não se iguala aos capados / Que falam na honra a rir»).

Os mesmos slogans oficiais difundidos pelo partido intervencionista ecoam em outra letra, que faz, contudo, questão de marcar ao mesmo tempo a presença do Fado em todos os momentos da participação no conflito:

Os soldados nas trincheiras,
Junto ao estrondo do canhão,
Cantam do Fado a tristeza,
Co'a esp'rança no coração!
Desde as ruas bem tortuosas,
dessa infecta Mouraria
O Fado causa alegria,
E faz almas bem ditosas.
O Fado é feito de rosas!
Tem ilusões bem fagueiras.
Gargantas bem altaneiras
O cantam, não o descuram,
E já há muito o murmuram,
Os soldados nas trincheiras!
Mesmo através lá dos saques,
Tendentos a só destruir,
Nosso Fado vem surgir,
Na bravura dos embates!
No decorrer dos combates,
Entre a voz do Capitão,
O Português qual um Leão
Temível, fero e ousado,
Avança cantando o Fado
Junto ao estrondo do canhão!
Depois quando a vitória
Vez surgir aos militares
Eles em belos cantares

Cantam hinos de glória
Lembram a pátria, a história
Bem célebre, a Portuguesa
E depois com alma presa
Tendo da Pátria as lembranças
E chorando como crianças
Cantam do Fado a tristeza.
Se quando vieres soldado,
Lá dos campos de batalha
Retraçado de metralha
Vem vindo cantando o Fado!
Não vos julgueis desgraçado
Se de lá não vieres são
Porque esmagaste o Alemão,
O causador desta guerra,
E ide depois para a terra
Co'a esp'rança nO coraç
ão! 106

Contra a entrada na guerra está, no entanto, o movimento sindical e socialista, que faz circular inúmeras letras nesse sentido, denunciando o conflito como uma mera conjura do poder político e económico, invocando contra ele os princípios do internacionalismo proletário e convidando os soldados alemães à deserção:

195

aus ESTATE TRES DS
E e foroDucTad DA-VENDA-D' ESTES: EXEMPLARES, SERÁ. oFi -RECID do
-PELA-EMPREZA:DO- EDENTEATRO: A. FILANTROPICA - cd Li RUZ ENE
| STRES-OFICIAES DO: |
E CITO-QUE- FIZERAM.
E RTE-DA-ULTIMA-EXPEDI=je “ÃO “A: AFRICA: im oo,
fes NEMERITA: E
á
| o “CANTADO-POR-E SPECIAL:
"DEFERENCIA-DOS: su

sv

196

VaLentiM DE CARVALHO
37, R.d'Assunção, 39
Combatendo a humanidade,
O Direito, a Paz, o Amor:
Pelo Universo se espalha,
Fome, guerra, luto e dor.
Generais, imperadores.
Reis, príncipes, muinastros
Assistem aos tão sinistros
Desmandos inquisidores,
Não os assustam os horrores,
Ney tanta atrocidade,

Calca-se a liberdade
Com o costumado cinismo
E vai-se com egoísmo
Combatendo a humanidade.

Pararam as oficinas,
Já não mexem os arados,
Os homens são atirados
Para horríveis chacinas,
Eleva-se às altas colinas
O canhão destruidor,
Combate-se com rancor,
Combate-se por prazer,
Ninguém conhece, a meu vêr,
O Direito, a Paz, o Amor.

Pág. 196

Partitura do Fado
do Expedicionário,
da revista Dominó
(Lisboa: s.d.).

Colecção de Michel
de Roubaix
Os povos nºum vil atraso,
Pág. 197

Vão-se deixando arrastar, Partitura do Fac
Sidonim, da revista Bola
de Sabão, com música
de Luz Júnior (Lisboa:
Valentim de Carvalho,
s.d.). Colecção do Museu
Vai aumentando a batalha, do Fado (Lsbeal
Vão deixando escangalhar
De propósito e ao acaso,
Vai ficando tudo raso,
E o povo que trabalha,
Vê seu trabalho extinto,
Porque um ódio faminto
Pelo universo se espalha.

Boche, abandona as fileiras
Não caves mais a ruína,
Regressa à oficina,
Às laboriosas cancelas,
Escangalhai as fileiras,
Abraçai-vos com ardor,
Batalhai! Mas pelo amor
Que a Natureza encerra,
Não consentis sobre a terra,
Fome, guerra, luto e dor!"

À intervenção militar portuguesa, por outro lado, salda-se por um verdadei-

ro desastre, mergulhando o Corpo Expedicionário Português, sem condições de treino, armamento ou simples indumentária minimamente adequados, no quotidiano infernal da guerra de trincheiras em França, onde morrerão quase dois mil homens (aos quais se somarão outros tantos caídos em Moçambique, na sua maioria vítimas de doenças tropicais). Essa experiência brutal marcará permanentemente os jovens recrutas portugueses, e inspirará os poetas populares durante anos, mesmo que os seus testemunhos possam não ter a mesma carga político-“ideológica assumida do exemplo anterior e se reportem mais ao relato amargo das privações individuais na frente de batalha. O poeta algarvio Joaquim dos Santos Andrade, estabelecido em Lisboa logo após regressar do cativeiro em França,

198

1890-1926: a radicalização revolucionária

começa por reproduzir também ele o discurso do dever patriótico («Tenho dever e obrigação / Como português de raiz, / De honrar o meu País») mas em breve os seus poemas assumirão uma postura de contestação política aberta ao conflito, invocando, muito em particular, os sofrimentos dos soldados nas trincheiras:

Se quereis saber o que custa a guerra

Altos Senhores dos Estados:

Venham passar um Inverno

Nas trincheiras com os soldados... [...]

Comei um quarto de pão

Tal como eu todos os dias;

Saiam dessas regalias

Que ganhásteis sem razão.

Formai lestos um pelotão

Fazei o exercício moderno;

Com ar altivo e paterno

Ide já para as primeiras linhas;

Com roupas iguais às minhas,

Venham passar um Inverno!

As medalhas que trazeis pendidas

São minhas e dos meus camaradas;

Não queiram honras achadas

À conta das nossas vidas!

Essas pensões garantidas

Pertencem aos desgraçados.

Seriam por mim louvados

Se fizessem o que eu faço

Lutando de braço a braço,

Nas trincheiras com os soldados!...'8

As memórias traumáticas da Grande Guerra ficarão na lírica do Fado durante décadas, sob os mais diferentes registos: umas vezes é o da exaltação patriótica pela voz de Estêvão Amarante («Soldado, que vais às sortes / Vai p'r'ó quartel, não te importes / Que lá ninguém te faz mal! / Não temas que não te comem, / Vais aprender a ser homem / P'ra defenderes Portugal!») e mais tarde, ainda no mesmo fado, «Soldado, lá na trincheira, / Se vires o porta-bandeira / Cair com ela no chão / Levanta-a logo, soldado, / Num trapo verde e encarnado / Tu tens a Pátria na mão !»);

199

outras é o da evocação trágica, por vezes num tom de sentimentalismo folhetinesco, do sofrimento individual imposto pelo conflito, como com Maria Emilia Ferreira («Não me queres, não admira, / Perdi os olhos na guerra, / Com eles tudo perdi! / Mas disse-me alguém que os vira / Mesmo cheiinhos de terra / Inda choravam por ti!») ou com Berta Cardoso («Quando foram dizer à pobre mãe / Que o filho tinha morrido lá na guerra / Ela ajoelhou, a tremer, sentindo bem / O desgosto mais dorido que há na terra!»). A censura do Estado Novo, que, como seria previsível, proibirá logo à partida os textos de contestação antibélica de natureza assumidamente política, acabará depois por excluir quase por completo o próprio tema, no seu conjunto, primeiro no contexto da propaganda militarista levada a cabo por ocasião da Segunda Guerra Mundial na perspectiva de uma eventual necessidade de defender as colónias africanas, mais tarde, por maioria de razão, face à eclosão das Guerras Coloniais.

O experimentalismo formal e poético

Se ao longo das duas primeiras décadas do século xx, em particular à medida que a agitação social se vai radicalizando no breve e acidentado percurso da Primeira República, encontramos uma postura manifesta de intervenção política militante por parte de muitas das figuras mais representativas do Fado deste período, é interessante observar como várias dessas mesmas figuras estão, em simultâneo, claramente envolvidas num esforço intenso de renovação dos paradigmas poéticos do género. Para lá das novas opções temáticas que resultam do empenhamento ideológico radical do Fado republicano e socialista, como temos estado a a ver, há ao mesmo tempo uma preocupação com a procura de novos modelos formais, novos padrões métricos e novos esquemas de rima, que sem pretendem destronar o uso maioritário da quadra em redondilha maior — simples ou glosada em quatro décimas — visam agora diversificar os recursos poéticos disponíveis no repertório fadista. À preocupação subjacente a esta vontade de inovação textual prende-se com a atitude de fundo que já encontrámos bem expressa em Avelino de Sousa, por exemplo, no sentido do reforço da mais-valia cultural e da natureza educativa do Fado no contexto social português, afastando-o da memória negativa da sua associação de origem ao universo marginal das tabernas e dos prostíbulos. A incorporação no suporte poético do género de convenções formais consideradas mais sofisticadas e tradicionalmente mais próximas do repertório erudito é, deste modo, vista como um mecanismo de qualificação cultural e de legitimação social, envolvendo o Fado numa respeitabilidade acrescida, capaz de o libertar do «pecado original» das suas origens marginais e de reforçar o seu desejado potencial de veículo consciencializador e emancipador das classes trabalhadoras.

200

1890-1926: a radicalização revolucionária

Avelino de Sousa Será precisamente este o sentido das declarações do articulista do jornal *Guitar-*

ra de Portugal Domingos Serpa ao escrever em 17 de Janeiro de 1922, a propósito do apoio do seu jornal a estas inovações então em curso na poesia do Fado:
Todo o nosso esforço consiste em destruir os velhos moldes do fado
dos bordeis, dando aos nossos versos um cunho de honestidade, aca-
bando com a pornografia que por desgraça nossa ha muitos anos se
amancebou com o fado.!º?

201

Um ponto comum às várias experiências levadas a cabo neste domínio, sobre-

tudo a partir de 1910, é o da superação do modelo simples da quadra de heptassílabos que tinha até agora dominado o repertório, quer sob a forma de quadras soltas quer pelo recurso à glosa em quatro décimas (sendo cada uma destas, como atrás analisámos, subdividida, em termos da forma poético-musical, em três quadras, pela repetição do último dístico). Uma das primeiras inovações com que nos desparamos é o acrescento de um hemistíquio de três sílabas ao primeiro e ao terceiro versos da quadra em redondilha maior, obrigando, em ambos os casos, a extensão assim acrescentada a rimar com o verso original, e esta duplicação da rima fará com que este tipo de fado seja referido como Duplicado. Vejamos o exemplo do Fado Primavera — recolhido em pelo menos duas antologias poéticas de fados e canções, publicadas em 1909 e 1911, respectivamente — no qual ao acrescentamento simples destes dois hemistíquios se junta o artifício poético adicional de que em cada estrofe o hemistíquio que aparece após o terceiro verso antecipa o encabeçamento do verso conclusivo imediatamente subsequente:

A brisa dizia à rosa: Tu passas de noite e dia,
Dá, formosa, Sem poesia,
Dá-me, linda, o teu amor. A repetir-me os teus ais;
Deixa-me dormir no teu seio Não te adoro... quero o Norte,
Sem receio, Que é mais forte,
Sem receio, minha flor. Que é mais forte e eu amo mais!
De tarde virei da selva No outro dia, a pobre rosa
Sobre a relva, Tão vaidosa
Os meus suspiros te dar; No hastil se debruçou...
E, de noite, na corrente, Pobre dela! — Teve a morte,
Mansamente, Porque o Norte...
Mansamente te embalar. - Porque o Norte a desfolhou! "o

E a rosa dizia à brisa:

— Não precisa
Meu seio dos beijos teus;
Não te adoro... és inconstante...
Outro amante,
Outro amante aos sonhos meus!

202

Partitura do Fado Liró,
n.º 9 da colectânea
Canções Portuguezas
(Lisboa: Neuparth
& Carneiro, s.d.)

1890-1926: a radicalização revolucionária

Edição de piano só.

Ê Pia

NEUPARTH x CARNEIRO

Editores-Fornecedores do Conservatorio

97-Rua Nova do Almada-99.

+ a oh -. LISBOA. CR ee, ' e

asas rdias Nois, 5

203

Não se trata de uma invenção absoluta do contexto fadista, mas de um processo

corrente da lírica erudita tardo-oitocentista — e até das cançonetas do Teatro musical - que Pinto de Carvalho, designadamente, refere ter sido, já em 1900 aplicado pelo jovem Afonso Lopes Vieira a um dos fados cantados nesse ano pelo Orfeão Académico de Coimbra:

Olhos que a mim me perdeis,

Que me encheis

Todo de luz e de graça;

Tende piedade de mim,

Sendo assim

Engraçados dais desgraça. [...]!!

A aplicação alargada deste mesmo princípio de junção de um hemistíquio de três sílabas, já não apenas ao primeiro e ao terceiro, mas aos quatro heptassílabos da quadra original, dá origem a uma outra categoria poética nova no Fado, o chamado Versículo. Neste caso, o desafio para o poeta, mesmo quando não se trata de uma mera extensão de um poema preexistente mas de uma nova composição, toda ela da sua autoria, é garantir que a quadra em heptassílabos mantém, de forma autónoma, o seu sentido e a sua rima própria, cabendo aos hemistíquios acrescentados formarem um segundo alinhamento de rimas. Os quatro versos da quadra continuam assim a rimar entre si na sétima sílaba, e as suas novas extensões assegurarão, por sua vez, uma nova rima na décima primeira sílaba. É o que sucede no fado Esmolas, com texto do jovem poeta popular Carlos Conde construído sobre uma quadra original de R. Carreira e publicado já no início da década de 1930:

O pão da esmola é amargo, — pouco vale, —

Coitado de quem o'come, — que amargura!

Fica-lhe a boca a amargar, — a saber mal,

Nem chega a matar a fome — que o tortura!

P'ra quem a vida é ruim, — e pede a morte

Que tem a dor por encargo, — bem fatal,

, d E k .

P'ra desgraçados assim — com pouca sorte,

O pão da esmola é amargo, — pouco vale!...

204

1890-1926: a radicalização revolucionária

O que dá, impõe-se e brilha, — é mais falado;

O que aceita se consome — em desventura,

Este pão, assim, humilha — um desgraçado,

Coitado de quem o come, — que amargura! —

Há quem dê por devocão, — não por dever

E há quem dê p'ra se mostrar — e se propale.

Quem precisar deste pão, — para comer,

Fica-lhe a boca a amargar, — e a saber mal.

Há quem dê, porque a divisa — que o consola,

E subir, é ganhar nome, — é ter fortuna.

O faminto que precisa — desta esmola,

Nem chega a matar a fome — que o tortura!...M2

Uma outra variante do Duplicado é a junção ao primeiro e terceiro versos da quadra, não só de um, mas de dois hemistíquios encadeados, de três sílabas

cada, os quais têm de rimar entre si e com o heptassílabo que os precede — daí a designação de Triplicado dada a este tipo de fado. É assim que, por exemplo, o poeta Artur Arriegas pegará numa quadra popular já anteriormente recolhida por Teófilo Braga e Pinto de Carvalho («Se o Padre Santo soubesse / O gosto que o fado tem, / Viera de Roma aqui / Bater o fado tambem») e entretanto objecto de algumas variantes ligeiras na sua transmissão oral, para construir sobre ela um fado Triplicado, que seguidamente se reproduz. Publicado já em 1922, nele nos deparamos com um quadro do ambiente fadista de taberna, tal como este surgia descrito em muitos poemas de fado meio século anteriores, com as mesmas insinuações brejeiras e o mesmo uso assumido do calão bairrista, aliados ao tom anticlerical corrente na época, como se Arriegas quisesse aqui construir uma espécie de pastiche bem-humorado, evocador, em todos os seus clichés temáticos, dessa época «heróica» das origens do género. Repare-se, por outro lado, na variedade concentrada de informações sobre a indumentária do cantador, sobre a prática performativa, sobre a recepção do público, sobre o contexto de execução, e sobre uma multiplicidade de vertentes do quotidiano fadista tradicional, a que não falta uma referência final à presença sempre próxima da vigilância policial e da cadeia:

205

Se o Padre Santo soubesse,

Se quisesse,

Se aprendesse

O gosto que o fado tem...

Vinha de Roma a Lisboa,

Vinha à toa

À «Madragoa»

Cantar o fado também!

Vinha cantar o fadinho,

“Choradinho,

Tocadinho

Nas guitarras sonoras!...

Cantaria às mariposas

Mais formosas

E mimosas

Um bom fado brejeirinho...

Se bebesse muito vinho,

Coitadinho,

Pobrezinho,

Até que o entontecesse,

Quando já torto estivesse,

Era ums,

Sem que desse

Que estava com uma piela!

Era uma grande bresundela

Já com ela t

Lá na cela...

Se o Padre Santo soubesse!

Quando se ouvissem os fados

Inspirados
E tocados
Por tão alta Reverência.
Tudo estava com decência,
Com prudência,
Da Eminência
Ouvindo os garganteados!...
Seus ui eram bisados,
Aclamados
E falados
Daqui até Santarém;
Não haveria ninguém,
, Que com desdém,
Dissesse além,
Qu ele cantava sem saber...
E amantes podia ter,
P'ra com prazer
Conhecer
"O gosto que o fado tem!...
De calcinha abuzinada,
Apertada,
Bem 'sticada =
E chapéu à fragateiro;
"Té lhe chamavam bregeiro,
Desordeiro,
Ou toureiro
De usar gravata encarnada.
Ta às iscas e à dobrada,
Co'a gajada
Afadistada,
Que anda sempre assim na broa!
E se o beber não lhe enjoia, -
Era bem boa
Essa loa,
A que chamamos zurrapa!

206

1890-1926: a radicalização revolucionária

Se isto lá soubesse o Papa, Mas, se lhe dissesse alguém:
Punha a capa — Ó Zé Ninguém,
E à socapa Preso vem!

Vinha de Roma a Lisboa! Gritaria sem demora:
Ia também ao café, «Lá vou eu p'rá Boa Hora,
Ok, olé! Ora, ora,
Que salsifré! Por agora
Até dançava à espanhola! Cantar o fado também ?»!º
Cantava o Rebola a bola,
Tendo tola
Tinha escola,

P'ra se meter num banzé!
Na naifa tinha filé,
Metia pé,
Com gajé,
Fadistava muito bem!

Numa entrevista ao jornal O Faduncho, a 30 de Junho de 1918, o próprio Arriegas atribuirá a invenção deste modelo do Triplicado a Avelino de Sousa, e de facto ambos os poetas utilizarão repetidamente este formato nos seus fados publicados:

Foi o poeta Avelino de Souza, meu grande e velho amigo, o primeiro que sobre o Corrido inventou o Fado Novo, ou o Triplicado, como lhe chamam por aí.

Claro está que o encadeamento dos dois hemistíquios assim acrescentados acaba por gerar, independentemente do facto de haver entre eles uma rima, um heptassílabo intercalar no seio do primeiro e do segundo dístico de cada quadra, originando deste modo, na prática, dois tercetos que, por sua vez, formam uma sextilha. O Triplicado resulta assim na passagem de uma sequência de quadras subdivididas em dois dísticos, como era tradicional no Fado desde o seu período mais remoto, a uma de sextilhas subdivididas em dois tercetos. E, pela mesma lógica, a distribuição habitual do texto pela música segundo a forma A4'BB' ou ABB'', com o primeiro dístico da quadra colocado na secção musical A e o segundo dístico na secção B, aplica-se agora, de forma análoga, aos dois tercetos da sextilha.

207

A par com esta estrutura em sextilhas resultante do duplo hemistíquio inserido pelo Triplicado, encontramos também, a partir de finais da década de 1910, o uso da sextilha simples, sem subdivisões ou rimas internas desse tipo, segundo um sistema idêntico de distribuição musical. A sua introdução é por vezes atribuída ao poeta e cantador José António da Silva, conhecido pela alcunha de «Bacalhau», ao que parece por volta de 1918. Aproximadamente por essa época, de facto, surge-nos na colectânea impressa Os mais Lindos Fados e Canções um exemplo anónimo dessa prática, sob o título Fadinho Liró:

Guitarra, guitarra gême,
Que o meu peito todo freme
Quando choras pianinho.
Não há fado com mais alma
Que o liró, pois leva a palma
Até ao próprio choradinho.
As Duquesas e Condeças
Ao cantá-lo pedem meças
Sem receio de perder
Nas areias de Cascais
Tem o meu fado encantos tais
Que é da gente enlouquecer
Guitarra, guitarra amiga,
Quando boto uma cantiga
No calão da alta roda
Tua voz gemendo anciosa

Torna [2] a minha anciosa [?]
E as madamas, doce, engoda.
Até canta o bom burguês.
Foi fadista o Vimioso
Co'a Severa ardendo em gozo!
Pois o fado é português,
Qualquer faia canta o fado
P'la guitarra entusiasmado.

208

1890-1926: a radicalização revolucionária

Armando Freire Este exemplo é problemático, porque o seu estilo, a sua linguagem e as «Armandinho»

susas alusões temáticas e contextuais sugerem uma origem bastante anterior, apresentando fortes semelhanças à escrita fadista das décadas de 1870 ou 80,

209

o que não seria incompatível com o demais conteúdo da colectânea, em que a par com poesias alusivas à Primeira Guerra Mundial se incluem igualmente fados já com dezenas de anos, como o Fado Choradinho, o Fado do Vimioso ou o Fado da Severa. Tratar-se-ia, contudo — a admitir esse carácter assim tão remoto —, de um exemplo precoce e quase isolado do uso da sextilha no Fado, uma prática que, efectivamente, só se começa a generalizar ao longo da década de 1920. Subdividida em dois tercetos e mantendo também ela a forma musical ABB", a sextilha tornar-se-á depois, nos anos 30, num dos modelos mais frequentes para a escrita de novos fados, sobre melodias recém-compostas por músicos de relevo como Armandinho, José Marques ou Joaquim Campos, o que a seu tempo teremos ocasião de constatar.

José «Bacalhau», tenha ou não sido ele o primeiro a adoptar o uso sistemático da estrofe de seis heptassílabos, em termos genéricos, ficará particularmente associado, no entanto, à aplicação à sextilha do mesmo princípio do mote com glosa em quatro estrofes que tradicionalmente era utilizado na quadra glosada em décimas. Se nesta última, como vimos, cada uma das décimas podia ser cantada como equivalente a uma sequência de três quadras, pela execução singela dos primeiros quatro versos e dos quatro subsequentes, seguida da apresentação repetida do dístico final, a sextilha vai agora ser glosada em estrofes de quinze versos, correspondentes, por sua vez, a uma subdivisão de 6 + 6+3 — ou seja, de três sextilhas, se o terceto final for também ele cantado duas vezes.

De modo a não prolongar demasiado a duração da peça, utilizam-se de um modo geral apenas quatro glosas. Um das opções possíveis, neste caso, é a de fazer do último verso de cada uma dessas quatro glosas, sucessivamente, a citação integral do primeiro, terceiro, quarto e sexto versos da sextilha do mote, excluindo, para esse efeito, por conseguinte, o verso intermédio do primeiro e do segundo terceto dessa sextilha inicial. Há casos, contudo, em que o poeta prefere tratar na íntegra os seis heptassílabos do mote, reproduzindo no final da segunda e da quarta glosas já não apenas um mas dois dos versos do original, Ou seja, o verso 1 do mote corresponde ao verso 15 da primeira glosa e os versos 2 e 3 aos versos 14 e 15 da segunda, e o mesmo sucede com o segundo terceto do mote e com a terceira e a quarta glosas, respectivamente.

Em qualquer destas suas duas variantes, é esta a forma poética conhecida

como «Fado Bacalhau», utilizada por inúmeros letristas até pelo menos ao final da Segunda Guerra Mundial. A 1 de Outubro de 1925, por exemplo, o jornal *Guitarra de Portugal* publica a seguinte sextilha com quatro glosas, composta segundo este mesmo modelo pelo poeta João Linhares Barbosa e alusiva à repressão policial violenta que o governo republicano de António Maria da Silva desencadeou recentemente contra o movimento sindicalista:

210

Numa velha habitação
Vz há pouco um grande drama
Que muito me impressionou,
Abraçados à mãezinha
Choram quatro criancinhas
Pelo paique não voltou.
Foram prendê-lo de noite
k Porque assinara um artigo
4 No jornal revolucionário.
Teve chufas o açoite
Day ps Quando foi para o seu calvário,
Quando foi para o seu castigo.
Riram à sua passagem
O burguês e o mendigo.
Ante aquela humilhação
A Sentiu-se mais revoltado
) E a caminho da prisão
| Pareceu-lhe ir entre judeus.
, Fora preso e algemado.
Mesmo ao pé dos filhos seus
Numa velha habitação.
Ao deixar a santa prole
O empolgante escritor
Teve um abismo de sorvos,
Nenufar lançado aos corvos
Que num bando grasnador
Parecem cobrir o Sol.
Z Apóst'lo dum novo escol
Chamaram o anarquista.
Toda a gente o acusou,
Sem ver que ele insuflou,
D'um ideal que inflama
Redenção, o mundo bélico,
Pois no lar deste famélico
Vi há pouco um grande drama
Que muito me impressionou!

211

1890-1926: a radicalização revolucionária
Eu tinha entrado a saber
Se havia alguma notícia
Do mártir encarcerado,

Mas senti-me emudecer —
Que ninho tão torturado
P'a vil obra da Polícia!
Lá dentro reinava um mixto
» De miseria e de carícia.
Informou-me uma vizinha
Que a mulher do que acusavam,
Vendo que o esposo não vinha
Matara-se entre loucuras.
“Ascrianças dormitavam,
“Talvez sonhando venturas,
Abraçadas à mæzinha.
Havia livros caídos,
Mudas vítimas, talvez,
Da busca policial,
Esse sistema brutal
Eivado de hediondez
Que usam para os perseguidos.
Como todos os traídos,
O herói foi p'ra o degredo
E na carta que enviou
Um beijo a todos mandou
Nas asas das andorinhas
Que voam de muito além.
Transmitindo o beijo à mae,
Choram quatro criancinhas
Pelo pai que não voltou."§

Com um total de 66 versos — seis da sextilha inicial e quinze para cada uma das respectivas glosas — o «Fado Bacalhau» será ideal para longos quadros descritivos como o que acima se reproduz, mas ao mesmo tempo tenderá facilmente para um estilo demasiado palavroso, e sobretudo obrigará a uma duração tanto mais excessiva quanto o seu tratamento cantado se faz sobre a repetição sucessiva de uma mesma estrofe musical, ouvida logo de início com a sextilha do mote e depois reiterada mais doze vezes. Equivalente a mais do dobro da extensão de um fado normal, esta duração será incompatível com os padrões de minutagem impostos pelo Disco — e mais tarde também pela Rádio. Ao longo da década de 1940 o mote em sextilha e as respectivas quatro glosas de quinze versos cada acabarão, pois, por dar lugar a uma sequência mais curta de quatro a cinco sextilhas simples, como estas se vinham praticando desde há quase duas décadas.

O nome de «Fado Bacalhau» manter-se-á associado a partir de então à melodia estrófica para sextilhas que Armandinho escrevera no início dos anos 20 para José António da Silva, como suporte musical desses seus fados glosados mais longos "", mas esta melodia passará agora a ser utilizada como base de qualquer letra que assente em estrofes de seis heptassílabos. E as sextilhas constituirão igualmente a base de muitas outras melodias de Fado correntes a partir da década de 1930, como as chamadas «Marchas» de Alfredo Correeiro, Alfredo Marceneiro e Manuel Maria Rodrigues, ou os fados Franklin de sextilhas, Pedro Rodrigues, Primavera, Vitória e tantos mais.

O Triplicado, o fado de sextilhas simples e o «Bacalhau» têm todos eles em comum o facto de substituírem o tradicional predomínio da subdivisão em dísticos pelo aparecimento do terceto como uma nova unidade poético-musical fundamental, em paralelo com a anterior. Nada de mais natural do que a combinação de ambas as unidades na forma da quintilha, pelo encadeamento de um dístico poético na secção 4 da música e de um terceto na secção B, este último logo repetido com base numa variante de B ou mesmo atribuído nessa sua repetição imediata a uma secção musical C de carácter conclusivo (a forma resultante é, pois, ABB' ou ABC). A quintilha, com esta sua forma musical um pouco mais complexa do que as anteriores, parece, no entanto, ter sido adoptada ligeiramente mais tarde do que as formas que acabamos de examinar, tornando-se comum sobretudo na década de 1930, ligada a melodias de grande circulação como o Fado Mortalha, de Armando Machado, o Fado Natália, de José Marques, ou o Fado Tradição, de Alcídia Rodrigues (o mesmo sobre o qual João Ferreira Rosa virá mais tarde a cantar o Emabuçado). Desse fado de quintilhas já de início dos anos 30 (e portanto também ele num quadro político de censura prévia aos poemas cantados) vejamos um exemplo curioso da autoria do poeta popular Adriano dos Reis, em que o ambiente operário evocado nos surge já, ao contrário dos versos de Linhares Barbosa acima citados, PA:

1890-1926: a radicalização revolucionária

despojado de qualquer sugestão contestatária — que seria agora impossível no contexto censório da Ditadura —, para em lugar desta regressar à tragédia moralizante evocadora da primeira tradição do Fado oitocentista:

Lá vai o pobre João, Ante esta vil intenção,

Ainda novo e grande artista; Revolta-se a consciência.

— Um dia, na fundição, Murmuram na fundição:

Numa terrível explosão, « Foi a paga do João

O infeliz perdeu a vista. Lhe salvar a existência.»

O seu viver desgraçado Mas diz-lhe a mulher: «Senhor,

Não ficou por ali ainda, Não cruze mais meu caminho;

Foz por todos lamentado, Tenho ao meu marido amor,

Na vésp'ra tinha casado E não há crime maior

Co'a fabricanta mais linda. Do que traír um ceguinho.»⁸

Cegou num gesto altaneiro,

Seu camarada salvou,

E a paga do companheiro

Foi logo ser o primeiro

Que a mulher lhe requestou.

Todos estes novos formatos poéticos que até agora descrevemos se baseiam ainda na redondilha maior, mesmo que por vezes expandida pelo acrescentamento de hemistíquios, como atrás se viu. Avelino de Sousa é, contudo, considerado o introdutor no Fado de um outro suporte métrico, o verso de doze sílabas, ou Alexandrino, em geral utilizado em quadras sucessivas, embora possa ser também aplicado, excepcionalmente, à velha forma do mote em quadra, glosado em quatro décimas (o que tenderá a desaparecer pelas mesmas razões de duração excessiva, face aos padrões da indústria discográfica e radiofónica emergente, que levarão à extinção do «Fado Bacalhau» na sua forma original). Com a sua acentuação característica na sexta e na décima segunda sílabas de

cada verso — e de preferência com acentos secundários na segunda e na oitava, o que os poetas do Fado nem sempre respeitarão — o Alexandrino obriga a um esforço de construção poética mais cuidadoso, e tenderá a estar associado a uma vertente lírica também ela mais elaborada e até mais solene, próxima da referência erudita. É o que sucede com a verdadeira ode exaltada à guitarra portuguesa com que Artur Arriegas abre em 1922 a sua antologia pessoal intitulada 4 Trova Portugueza:

213

Guitarra! Minha mãe! Alma da Mouraria!
Como aquece meu peito esse teu som dolente!
Guitarra! Continua até que a luz do dia
Te venha saudar, te beije docemente!
Quando ergues a tua voz, sentida, maviosa,
Meu coração palpita em frémitos de gozo!
Meus olhos vertem prantos! Oh! Lira sonorosa!
Ob! Amante da Plebe! Irmã do Rigoroso!
Esse teu canto, o Fado, há-de ser imortal!
Nunca se evolará de nossos corações!
Doce trovar d'amor! Oh! Canção Nacional!

Tu és de todo o mundo, a Canção das Canções! °

Ainda no plano das inovações métricas surge na viragem para os anos 1920 a integração no Fado da velha tradição erudita do verso de dez sílabas, que aqui será aplicado, indiferentemente, a quadras, quintilhas ou sextilhas. Muito embora venha também ele a ser cultivado com particular ênfase na década seguinte (fados Alberto, CUF, Margaridas ou Varela, entre outros) encontramos já este novo decassílabo, mais uma vez, no inevitável Arriegas, e sempre com o seu pendor de crítica social moralizante:

É baixo, é irrisório, é deprimente,
Neste mundo ridículo e sendeiro,
O pobre, o desgraçado, o indigente
Não possuir vintém...
Não ter dinheiro!
Muito embora seu porte seja nobre,
Seu carácter prudente e justiceiro,
Não tem valor algum o néscio pobre,
Um crime cometeu:
Não ter dinheiro!
E lá vai a ricaça Sucia... dade,
Arrastada p'lo Vício, seu parceiro
No Jogo, na Luxúria e na Vaidade
Mostrando a toda a gente...
Ter dinheiro!

214

1890-1926: a radicalização revolucionária
E o pobre, o desgraçado, o indigente,
Receando atolar-se num lameiro,
Pensa a morrer de fome, bonradamente:
Antes viver assim,

Não ter dinheiro '0

Importa sublinhar que todas estas experiências e inovações métricas e formas ocorridas nas décadas de 1910 e 20 são recebidas pelo meio fadista da época com considerável simpatia, embora os cantadores mais velhos tendam a permanecer fiéis às quadras e décimas tradicionais em redondilha maior.

O «Fado Bacalhau» é o único que desperta desde o início maiores reticências, que conduzirão a acesa polémica a esse respeito nos jornais da especialidade. De qualquer forma, para os distinguir bem dessa tradição anterior de paradigmas mais restritos, a imprensa periódica fadista desta época faz questão de identificar os fados baseados nos novos metros e formas como fados-canção — quando não mesmo apenas como canções. Teremos de esperar pela sua plena generalização no repertório das casas de Fado dos anos 30, lado a lado com as melodias de recorte estrófico anterior, para que a expressão «Fado-Canção» passe então a aplicar-se a um outro objecto: os novos fados com refrão e estribilho que começam nesse preciso momento a transbordar dos palcos da Revista e da Opereta, onde se praticavam já desde finais do século XIX, para o mainstream do repertório corrente dos fadistas no seu novo circuito distribuído pelas casas de Fado, pelo Disco e pela Rádio.

Infelizmente, esta realidade do experimentalismo poético no Fado das primeiras décadas do século XX — que inclui, diga-se de passagem, outras variantes de menor monta que aqui não abordámos — continua em grande parte por estudar em profundidade, apesar de nela se radicar uma grande parte das convenções textuais e formais em que a partir de então assentará mesmo o Fado que hoje consideramos mais «castiço». Uma excepção relevante a este vazio bibliográfico será certamente o trabalho ainda inédito do antropólogo Paulo Lima sobre a tradição poética do Fado operário no Alentejo, cuja consulta foi essencial para a formulação desta nossa abordagem.

O caminho da profissionalização

Temos estado a verificar como a precipitação dos acontecimentos históricos que afectam mais directamente os meios populares lisboetas leva, pois, a uma tendência para um maior envolvimento político do Fado nas décadas

215

de 1910 e 20 — expressa primeiro, como vimos, no acolhimento maioritariamente favorável à República, depois numa distanciamento gradual em relação ao novo regime, quer pela radicalização das vertentes socialista, comunista e anarcosindicalista, quer pela emergência de uma reacção conservadora populista de forte pendor católico ultramontano, que encontra no sidonismo um primeiro eixo catalisador.

Estas várias tendências manifestam-se no seio daquele que já vimos ser o circuito mais enraizado da prática fadista e que corresponde, afinal de contas, à rede tradicional dos espaços de sociabilidade popular dos bairros pobres da capital e à sua natural expansão crescente para fora de portas. Dentro da cidade são, sobretudo, as tabernas e casas de pasto, mas alargadas cada vez mais às sedes das inúmeras colectividades populares lisboetas, desde as sociedades de cultura e recreio até às associações de carácter sindical ou mutualista e aos centros de natureza mais expressamente política, em geral afectos às diferentes sensibilidades republicanas, socialistas ou libertárias. Nos arredores são, por um lado, as hortas saloias e os retiros dispostos ao longo das principais vias de acesso a Lisboa; por

outro, os pontos de concentração ligados ou ao calendário das festas religiosas e devoções tradicionais ou às diversas manifestações integrantes da temporada tauromáquica; por último, mais recentemente, as redes operárias de articulação com as associações sindicais e políticas dos vários pólos mais activos de concentração industrial, em particular na Margem Sul.

Em todos estes espaços a característica mais relevante e mais transversal da prática do Fado que neles tem lugar é a persistência do seu estatuto amador, Quaisquer que sejam as respectivas profissões de base, e independentemente do nível de excelência artística que é reconhecido a cada um, os fadistas e guitarristas envolvidos não são profissionais contratados para se apresentarem perante um público anónimo. Executantes e ouvintes pertencem a uma mesma comunidade, em cujo seio não há distinções de classe significativas, e essa homogeneidade social reflecte-se também nas próprias letras, que cantam uma vivência quotidiana partilhada por todos os presentes. A eventual presença de franjas de assistentes oriundos de outros estratos sociais não é aqui suficientemente significativa para alterar este sentimento dominante de identidade colectiva.

Qualquer assistente habitual, mesmo que ele próprio não cante ou toque, conhece a maioria das melodias interpretadas, domina as convenções de interpretação vocal e instrumental e os códigos de improvisação melódica e/ou poética, identifica os modelos performativos consagrados e as suas transformações individuais, partilha de uma sensibilidade geral às grandes temáticas tradicionais abordadas. A sua aprovação ou rejeição, expressa de forma bem explícita em termos de encorajamento ou desagrado, é uma parte decisiva do desenrolar da execução e da criação

216

“Anúncio do programa
de fados da inauguração
da Cervejaria Jansen
(Lisboa!)

1890-1926: a radicalização revolucionária

Ermelinda Vitória

Ermelinda Vitória

A mais baixa Papua sntiúciea r portuguesa, E"a mulher.
do 'chaile, a capa de mobi des, como ela. Por isso
à sua voz domina pelo nítido popular que assinala sem-
"pre os seus Fados e canções.

Alfredo Marceneiro

A sua! voz É um paradoxo, Um pança dpisia de e rude; mas)
- duma ternura e sentimento incompará le rapaz é da-
| queles que, ao cantar Jdomina por Es o auditório,
No seu género, Alfredo, não tem semelhante. Os discos.
+ que gravou confirmar bem a sua. fama absolutamente merecida. |
ã

Felipe Pinto

Cantador de maravilha E o
'detentor da medalha de ouro do
Fado-corrido, que ganhou com
Entatação Fo concurso do So- |||
lar da A! os novos |

é êle "o que vericeu mais! decisi-' |
mente.

"Artur Ataíde

"Um dosfdolos das-platéas por-.
tuenses. Verdadeiro Fada pah dd
| cantador portar duma rara e fina
sensibilidadi

indo É a Armando Machado

Joaõ Fernandes ú

o guitarrista inimitável, preferido pelo dr, António Menano, a
| "quem acom ua Berlim, quando O ilustre cantador ali foi gra-
var discos, fará os prado ara Sade sensacional espectá-
culo, assim como executará rapsódias de fados,
acompanhado pelo grande Violista" Ra

"Armando Machado

ma = ii E Rh I] = |

ER | tee (o |

"Isabel de Sousa '

A feiticeira da guitarra !

Metdadeira revelação !

deu instrumento predi dilecto * que executará no
- as-mais lindas e a ei e fados, |

"demonstrando. o seu inegualável: talento de

E executante exímia.

"5 ISABEL DE SOUSA, que é hoje uma

artista de categoria inf acom-

panhada por seu pad, o corretoíssimo violista |

António "de Sousa

' Leonor Fialho

de mulher cuja voz 'arrebata (pelo sentimens |

ni! erara r verdade que imprime sa uiga cantigas o «puro m

| gorismo fadista.

Alfrodo Marganairo é Spas — Artur, Atnido

de um ambiente ao mesmo tempo festivo e de forte concentração emocional. Os papéis de executante e de receptor são, de resto, frequentemente intercambiáveis: os fadistas participantes saem do público para depois nele se reintegrarem, ouvem-se uns aos outros, aplaudem-se, criticam-se, desafiam-se, e esta condição prévia de partilha generalizada de know how entre todos os presentes, reforçando a vertente activa da intervenção do público, dá a cada sessão características irrepetíveis e exclui, enquanto tal, qualquer rotina de uma apresentação profissional em palco.

217

Tínhamos, contudo, constatado em devido tempo como já a partir das dé-
cadas de 1860 e 70 o Fado vinha suscitando um interesse crescente por parte
de outros grupos sociais. Destes, o circuito boémio da juventude aristocrática
de meados do século xIX teve, como vimos, um papel determinante na fase de
arranque e difusão inicial do género, alargando-se mais tarde às apresentações
ocasionais de um ou outro dos fadistas mais consagrados nos salões da Corte e
da nobreza. Mas muito mais decisiva se revelaria no mesmo período a entrada

do Fado no mercado sempre em crescimento dos consumos culturais das classes médias lisboetas. Este último fenómeno acentua-se, de facto, nas últimas décadas do século e na viragem para o seguinte, pela multiplicação dos fados inseridos nas revistas e comédias musicais, pelas inúmeras edições de antologias de textos fadistas, pela proliferação das músicas de maior sucesso que circulam em partitura para piano solo ou piano e canto, e por último pelo impacto comercial dos primeiros registos fonográficos de Fado, a partir de 1904.

Todos estes novos veículos de divulgação são — sublinhe-se — destinados a um público de classe média, implicando custos que os tornam quase inacessíveis ao meio social de origem do Fado: para uma peixeira da Madragoa, um estivador de Alfama ou um operário de Marvila nos alvores do século xx é economicamente impensável a frequência dos teatros de Comédia, a compra de edições musicais (sobretudo quando se destinam ao piano) ou ainda mais a posse, ainda muito dispendiosa para os padrões de preços da época, de um gramofone e do respectivo abastecimento regular de novos discos. E, aliás, pouco

218

Hermínia Silva
actuando no Café Luso,
acompanhada pelos
irmãos Casimiro e Miguel
Ramos, respectivamente
na guitarra portuguesa
e na viola. Colecção
do Museu do Fado
(Lisboa)

1890-1926: a radicalização revolucionária

sentido faz para esta esfera social popular, em cujo seio o Fado ocupa um espaço quotidiano omnipresente nos seus próprios locais de residência, de trabalho e de diversão, um particular interesse por semelhantes veículos distanciados de divulgação alargada de uma realidade artística que sente como sua e a que tem acesso directo privilegiado.

Mas, por outro lado, comprehende-se bem que, para o novo público pequeno e médio-burguês interessado no Fado, estes mesmos veículos de divulgação saibam a pouco. Nas revistas, apesar das grandes excepções de Maria Vitória ou Júlia Mendes, os fados são ainda maioritariamente cantados por actores e actrizes profissionais, que não se podem considerar representantes credenciados da verdadeira tradição do género; as edições poéticas e musicais são meros suportes impressos que pressupõem uma execução doméstica diletante, muitas vezes de duvidosa qualidade; os discos, em particular ainda na fase da gravação acústica, oferecem uma fidelidade de reprodução sonora muito deficiente e, mais do que qualquer outra coisa, convidam à audição em directo dos artistas assim registados, para lá da limitação — que também já mencionámos — de que esta primeira discografia não inclui muitos dos fadistas de maior fama na época. Para estes ouvintes potenciais obcecados pela preservação da sua imagem de absoluta respeitabilidade pública — funcionários públicos, empregados dos serviços e do comércio, profissionais liberais — está fora de causa, como é evidente, irem frequentar as tabernas e os retiros populares em que se canta o Fado, sobretudo se o quiserem fazer em família, face a um estereótipo do género ainda

em plena circulação que o identifica como atributo de cadastrados e prostitutas em plena orgia permanente de arruaça, bebedeira e devassidão.

É assim que ao longo dos anos 10 e 20, em alguns casos até início da década de 30, vamos assistindo ao aparecimento gradual de uma rede de cafés e cervejarias que, não sendo na sua maioria estabelecimentos luxuosos, oferecem já, no entanto, condições de conforto e de seleção de clientela que atraem uma frequência de classe média impossível de congregar nas tabernas e casas de pasto dos bairros populares. Entre eles contam-se o Café dos Anjos, na Rua dos Anjos; o Café Luso, na Avenida da Liberdade, mais tarde transferido, já como casa de fados, para a Travessa da Queimada; o Café Mondego, na Rua da Barroca; o Café Monumental, na Rua Carvalho Araújo; a Cervejaria Boémia, na Travessa da Palha; a Cervejaria Portugal, na Rua da Palma; a Cervejaria Rosa Branca, na Rua Morais Soares; o Salão Jansen, na Rua António Maria Cardoso; e ainda o restaurante João das Velhas, na Rua da Conceição à Glória?! Em todos estes passam a apresentar-se regularmente, em algumas noites por semana, os mais célebres guitarristas e cantadores de Fado da época, e as respectivas gerências fazem questão de deixar bem claro na sua publicidade

219

o carácter seleccionado da admissão de clientes. O Café dos Anjos, por exemplo, anuncia num dos seus cartazes:

Assistir a uma audição de Fados no Café dos Anjos é ter bom gôsto e prazer em ouvir Fado num ambiente familiar, sem o receio de convivências duvidosas. Entrada franca, com escrupulosa seleção.'?

E algum tempo mais tarde, já rebaptizado com o nome mais ambicioso de São dos Anjos, o mesmo estabelecimento convida os clientes a ali virem celebrar a passagem do ano de 1930, anunciando-se como o melhor centro de reunião dos fadistas e que pela cuidadosa seleção dos seus frequentadores, V. Ex." pode fazer-se acompanhar da sua Ex.m: Família.!?

Em alguns casos, exige-se aos frequentadores masculinos o uso de gravata, se bem que em alguns deles, como no Luso, a gerência ponha à disposição dos clientes desprevenidos mas desejados gravatas de emergência. Nas noites em que há Fado, além do mais, os preços da lista podem ser mais caros, ou pode haver uma exigência de consumo mínimo. Tanto as restrições de acesso como este agravamento dos custos têm um efeito garantido de afastamento da clientela popular. À preocupação dominante é, pois, a criação de uma imagem de respeitabilidade que atraia uma frequência com poder de compra suficiente para garantir uma receita superior à da simples operação do serviço de comidas e bebidas, mesmo descontando a despesa adicional do pagamento aos músicos. De facto, se bem que possa haver ocasionalmente sessões improvisadas com a participação espontânea de outros fadistas presentes, os artistas convidados como atracção da clientela são agora pagos, de forma a garantir a sua fixação num calendário regular em cada estabelecimento, e esta nova realidade da remuneração sistemática introduz um princípio de profissionalização que começa a atrair com regularidade para este circuito exterior ao meio tradicional do Fado os nomes mais destacados da interpretação do género. Alguns pertencem ainda à geração da viragem do século, como João Maria dos Anjos, António Lado, Maurício Gomes, Alfredo dos Santos «Correeiro» e tantos outros, que fazem

a ponte entre os antigos circuitos da prática fadista e este mercado profissional emergente. Pouco a pouco, contudo, surge agora uma nova geração que se vai afirmando ao longo da década de 1920 e inícios da de 30, e que face às oportunidades alargadas de apresentação pública e às condições atractivas de remuneração oferecidas pelo novo mercado tenderá a optar maioritariamente pela

220

1890-1926: a radicalização revolucionária

profissionalização. Nesta nova geração se incluem, entre muitos outros nomes de relevo, cantadeiras como Berta Cardoso ou Ercília Costa e cantadores como Alberto Costa, Alfredo Duarte («Marceneiro») ou Joaquim Campos, além de instrumentistas distintos como o guitarrista Armando Freire («Armandinho») ou o violista Martinho d' Assunção, que virão a ser decisivos para a redefinição dos padrões de acompanhamento do Fado à guitarra e à viola. Serão estes, de um modo geral, os nomes que, transitando poucos anos mais tarde para a nova rede das casas de Fado, passarão agora a dominar o panorama do género até pelo menos ao pós-guerra.

Não são, porém, os cafés e cervejarias os únicos estabelecimentos a adoptarem nos anos 20 o Fado como atractivo da clientela de classe média e a recorrerem para tal a sistemas de remuneração regular dos fadistas convidados. O mesmo sucede, por exemplo, com alguns dos salões de dança de Lisboa, entre eles o Clube Montanha (na Rua da Glória), o Olympia Clube (na Rua dos Condes), o Maxim's (cabaret de luxo a funcionar na sala dos espelhos do Palácio Foz, aos Restauradores), ou o Moinho Vermelho (na Rua das Gaivotas). Este último, para lá de garantir nos seus cartazes a inevitável «rigorosa selecção nas entradas», e de oferecer «jogos lícitos» e «deslumbrantes bailes abrillantados pela orquestra "jazz-avenida"», promete com particular destaque gráfico «fados pelos mais conhecidos elementos da canção nacional»*.

Os próprios cinemas, primeiro em pleno auge da era do mudo e depois já nos primórdios da transição para o sonoro, nos inícios da década de 1930, não resistem à eficácia publicitária do Fado, e convidam agora fadistas destacados a apresentarem-se em palco, umas vezes sob a forma de espectáculos autónomos, outras como atracções nos intervalos das sessões. É o que fazem o Chiado Terrasse (na Rua António Maria Cardoso), o Salão Rex (na Rua da Palma), o Royal Cine (na Rua da Graça), o Jardim Cinema (na Rua Pedro Álvares Cabral) ou o Cinema Odéon (na Rua dos Condes), entre outros.

Mas fora do circuito dos cafés e cervejarias - como mais tarde das casas de Fado — não há dúvida de que é o teatro o espaço público de consagração por excelência desta oferta generalizada do Fado aos consumidores da pequena burguesia urbana. Os teatros Apolo, Avenida, Éden-Teatro, Ginásio, Maria Vitória, Politeama, Salão Foz, Variedades e até ocasionalmente o São Luiz ou o Trindade, para lá dos coliseus da Rua da Palma e dos Recreios, multiplicam-se em produções de revistas, comédias musicais e operetas em que o Fado passa a ter um papel de destaque cada vez maior no respectivo suporte musical. No Éden-Teatro, em 1916, na revista *O Novo Mundo* o actor Estêvão Amarante cria o personagem do Ganga, carroceiro fadista que ficará como uma das suas mais célebres criações em palco e cujo Fado do Ganga, com música de Alves Coelho, circulará

22

"O maior suceerro dor wlimor tempor |.

|| A OPERETA PORTUGUEZA DE MAIOR SUCESSO
| RAIRRO ALTO
CREAÇÃO DA | LETRA
ACTRIZ — | DE
— CANTORA
ALDINA AVELINO
De OQUA DESDUSA
vauDEVILLE "DÃO DE LI DE dE RODRIGUES |) Musica DE WENCESLAU PINTY, ALVES
CVELHV E RAUL PORTELLA
JOÃO BASTOS FELIX BERMUDES E HENRIQUE ROLDÃO ||
musica DE MY PINTO
SASSETTI E CA EDITORES -56, RUA DO CARMO-LISBOA
ShA55€TTI E C* EDITORES -56, RUA DO CARMO -LISROA
f h À il
RS NEGOCIO o. É do revista=" 2 o CENÇÃO 7 Tu Paz + OR A ia PE Cantada por Maria
das Neves
Auisie a de Vasco Macedo
etra de Almeida Amaral
EDIÇÕES VALENTIM" DE CARVALHO « R.NOVA DO ALMADA 97=R. ASSUNÇÃO 39:
LISBOA
222
1890-1926: a radicalização revolucionária
22),
com enorme sucesso, inclusive em disco. Mas se Amarante é apenas mais um
dos actores para quem cantar o Fado constitui uma demonstração adicional de
versatilidade, sem ele mesmo ser propriamente um fadista, já em 1920 se dá no
Teatro Apolo a estreia da revista Burro em Pé, onde é já uma cantadeira, Adelina
Fernandes, que é chamada a cantar o Fado do Teatro, em que se declara que
«é o teatro que expande / e dá vida ao velho fado», porque
É à luz da gambiarra
Que a guitarra
É mais bizarra
E que tem maior magia;
Inda hoje no tablado
É o fado
Soluçado
A mais doce melodia!
De um modo geral, a Revista tenderá a assumir uma postura de defesa siste-
mática do Fado como tradição portuguesa identitária, em particular contra a pe-
netração dos novos ritmos de dança de salão influenciados pela chegada do Jazz à
Europa nos finais da Grande Guerra: o fox-trot, o one-step e o charleston. Na revista
Lua Nova, que em 1 de Agosto de 1922, inaugura, simultaneamente, o Teatro Ma-
ria Vitória e o Parque Mayer, as várias canções portuguesas tradicionais juntam-se
para protestarem contra a invasão americana, e no ano seguinte, no mesmo teatro,
a revista Fado Corrido põe a guitarra portuguesa a chefiar essa resistência ao que
designa por «canções bolcheviques», com o seguinte apelo:
Vinde todas p'ró meu lado
Combater a revolução,

Cordas que gemes o fado,
Cordas do meu coração.
Não deixeis que o jazz-band,
Essa máquina infernal,
Vença a guitarra em que se expande
Ai!, todo o amor de Portugal. 26

É verdade que a sátira revisteira não deixa também de troçar de algumas das convenções temáticas do Fado, como sucede em 1926 na revista Foot-Ball, em que a estreante Hortense Luz parodia os «cultivadores da canção nacional» no Fado do Caracolinho, com música de Raul Portela. De um modo geral, no entanto,

224

Pág. 222

Partituras do Fado
do Pão de Ló, da revista
Pão de Ló, de Venceslau
Pinto, do Fado do
Alvará, da comédia
Bairro Alto, de Venceslau
Pinto, Alves Coelho
e Raul Portela, do Fado
do Ganga Novo Rico,
da revista Negócio da
China, de Luz Jr.,
e da canção Cinzas,
da revista Zás, Trás, Pás,
de Vasco Macedo

Pág. 223

Partitura do Fado
da Triste Feia, da revista
Tic Tac, de Raul Portela.
Ilustração de Stuart
Carvalhais. Colecção
do Museu do Fado
(Lisboa)

1890-1926: a radicalização revolucionária

nas décadas de 1910 e 20 o Fado encontra na Revista uma fonte importante não só de legitimação social alargada mas inclusive de renovação do repertório, às mãos de compositores como Alves Coelho, em particular, mas também como Venceslau Pinto, Filipe Duarte, Tomás del Negro e Raul Portela, aos quais se juntará a geração de Raul Ferrão (que se estreia em 1926 no Salão Foz, com a revista Malmequer) e Frederico de Freitas (que se inicia em 1927 com Agua Pé, no Teatro Avenida).

Paralelamente à Revista, por outro lado, a Opereta explora também ela repetidamente a temática fadista, evocando em tom saudoso algumas das figuras míticas das origens do Fado, na sequência do sucesso que já em 1909 tivera a adaptação por André Brun, com música de Filipe Duarte, de A Severa de Júlio Dantas. Companhias de referência como a de Luísa Satanelas-Estêvão Amarante, a de Maria das Neves e outras levam assim a cena, com enorme sucesso de bilheteira, grandes produções de operetas como Mouraria (1926), com texto de Lino

Ferreira, Silva Tavares e Lopo Lauer e com música de Filipe Duarte, Bairro Alto (1927), do nosso bem conhecido Avelino de Sousa, com música do mesmo Filipe Duarte, ou História do Fado (1931), também da autoria de Avelino de Sousa, muitas delas com longos períodos em cartaz e objecto de várias reposições posteriores. E tanto nelas como na Revista o Fado já não é cantado por actores de Teatro mas por fadistas profissionais expressamente convidados para o efeito: é o caso, antes de mais, de Adelina Fernandes, mas será depois, do mesmo modo, o de Ercília Costa, Berta Cardoso, Maria Albertina, Maria Alice ou Hermínia Silva, esta última particularmente dotada para a Comédia musical e a partir de então estrela absoluta deste género durante mais de quatro décadas.

No decurso da década de 20, por conseguinte, vai-se implantando em Lisboa um vasto mercado de actuação profissional para os fadistas, que abrange cafés e cervejarias, dancings e salões de baile, teatros e cinemas, para lá — no final da década — das primeiras casas de Fado. As consequências deste processo serão decisivas para uma reformatação radical que se irá operar, não só na relação destes intérpretes com o contexto bairrista original em que o Fado começara por se desenvolver, como nas próprias convenções do género ao nível das esco-lhas do repertório musical e poético e das práticas performativas.

225

1926-1945:

a formalização

«castiça»

1926-1945:

a formalização «castica»

O impacto normativo da Ditadura

O golpe militar do 28 de Maio de 1926 é seguido, menos de um ano mais tarde, pela publicação do Decreto-Lei n.º 13564, de 6 de Maio de 1927, que vem regulamentar detalhadamente, num texto de duzentos artigos, o licenciamento e fiscalização das casas de espectáculo e dos demais divertimentos públicos por parte da Inspecção-Geral dos Teatros, organismo dependente do Ministério da Instrução Pública. Uma grande percentagem deste diploma tem uma natureza meramente técnica, emitindo normas pormenorizadas para a construção e segurança dos re-cintos públicos, desde os teatros às praças de touros, bem como para a salvaguarda dos direitos de autor. Contém, porém, do mesmo modo, disposições que incidem sobre duas outras esferas:

— propõe-se «autorizar os espectáculos públicos e mandar visar os respectivos pro-gramas» (Art.º 4.º, n.º 10), bem como «fiscalizar os espectáculos e promover a repres-são de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes» (ide, n.º 11);
— impõe a todos os artistas do ramo a posse de «licenças profissionais» conce-didas pela referida Inspecção-Geral dos Teatros (idem, n.º 3) e pretende compilar um «cadastro geral dos artistas» (idem, n.º 12).

No que respeita a este último foro de incidência, o diploma discrimina entre «carteiras profissionais» para artistas «dramáticos», «líricos» e «de variedades», in-cluindo-se implicitamente nesta última categoria, dentro do conceito mais geral de «cançonetistas», os fadistas profissionais que, como vimos, começam neste mesmo

228

Licença profissional

de Alfredo Duarte

«Marceneiro»

“tiva folha-de registo e inutilizou com

1926-1945: a formalização «castiça»

Pagou, nos termos do artº 147, do 7

Decreto n.º 2] 916 de 28 de No-

vembro de 1939 a importância de PRESIDÊNCIA DO CONSELHO |

sS.0 CoOrresvondente=-.=

Ca mreSESEASBAS =" | SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO,

peço

k

)

po Sa jaes, jena <

em selos fiscais, que colou na respec- CULTURA POPULAR E TURISMO -

. FERE

e aa | INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS |

“lisboa? dePovereiro de 9.52 || | Ra

a || * LICENÇA PARA A APRESENTAÇÃO

Fc Ro mM ESPECTÁCULOS PÚBLICOS |

| e a E Rs E 1 er REIS ECA de 6 de Molodo 1927)

| No Rr, Rs Sã |)

3

Registo Nº. .B0 |

Gasteira Profissional Nº AS L

Bategorta. "ARTISTA DE VARTED DES :

PE a ao a a a o 0 cai do é ii ato 6 O a O 0 0 9 24 0 [0 0 0 85 0 dj mu 0 Um 0 came per peida

Ganqa snes a csan nadadas danada anna cosas a ns nana amando

DUARS

eme cArtislico cr DE So

Tia % ! Bs ;

Lisboa 8. de... Fevereiro ig 9%. |

o e

f

o a THA etstete 6 np e pm

ps

229

período a encontrar de forma gradual um mercado de trabalho remunerado. Legislação complementar virá a atribuir ao Sindicato Nacional dos Músicos a responsabilidade da emissão, com função idêntica e mediante a prestação de provas perante um júri daquela instituição, da carteira profissional para os guitarristas e violistas.

Sem esta carteira profissional, o decreto proíbe, pois, ao fadista qualquer prestação artística paga, e exige simultaneamente à entidade patronal que a relação de trabalho seja sempre objecto de formalização contratual registada na Inspecção. Assim, no plano estrito da regulamentação laboral, a Ditadura vem desde logo acelerar e radicalizar o processo de profissionalização que já estava em curso no meio do Fado, separando de forma ainda mais clara a prática amadora tradicional do exercício profissional que entretanto vinha emergindo.

Muitos dos cantadores em actividade passarão assim imediatamente, e com carácter definitivo, ao estatuto formal de profissionais.

Mas este novo estatuto formal — que, por sinal, é concedido à partida apenas por períodos de um ano, eventualmente renováveis, o que dá à entidade emissora um considerável poder discricionário — traz consigo outras obrigações para o artista e para o seu empresário. A invocação conjugada da necessidade de salvaguarda dos direitos de autor e da sua competência de fiscalização e repressão de «actos ofensivos» faz com que a Inspecção-Geral exija da parte das empresas concessionárias dos recintos de espectáculos o registo e a consequente autorização prévia expressa de todos os textos do repertório que os fadistas neles pretendam cantar, e esta exigência terá, como se pode imaginar, as mais graves consequências sobre a evolução, a partir de agora, da lírica fadista.

À questão da censura, apesar de ser um dos pilares políticos efectivos, quer da Ditadura Militar, quer em seguida do Estado Novo a que aquela conduz, é uma matéria relativamente à qual os sucessivos textos jurídicos do regime são, por sistema, pouco claros. Poucas semanas depois do 28 de Maio, logo a 22 de Junho de 1926, é imposto um regime de censura prévia cuja responsabilidade é atribuída ao Ministério da Guerra. Para muitos dos oficiais participantes no golpe, no entanto, o princípio da censura só é admissível como medida de exceção, e a própria Ditadura Militar promulga a 5 de Julho uma Lei de Imprensa em que consagra o princípio da liberdade de expressão, «sem necessidade de autorização ou habilitação prévia». Na prática, contudo, estas solenes afirmações de princípio no sentido contrário não impedem a Ditadura de continuar a impor de modo ininterrupto a censura prévia a publicações e espectáculos, embora justificando-a sempre como medida de carácter transitório e não sentindo, por isso, a necessidade de a dotar de um quadro legal explícito até 1933. Neste último ano, a Constituição será também ela ambígua a esse respeito, mas propõe-se «impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social» (Art.º 8.º) e defender a mesma opinião pública

230

1926-1945: a formalização «castiça»

«de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum» (Art.º 20.º). E o Decreto-Lei n.º 22469, de 11 de Abril de 1933, acaba por estabelecer no seio do Ministério do Interior os Serviços de Censura responsáveis por essa função repressiva. Em 1944, os Decretos-Lei n.º 33545, de 23 de Fevereiro, e n.º 34133, de 24 de Novembro, farão transitar essas competências, primeiro para o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), e depois para o seu sucessor, o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SND). Será neste último organismo que virão igualmente a confluir as atribuições de censura de letras (bem como as de licenciamento de recintos e concessão de carteiras profissionais) anteriormente confiadas à Inspecção-Geral dos Teatros.

Não se conhece qualquer texto de referência, mesmo que de mero uso interno para os censores, que contenha normas precisas quanto ao exercício do exame prévio das letras cantadas, e a análise sistemática dos cortes — parciais ou integrais — praticados pela Censura parece evidenciar alguns critérios genéricos de proibição que se podem considerar estáveis, mas aplicados sempre com consideráveis margens de discricionariedade por parte de cada um dos vários examinadores envolvidos, entrando em alguns casos na órbita da verdadeira paranóia persecutória. À julgar por alguns exemplos de poemas de Fado proibidos pelos censores, terá havido, para lá de uma evidente vontade de exclusão de quaisquer textos de natureza político-ideológica expressa hostil ao regime, uma preocupação moralista

obsessiva, caindo com facilidade num puritanismo caricato. É o caso da proibição das quintilhas de Armando Neves escritas para Alfredo Marceneiro e submetidas à censura pela gerência do Retiro da Severa:

Diz uma história galante
Se é verídica não sei
Que em certo país distante
A Viscondessa era amante
Mais preferida do Rei. [...]"

O fado em questão, intitulado Uma Anedota e assumidamente filiado numa tradição fadista de humor popular pesado que já vimos remontar a autores como o setubalense Eusébio «Calafate» na segunda metade do século XIX, prossegue com o monarca a enviar ao marido enganado, já com oitenta anos, «um cestinho de chavelhos» e com este a reenviar ao soberano o mesmo cesto, mas cheio agora «de formosíssimas rosas», com a indicação: «cada um dá o que tem». O texto será proibido na íntegra. Nesta mesma vertente moralizante, nem sequer textos de uma malícia ingénua e meramente revisteira escapam ao lápis azul: é o que sucede com as quadras de Linhares Barbosa para Berta Cardoso que o Retiro da Severa submete à censura em 1938:

231

Meu marido tem má boca
Mas toda a sopa que arranjo
Para ele é sempre pouca,
P'ra comer sopa é um anjo.
Tenho tido mais sopeiras
Que uma casa de pensão;
Velhas, casadas, solteiras;
E outras nem sei o que são.
Mas, ai da mulher casada
Com o marido atiradiço,
Não pode arranjar criada
Que faça todo serviço.
Criadas cá da cidade
Já nenhuma me convence;
Querem ir à sociedade
- Com tudo o que me pertence.
Arrangei uma das «berças»,
Que tinha a fatal mania
De sair todas as Terças
A visitar uma tia.
Era boa cosinheira,
Tive que a mandar embora...
Meu marido à Terça-Feira
Ia comer sopa fora.
Para ficar descansada,
Queira meu 'sposo ou não queira,
Vou dar «sopa» na criada
E fico eu sendo a sopeira.* .
h á Letra do repertório
do fadista Alfredo Duarte

FARS Ene « I Compreende-se bem que em ambos os casos terá sido o teor brejeiro do asd
apreMaç
pela omissão
poema a motivar a proibição oficial, agravado, no primeiro caso, pela referência de Censura
da Inspecção
aos desmandos amorosos de um chefe de Estado, tema que aqui se pressente ter dos
Espectáculos.
; E ae E É Colecção do Museu
sido considerado pouco respeitável logo à partida. do Fado (Lisboa)
202
1926-1945: a formalização «castiça»
e A VASSOURA
AMARES
reportório de Alfredo Duarte (Marceneiro)
Já vai alta a madrugada
E A virtude E 4 : á É Tem pesadelos o vicio...
Cu Na avenida, abandonada,
Um varredor,triste e so, E +
Varre o lixo,-8 seu offício, UR »
Vejo os modos singulares "y +
Da vassoura em sua lida a
Que junta, como quem troça, &
Os detritos mais dispares
Cujo destino na vida
Finda na mesma carroça... E
Vai nivelando velôres... É
Tudo e lixo, nada presta, |
ER E, assim, vejo ir na vorsgem . ;
es Convites e murchas flores, In ps:
bogrenê e imo o que resta
De um banquete de homenagem... pm i DER pa ã Es ?
Lê vão pedaços rasgados JURA
De cartas e de um retrato, SOR
E uma fitinha de cor... nar od di aa
? E a vassoura, 'sem odidados, y GAL.
À Varre o lixo, o desbarato
E | De algum""pgrande e etrno amor..."
E quinas de um livro de versos
otas, sujas, sem tardança
E vai gl ruím
Juntar a cacos dispersos
De um brinquedo de criança
E a cascas de amendoim, .
"e... OCO CPC Co soe nervoso...
Vendo a gloria e o amor
Que eu desejo e não consigo
A ir da vassoura a frente,
Perguntgi so varredor:

«Ouve ca "alméida" amigo,
Porque não varres a gente!?...

PE

Reportorio

Frutuoso França

elis doo É re um
pão, sobigatindo nix ua Pra
sua namorada as pobrt
rapa ã o.

orreato vara rt quo o meu amo: a NO» e

EM o

prutio França

234

1926-1945: a formalização «castiça»

ES

aos

tao eai

ADO Mp E

Ko

Pág. 234

Letra do repertório

do fadista Frutuoso

França aprovada pela

Comissão de Censura

da Inspecção

dos Espectáculos.

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

Pág. 235

Letra do repertório

do fadista Frutuoso

França proibida pela

Comissão de Censura

da Inspecção

dos Espectáculos.

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

Letra do repertório

do fadista Alfredo Duarte

«Marceneiro» aprovada

pela Comissão

de Censura da Inspecção

dos Espectáculos.

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

1926-1945: a formalização «castiça»

Mas é sobretudo contra os textos com conotações políticas indesejadas que a censura se vai manifestar de forma mais sistemática e mais eficaz, tanto pela sua ac-

ção directa sobre os poemas que de facto lhe são submetidos como pelo seu efeito dissuasor, que à partida leva a que os letristas do Fado se autocensurem no acto da escrita, ou pelo menos nem sequer cheguem a apresentar a exame quaisquer poemas de cariz ideológico divergente, por saberem que estes seriam inevitavelmente proibidos e poderiam pôr em risco a estabilidade profissional — e até a segurança pessoal — dos respectivos autores.

Todo o gigantesco acervo dos fados operários, republicanos ou socialistas das décadas anteriores é agora subitamente silenciado, e o mesmo sucede com as letras de cariz anticlerical. Tolera-se a temática da pobreza, desde que esta seja encarada como uma fonte natural de virtude ingénua, mas exclui-se à partida qualquer associação da referência à miséria a uma denúncia explícita da injustiça social. As narrativas de contexto operário continuam a ser abundantes, mas os episódios descritos concentram-se agora em acontecimentos do foro estritamente individual do personagem envolvido — desastres naturais, acidentes de trabalho, actos de heroísmo, traições amorosas, ou seja, traços emblemáticos idealizados de um duro quotidiano de pobreza com o qual um público de trabalhadores se pode identificar mas em que as desigualdades no acesso à propriedade dos meios de produção ou as injustiças na distribuição da riqueza são temas rigorosamente excluídos pelo censor. Os protagonistas destes fados são, sem exceção, modelos das supostas virtudes morais do conformismo corporativista: gratos e obedientes à entidade patronal, pontuais e diligentes no seu emprego, pobres mas de uma honestidade individual a toda a prova, felizes na sua entrega confiante à sabedoria dos poderes vigentes e na sua resignação tranquila ao seu destino, por mais cruel que este possa parecer. Afinal, cada um tem o seu fado... Do ponto de vista dos conteúdos temáticos, a poesia fadista regressa, pois, grosso modo, à tipologia que dela tinha traçado Alberto Pimentel relativamente ao terço final do século XIX e rejeita toda a tradição entretanto construída do Fado de intervenção político-social do meio século imediatamente anterior ao 28 de Maio. Verificar-se-á, nas décadas de 30 e 40, um gosto acentuado pelo melodrama social, a exemplo de alguns dos fados oitocentistas a que anteriormente nos referimos, que falavam das histórias infelizes das prostitutas, das desventuras dos marginais ou dos desastres e acidentes mais espalhafatosos noticiados pela imprensa popular. Cantam-se agora com particular incidência a exclusão, a pobreza — e mesmo a fome —, sob todas as suas formas, já não como sintomas de uma ordem socioeconómica específica susceptível de alteração mas como tragédias individuais inevitáveis, que apenas se podem descrever e lamentar; a velhice, a viuvez e a orfandade desprotegidas, como elos humanos particularmente frágeis dessa corrente da miséria;

257

a deficiência física e a mutilação, que condenam inevitavelmente à mendicidade (são inúmeros, por exemplo, os fados em torno das desventuras da figura muito real do «ceguinho», em geral pedindo e cantando pelas ruas); a tuberculose, sempre fulminante num contexto de graves carências alimentares e sanitárias; a criminalidade de bairro, geradora de insegurança nos meios populares; as sentenças judiciais, como expressão de um poder arbitral em que apesar de tudo se confia como garante de um mínimo de referência normativa: os milagres 77 extremis, quando tudo indicava que a desgraça anunciada se fosse consumar, sinais de uma instância última de recurso no plano sempre presente da fé. É uma veia miserabilista resignada, já despida de qualquer eco das denúncias e apelos à revolta do Fado operário das dé-

cadas anteriores, indiciando não só os efeitos da plena vigência da censura do Estado Novo mas ainda, de certo modo, alguma recepção popular do sentimentalismo fatalista de um António Nobre, reprocessado à medida do imaginário bairrista. Os sectores intelectuais mais hostis ao Fado encontrarão nestes relatos lacrimojantes e na postura passiva que lhes está subjacente um argumento convicto para se distanciarem ainda mais, tanto política como esteticamente, do género. Mas não se pode deixar de reconhecer que todos estes temas assumem indiscutivelmente uma relevância enorme nas preocupações do dia-a-dia da população pobre da capital — e do próprio País, no seu conjunto, esse mesmo Portugal profundo que agora começará cada vez mais a contactar com a prática fadista através da Rádio. Nas histórias de desgraça de Carlos Conde, Francisco Radamanto ou Adriano dos Reis ouve-se, afinal de contas, da forma possível sob um contexto censório, o eco da mesma voz da injustiça e da exclusão sociais que dez anos antes se manifestava nos fados militantes de Avelino de Sousa ou Artur Arriegas.

Mesmo tendo em conta a proliferação destes textos lamentatórios, não há dúvida, no entanto, de que assistimos, em paralelo, como traço dominante do repertório, a um regresso — implicitamente encorajado pela própria estratégia da Censura — aos temas do passado. Cada vez mais, o Fado evoca agora a Severa, a Cesária, a Júlia «Florista», a Rosa Maria e todas as grandes figuras míticas da sua era pioneira, glosando até ao limite o mote do respectivo «martírio»; relembra as idas de tipóia às patuscadas nas hortas e as noitadas nos退iros, empolando nesses contextos uma suposta fraternidade ideal entre povo e fidalguia como sustentáculos da identidade da «raça», sem a mediação de uma burguesia suspeitamente cosmopolita; enumera os grandes fadistas do passado, insistindo sempre, ao fazê-lo, na ideia de uma idade do ouro do género entretanto irremediavelmente perdida. Em todos estes tópicos a expressão porventura mais recorrente é «tenho saudade» — uma espécie de rejeição ritual da contemporaneidade que, curiosamente, acaba por ser também, na prática, a negação evidente das suas próprias origens históricas efectivas (de que em teoria tão inconsistentemente se reclama),

238

1926-1945: a formalização «castiça»

ou seja, da sua ligação essencial ao dia-a-dia dos bairros pobres de Lisboa que tinha caracterizado a lírica fadista até ao final dos anos 20 e que, depois de ter sido, designadamente, a inspiração de toda a tradição pujante do chamado Fado operário, sobrevive agora apenas nas narrativas melodramáticas de dramas individuais, como acabamos de mencionar. Insistentemente, procura-se agora apresentar o Fado como uma espécie de último baluarte de uma tradição histórica idealizada, oposta, por definição, à modernidade e à intervenção política no presente. A legislação da Ditadura representa, por conseguinte, um radical passo em frente no processo de profissionalização do Fado que já vinha em curso, e converte o fadista, de uma vez por todas, num artista profissional que se apresenta perante uma plateia que paga para o aplaudir, e já não no expoente de uma comunidade informal de cujo capital simbólico e expressivo ele se limitara durante décadas a ser um veículo e um parceiro. Para além disso — ainda que, numa primeira fase, não pareça haver nestas medidas aplicadas ao Fado nada que seja específico de uma atitude expressa e consciente (favorável ou desfavorável) do regime para com o género, e tudo indica estarmos antes, pelo contrário, perante uma aplicação transversal das disposições censórias destinadas ao universo das expressões

artísticas — obriga, indirectamente, à reconfiguração drástica do âmbito temático dessa expressão pública do género e à respectiva remissão para um corpo bem determinado de valores e referências da tradição fadista mais remota, desligando-a ainda mais do mesmo quotidiano social de que o próprio estatuto profissional já por si mesmo tende a separá-la. À seu tempo, em especial a partir da vitória aliada na Segunda Guerra Mundial, veremos como o Estado Novo acabará por procurar apropriar-se — então, sim, de forma assumida — desta ideologia fadista entretanto assim condicionada pelas restrições legislativas e censórias, visando incorporá-la no conjunto de uma estratégia simbólica populista de autopreservação presente igualmente em outras vertentes culturais, como o Cinema ou a Rádio. Para os fadistas, a par com as oportunidades profissionais inegáveis abertas pelo novo estatuto de profissionalização, ficará a memória cada vez mais difusa de um tempo passado e de um contexto criativo e performativo informal que nunca mais regressará ao género. A reacção da classe ao novo regime não diferirá, afinal de contas, dos padrões genéricos de comportamento da população portuguesa a este respeito: haverá, por certo, apoiantes convictos da situação; outros terão para com ela uma vaga simpatia, sensíveis à imagem de pacificação e de desenvolvimento económico difundida pela propaganda oficial; uma grande maioria aceitará de bom grado o princípio da neutralidade política do seu trabalho e tratará muito simplesmente de zelar pelos seus interesses imediatos do dia-a-dia; alguns dos antigos fadistas militantes reconhecidamente de Esquerda «arrepender-se-ão», como é o caso do ex-dirigente comunista José Carlos Rates, que terminará 239

como obscuro articulista do Diário da Manhã, o jornal oficioso do regime; os que permanecerem hostis ao salazarismo tenderão, naturalmente, a escondê-lo num espaço público que é bem sabido ser intensamente policiado, embora circulem ainda em contextos informais, longe do olhar do Poder, letras de cariz oposicionista. Mais do que integrar-se de forma activa no edifício político e ideológico do Estado Novo — acusação simplista que reaparece recorrentemente nos debates sobre o tema — o Fado limita-se a ocupar em pleno o espaço demarcado que este lhe atribuiu e a esperar por melhores dias.

As primeiras casas de Fado

A legislação de 1927, ao obrigar, como vimos, ao licenciamento dos recintos e à emissão de carteiras profissionais para os fadistas, acaba, pois, por precipitar o processo de profissionalização que já estava em curso, de forma gradual, no meio do Fado e acelerar, ao mesmo tempo, a entrada do género nos circuitos do entertainment urbano de classe média.

Trata-se, de resto, de uma mudança que vem de algum modo corroborar a posição defendida por uma das correntes de opinião que se vinha esboçando desde há anos no contexto da prática fadista, corporizada muito em particular pelo grupo próximo do poeta João Linhares Barbosa, director do jornal *Guitarra de Portugal*. Para este grupo, assente sobretudo numa tertúlia de fadistas que adopta o nome de Grémio Artístico Amigos do Fado, a plena dignificação do Fado como género artístico exige, precisamente, esta entrada cada vez mais marcante nos espaços de execução e de difusão até então exclusivos dos escalões de élite da sociedade portuguesa e das suas práticas culturais mais arreigadas, mesmo que para tal o género tenha de rejeitar muita da sua herança mais characteristicamente popular, incorporar traços de construção poético-musical mais

próximos do modelo erudito e adoptar uma postura geral obsessiva de maior «respeitabilidade» em todos os seus aspectos. Linhares vê a entrada do Fado nos teatros e salas de espectáculos, bem como nos cafés e espaços de convívio que cada vez mais acolhem a sua execução, como um reconhecimento e uma consagração alargados da cultura popular lisboeta, no seu conjunto, e como uma promoção social decisiva da tradição fadista, em particular, mesmo que, por outro lado, faça questão de definir um corpo de parâmetros artísticos bem determinados que a seu ver serão suficientes para manter, ao mesmo tempo, a identidade essencial dessa tradição. Será esta sempre a posição de fundo da Guitarra de Portugal, e mesmo o rival mais directo desta publicação, Canção do Sul, de João Reis, manterá uma orientação relativamente idêntica, ainda que ambos os jornais

240

Número do periódico

Guitarra de Portugal

(Ano xi, n.º 295,

15 de Setembro de 1934)

1926-1945: a formalização «castiça»

t ESP à

ANO XIII —N.º 296 Fela LISBOA, 15 DE SETEMBRO DE 1934 PREÇO \$50

E

nm

A MEIA PORTA?

DESPEDACEM os. Ho-

MENS TODOS OS BOR-

DEIS, ESSES AVILTAN-

TES MERCADOS ONDE,

A MULHER VENDE A

CARNE E TRAFICA am

AMORES FACEIS E O Vs

FADO PROSTITUIÇÃO, 4

TAO EVOCADO PELOS |

DETRACTORES, DESA-

PARECERÁ

O FADO NÃO CRIA

| PROSTITUTAS, ESTAS É

Po QUE CRIAM EXPRES-

É ERA

Re SÕES MUSICAIAS PARA quad

CANTAR. A SUA DECA- EM st Selim Poa PR 4)

| DENCIA. é y «Minha māi foi o que eu sou

E, eu sou o que tōdas são».

AUGUSTO GIL

2

CANTADORES DO NORTE

ANTÓNIO VIEIRA

O FILHO DO CAVADOR

poe Armando Coutinho: Dias

Ubreoudi)

—Peerâmle ma, Jogo 7
Vragontou o professor,
Vendo o aluno à chorar.
Ele resmandeu e, enlãos
Sou filho dum esvador.
Tenho da execia doisar,
E" que, senhor professor,
t Or seus alunos não querem
hi eu, com des, vá brlocar.
(Ps filho dum cavador) ..
Elas palavras proferem
pequeno joão
Dir o mestre, soridente,
Possando-lhe! q imho plo rósio
Tu a dl ilençao,
E" be, que, com a emada,
Vol cavando o daro chão,
Ano XVI —
BEATRIZ COST
Lêr as páginas centrais
N: 222
O meu
pensamento
pelo Dr. Leonel Late Silva
Muitas vezos, fechado no meu quanio,
Medito é pensa, nessas
mo que à muodo soris, sendo faro,
Se ndo houvesse » fome em antas lima.
V eo-me a pensar (desse castelo
Em que me encerra e os homens aivalho)
Como w mundo veria líndi é bel
Se não houvesse fome « não houvesse frio.,
Se não houvosea, triste é confersa-to,
Cams que 0ău tm lume na lareira,
Enquanto exintem gatos do regalo
E bes que usam brilhantes us coleira...
Rin quanto, digo bem, palas alleias.
Ow pobres de pedir (sl pobresinhos)
Têm no luar — o muolto dus candolas
EE tem por esta = qm ojos dos eaminhos,
A! quando ulato pero, 6 bom Jesus,
[no teu veria Hucnimado,
Meparo que há quem sombe desta erus
Kem que late, por nós, erucilicado
E, omto embala alma tódia tum clamor
Voe » Deus, roga a Dous osso Senhor,
Que velo pala sorte Gosas gente
Que a todos dê x cam, abrem 6/0 pão

"Que à tandem ne divida por igual,
De medo que uão baja, com perdia,
Fome no mundo, toco via Porwgsi, >
=Um dig, pode bem ter, -
"Que on que escamecam de
'econhoçam seu valor
Na vida podes vencer,
Pole quo "inda não me esqueci
Defque sort leu protector,
«les faromile sofege,
Pole ofendem n pobress
bum ás lee
fo
=Teu pranto já enmivou?
Ioda bem não choresmals,
Val para a aulo, Jojo; j
Uma slneta locow, é
rendo 04 colegial»
EA foram para a lição,
Graças ao conselho amígo,
Agora Já não ouvia
Dea brincar, só estava,
"Studios, Inteligente,
A's leitos e dedicava
Sem nunca mostrar fadigs;
Pra o liceu entrou, contente,
depois, manclava
Lindamente à pena amiga.
Tornou-se um grande escritor
E as obras que dle escrevia
Eram fontes de ríquera ;
Eram obras de valor
ju à crílea enoliceta,
ta nos mostrar a grandera,
Porio, à laboriora e fadista cidade Invicia. não é porco
Ei 2 go e o Pu pm ae o js ias
povo nortenho, (e coleglais,
Desta: feita cabe-nos a ver de falar dum, que lá há anos &le — À quem não llnha concôr,
na Siva, Antônio, Viees, petedir fio Ad e quall- ea Inveja adinicovom
(Concive na segunda página) Do filho do cavado,
Director: JOÃO REIS 1 de Março da 1939
Vai ao Brasil
mas... .
VOZ=PORTUCAL
Jornal da Cantiga Popular
Diresção Edição e Propriadado de J AZINHAL ABELHO
Aedgação 4 Adininiiração; Praça dax Aguas Livres, 7, 32, TelaL 164 9239
tampo dos Marti 14079

LAmália...

Continuamos a receber produções para o nosso grandioso Concurso de Quadras Populares
“Um Conto por uma Quadra” — 2.000 Escudos de Prémios!

Estão em pleno êsilo os nossos concursos “Rainha das Cantadeiras” a “Qaes do Fado”
“DE CENSURA VISADO PELA COMISSÃ

BOA, 30 DE DEZEMBRO DE 1935

Minha amante

Minha dama

asso corra

Versos de Linhares Barbosa. Música

de Armando Machado. Desenho de

Stuart. Canta Alberto Costa em

ide é Josquim Pimentel no

e y

nda

Minha amante. minha dama, —

Não usas lindos casacos,

Mas tem stois olhos em chama,

Os mais lindos que há na Alfama,

Que trabalham nor «tabacos».

Não tem vestatos de faille.

Mas quando &s vezes se adam.

E quem melhor pse chaite,

E o melhor que cui ao baile

Das sociedades de Alfama,

Ao chapéu não se acostuma

Como as senhoras de Jama;

Porque a-pesar-da má foma

Alfama é pobre mas nério,

os seus colaboradores, '

manter é p\$ rs paierado om conto da a E a

Ends eco I deressa as votos muir remendos por mmas

Eatéro AMAS Que possa enojar a lama

,

242

=

Publicações periódicas

de Fado das décadas

de 1930 e 40

1926-1945: a formalização «castiça»

disputem entusiasticamente, ao longo da respectiva existência, o predomínio na definição de princípio dessas características fadistas identitárias.

Posição contrária será a assumida pelo Grupo de Solidariedade Propagadores do Fado, que logo em 1923 provocará uma cisão na equipa redactorial inicial da Guitarra de Portugal para ir fundar uma publicação paralela de curta existência, o jornal O Fado, dirigido por Manuel Soares «do Intendente» e José António da Silva «Bacalhau». Para esta segunda corrente de opinião, o Fado deveria permanecer associado ao seu espaço popular originário — a taberna e os demais locais de socia-

bilidade popular autêntica — para aí desempenhar um papel simultaneamente de elevação moral e de consciencialização cívica e política. Adivinha-se nesta segunda postura uma inclinação clara para a tradição do Fado operário que vimos associada a personalidades como Carlos Harrington, João Black ou Avelino de Sousa, e esta inclinação política militante está ainda bem evidente num soneto de Nogueira de Brito dedicado à Revolução Russa que o jornal publica na primeira página de um dos seus números de 1923:

Cansado de lutar, o proletário
Que a vida tem passado a trabalhar!
Atura dia a dia a arrotar
Em troca da pobreza do salário. [...]']?

O 28 de Maio porá fim, como é evidente, à livre expressão desta linha de pensamento. Muito embora haja alguns fadistas mais velhos que se recusarão a adaptar-se ao novo quadro legal da profissionalização, de um modo geral o meio do Fado, quaisquer que sejam as posturas políticas específicas de cada um dos seus protagonistas, tenderá a convergir em torno da posição optimista de Linhares Barbosa e a aproveitar as oportunidades alargadas de carreira profissional e de alguma estabilidade financeira que esse quadro vem garantir.

À transição para o sistema faz-se, num primeiro momento, ainda no interior da rede de cafés, cervejarias, clubes e dancings em que o Fado tinha vindo pouco a pouco a penetrar ao longo das duas décadas anteriores. Alguns deles, em que as apresentações de fadistas tinham um carácter meramente esporádico, recuam face às exigências e responsabilidades de contratualização e licenciamento que o decreto de 1927 vem introduzir e regressam a uma actividade de mera restauração. Outros adaptam-se às novas determinações legais, como sucede logo nesse mesmo ano com o velho retiro do Ferro de Engomar, que abandona o figurino informal e acentuadamente popular que mantivera durante décadas para procurar agora atrair um público de classe média com um elenco fixo de fadistas sob a gerência do cantador e compositor Alberto Costa. Começa, na realidade, a nascer a convicção de que o espaço perfeito para

243

a apresentação profissional do Fado em condições ideais passa pela criação de um novo tipo de estabelecimento especialmente vocacionado para esse efeito, que consiga atrair e fixar uma clientela estável de aficionados, substituindo o modelo do café genérico onde se limita a haver a apresentação ocasional de fadistas convidados num ou dois dias da semana, bem como o do recinto de variedades em que o Fado é apenas uma componente do programa. Nasce a ideia da criação da «casa de Fado». O primeiro destes espaços inteiramente concebido segundo o novo modelo terá sido o Solar da Alegria, inaugurado em 1928 na Praça da Alegria, mais uma vez sob a gerência artística de Alberto Costa. Depois de um breve período de encerramento reabrirá em 1931 com gerência de Júlio Proença e Deonilde Gouveia. Em 1930, Armandinho e Georgino de Sousa abrem no Parque Mayer o Salão Artístico de Fados. Em 1933 surge no Luna Parque do Parque Eduardo VII o primeiro Retiro da Severa, que fechará dois anos mais tarde, para reabrir em 1936 no espaço do antigo Salão Jansen, na Rua António Maria Cardoso. Em 1938 e 1939, respectivamente, abrem no Bairro Alto a Adega Mesquita, na Rua do Diário de Notícias, e a Adega Machado, na Rua do Norte, da iniciativa, respectivamente, do antigo bandido Domingos Mesquita e do violista Armando Machado. Em 1940, por último, transfere-se para a Travessa da Queimada, também no Bairro Alto, como casa

de Fado, o Café Luso, que anteriormente estivera situado na Avenida da Liberdade. As características destas casas de Fado variam de caso para caso, e por vezes vão-se alterando ao longo do tempo. A Adega Mesquita, por exemplo, começa por ser pouco mais do que uma taberna onde os cozinhados da mulher do proprietário, a célebre Tia Adelina, ajudam a fixar uma clientela certa de fadistas e aficionados do género, antes de se converter propriamente num espaço artístico profissional. Já o Solar da Alegria tem desde o início preocupações mais evidentes de decoração aparatosas. De um modo geral, contudo, todos eles procuram construir um ambiente marcado por uma «tipicidade» fortemente evocadora de toda a tradição fadista (e frequentemente também tauromáquica) oitocentista, generalizando-se na decoração os azulejos com quadras e o mobiliário «rústico», a lembrarem as velhas tabernas e retiros, e ainda as guitarras, os xailes, as fotografias de fadistas consagrados e por vezes também os chocalhos, as bandarilhas, os capotes de matador e os cartazes de touradas. A Canção do Sul e a Guitarra de Portugal, de resto, discutem ardente mente as características de decoração que consideram mais adequadas para este efeito, sempre na perspectiva do estabelecimento de uma ligação simbólica inequívoca ao passado popular e informal do Fado, mesmo nestes novos recintos cuja frequência é agora oriunda, na sua esmagadora maioria, de um contexto social que pouco tem a ver com essa génese remota assim insistentemente recordada.

Também os códigos de comportamento, quer para os artistas do elenco quer para o público, são objecto de um enorme esforço de padronização por parte

244

1926-1945: a formalização «castiça»

da imprensa fadista. A regra fundamental é a do silêncio absoluto durante a execução («Silêncio que se vai cantar o Fado» é a recomendação que mais freqüentemente se lê em inscrições na parede ou se ouve anunciar a um eventual apresentador), interrompendo-se nesse momento o serviço de restaurante e reduzindo-se, em alguns casos, a intensidade das luzes. Os cantadores apresentam-se de fato escuro, as cantadeiras de xaile (que numa primeira fase pode ainda ser negro ou colorido). Dos espectadores, aos quais se impõe também, na maioria dos casos, requisitos de indumentária igualmente severos, espera-se uma imobilidade e um silêncio religiosos enquanto se canta ou toca, excepção feita a sinais bem padronizados de aprovação que podem ir de movimentos corporais cadenciados, idênticos aos dos próprios fadistas enquanto cantam, a comentários de encorajamento («Ah, fadista!») nos momentos de maior intensidade expressiva ou de improviso melódico mais criativo por parte do intérprete, ou ainda às palmas entusiásticas que se sobrepõem aos últimos acordes da guitarra e da viola, mal a voz se cala. Impera aqui, manifestamente, uma preocupação de «dignificação» do género, na linha defendida por Linhares Barbosa: o Fado conquistou nestes locais um espaço de apresentação privilegiado onde procura o aplauso de franjas distintas da sociedade, e deve por isso dar de si mesmo uma imagem solene, hierática, ritual, reivindicando uma função de corporização nuclear da própria identidade nacional e excluindo por completo qualquer aproximação aos traços de marginalidade que desde sempre lhe foram apontados pelos seus inimigos. Esta forte ritualização em torno de um estereótipo dominante de mero canto de desgraça, o recurso crescente a alguns clichés temáticos recorrentes, esta sede quase obsessiva de respeitabilidade e a considerável artificialidade dos códigos de comportamento que de tudo isto advêm provocam desde logo posturas crí-

ticas de alguns intelectuais da época. É o caso do olhar mordaz do poeta José Gomes Ferreira, já em 1930:

Mostre-me uma coisa diferente, que não se encontre em outro país,
não há?

Meditei um segundo e respondi com convicção:

— Há sim senhor. Há «cabarets».

O Senhor estrangeiro trejeitou desdém. Mas eu continuei imper-turbável:

— Há «cabarets» estranhos, «cabarets» ao contrário, sem «jazz-band», sem pretos, sem mulheres fatais, sem alegria nem champagne. Verdadeiras «casas de sofrer», com mesas, cadeiras e bebidas tristíssimas, frequentadas por quem quere chorar em público, sem medo do ridículo. Venha comigo e verá.

245

Tomámos um taxi. Descemos uma rua melancólica. Abrimos uma porta de vidro e, em silêncio, penetrámos num ambiente de fumo onde muitas pessoas se preparavam para sofrer em comum.

Os criados andavam com botas de borracha.

Alguns senhores com a cabeça entre as mãos, meditam.

Um careca com os olhos cheios de desespéro, talvez alguma letra a vencer no dia seguinte, sorvia um capilé. Perto de nós uma senhora ruiva inundada de crêpes, transformava a boca num molde para um soluço. Ia começar a sessão. Um criado trouxe duas cadeiras. O «viola» e o guitarrista entraram com ritmos de enterrero. Em seguida o cultivador da canção nacional, vestido de preto, pálido, sinceramente triste, fez a sua aparição. Houve um sussurro religioso. Todos se prepararam para sofrer com comodidade. Aquél rapaz esguio de patilhas, caiu em êxtase. As lágrimas estavam já prontas para o que desse e viesse. Silêncio! E o fadista começou a contar a história daquela mãe que pediu a Nossa Senhora a mercê de dar novos olhos à filha cega! Depois descreveu os horrores da Grande Guerra! Em seguida insistiu na evocação dos feridos dum hospital, mutilados, longe das suas maizinhas. E acabou por dizer, em versos ingénuos, o drama daquela rapariga perdida que apanhou uma facada quando se ia regenerar! Tudo isto em ré menor!

À voz era harmoniosa e insinuante. Os frequentadores daquela «casa de sofrer» deixavam cair as lágrimas, gozavam, sofriam, erguiam as mãos aflitas. Que bom! Éramos portugueses e estávamos ali todos juntos a meditar nas misérias do mundo, e a esquecer-nos do sol, das árvores e do mar!

— Rapaz! Mais um capilé!!

Mas este tipo de comentários, por mais tentadora que possa parecer a respectiva ironia, não é, afinal, novo, e limita-se a retomar, neste contexto mais recente das casas de Fado e dos seus códigos, a tradicional postura de hostilidade ao género que vinha sendo expressa pela intelectualidade portuguesa desde a geração de Eça e Ramalho. O que é inegável é que a criação de espaços profissionais de actuação identifica e concentra neste novo circuito da década de 1930 a quase totalidade dos expoentes mais consagrados da prática fadista da época, com uma exigência sistemática de qualidade artística e um estímulo constante à sua prossecução até agora inéditos. É aqui que se afirma e se consagra, entre nomes já de maior experiência anterior e

jovens que agora se revelam, uma plêiade notável de fadistas como Berta Cardoso, Ercília Costa, Ermelinda Vitória, Hermínia Silva, Madalena de Melo, Maria Alber-tina, Maria Alice, Maria do Carmo «Alta», Maria do Carmo Torres, Maria Emília Ferreira, Maria Silva («Mariazinha»), Alberto Costa, Alfredo Duarte «Marceneiro», 246

Maria do Carmo «Alta»

248

Ercília Costa

1926-1945: a formalização «castiça»

Berta Cardoso

Filipe Pinto, Joaquim Campos, José Porfírio, Júlio Peres, Júlio Proença, Manuel Calixto e Manuel Cascais, para lá de acompanhadores e solistas instrumentais como Armandinho ou Martinho d'Assunção.

Mas importa sublinhar, de qualquer forma, as alterações fundamentais que ti-veram de ocorrer na prática fadista para que isto fosse possível, começando com a transição de um contexto informal de execução, ainda de forte componente impro-visatória tanto no plano poético como no musical, e assente numa grande homoge-neidade social e permeabilidade funcional entre executantes e assistentes, para um novo espaço performativo ritualizado, marcado agora pelo recurso exclusivo a um repertório de textos fixos e de peças de duração padronizada, bem como por uma separação clara de papéis entre intérpretes e público (em última análise associada sobretudo a uma distinção socioeconómica crescente entre ambos). Condiciona-do por este novo enquadramento profissional na própria essência da sua tradição enquanto processo sociocomunicativo, severamente limitado na sua expressão te-mática pela censura prévia dos textos cantados e pelo controlo da concessão da carteira profissional, o Fado sofre aqui uma das mais drásticas reconfigurações de toda a sua história. E se é verdade que o faz com uma extraordinária vitalidade artística, também é indispensável que compreendamos que esse esforço o obriga a redefinir radicalmente muitos dos aspectos fundamentais da sua prática, mesmo quando procura disfarçar essa redefinição sob uma capa insistente de continuidade. Quase tudo o que hoje evocamos como tradição viva do Fado, quase tudo aquilo que nos relatam as memórias dos fadistas mais velhos remete no máximo para este passado, afinal de contas ainda tão próximo, de há pouco menos de o-i-tenta anos, ou seja, para esta verdadeira «refundação» do género na viragem para os anos 30, que entre outros aspectos se caracteriza por uma profunda mitificação de uma boa parte da sua história anterior — tão profunda como a própria ruptura que assim institui de facto com essa história real.

Do apogeu do Disco à eclosão da Rádio

Mas a profissionalização do Fado e a relativa «refundação» do género que ela acarreta não passa exclusivamente pela criação das casas de Fado, e tem a ver igualmente com outras realidades novas, especialmente com as que estão associa-das com os desenvolvimentos tecnológicos radicais desta mesma época.

À invenção do microfone eléctrico em 1925, garantindo uma significativa melhoria das condições de fidelidade do registo fonográfico, e o fabrico em mas-sa, aproximadamente pelo mesmo período, de gramofones a um preço de ven-da cada vez mais baixo darão a partir de então uma nova dinâmica à indústria

250

Anúncio dos discos

de Fado da Odeon
1926-1945: a formalização «castiça»

Eee GUITARRA DE PORTUGAL

O TRIUNTO DOS DISCOS

O-D

Está absolutamente compro-
vado com as últimas grava-
«ff ções da casa

ESTEVES DOS SANTOS, L.da

Rua de S. Paulo, 200 e 202

ú

Na hora de Fado que Por- |- : o jo A Cêguinha
tugal atravessa, em tõda a ti ço o temos
parte se não deixam de ou- Enfermita

vir os discos de Serei feliz com o teu amor

AURORA DAS NEVES Bandoneon Arraballero

e

LINO TEIXEIRA

discos que os amadores
conscienciosos não devem
dispensar-se de adquirir

Sucesos retumbantes com da para o reportório da sua
os discos: ERREI AGO o o DD "grafonola

Esta casa, alêm do sortido variadissimo de discos
e grafonolas, possui um stock variado de perten-
ces e acessórios para as mesmas

Instrumentos de sôpro e de corda
aos melhores preços do mercado

o A o

Pedir catálogos a ESTEVES DOS SANTOS, LP

Rua de São Paulo, 200 e 202

Telefone número 24316 — LISBOA

BREDEMENTES ami os o emo

251

e ao comércio do disco, assentes agora em suportes empresariais à escala inter-
nacional e dotados de meios financeiros até então inconcebíveis para este sector.
Portugal tem, é verdade, um mercado discográfico de reduzida dimensão, mas
mesmo assim as grandes empresas estão dispostas a apostar no mercado portu-
guês, desde que encontrem agentes locais suficientemente dinâmicos e fiáveis.
É assim que a Columbia inglesa, depois de comprar a sua congénere norte-ame-
ricana e a Odeon alemã, estabelece um contrato de representação com a firma
lisboeta Valentim de Carvalho, com sede na Rua Nova do Almada, para distri-
buição do seu catálogo internacional e para gravação de artistas locais (apesar de
o empresário portuense Ricardo Lemos se manter como distribuidor da marca
Odeon). Esta última actividade inicia-se em Agosto de 1926, com uma série de
gravações dos fadistas Adelina Fernandes e Alberto Costa, do actor de Revista
Estêvão Amarante e do duo instrumental formado por Armandinho à guitarra e
Georgino de Sousa à viola. E as sessões seguintes acrescentarão a estes nomes os

de Maria Emília Ferreira, Maria do Carmo Torres ou José Porfírio, entre outros. Por sua vez, a Gramophone Company contra-ataca estabelecendo um contrato idêntico com o Grande Bazar do Porto, uma firma com sede na Rua de Santa Catarina, naquela cidade, e com uma filial na Rua Augusta, em Lisboa. Para lá da distribuição do catálogo internacional da His Master's Voice, também neste acordo se prevê a gravação de discos de artistas portugueses, neste caso Madalena de Melo, Maria Silva e Dina Teresa, além de Paradela de Oliveira, Artur Paredes e outros dos principais intérpretes da Canção de Coimbra da época. Algumas das restantes marcas europeias, como a francesa Pathé ou as alemãs Homokord e Brunswick-Polydor, permanecerão ainda em actividade no mercado português até ao final da década de 20, mas sem conseguirem competir com o peso da Columbia e da HMV, acabando por se retirar de Portugal. As duas empresas maioritárias lançar-se-ão entretanto numa intensa guerra pela partilha do mercado, disputando entre si, muito em especial, os maiores expoentes do Fado, a que oferecem agora, ao contrário do que sucedeu nos primórdios da gravação discográfica no País, generosas condições de remuneração em troca de contratos rigorosos de exclusividade. Mas em 1931 dá-se uma mudança radical inesperada, quando a Columbia, a Gramophone Company e a Pathé internacionais se fundem na recém-criada Electric Musical Industries (EMI), convertendo os rivais Valentim de Carvalho e Grande Bazar do Porto (e em menor grau Ricardo Lemos) em representantes paralelos da mesma empresa em Portugal. Muito embora a EMI estabeleça ainda durante mais de uma década uma divisão do mercado de distribuição entre as três empresas portuguesas, será a Valentim de Carvalho que passará a ter o exclusivo da gravação nacional, realizando em particular no ano de 1936 um número significativo de novos registos!. Este mercado discográfico português é ainda muito débil, o que se comprehende

232

1926-1945: a formalização «castiça»

pelo baixo poder de compra que continua a caracterizar as nossas classes médias urbanas após todas as convulsões financeiras do final da Primeira República e da instauração da Ditadura, sobretudo face a um produto como o disco, que não se pode considerar de primeira necessidade e tem um preço ainda pouco acessível. Mas mesmo assim, o total dos discos de intérpretes portugueses vendidos em 1929 terá ascendido a mais de 67 000", dos quais a esmagadora maioria corresponde a gravações de Fado. E esta discografia do género, para lá de congregar agora, pela primeira vez, quase todos os seus maiores cantores e instrumentistas em plena actividade, tem ao mesmo tempo, também ela, um papel de algum modo reformatador da prática fadista. Por um lado, porque desaparece a multiplicidade de modalidades de acompanhamento instrumental que encontrávamos na discografia das décadas de 1900 e 1910, afirmando-se agora como padrão característico — e quase único — a presença de uma guitarra e uma viola; depois porque a própria duração padronizada de cada face de um disco de 78 RPM - cerca de três minutos — se impõe como bitola também para o Fado, excluindo desde logo os longos improvisos poético-musicais da tradição oitocentista, que podiam durar mais do dobro do tempo. Mesmo nas execuções ao vivo nas casas de Fado este limite temporal passará a imperar de uma vez por todas.

O disco tem um destinatário principal que é o comprador individual, que o ouvirá em sua casa, por entre a família e os amigos, mas é igualmente um pilar fundamental do novo fenómeno que começa a chegar com toda a força à sociedade

portuguesa, a TSF — telegrafia sem fios, radiotelefonia ou simplesmente «telefonia». Depois de algumas experiências pontuais de reduzido impacto, já desde o início do século, em 1925 iniciam-se, de facto, as emissões da primeira estação radiofónica portuguesa de carácter profissional, o CTIAA, iniciativa do empresário Abílio Nunes dos Santos Jr., cuja família era proprietária dos Grandes Armazéns do Chiado (e que procurara simultaneamente — refira-se de passagem — obter a representação portuguesa da Gramophone Company, concedida afinal ao Grande Bazar do Porto). Ao contrário de outros pequenos emissores ainda de carácter fundamentalmente amador que entretanto se vão fundando, o CTIAA investe seriamente na aquisição de infra-estruturas técnicas e logísticas, na expansão do seu âmbito de radiodifusão e na regularidade das emissões, depressa adquirindo um círculo fiel de ouvintes que chegam mesmo às colónias africanas e à diáspora da emigração portuguesa. Entre outras vertentes, a sua programação inclui transmissões em directo dos teatros Variedades e Maria Vitória, para lá de apresentações musicais ao vivo nos seus estúdios, de que parece ter feito parte desde muito cedo um programa de fados da responsabilidade do violista Amadeu Ramin *.

Em 1928 é a vez de o Capitão Jorge Botelho Moniz, oficial que depois de ter tomado parte no 28 de Maio será um dos ideólogos do estabelecimento da Legião

293

Portuguesa, estabelecer na Parede a emissora CTIDY, sob as designações sucessivas de Rádio Parede e Rádio Clube da Costa do Sol. Após adquirir um suporte financeiro e empresarial sem paralelo no sector, esta pequena emissora inicial converter-se-á em 1931 no poderoso Rádio Clube Português (CTIGL). Entretanto, a partir da viragem para a década de 1930 vão-se multiplicando os pequenos postos emissores de meios limitados e de apelo a um público essencialmente popular: entre outros, a Alcântara Rádio, o Clube Radiofónico de Portugal, a Rádio Graça, a Rádio Luso, a Rádio Motorola (depois Rádio Peninsular), a Rádio Sonora (mais tarde Rádio Voz de Lisboa), a Rádio São Mamede e, no Porto, a Invicta Rádio e a Rádio Clube Lusitânia. A última grande estação emissora de iniciativa privada e cobertura nacional será a Rádio Renascença, promovida pela Igreja Católica e inaugurada em 1938. Com excepção desta última e do Rádio Clube Português, a maioria das demais emissoras tem uma dimensão técnica e orgânica mínima, com um horário de emissão e um espectro geográfico de captação reduzidos, dependendo em boa parte do voluntarismo de um punhado de entusiastas. Em 1949, aliás, os sobreviventes de entre estes postos menores acabarão por ser agrupados pelo Estado Novo nos Emissores Associados de Lisboa e nos Emissores do Norte Reunidos. Em todas estas estações o Fado, como parte de uma estratégia generalizada de conquista de audiências através de uma programação musical ao gosto do público popular e pequeno-burguês, ocupa desde o início um lugar de destaque. Em parte, sobretudo nos postos de menores meios, a sua presença é feita através dos discos tocados, mas esta música gravada coexiste com frequentes emissões ao vivo, algumas das quais aceitam já então pedidos e sugestões através de chamadas telefónicas dos ouvintes. As empresas de distribuição discográfica, como a Valentim de Carvalho ou o Grande Bazar do Porto, encorajam estas prestações ao vivo, que funcionam como um poderoso veículo publicitário para a venda dos seus produtos e que asseguram, por outro lado, às principais figuras do Fado uma penetração alargada junto de um público que pela primeira vez começa a ultrapassar em muito o tradicional âmbito de Lisboa e da rede bem estabelecida

de prática fadista que emana da capital nas primeiras décadas do século. A força potencial deste novo veículo de Comunicação Social é de tal modo evidente que logo em 1930, pelo Decreto-Lei n.º 17 899, de 27 de Janeiro, a Ditadura regulamenta de forma muito restritiva o estabelecimento e a exploração de emissoras radiofónicas privadas, reservando para o Estado a prerrogativa do respectivo licenciamento e fiscalização. Mas o Estado Novo quer ir mais longe e criar um instrumento radiofónico próprio para a difusão da sua ideologia: o Decreto-Lei n.º 22 783, de 29 de Junho de 1933, estabelece uma estação emissora estatal dotada de avultados meios técnicos, a Emissora Nacional de Radiodifusão, que passará a ser financiada em grande parte por uma taxa.

254

a

[rp

o FAD:

Pág. 255 e 256

Discos de Fado

de 78 RPM

do período

de 1928-38

1926-1945: a formalização «castiça»

O seu primeiro responsável será o Capitão Henrique Galvão (neste fase ainda um partidário entusiástico do regime) e as suas emissões inaugurar-se-ão a 4 de Agosto de 1935, combinando a difusão de intervenções públicas de Salazar e demais autoridades, as palestras de doutrinação ideológica e divulgação cultural, a programação musical erudita e as chamadas «variedades» de música popular urbana. Espelho fiel do regime, e preocupada enquanto tal com a promoção de padrões culturais que possam ser apresentados como referências para todo o País, a Emissora Nacional hesita, ao contrário das suas congêneres privadas, na atitude a tomar em relação do Fado no contexto da sua programação. Em 1936, nomeadamente, difunde aos seus microfones uma série de oito palestras impiedosas da autoria de um intelectual afecto à situação, Luís Moita, sob o título *O Fado: Canção de Vencidos*, em que este procura desacreditar o género como suposto factor de alienação e desmoralização da juventude portuguesa (no que acabará por prestar, por curiosa contradição, um assinalável serviço ao estudo e à valorização do Fado, ao fundamentar os seus ataques numa das mais vastas recolhas documentais e num dos mais lúcidos esforços de reflexão histórica até então dedicados à prática fadista desde as respectivas origens). O sucesso inegável junto do público das emissões de Fado das demais estações radiofónicas e a própria sedimentação gradual do género no quadro da política de propaganda ideológica do regime acabarão, contudo, por levar a melhor. Em 1938 a EN — a exemplo do que já sucedia, por exemplo, no Rádio Clube Português, onde desde o ano anterior Margarida Pereira apresentava uma emissão estável de fados — dá início ao seu primeiro programa regular dedicado ao Fado, uma apresentação quinzenal para a qual convida uma fadista amadora cuja respeitabilidade social entende estar acima de qualquer suspeita, a jovem Maria Teresa de Noronha, neta dos condes de Paraty.

A estabilização do repertório «castiço»

O circuito profissional que se vai enraizando a partir de finais dos anos 20, primeiro com base nos cafés e cervejarias, depois — muito em particular — assente já nos

novos espaços das casas de Fado, mobilizará indiscutivelmente nos elencos estáveis destes recintos os melhores fadistas das décadas de 1930 e 40, e ao fazê-lo acelerará a plena aplicação prática ao meio do Fado das normas da legislação de 1927.

Tal como sucedera com as práticas interpretativas do género, adaptadas agora a um novo contexto de execução manifestamente distinto das tertúlias informais do passado, também o repertório tende a sofrer um processo de estabilização gradual. Uma grande parte dos fados mais antigos, de que tínhamos encontrado, inclusive, múltiplos registos em notação musical desde as décadas de 1860 e 70, desapareceu

oi

já de circulação, com exceção de algumas melodias nucleares como as do Mouraria, do Corrido ou do Menor, fados que são agora considerados os mais «castiços», ou mais «rigorosos», e que se considera representarem uma memória identitária e um testemunho de continuidade essenciais da prática fadista mais remota.

Juntam-se-lhes depois diversos outros fados estróficos de estrutura muito semelhante à destes últimos: alguns deles constituem pouco mais do que variações melódicas particularmente felizes dos anteriores, que como tal acabaram por se fixar de forma estável e circular sob o nome deste ou daquele cantador que lhes ficou associado; outros, sem abandonarem essa mesma base estrófica, introduzem já pequenas alterações à sequência harmónica tradicional de mera alternância entre tónica e dominante, e recorrem à subdominante, em particular nas passagens imediatamente anteriores às cadências das frases melódicas, ou modulam mesmo às tonalidades mais próximas da inicial, sobretudo às suas relativas maiores ou menores. Vários dos mais antigos e mais característicos destes fados «castiços» vêm ainda da viragem do século e dos anos da Primeira República, como sucede com os fados Carlos da Maia, [José] Lopes, João Maria dos Anjos, Franklin [Godinho] (de quadras ou de sextilhas), ou Pedro Rodrigues, todos eles identificados pelo nome dos seus autores.

Ao longo das décadas de 1930, 40 — e mesmo 50 — continuam, no entanto, a surgir inúmeros novos fados deste mesmo tipo estrófico simples, num estilo assumidamente próximo dos mais antigos, em geral da autoria de guitarristas como José Marques (Triplicado, Sonho), Armandinho (Adiça, Alexandrino Antigo, Estoril, Penim), Casimiro Ramos (Alberto, Margaridas, Pinóia), Fernando Freitas (Nhoguinhas, Sardinheiras) e Jaime Santos (Alfacinha, Alvito, Latino, Sevilha) e violistas como Miguel Ramos (Calixto, Freira), ou mesmo de cantadores consagrados como Alfredo Marceneiro (Bazlarico, Cravo, CUF, Laranjeira, Louco, Marcha do Tr Alfredo, Pajem, Pierrot, Versículo), Joaquim Campos (Castanheira, Esmeraldinha, Puxavante, Tango, Vitória) ou Alberto Costa (Torres do Mondego, Dois Ions [?], Sem Pernas [?]). Refira-se que estas atribuições de autoria nem sempre são pacíficas, já que há casos em que os registo da Sociedade Portuguesa de Autores se limitam a indicar quem primeiro ali inscreveu como sua uma melodia que já vinha circulando por transmissão oral, e outros em que até fados muito relevantes neste repertório são objecto de atribuições contraditórias (é o que sucede, por exemplo, com o Fado sem Pernas, atribuído ora à Guilherme Coração ora ao seu intérprete mais consagrado, Alberto Costa, ou o que se passa com o Fado Bacalhau, cuja autoria musical pertence, como vimos, a Armandinho, mas que é muitas vezes erradamente atribuído a José António da Silva «Bacalhau», por ter sido este o primeiro a escrever os característicos poemas de sextilhas glosadas que se cantavam sobre essa melodia). Não existe

1926-1945: a formalização «castiça»

um levantamento sistemático destes fados estróficos de recorte «castiço», até porque alguns deles não passam de meras variantes dos demais e não constituem por isso matrizes melódicas verdadeiramente autónomas, mas os de uso mais corrente no circuito fadista da época que estamos a analisar ultrapassam por certo a centena.

De um modo geral, os títulos acima mencionados, que designam apenas as melodias dos fados em causa, independentemente dos diferentes poemas que a cada um deles possam vir a ser adaptados, não são conhecidos senão pelos próprios cantadores e guitarristas, e constituem parte do acervo das convenções interpretativas do género. Um fadista pode cantar com acompanhadores com quem nunca actuou mas sabe que se lhes indicar qualquer destes fados na tonalidade que mais lhe convém (basta-lhe pedir, por exemplo, «O Vitória em Ré menor») terá não só um suporte instrumental com a base harmónica e o andamento adequados, mas muitas vezes mesmo introduções e contracantos instrumentais característicos entre as frases cantadas dessa melodia. O público, esse tende a conhecer antes os fados pelo título do poema cantado, e é assim que — para utilizar dois exemplos poéticos um pouco mais tardios mas idênticos — os fados conhecidos como Igreja de Santo Estêvão e Povo Que Lavas no Rio, correspondem na realidade à mesma melodia, a do Fado Vitória, de Joaquim Campos.

Uma boa parte deste repertório adopta ainda uma estrutura poética em quadras, suportadas por uma forma musical ABB” ou AA'BB, cujas características já anteriormente discutimos em algum detalhe — embora por vezes possa surgir, com carácter excepcional, uma forma ABC, em que a repetição do dístico final é feita sobre uma secção musical diferente da da sua primeira apresentação. Contudo, observámos já como nas duas primeiras décadas do século xx se generalizaram igualmente as quintilhas e sextilhas, também elas sobre redondilha maior, que entretanto se incorporaram no núcleo do repertório fadista, utilizadas numa sequência simples de estrofes sucessivas de métrica e forma idênticas. A organização musical AA'BB” ou ABB” (e excepcionalmente ABC) aplica-se-lhes como às quadras soltas, só que a divisão entre as secções A e B da música se faz na quintilha entre os dois primeiros e os três últimos versos, e na sextilha entre o primeiro terceto e o segundo. De entre as inovações desse mesmo período anterior verifica-se agora também a adopção frequente das estrofes em decassílabos (quadras, quintilhas ou sextilhas) e — ainda que em muito menor proporção — das quadras em dodecassílabos (alexandrinos). Em ambos os casos, a respectiva forma musical, dada a maior extensão do texto, tende a ser sempre ABB”, enunciando-se uma única vez o primeiro dístico ou terceto da estrofe sobre a secção A da música mas repetindo-se o segundo dístico ou terceto juntamente com a secção B, esta última eventualmente variada de forma a reforçar o seu carácter melódico conclusivo nessa segunda apresentação.

ZoS

Das formas mais experimentais das décadas de 1910 e 20 sobreviveu apenas o fenómeno isolado do Versículo — tal como vimos, um fado regular de quadras em redondilha maior mas em que a cada verso foi acrescentado um hemistíquio adicional de três sílabas, mantendo-se a obrigatoriedade da rima entre os finais dos heptassílabos originais mas verificando-se nova rima entre os finais dos hemistíquios assim apostos. Marceneiro celebrizar-se-á neste subgénero pelos fados Laranjeira e

Versícujo, reelaborações melódicas, respectivamente, dos fados Corrido e Menor de forma a acolher esta extensão da estrutura métrica original.

De escrita mais antiga ou mais moderna, conforme os casos, os fados que obedecem a qualquer destes recortes formais de modelo estrófico são todos eles considerados «castiços» e vistos, no seu conjunto, como o núcleo duro do repertório. Enquanto tal, independentemente de a sua interpretação estar sujeita, como a de qualquer outra obra, ao pagamento de direitos de autor, quando a autoria esteja devidamente determinada e registada, são considerados «propriedade comum» dos fadistas, no sentido de que a sua interpretação não é exclusiva de nenhum intérprete. O mesmo não sucede, contudo, com as respectivas letras, que a legislação de 1927 obrigará ao registo e licenciamento por parte das autoridades e que — salvo as chamadas «quadras populares» que circulam por tradição oral — são vistas como pertencentes a cada fadista. Por vezes, estas letras, compostas expressamente segundo um dos padrões métricos correntes no género, são oferecidas gratuitamente pelo respectivo poeta a um fadista da sua eleição; outras vezes trata-se de uma venda (Berta Cardoso, por exemplo, ficará conhecida por pagar generosamente as letras que decide cantar, e atrai por isso muitos dos melhores poetas do meio). Entre os inícios da década de 1930 e o pós-guerra, os autores mais procurados — para lá de alguns mais antigos, como Ávelino de Sousa — são Henrique Rego, João da Mata, Linhares Barbosa, Francisco Radamanto, Carlos Conde, Gabriel de Oliveira, Armando Neves ou Joaquim Frederico de Brito («Britinho»).

Esta estabilização de um corpus de melodias básicas, num número apesar de tudo restrito, mesmo tendo em conta a composição constante de novas peças das quais algumas se incorporam neste elenco essencial, estabelece no circuito dos recintos fadistas um repertório restrito recorrente, face ao qual se torna mais fácil identificar e aplaudir as características interpretativas próprias de cada executante. Do fadista consagrado espera-se que dê a cada peça uma versão marcadamente pessoal, que em parte passa pela escolha dos versos que decidiu aplicar-lhe mas que tem sobretudo a ver com a forma como é capaz de se apropriar da linha melódica básica e reelaborá-la de forma idiosincrática.

Esta apropriação da melodia preexistente faz-se antes de mais através de duas vertentes complementares da interpretação, o «estilo» e a «divisão».

260

João Linhares Barbosa

1926-1945: a formalização «castiça»

261

Diz-se que o fadista «estila» a melodia quando lhe modifica o desenho de forma mais ou menos acentuada, não repetindo, de um modo geral, uma mesma frase de estrofe em estrofe sem a submeter a algum grau de variação melódica. Para lá da simples alteração da linha original, o cantador pode introduzir em certos pontos de maior tensão formal — passagens do texto de conteúdo emocional particularmente acentuado, ou momentos de clímax da própria frase musical, sobretudo logo antes da cadência final de uma estrofe — suspensões em que as guitarras interrompem o acompanhamento e a voz se ouve sozinha, executando ornamentos livres sobre a nota suspensa (sublinhe-se, no entanto, que esta última prática tende a acentuar-se principalmente a partir de Amália Rodrigues e Maria Teresa de Noronha, não fazendo parte, com o mesmo carácter sistemático, dos recursos habituais dos fadistas

dos anos 30). O grau de transformação melódica tende a intensificar-se de estrofe para estrofe, surgindo o melisma improvisado mais extenso e de maior intensidade expressiva antes da cadência final da linha vocal.

Por outro lado, apesar de os fados «castiços» se basearem em frases musicais de desenho métrico regular, decorrente da própria métrica da distribuição dos versos em cada estrofe, o intérprete tem a liberdade de «dividir» o texto, ou seja, de alterar o ritmo da sua enunciação, detendo-se mais em certas palavras ou expressões-chave, introduzindo pausas e respirações para separar ou agrupar palavras encadeadas, acelerando ou retardando a sua declamação conforme lho sugere o sentido do poema, tudo isto sobre a pulsação rítmica inalterável do acompanhamento instrumental. Marceneiro, muito em particular, é considerado desde sempre um modelo da boa «divisão», preocupando-se especialmente em nunca deixar que a habitual pausa musical entre um verso e o seguinte interrompa uma unidade de sentido e transformando a rítmica básica da melodia de maneira a que, por exemplo, um terceto como «Limpa as mobílias com óleo / de amêndoas doces e mesquinhos / passam em frente às vizinhas» soe como um dístico : «Limpa as mobílias com óleo de amêndoas doces / e mesquinhos passam em frente às vizinhas».

A prática da «divisão», por sua vez, está associada a uma extrema liberdade de dicção rítmica, em que o uso constante do rubato faz com que a pulsação regular do acompanhamento se mantenha estável (a não ser nos momentos de suspensão em que se interrompe por completo para deixar total liberdade à voz) mas que a subdivisão implícita na linha vocal seja muito flexível. O motivo rítmico das três notas em síncopa (curto-longo-curto), por exemplo, que é um dos traços mais evidentes da ligação do Fado às suas raízes nas antigas danças afro-brasileiras, é uma constante nos desenhos melódicos fadistas, mas raramente o ouvimos com as durações precisas de Y4 + Y + W. Em geral, o resultado cantado equivale mais a um grupo de três notas de duração igual (tercina), podendo, no entanto, qualquer delas ser ligeiramente alongada, obrigando ao correspondente encurtamento das restantes,

262

Frederico de Brito

«Britinho»

de modo a caberem na batida regular do acompanhamento. E o que é mais interessante é que no seio de um mesmo fado cada reaparecimento desse motivo rítmico básico pode ser executado com variantes sempre diferentes das anteriores, de acordo com as exigências de enunciação do texto ou com o lançamento expressivo da frase melódica em cada instância. Um excelente exemplo desta prática é o do Fado Tango, de Joaquim Campos, uma melodia cujas frases assentam todas elas num mesmo desenho rítmico sincopado e cuja boa «divisão» por um fadista criativo resulta numa surpreendente variedade de soluções rítmicas desse desenho.

Mesmo os fados mais correntes oferecem, assim, a cada fadista a oportunidade de construir a sua própria versão da melodia base a partir do texto que escolheu para o efeito e das transformações melódicas e expressivas pessoais que decide a cada momento introduzir. Os clientes habituais das novas casas de Fado depressa se convertem num público especializado, capaz de identificar e valorizar precisamente estas nuances expressivas que são consideradas, ao seu mais alto nível, a marca pessoal e intransmissível dos melhores fadistas.

Troupes, embaixadas, Teatro e Cinema

À medida que se vai dando a profissionalização dos fadistas e que a Rádio

vai divulgando para todo o País as suas emissões de Fado, estimulando o primeiro contacto com o género por parte de populações que até então lhe tinham estado quase por completo alheias, começa a estruturar-se em embrião um circuito verdadeiramente nacional de apresentações ao vivo, de norte a sul do território. Logo em 1930, o jornal *Guitarra de Portugal* anuncia aos seus leitores a existência de três companhias de fadistas profissionais disponíveis para digressões, em que se agrupam muitos dos expoentes máximos do sector. Na Troupe *Guitarra de Portugal* juntam-se Ercília Costa, Rosa Costa, Alberto Costa e Alfredo Marceneiro; no Grupo Artístico *Canção Nacional* encontramos os nomes de Berta Cardoso, Alfredo dos Santos, José Porfírio, Filipe Pinto ou Manuel Cascais; do Grupo Artístico *Propaganda do Fado* constam Deonilde Gouveia, Júlio Proença e Joaquim Campos **. Os jornais especializados continuarão a publicar com regularidade os endereços de contacto destes e de outros elencos colectivos similares, bem como os dos seus membros individuais, de modo a permitir aos leitores interessados a respectiva contratação para qualquer recinto do País.

Estes e outros fadistas agrupam-se também, ocasionalmente, nas chamadas «embaixadas» de Fado, companhias esporádicas de figuras de primeiro plano que se constituem expressamente para um determinada digressão e que ao longo da década de 1930 chegam mesmo a actuar com alguma frequência nas Ilhas, em África

264

1926-1945: a formalização «castiça»

e até em Espanha e no Brasil — neste último caso na sequência do sucesso tradicionalmente alcançado neste país pelas companhias teatrais portuguesas, de que muitas vezes constavam já nos anos 20 nomes destacados do Fado. Ercília Costa e Berta Cardoso, entre outros nomes, tornar-se-ão assim extremamente populares junto das comunidades luso-brasileiras.

Ocasionalmente — com frequência em homenagem a uma ou outra personalidade destacada do meio — têm lugar em Lisboa grandes eventos públicos de reunião de vasto número de fadistas, em geral anunciados em tom solene como um «grandioso saraú» e com um programa multifacetado que se pode prolongar por várias horas, envolvendo por vezes também discursos, recitação de poesias, quadros teatrais alegóricos, etc. São momentos a que o meio fadista atribui especial significado como afirmação pública da coesão e vitalidade do recém-estruturado circuito profissional do Fado, bem como da sua legitimação expressa por parte de um público fiel, fora da rede atomizada dos recintos «típicos».

À Revista, por sua vez, continua a ser um terreno de actuação privilegiado para os grandes fadistas desta geração, tanto mais que ao pleno prosseguimento das carreiras brilhantes de nomes consagrados, de Raul Portela, Raul Ferrão e Frederico de Freitas, se juntam neste género na década de 1930 as estreias de novos compositores que abordam sistematicamente a escrita de novos fados para o palco, entre eles António Melo (estreia com a revista *Az-Ló*, 1931), Fernando de Carvalho (com *Tzp-Top*, 1932), Frederico Valério (com *A Pérola da China*, 1934), João Nobre (com *Balancé*, 1937), Carlos Dias (com *Rua da Paz*, 1938) ou Belo Marques (com *Rosmaninho*, 1938)".

Como já sucedia na década de 1920, também estes autores privilegiam um estilo de fado diferente do «castiço», já não de estrutura meramente estrófica mas adoptando a forma com refrão e coplas típica da canção teatral, e apostando num refrão de desenho melódico cativante, capaz de ser facilmente memorizado e re-

pedido pelo público presente. Letra e música são aqui indissociáveis, até porque as palavras são em geral escritas expressamente para uma melodia já composta que tem uma estrutura métrica interna muito variada, não permitindo facilmente a adaptação posterior de outros versos com o recorte estrófico e métrico habitual no Fado «castiço». Os poetas são nestes casos, na generalidade, os próprios autores experientes dos textos de Revista, como Silva Tavares, Amadeu do Vale ou José Galhardo. É o aparecimento do Fado-Canção moderno (termo que entretanto deixou de se aplicar aos meros fados estróficos construídos sobre outras formas poéticas para lá da quadra em redondilha maior ou dos seus desdobramentos), um subgénero que os puristas do meio fadista começarão por repudiar como espúrio mas que muitos dos fadistas mais reputados não hesitarão a adoptar para os seus repertórios, sobretudo quando Frederico Valério vier a compor

265

BENDITO DESCANSO

Por Augusto Oliveira

Dedicado a Eduardo Brazão Per

Da revista «Chuva de auilera

“Míbica da «Rapaziad

Do repertório de Luiza oa

Ouvir na hora que passa, é banal

o trabalho ologhar ;

Mas, nem todos nesta vida, al

oa O mesmo PE

o Com um uanão +

Se poe u cantar ni

E! melo cuminho

Para Dem passar a vida,

Posso, p'lo visto e sem receio afirmar,

jó de O ouvir tantas vezes,

orta de viver a descansar

Toda à vida o mais sela méscs,

P'la manhãzinha, cedinho +

— Vamos lá ao trabalhinho —

Brad elo a bocejar,

| ubalho inventou

erto não engordou

ce a cocada a cantar r

Viva o Fontana Ete, Etc,

GR UL, ao Infelor um novo

ano de detividade à do fado, saúda os

artistas portugnata e no Brasil melhor

exprimem o destino superior do Hiosso po-

cantadores Indistas, Cuntando,

drável magia, são tira que,

Mgara os omigrantes à Mai

e que, om | ta, estroitam a

Pinto, entre povos Irmãos, A antes fadis-

ay uvnímos Brciliu G um poi ns

ma do fado» — mm q insthncias do
do Brasil deve sor a prime a RIP de
do que em 1988 AA terras Dragileiras,
de Port gal,
Da a esquerda paro a direita ; RT RENT
Ercilia Corta Po n Santa do Fado =;Manoel
Monteiro; Joaquim Pimentel, Ida Sobral;
leslinda Suramoto Julio Gonçalves Dias
vikMHota) é Carmen Miranda, a engracadis
sima Intsrprete do «Casaquinho do Tricot, :

“Número do periódico

Canção do Sul

(Ano 15, n.º 194,

1 de Janeiro de 1938)

1926-1945: a formalização «castiça»

para Amália alguns dos seus maiores sucessos da década de 1940 — Amália, Ai, Mouraria, Fado do Ciúme, Fado Malhoa, ou Sabe-se lá.

A grande figura do Fado de Revista a partir da década de 1930 é indiscutivelmente Hermínia Silva, que aqui estreará alguns dos maiores sucessos do seu repertório, como Velha Tendinha (na revista Zé dos Pacatos, 1934) e Rosa Enjeitada (na revista Arre Burro!, 1936), ambos da autoria de Raul Ferrão, ou Mãoz Sujas, de Frederico Valério (na revista Chuva de Mulheres, de 1937). Mas Ercília Costa alcança também enormes sucessos em O Canto da Cigarra (1931), O Fim do Mundo (1934) e A Boca do Inferno (1937), e Berta Cardoso triunfa em Sempre em Pé (1938), Pega-me ao Colo (1938) e Manda Ventarolas (1941). E ainda em 1940, na revista Ora Vai Tu!, é a vez de se estrear no género a figura que mais marcará toda a evolução do Fado do seu tempo, Amália Rodrigues, que depressa se afirmará também aqui como uma estrela de primeira grandeza.

Quando o fadista convidado tem dotes histrionicos naturais, como sucede com Hermínia Silva, pode ser chamado com frequênci a participar directamente na componente teatral cómica. Um exemplo paradigmático deste Fado jocoso de Revista é o divertidíssimo Marinheiro Americano, com texto de Amadeu do Vale sobre música de Marceneiro, cantado por Hermínia na revista Estrelas de Portugal, de 1936, em que alude em tom bem-humorado às recém-definidas convenções performativas das casas de Fado e a algumas das maiores estrelas do panorama fadista da época:

Mem ter ouvido o fada no Severa

Cantada por Alfreda Marceneira.

Mim não perceber nada do que era,

Mim só ter apanhado uma bebedeira.

Alfreda ter cantado o Bacalhau

E tudo ter na boca posto um rolha,

Mas mim fazer barulho no cançao

E levar um camóne aqui no ôlha.

Ó fada, yes alright!

Lady Maria Aliça

Ter cantado quatro fadas —

Chatiça!

Ó fada, yes alright!

Mister Cascais Manuel,
Na guitarra Armandinha,
Very well.

261

Mim gostar muita de ouvir guitarrada
E ouvir cantigas à desgraciada.

Ó fada, yes alright!

Mister Alberto Costa
No corrida, choradinho, «
Mim gosta.

Lady Leonor Fialha ter cantado
Uma cantiga no fada corridinha.
Todo o gente a chorar ficar magoado
Mas mim beber cerveja, beber vinha.
Mim chamar o criada por ter sede
E logo um fadista dar chapada
Por não ter visto escrito no parede
Sailance que se vai cantar o fada.
Ó fada, ves alright! [...] 98

Mas o Fado surge no seio da Revista sobretudo em quadros que procuram representar estereótipos da mitologia fadista, pondo em cena ora personagens-tipo como o faia, o marujo, a varina, a Severa, a Cesária, etc., ora figuras simbólicas representando a cidade de Lisboa ou qualquer dos seus bairros históricos. Em pleno debate sobre a legitimidade do género, despoletado pelas conferências de Luís Moita e pelas múltiplas respostas que estas provocarão por parte dos aficionados fadistas, a Revista não deixará de tomar partido, e surge, assim, por exemplo, na revista Chuva de Mulheres, em 1937, o célebre Soldado do Fado, com texto de Frederico de Brito sobre música de Frederico Valério, mais uma vez pela voz de Hermínia, que aqui terá um dos grandes êxitos da sua carreira:

Vestiram-me uma samarra,
Toda assim a dar nas vistas,
E deram-me uma guitarra,
Que é a arma dos fadistas.
Pus-me a cantar e dei brado
Um hino, uma prece com altivez
Pois quando se canta o fado
Um homem não esquece que é português.

268

1926-1945: a formalização «castiça»

Minha mãe, jurei bandeira
No regimento do fado
Agora, queira ou não queira
Sou fadista, sou soldado.
Eu vou bater-me na guerra
P'lo fado meu companheiro
Que partiu da nossa terra
E deu volta ao mundo inteiro.
Soldado, embora mitido,

Defendo essa canção bem nacional,
Que o fado para mim é tudo,
É o coração de Portugal.
Minha mãe, jurei bandeira [...].!"

À presença do fadista pode ainda ser acompanhada, nos números de maior impacto cénico, por um corpo de baile representando esse mesmo género de personagens-tipo, numa coreografia que ora envolve o intérprete e os seus guitarristas (quando estes estão em cena e não no fosso, junto com os demais músicos) ora se pode manter como «pano de fundo» dançado, por detrás deles. Quando o elenco conta com coreógrafos e bailarinos de maior capacidade técnica, o Fado pode servir de base a números de dança de maiores ambições estéticas, como sucederá em 1932 na revista Areias de Portugal, em que Ruth Walden e Francis Graça, as duas futuras estrelas da companhia oficial Verde Gaio, dançarão uma sofisticada Estilização do Fado **.

Mas a década de 30 trará consigo um outro veículo fundamental da afirmação do Fado no espectro nacional, o cinema sonoro. Logo em 1931 estreia-se em Lisboa o primeiro filme sonoro português, 4 Severa, de Leitão de Barros, cujos exteriores foram filmados em Portugal, ainda sem som, e as cenas de interior em Paris, nos estúdios da Tobis francesa, onde o conjunto da película foi sonorizado. A música é de Frederico de Freitas e o papel principal é confiado, depois de um muito publicitado concurso de selecção, a uma jovem corista, Dina Teresa, que terá aqui o ponto alto da sua carreira. Depois, em 1933, Cottinelli Telmo apresenta 4 Canção de Lisboa, com música de Raul Ferrão e Raul Portela, e protagonizada pelos monstros sagrados António Silva, Vasco Santana e Beatriz Costa. O sucesso é triunfal e abre caminho, na década seguinte, a uma sucessão de novas películas com forte componente musical onde o Fado e a canção ligeira são factores decisivos de atracção do público.

269

1926-1945: a formalização «castiça»

DA HÓRANCOS

LINO FERREIRA

SILVA TAVARES

LUNA DOLIVEIRA E

ACURCIO PEREIRA

MUSICA

ALVES

COELHO

=

o pe

S é MA o Reid asr0zé Si

| =) CAO VALE

Zu

E]

E) e

E Tá TORRES E COMPOS pat

Er

ê IM

cls +

|

ENHO o destino marcado,
Desde a hora em que te vi,
O" meu cigano adorado:
Viver abraçada ao fado,
Morrer abraçada a ti,
Cantado por Dina Tereza

212

Pág. 270

Partitura do Fado
da Boa Hora, da opereta
Maria Rapaz, de Filipe

Duarte

Pág. 271

Partitura do Fado
Ramboia, da revista
Cabaz de Morangos,
de Alves Coelho

Partitura

do Novo Fado
da Severa, do filme
sonoro A Severa,
de Frederico de Freitas
(Lisboa: Sasetti, s.d.)

1926-1945: a formalização «castiça»

É o caso de João Ratão (1940), de Brum do Canto, de O Pai Tirano (1941), de Lopes Ribeiro, de O Pátio das Cantigas (1942), de Ribeirinho, de O Costa do Castelo (1943), de Artur Duarte ou de A Menina da Rádio (1944), do mesmo realizador ¹¹¹. Dentro do objectivo programático da construção de um ambiente popular idealizado, sem reivindicações sociais e sem qualquer sentimento latente de injustiça perante uma pobreza ostensivamente resignada e feliz, a presença do Fado depressa se transforma num ingrediente indispensável a esta filmografia nacional. No entanto, há que sublinhar que os propósitos expressos de doutrinação ideológica por parte do regime se aliam aqui — se é que de alguma forma não se subordinam — à simples resposta directa desta cinematografia portuguesa emergente a uma adesão entusiástica do público cinéfilo popular a um retrato do seu quotidiano com o qual tende a identificar-se, e que de resto tem fortes antecedentes imediatos na tradição da Revista e da Comédia musical. Não é certamente por acaso que o Fado está ausente do filme que mais assume a função de propaganda política inequívoca do Estado Novo, 4 Revolução de Maio (1937), de António Lopes Ribeiro, encomendado por António Ferro para celebrar os dez anos do 28 de Maio e cuja acção se situa num meio popular lisboeta em que a referência fadista, se correspondesse de facto a uma estratégia assumida da mensagem ideológica do regime, seria muito fácil de inserir. Por outro lado, é também interessante constatar como a música de Luís de Freitas Branco para o Gado Bravo (1934), do mesmo Lopes Ribeiro, tecnicamente mais elaborada e menos preocupada com um melodismo facilmente memorizável do que a das bandas sonoras das comédias bairristas, não atingirá de modo algum — apesar da presença de vários géneros musicais tradicionais, entre eles um Fado do Pascoal — o mesmo grau de sucesso generalizado.

Tanto no que respeita ao Teatro como no que toca ao Cinema, os fados de maior sucesso cantados nos palcos ou no ecrã são em geral editados depois em partitura para piano solo ou canto e piano (muitas vezes com capas soberbamente ilustradas pela pena de Stuart Carvalhais), para irem assim alimentar o mercado da prática musical doméstica que já tínhamos visto estar ligada ao Fado desde pelo menos a década de 1870. Sintomaticamente, a par com a casa Valentim de Carvalho, que acumula a edição impressa de partituras de Fado com a função de principal produtor discográfico do género, será a editora Sasseti — a mesma que é responsável neste período pela publicação regular de edições portuguesas de algumas das peças eruditas de uso mais corrente pelos alunos de piano dos conservatórios, desde os estudos didácticos de Czerny às obras tecnicamente mais acessíveis de Chopin e Schumann — uma das que mais se destacará neste esforço editorial do repertório fadista, visando afinal um mercado destinatário que é em boa parte coincidente no que respeita ao consumo de ambos os géneros.

243

O Estado Novo e o Fado

Nenhuma das medidas administrativas de licenciamento de recintos, emissão de carteiras profissionais ou censura prévia aos textos promovidas pela Ditadura logo após a sua instauração em 1926 tem como alvo particular o Fado. Trata-se de normas de carácter geral, típicas de um regime autoritário que insiste em controlar de forma estrita o quotidiano dos seus cidadãos e restringir-lhes ao máximo o gozo mesmo daqueles direitos, liberdades e garantias que de um modo geral não terá coragem de suprimir formalmente no plano dos princípios na Constituição de 1933.

Por outro lado, a Ditadura militar representa uma vasta aliança conjuntural entre a hierarquia das Forças Armadas e um mosaico muito variado de sectores sociais reunidos apenas por uma postura conservadora genérica e pela vontade imediata de abolir a República parlamentar. Não tem por isso um suporte político-ideológico consistente e aprofundado no que diz respeito quer à natureza última do regime a estabelecer quer muito menos às práticas culturais e artísticas a promover no quadro desse regime.

Não há, pois, uma hostilidade antifadista particular por parte dos militares a não ser na medida em que a prática fadista de meados da década de 1920 estava, como vimos, fortemente impregnada de referências temáticas de cariz socialista, comunista e anarco-sindicalista e que muitos dos seus agentes eram figuras activas nos circuitos operários. A preocupação das novas autoridades — neste terreno como em qualquer outro da esfera do espectáculo público — é, por conseguinte, apenas a de extirpar à partida esta sobrecarga ideológica hostil entretanto enraizada no seio do género, e ao mesmo tempo a de disciplinar o exercício da prática fadista através de normas rigorosas de uma profissionalização sujeita a licenciamento e controlo administrativo estatais. O Fado é objecto de consideração específica por parte da Ditadura num mero contexto mais geral de manutenção da ordem pública e do poder vigente, sem outra preocupação que não seja a de garantir que o género e os seus praticantes passem agora a ser politicamente inócuos para a situação estabelecida.

A partir da aprovação da Constituição de 1933 e da instauração efectiva do Estado Novo passa a haver da parte de alguns sectores do novo regime uma preocupação — típica, por sinal, dos regimes totalitários similares de toda a Eu-

ropa, do fascismo italiano ao nazismo germânico ou aos movimentos católicos mais conservadores da Áustria ou da França — com a construção de um discurso ideológico para o sector artístico, de forma a que também este último possa funcionar como um pilar assumido de sustentação do Poder. Será esse, muito em particular, o papel de António Ferro e do seu Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), à frente do qual é empossado logo em Outubro de 1933.

274

1926-1945: a formalização «castiça»

Os princípios fundamentais dessa intervenção serão, naturalmente os que o próprio Salazar enunciará no seu famoso discurso na cerimónia dos dez anos do 28 de Maio, em 1936:

Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.¹⁰

Trata-se, pois, para Ferro, de pôr em marcha um aparelho de produção ideológica e cultural que promova activamente uma visão do mundo consentânea com estes princípios: fortemente autoritária, hipernacionalista, católica ultramontana, ruralista e portanto marcadamente antiparlamentar e antiliberal, contrária ao cosmopolitismo modernista, desconfiada dos efeitos potencialmente desmoralizadores e descaracterizadores da urbanização e da industrialização. E essa visão do mundo, corporizada por iniciativas culturais de grande escala, como a Exposição do Mundo Português de 1940, e assente ao mesmo tempo em actividades regulares como as da programação de espectáculos da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), é teorizada pelo chefe do SPN sob a forma da chamada «política do espírito». Distingue-se aqui, muito claramente, entre «Alta Cultura» e «Cultura Popular e Espectáculos» e no âmbito assumidamente mais «baixo» desta última procura-se transmitir mensagens claras que sob a capa do entertainment eficaz de massas ao mesmo tempo tenham um conteúdo educativo e fortaleçam a confiança popular no regime.

Neste contexto, não é detectável no discurso oficial qualquer simpatia quer de Salazar quer de Ferro para com o Fado. O ditador confidenciará à jornalista francesa Christine Garnier que considera o género deprimente , € O seu colaborador cultural mais próximo desvaloriza por completo, na linha que vimos ser característica do Integralismo Lusitano, o papel do Fado — recente, urbano e perigosamente proletário — em relação ao das músicas tradicionais de matriz rural, essas sim supostamente imutáveis ao longo dos séculos enquanto verdadeiro suporte ideal da identidade nacional. Nas grandes realizações artísticas oficiais do Estado Novo ao longo da década de 1930 e até ao final da Segunda Guerra Mundial (o período ideologicamente mais «puro» do regime, antes das concessões de superfície indispensáveis à vitória das nações democráticas aliadas), o Fado estará quase sempre ausente, ou terá, quando muito, uma presença pouco significativa. E isto é tanto mais curioso quanto este é, precisamente, como acabamos de verificar, o período do triunfo generalizado do género fadista no mercado cultural

ET)

E

Edição de O Fado:

Canção de Vencidos,
de Luís Moita (Lisboa:
Empresa do «Anuário
Comercial», 1936)

1926-1945: a formalização «castiça»

directamente dependente dos padrões de consumo da sociedade civil, dos cafés aos teatros, do disco ao cinema, da rádio à edição musical.

Ou seja, o regime, no seu auge, tolera a prática do Fado, desde que devidamente controlada no que respeita aos seus espaços e rotinas performativos e aos seus conteúdos poético-ideológicos, e condescende em permitir uma indústria cultural destinada aos públicos populares em que o Fado esteja presente como componente inevitável do ambiente bairrista retratado, como sucede nas comédias lisboetas do filme português de 1930-40. Mas não dá qualquer passo no sentido de valorizar o género no contexto das tradições artísticas populares e tende ainda, por exemplo, a restringir muito a sua utilização em iniciativas oficiais de impacto social alargado, quer se trate dos programas pedagógicos de Canto Coral sobre música tradicional portuguesa que organiza nos liceus, dos chamados «Serões para Trabalhadores» que promove através da FNAT, ou da programação musical «ligeira» da Emissora Nacional, onde, como vimos, a presença quinzenal, ao vivo, de Maria Teresa de Noronha é numa primeira fase a única condescendência regular da estação pública a este género, de dignidade ainda suspeita aos olhos dos seus responsáveis.

À posição ideológica mais intrinsecamente característica do pensamento salazarista para com o Fado pode, na verdade, considerar-se aquela que é exposta por Luís Moita aos microfones da mesma Emissora Nacional no ano de 1936 — as já amplamente referidas conferências intituladas *O Fado, Canção de Vencidos*, depois editadas em livro e assentes numa postura de clara rejeição moralizante de todo o universo fadista. Para o pensamento do regime, nesta sua primeira etapa de pleno triunfo, o Fado é uma realidade inequivocamente desprezível com a qual há, quando muito, que conviver de forma pragmática, na esperança de que o eventual avanço da instrução pública venha a apagar em devido tempo esta memória viva da marginalidade e da prostituição oitocentistas, e sobretudo na certeza de que uma censura rigorosa das letras cantadas garante agora o não reaparecimento de toda uma tradição de textos de intervenção política subversiva ainda perigosamente recente.

Veremos que esta postura oficial tenderá a alterar-se — e mais uma vez por razões igualmente pragmáticas — a partir do pós-guerra.

211,

1945-1974:

“continuidades

e renovações

1945-1974:

continuidades e renovações

A vitória aliada e o novo populismo do regime

A vitória das democracias aliadas no final da Segunda Guerra Mundial altera por completo o contexto internacional em que se situara até então o Estado Novo português. Salazar nunca escondera a filiação implícita do seu regime na vaga de fundo que a partir do triunfo de Mussolini em 1922 e até ao rebentar da Guerra fizera eclodir por toda a Europa uma sucessão de ditaduras marcadas pelos mesmos

princípios de nacionalismo exacerbado, antiparlamentarismo, desrespeito sistemático pelos direitos, garantias e liberdades democráticos e repressão activa do movimento operário. Homem de gabinete, de estilo professoral e inspiração essencialmente conservadora, pouco inclinado às movimentações populares de massas que nos fascismos italiano e alemão representavam uma derivação histórica inevitável dos movimentos socialistas de que estes em grande parte provinham, nem por isso deixara de estabelecer a Legião e a Mocidade Portuguesas, com as suas paradas e desfiles paramilitares de figurino fascista inequívoco, e até de promover e utilizar ele mesmo em numerosas ocasiões a saudação romana de braço ao alto. Por outro lado, criara múltiplas instituições de enquadramento social corporativo inspiradas nos modelos italiano e alemão, como era o caso da Federação Nacional para a Alegría no Trabalho, versão local evidente da organização congénere nazi Kraft durch Freude, e compreendera também ele desde sempre o papel decisivo da máquina de propaganda e produção ideológica do Estado, que confiara a António Ferro. Apesar de uma política oficial de neutralidade que lhe permitira transaccionar livremente

280

Pavilhão da Exposição
do Mundo Português
(Lisboa, 1940)

1945-1974: continuidades e renovações

com ambas as partes em conflito, não havia qualquer dúvida sobre o-pendor ideológico pró-Eixo das suas simpatias políticas fundamentais, como antes já sucedera com o seu evidente apoio à causa franquista durante a Guerra Civil Espanhola. A vitória aliada vem agora criar uma Europa Ocidental solidamente democrática, decidida a erradicar para sempre o modelo ditatorial derrotado, e deixa por isso os dois fascismos sobreviventes na Península numa situação delicada de nítido isolamento político internacional. Salazar começará por introduzir no regime alterações cosméticas destinadas a atenuar a visibilidade da sua vertente fascista mais óbvia, desde a simples mudança da alguma nomenclatura institucional de forma a garantir uma maior «neutralidade» ideológica exterior dos organismos em causa, até a uma aparente abertura a uma liberdade acrescida de intervenção política pública concedida à Oposição Democrática, agrupada no recém-constituído Movimento de Unidade Democrática (MUD). Mas o ditador depressa jogará eficazmente a cartada da solidariedade anticomunista para encontrar cumplicidades no quadro das potências ocidentais, face ao novo contexto, que desde logo se começa a esboçar, da Guerra Fria. E uma vez assim recuperada esta estabilidade internacional antes ameaçada o regime sente-se agora em condições de poder desencadear uma nova etapa de reforço declarado da repressão interna: sucedem-se as prisões de opositores, as demissões da Função Pública e da carreira docente, a repressão agravada dos movimentos grevistas na indústria e na agricultura, a censura ainda mais rigorosa à imprensa, aos espectáculos, ao cinema.

Os anos da «Política do Espírito» de António Ferro, que haviam culminado na grande Exposição do Mundo Português e no conjunto das comemorações dos centenários de 1940, tinham sido um período de exaltação confiante do Estado Novo, seguro do apoio de largas camadas da população face à memória negativa da instabilidade da Primeira República, aos benefícios de uma relativa recuperação económica e aos frutos muito propagandeados das vantagens da neutralidade na Guerra. Neste clima de algum consenso popular maioritário, perante a inexistência

de estruturas minimamente eficazes de contestação política e laboral do regime, e com acesso a meios orçamentais consideráveis, Ferro pudera construir um discurso oficial ousado, decidido, coerente nos seus propósitos, apostado na instauração de uma nova ordem artística e cultural em sintonia com a natureza político-ideológica do regime e capaz mesmo de angariar para o efeito a colaboração de artistas e intelectuais de prestígio não particularmente afectos à situação.

Mas o pós-guerra veio alterar este quadro de fundo. As evidentes simpatias pró-germânicas do núcleo duro do regime tinham-se traduzido num divórcio face ao sentimento generalizado da população, maioritariamente pró-aliada; a passagem pelo País de milhares de refugiados portadores de referências culturais diversas tinha rompido o tradicional isolacionismo dos portugueses e espalhado

282

1945-1974: continuidades e renovações

modelos de vida cosmopolitas que contrastavam com o provincianismo arreigado do Portugal imediatamente anterior ao conflito; as especulações associadas ao rationamento e ao mercado negro faziam circular rumores crescentes de corrupção nas elites do regime. À medida que as economias dos antigos países beligerantes se vão rapidamente reconstruindo e reconvertendo sob a forma de um sistema produtivo capaz de colocar nas mãos de largas camadas dos seus cidadãos um fluxo constante de produtos de consumo anteriormente só acessíveis às elites, esta imagem de afluência generalizada transmitida, muito em especial, pelo Cinema americano, despertará cada vez mais a consciência dos portugueses para o seu próprio estatuto de debilidade financeira. E a reorganização do Partido Comunista na clandestinidade, com um peso crescente nas estruturas sindicais, dará ao movimento operário, pela primeira vez desde o 28 de Maio, uma capacidade organizativa e reivindicativa que se traduzirá numa agudização evidente da agitação laboral, apesar de uma repressão policial sempre feroz.

O Estado Novo pressente agora claramente que perdeu a confiança da maioria dos portugueses, em particular daqueles que são demasiado jovens para serem sensíveis à mera evocação das supostas vantagens do regime face à República e que, pelo contrário, têm uma noção candente das regalias de que gozam as democracias ocidentais desenvolvidas e a que eles próprios não têm acesso. E esta constatação determinará uma estratégia eminentemente defensiva, que no plano das políticas da Propaganda e da Cultura não passa já pela afirmação enérgica de um modelo ideológico no seu estado puro, como o pretendera fazer António Ferro, mas antes por um populismo pragmático visando simplesmente promover uma cultura de massas capaz de dificultar tanto quanto possível a contaminação da opinião pública portuguesa, ao seu nível mais generalizado, pelos ventos de mudança que sopram da Europa e dos Estados Unidos (para lá, já se sabe, das aragens mais radicais provenientes da União Soviética e do bloco de Leste).

Ferro sairá em 1949 do SNI, para ser relegado a um mero estatuto decorativo de embaixador, primeiro na Suíça e mais tarde na Itália. A partir de agora, a regra de ouro da acção do seu antigo departamento passará a ser a da sobrevivência política do regime a todo o custo, já sem qualquer ilusão de construção do futuro mas na óptica de uma estratégia de «pão e circo» que adie ao máximo a formação e a disseminação de uma consciência colectiva que se sabe ser inevitavelmente cada vez mais hostil à situação. O Estado Novo deixa agora de assumir qualquer nova iniciativa de fundo no plano da «Alta Cultura», para lá

da gestão corrente dos organismos que nesse domínio herdou ou estabeleceu ele próprio nos seus primeiros tempos de entusiasmo ideológico; mas investe decididamente num discurso cultural massificado, sem quaisquer pretensões de sofisticação estética, para o qual procura canalizar na sua forma mais simples

283

todos os estereótipos conservadores de impacto popular garantido. O Cinema, a Revista, a Rádio (como mais tarde a Televisão), a Imprensa, os esforços tardios de uma folclorização idealizada em torno de projectos como o desfile das Marchas Populares de Lisboa, todos eles serão objecto de uma produção contínua e intensa, umas vezes por iniciativa directa das autoridades outras vezes apenas estimulada indirectamente pelo Poder. No centro dessa produção estará sempre, de forma bem reconhecível, um corpo essencial de valores como o nacionalismo e o bairrismo primários, o acatamento explícito e acrítico da autoridade do Estado ou mesmo o desinteresse de princípio pela política, a aceitação de um destino individual inelutável e de um status quo social inalterável, o refúgio numa religiosidade despida de outros laços de solidariedade e empenhamento comunitários que não os da caridade formal, a exaltação dos méritos espirituais da pobreza, a celebração da estrutura de poder da família patriarcal, das virtudes da submissão feminina, da disciplina no trabalho.

Neste novo contexto, não admira que o regime, que sempre mantivera para com o Fado uma atitude pelo menos ambivalente, se não mesmo hostil, tenha finalmente «descoberto» o género e procurado incorporá-lo a partir de agora tanto quanto possível neste seu discurso cultural populista.

Das «casas típicas» à chegada da Televisão

Em muitos aspectos, o período que se segue à vitória aliada de 1945 e se prolonga depois pelas décadas de 50 e 60 corresponde à plena estabilização da prática do Fado nos termos em que esta fora reformulada na fase anterior.

As casas de Fado estabelecidas ao longo de toda a década de 1930 estão agora no auge do seu funcionamento, com elencos estáveis que vão sendo constantemente alargados por jovens valores das novas gerações de intérpretes, atraídos pela possibilidade de uma carreira profissional estável e exercida já, na maioria dos casos, em regime de exclusividade. O público vai-se também ele alargando e dando sinais de um poder de compra que permite, por sua vez, a expansão progressiva do número de recintos e a melhoria constante das suas infra-estruturas.

Esta multiplicação das casas de Fado está em boa parte associada à iniciativa de algumas figuras de intérpretes de particular relevo que querem abrir o seu próprio espaço, independentemente de poderem deter a propriedade efectiva da respectiva empresa de exploração ou de aí se apresentarem apenas como cabeças do elenco residente. Em 1948 Lucília do Carmo abre na Rua da Barroca A Adega da Lucília (que se converterá depois n'O Faia). Seguem-se-lhe, entre outras, ao longo dos anos 50 e 60, O Solar da Hermínia (Hermínia Silva), no Largo Trindade Coelho:

284

1945-1974: continuidades e renovações

Anúncio da Adega

Mesquita. Da esquerda

para a direita:

caricaturas de Raul Nery,

Estela Alves, Fernando

Farinha, Eduarda Maria
e Joaquim do Vale

À Toca (Carlos Ramos), na Travessa dos Fiéis de Deus; A Tipóia (Adelina Ramos), anteriormente sob o nome de O Estribo, na Rua do Norte; o Lisboa à Noite (Fernanda Maria), na Rua das Gáveas; A Viela (Celeste Rodrigues), na Rua das Taipas; a Márcia Condessa (da fadista do mesmo nome), na Praça da Alegria. Em Alfama abre A Taverna do Embuçado (João Ferreira Rosa), no Beco dos Costumes, juntando-se a A Parreirinha de Alfama (Argentina Santos), no Beco do Espírito Santo, que fora inaugurada ainda em 1950 como simples restaurante popular e pouco tempo depois convertido também ele em casa de Fado.

Cada um destes recintos emprega, naturalmente, um elenco completo de fadistas e guitarristas, para lá do seu cabeça de cartaz, pelo que estamos aqui perante um fenómeno evidente de crescimento e consolidação de um mercado profissional impensável ainda poucos anos antes. Há habitués que fazem o circuito de várias destas casas numa noite, ouvindo em cada uma os seus fadistas favoritos, e por outro lado há alguns destes locais em que convergem no final da noite fadistas que já actuaram nos seus próprios espaços e que se vêm assim encontrar para cantarem agora informalmente uns para os outros, muitas vezes já com a porta fechada e num circuito restrito de colegas e conhecedores.

285

286

1945-1974: continuidades e renovações

287

Por detrás desta expansão, contudo, está não só o afluxo crescente de clientes nacionais como sobretudo o desencadear do fenómeno novo do turismo estrangeiro a partir já de meados da década de 50, à medida que a economia europeia recupera das privações da guerra e se intensificam os circuitos turísticos de massas dos países industrializados em direcção às estações balnáreas do Sul. Esta afluência de frequentadores estrangeiros tenderá a reforçar o uso corrente da expressão «casa típica» ou «restaurante típico» para estes espaços, levando em muitos deles a um reforço ainda mais insistente da decoração carregada de memorabilia fadista ou tauromáquica — para lá de alguns casos que preferem acentuar o seu carácter «distinto» pela adopção de elementos arquitectónicos e de mobiliário de estilo supostamente conventual ou palaciano, evocadores de uma tradição patrimonial histórica que se quer associar agora ao anterior elemento da simples tipicidade (arcadas, cadeirões de couro pregueado, grades de ferro forjado, motivos heráldicos, etc.).

Esta procura estereotipada do «típico» e a preocupação de oferecerem à clientela estrangeira uma espécie de pot-pourri das tradições musicais e coreográficas portuguesas levará várias destas casas de Fado a decidirem incluir nos seus programas artísticos, a par com o Fado, propriamente dito, números avulsos de «folclore» de várias regiões do País. Na sua maioria trata-se, claro está, de exibições da mais duvidosa autenticidade, com um mesmo pequeno grupo de bailarinos a dançarem, sucessivamente, versões simplificadas de um Vira miñoto, um Corridinho algarvio ou um Fandango ribatejano, mudando apenas pequenos adereços de guarda-roupa para criarem em cada peça «cor local» — e em alguns casos alternando estas exibições com o serviço de restaurante às mesas. Um exemplo particularmente curioso desta tendência será o do restaurante O Folclore, na Rua Nova da Trindade, onde se apresentarão regularmente os

bailarinos da companhia oficial de bailado Verde Gaio, bem longe já do seu apogeu artístico e do seu ambicioso programa estético do início dos anos 40. Este facto não obsta a que a rede das casas de Fado acolha nos anos 50 e 60 uma plêiade de fadistas destacados como Ada de Castro, Adelina Ramos, Argentina Santos, Fernanda Maria, Lucília do Carmo, Maria José da Guia, Carlos Ramos, Fernando Farinha, Manuel de Almeida, Manuel Fernandes ou Tristão da Silva, para lá dos expoentes da geração anterior ainda em actividade, com destaque para Alfredo Marceneiro. E é também neste período que se distinguem alguns instrumentistas marcantes para a evolução tanto do acompanhamento de fado como do repertório solístico para guitarras e violas: os guitarristas Jaime Santos, José Nunes e Raul Nery, ou ainda Domingos Camarinha, Fontes Rocha e Francisco Carvalhinho, os violistas Santos Moreira, Júlio Gomes e Joaquim do Vale ou o viola-baixo Joel Pina.

Muitos destes nomes começam agora a adquirir uma reputação crescente no circuito geral do espectáculo musical, para lá dos limites tradicionais da esfera

288

Pág. 286

Casas de Fado de Lisboa

nos anos 1930-50: Luso

e Retiro da Severa

Pág. 287

Casas de Fado de Lisboa

nos anos 1930-50:

Adega Machado

e Adega Mesquita

Alfredo Duarte

«Marceneiro»,

na capa da revista

Álbum da Canção.

Ilustração de Carlos

Alberto Santos

1945-1974: continuidades e renovações

DEDICADO AOS ÍDOLOS DA CANÇÃO

CONTINENTE

4\$00

ULTRAMAR

6\$00

E q

Eai

290

Maria da Fé

1945-1974: continuidades e renovações

artística do Fado. O pós-guerra trouxe consigo o relançamento da indústria discográfica portuguesa, primeiro ainda com o predomínio da Valentim de Carvalho (através das marcas Columbia e Decca), depois juntando-se-lhe já a concorrência de duas empresas sediadas no Porto — a Rádio Triunfo (com as marcas Melodia e Alvorada) e a Arnaldo Trindade (com a marca Orfeão) — para lá da existência breve mas relevante da marca Estoril, do empresário lisboeta Manuel Simões. Todas estas marcas editam um número significativo de discos de Fado

que envolvem praticamente todos os intérpretes mais destacados acima referidos, e as vendas competem abertamente com as de qualquer outro género de canção popular urbana. O formato começa por ser ainda o de 78 RPM, mas na viragem para os anos 60 a preferência do mercado recuará sobretudo nos novos EP de 45 RPM com duas faixas em cada face, mais acessíveis ao público popular do que o LP de 33 RPM, que tardará ainda a impor-se na discografia fadista.

Na Rádio alarga-se entretanto ainda mais a receptividade de todas as estações emissoras à difusão do género, dos postos de cariz mais acentuadamente popular, como os Emissores Associados de Lisboa, à própria Emissora Nacional, que faz agora alternar o programa regular de Maria Teresa de Noronha com um programa, igualmente quinzenal, de guitarradas pelo Conjunto de Guitarras de Raul Nery, e que apresenta além disso um número crescente de gravações esporádicas de Fado. Por sua vez, em 1957 têm início as emissões da Radiotelevisão Portuguesa (RTP), a sociedade anónima de responsabilidade limitada constituída dois anos antes pelo Estado (33%), em associação com as duas maiores rádios privadas (Rádio Renascença e Rádio Clube Português, detendo em conjunto outros 33%) e com outros accionistas avulsos (34%), para a exploração em regime de monopólio do «serviço público de televisão». Também este novo meio de Comunicação Social não deixará de dedicar tempo de antena importante ao Fado, quer sob a forma ocasional de programas autónomos quer integrando-o na chamada programação de «variedades».

Por último, a partir de finais da década de 1950, os fadistas mais conhecidos tendem a circular nos meses de Verão por recintos de todo o País, das esplanadas e cafés aos teatros e auditórios, tornando-se numa presença constante das festas populares locais e contribuindo assim ainda mais para alargar a promoção e as vendas posteriores dos seus discos. Em simultâneo, esses mesmos fadistas começam a explorar, no plano internacional, o itinerário das comunidades de emigrantes portugueses então em pleno crescimento na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. É, num primeiro momento, um percurso duro, pela própria escassez de recursos de muitas destas comunidades, que não podem ainda oferecer aos artistas convidados honorários de vulto, mas pressente-se já aqui um enorme mercado potencial que de facto se virá a revelar em toda a sua pujança ao fim de alguns anos.

291

Por todas estas vias, a popularidade dos fadistas mais consagrados atinge neste período níveis de aceitação no plano nacional que até agora eram inconcebíveis. O sinal mais emblemático desta consagração surgirá em 1962, ano em que o fadista Fernando Farinha alcançará por votação do público o cobiçado título de «Rei da Rádio», em concorrência directa com alguns dos expoentes mais aplaudidos dos restantes géneros da canção popular urbana, como Madalena Iglesias, Simone de Oliveira ou António Calvário. Em contrapartida, há alguns desses intérpretes da chamada canção «ligeira» que se destacam também por uma estreita associação, com enorme sucesso, ao repertório fadista, como é o caso de Tony de Matos, Artur Ribeiro ou Maximiano de Sousa («Max»).

Este predomínio das casas de Fado e do conjunto dos novos circuitos profissionais que delas irradiam não impede, porém, a sobrevivência de uma prática amadora enraizada nos bairros populares de Lisboa e centrada quer nas associações culturais e recreativas de cada freguesia quer nas manifestações informais de sociabilidade popular que se vão mantendo no seio das famílias e numa rede

dispersa de espaços públicos improvisados, apesar da legislação contrária. Aqui despontam com frequência, em concursos improvisados de impacto meramente local, inúmeros talentos que em alguns casos são reconhecidos desde crianças, como sucede com Fernando Farinha, que já a partir dos sete ou oito anos, em finais dos anos 30, é aclamado no seu bairro como «O Miúdo da Bica», nome que fará questão de manter associado à sua imagem. Neste circuito paralelo menos associado ao âmbito discográfico, radiofónico e televisivo de audiência nacional — e por isso mesmo com maiores elos de ligação, em muitos aspectos, à anterior prática interpretativa informal do Fado e às respectivas tradições poéticas e musicais mais remotas — destacar-se-ão, com um prestígio incomparável junto do público bairrista, nomes como os de Frutuoso França, Gabino Ferreira ou Júlio Vieitas, como mais tarde, muito em particular, o de Fernando Maurício.

É desta realidade profunda que emerge em 1951 (e com carácter competitivo pelo menos desde 1953) a iniciativa anual da Grande Noite do Fado, promovida pela Caixa de Previdência dos Profissionais da Imprensa de Lisboa e à qual ficará ligado desde a sua terceira edição e durante cerca de três décadas o jornalista Neves de Sousa. Realizada pela noite fora no Coliseu dos Recreios, perante um público popular de milhares de assistentes que levam consigo comida e bebida suficientes para enfrentarem esta verdadeira maratona, a Grande Noite do Fado junta a um extenso programa de artistas convidados, numa consagração cobiçada mesmo pelos nomes de maior prestígio, a competição, propriamente dita. Esta atrai um elevado número de concorrentes amadores, em diferentes categorias etárias, que se apresentam a concurso como representantes das suas colectividades de bairro, em geral depois de seleccionados pelos respectivos

292

1945-1974: continuidades e renovações

júris locais. Tradicionalmente, o anúncio dos resultados provoca acesa polémica entre as claques das várias associações representadas, numa demonstração inequívoca de vitalidade social e de enraizamento popular autêntico do género no próprio meio original em que começou por se desenvolver e que assim continua a reivindicá-lo entusiasticamente como seu. De entre os premiados das sucessivas edições muitos acabarão por ingressar numa carreira profissional, começando desde logo pela vencedora de 1953, Esmeralda Amoedo.

Maria Teresa e Amália

Fora do circuito das casas de Fado estão, por diferentes razões, os dois nomes mais marcantes do fado deste período: Maria Teresa de Noronha e Amália Rodrigues. À primeira terá, como já referimos, como principal veículo de apresentação o programa quinzenal de fados que manterá na Emissora Nacional a partir de 1938. Com exceção de uma interrupção de alguns anos após o seu casamento, em finais de 1947, virá a prosseguir essas emissões até 1961, granjeando uma enorme popularidade junto dos ouvintes de todo o País, que depois será ainda reforçada pela ampla circulação dos seus discos. Escusando-se, por razões óbvias de estatuto familiar, a um verdadeiro circuito profissional, canta entre família e amigos, ou ocasionalmente em festas de beneficência. Grava ainda nos anos 40 os primeiros discos de 78 RPM e em 1946 aceita convites para se apresentar em Barcelona e Madrid, bem como no Brasil. Em 1947, no entanto, casa com José António Guimarães Serrôdio, conde de Sabrosa, ele próprio um guitarrista amador de mérito que se virá a destacar como compositor de fados, e decide reduzir ainda mais a sua carreira, só a

vindo a retomar plenamente em 1952.

Neste último ano, para lá de retomar os seus programas na Emissora Nacional, volta a gravar uma nova série de discos de 78. Decide retirar-se por completo da actividade artística em 1961, e abandona então definitivamente os seus programas de rádio. Contudo, deslocar-se-á ainda depois dessa data a Monte Carlo, a convite dos Príncipes do Mónaco, e a Londres, aí actuando em 1964 na Casa de Portugal e na BBC, com enorme sucesso. Apresentar-se-á ainda na RTP em 1968, e continuará a gravar discos até 1971 (o seu derradeiro LP será lançado no ano seguinte). Irá entretanto reduzindo cada vez mais as suas apresentações públicas, mesmo informais, interrompendo-as quase de forma definitiva em 1973.

Escolhe um repertório assente quase exclusivamente nos fados «castiços» compostos na viragem para o século xx e nas primeiras décadas deste, recusando-se quase por completo a cantar fados-canção (ainda que se destaque igualmente como uma intérprete notável da Canção de Coimbra), mas demonstra uma

293

preocupação muito especial com a escolha dos poemas que canta, recorrendo para o efeito, na maioria dos casos, a poetas amadores pertencentes ao seu próprio círculo de familiares e amigos, com destaque para D. António de Bragança, autor talentoso dos versos de alguns dos seus fados mais emblemáticos como o Fado das Horas, Sete Letras ou o Fado de Rio Maior, entre outros.

O universo poético assim construído centra-se nos temas do lirismo fadista tradicional, como a fatalidade do destino, a impossibilidade do amor, a traição amorosa, a separação ou a saudade, a que se junta uma temática religiosa de sabor devocional, típica das correntes de espiritualidade católica conservadora herdadas dos finais do século xix. Ausentes, contudo — e muito significativamente —, estão os temas da tradição tauromáquica e quaisquer alusões monárquicas integralistas, o que separa claramente o repertório de Maria Teresa de Noronha do da corrente posterior do chamado Fado «aristocrático», que no entanto se procura em geral reivindicar da sua herança artística, de uma forma que um olhar mais atento revela não ser objectivamente sustentável. Na verdade, a teia de referências poéticas de Maria Teresa é antes a de um lirismo intimista delicado, sentimental, devoto e que se pode considerar genericamente como conservador, não se podendo, porém, dizer que alguma vez haja nele alguma preocupação em veicular de forma explícita qualquer ideário político-ideológico abertamente passadista.

Um bom exemplo deste universo poético pode encontrar-se no fado Sete Letras, com letra de D. António de Bragança, cantado por esta fadista sobre a música da Marcha de Alfredo Correeiro:

Saudade, palavra linda As saudades, se as não cantas,
Que nos diz tristeza infinda São tão grandes e são tantas,
Ou grata recordação, São para mais de um milhão!
Palavra bem portuguesa, Mas se as cantas, que tristeza —
Está ligada e sempre presa À saudade fica presa
À palavra coração. Minh'alma, meu coração.
Por capricho as abrigou E esta contradição
O destino, e as ligou Ao meu pobre coração,
Em tão íntima união, Inocente e sem maldade,
E é perfeita a igualdade — Faz-lhe sofrer tal horror
Sete letras tem saudade, Que um dia morre de dor

Sete letras coração. P'ra não morrer de saudade. '*'?

294

1945-1974: continuidades e renovações

me cemepermano mara cre eee mm = rpm a

Capas de discos

de Maria Teresa E

de Noronha. f FADOS GUITARRA: RAUL NERY + VIOLA: JOAQUIM DO VALE +» VIOLA

BAIXO: I0EL PINA

Colecção do Museu á

do Fado (Lisboa) ko. ç :) ae

295

Maria Teresa de Noronha representa neste contexto uma espécie de grande síntese viva de toda uma tradição de repertório e de prática interpretativa fadistas que de algum modo terá atingido com ela o seu último grande momento de cultivo exclusivo no seio do Fado. Ao seu lado explodirá entretanto aquele que virá a ser o fenómeno mais assumidamente renovador da tradição fadista, o de Amália Rodrigues, e não deixa de ser interessante constatar a relação de profunda admiração mútua que ambas sempre mantiveram.

Amália nasce em Lisboa em 1920, e as suas primeiras experiências musicais marcantes estão associadas às cantigas da Beira Baixa que ouve cantar à mãe, de quem herdará um estilo característico de ornamentação vocal melismática. Em 1939 actua já como profissional no Retiro da Severa, sendo desde logo saudada como uma revelação no meio fadista, designadamente pelo guitarrista titular daquela casa, Armandinho. Em 1940 cantará igualmente, com honorários cada vez mais elevados, no Solar da Alegria e no Café Mondego, e quando em 1941 se estreia no Café Luso recebe já mil escudos por actuação, cachet nunca até então pago a um fadista. Em 1941 estreia-se também no Teatro musical, na revista Ora Vai Tu!, a que se seguirão as revistas Espera de Toiros (1941), Essa É Que É Essa (1942), Boa Nova (1942), Alerta Está (1943) e Ó Viva da Costa (1943), depressa ascendendo nestes espectáculos a primeira figura dos referidos elencos.

À sua carreira internacional inicia-se logo em 1943 em Madrid, onde vai actuar a convite do embaixador português, Pedro Teotónio Pereira. Contacta então intensamente com o flamenco, género que em breve incorporará de forma sistemática no seu repertório, sobretudo depois de com ele se ter familiarizado de forma mais regular através dos discos de Lola Flores. Em 1944 estreia-se no Rio de Janeiro, apresentando-se no Casino de Copacabana durante mais de três meses e regressa no ano seguinte para então actuar durante dez meses à frente da Companhia de Revistas Amália Rodrigues e em shows semanais no referido casino. É então que grava os seus primeiros discos, dezasseis números em oito 78 RPM para a editora Continental.

Em Lisboa continua a aparecer regularmente nos palcos do Teatro musical, com as operetas 4 Rosa Cantadeira (1944, contracenando com Hermínia Silva), A Senhora da Atalaia (1944) e Mouraria (1946), bem como com as revistas Estás na Lua (1946) e Se Aquilo Que a Gente Sente (1947), após o que não volta a regressar à cena senão em 1955, para a sua única experiência ao vivo em Teatro declamado, como protagonista da peça 4 Severa, de Júlio Dantas. Interpreta em 1946 o seu primeiro filme, Capas Negras, de Armando Miranda, com grande sucesso de bilheteira, antecipando o êxito ainda maior de Fado: História de Uma

Cantadeira (1947), de Perdigão Queiroga, que lhe valerá o prémio do SNI para a melhor actriz desse ano. Seguir-se-ão, em 1949, Sol e Toiros, de José Buchs,
296

Maria Teresa
de Noronha,
com Raul Nery
e Joaquim do Vale,
ca. 1960.

Colecção do Autor

1945-1974: continuidades e renovações

e Vendaval Maravilhoso, de Leitão de Barros, e mais tarde, já em 1958, Sangue Toureiro, de Augusto Fraga. Todos eles são títulos francamente medíocres de uma cinematografia primária e populista, que não dão sequer a Amália a ocasião de evidenciar os seus efectivos talentos dramáticos, mas constituem um veículo eficaz para a afirmar ainda mais como uma referência musical indiscutível junto do público de todo o País. A excepção à regra surge em 1954 com Les Amants du Tage, de Henri Verneuil, com Daniel Gélin e Trevor Howard, mas talvez por isso mesmo este filme de uma linguagem estética mais exigente não tem em Portugal o mesmo impacto junto do público-padrão dos anteriores.

Entretanto sucedem-se as digressões no estrangeiro, com uma presença cada vez mais relevante no circuito musical internacional: Paris, Londres e Brasil (1949); uma tournée promovida pelo Plano Marshall a Berlim, Dublin, Paris e Berna (1950); uma digressão africana e o regresso a Madrid em 1951; de novo Espanha, Suíça e Londres em 1952, no último caso para gravar uma série de discos nos estúdios de Abbey Road da EMI, para a firma Valentim de Carvalho. 1952 é também o ano do triunfo nos EUA, com Amália a cantar durante quatro meses no célebre clube La Vie en Rose, de Nova Iorque, e os anos seguintes trarão a sua participação no Eddie Fisher Show (1953), para a cadeia televisiva NBC, o seu longo sucesso de dez meses consecutivos no clube Mocambo, de Hollywood, e o lançamento do seu primeiro LP, Azalia Sings Fado From Portugal and Flamenco from Spain, para a editora norte-americana Angel.

Após digressões pelo Brasil, México e Espanha, a partir de 1956 Amália investe sobretudo no mercado francês: actua durante seis semanas no Olympia
297,

de Paris e assina em 1958 um contrato com a editora discográfica francesa Ducretet-Thomson, para a qual gravará dois LP e cinco EP, Regressa em 1959 ao Olympia com o seu próprio show e alarga cada vez mais o âmbito das suas tournées: Turquia, Argélia, Grécia, Israel. Até que em 1961 regressa subitamente ao Brasil onde anuncia o seu casamento com o engenheiro brasileiro César Seabra e a sua intenção de abandonar a vida artística, mas após o casamento e uma interrupção de dez meses, acaba por regressar em 1962 à actividade artística. Actua logo nesse ano no Festival de Edimburgo, e a partir daí passa a ser uma presença regular em algumas das mais prestigiosas salas de espectáculos do mundo: o Olympia, o Bobino e La Tête de "Art, de Paris; o Savoy, de Londres; o Lincoln Center, de Nova Iorque, e o Hollywood Bowl, de Los Angeles, nos quais se apresenta com a orquestra de André Kostelanetz; o Sankei Hall, de Tóquio; e o Canecão, do Rio de Janeiro. Às suas digressões constantes por toda a Europa Ocidental junta em 1968 a Roménia socialista e em 1969 a própria União Soviética, apesar da barreira da ausência de

relações diplomáticas entre estes países e Portugal. Apresenta-se também repetidamente nas duas Américas, em África, no Próximo Oriente e no Japão.

Em Portugal conquista um estatuto de exceção: o regime salazarista, em cujos círculos sociais mais restritos penetrou desde muito cedo pela mão do banqueiro Ricardo Espírito Santo, e que lhe atribuiu, pela mão do ministro da Presidência, Marcelo Caetano, o grau de Cavaleiro da Ordem de Santiago da Espanha por ocasião da Feira de Bruxelas de 1958, além de lhe conceder o privilégio — polémico à época — de um artigo biográfico na Grande Encyclopédia Portuguesa e Brasileira, procura extrair por diversas formas dividendos políticos, internos e externos, do seu sucesso internacional. Mas Amália continuará a seguir um percurso artístico que obedece apenas às suas próprias determinantes e que se define por uma constante rebeldia face às tradições estabelecidas no género.

Terá, assim, uma influência decisiva na reformulação das próprias convenções performativas do Fado, desde o uso sistemático do vestido e do xaile negros (ao que não é estranha sua colaboração com o estilista Pinto de Campos, autor dos figurinos de algumas das revistas em que participou) ao posicionamento à frente (e não atrás, como era ainda habitual) dos guitarristas, e à linguagem gestual utilizada (a cabeça descaída para trás, oscilando ao sabor do fraseado, os olhos semicerrados, as mãos em oração ou os braços a abrirem-se para acompanharem o clímax final da obra).

Começa por interpretar fados estróficos tradicionais, que de resto manterá sempre no seu repertório, ainda que aplicando-lhes o seu estilo vocal muito próprio, que os puristas acusam inicialmente de «espanholismo» pelo seu uso frequente de suspensões e figurações melismáticas improvisadas. Mas a sua passagem pela Revista coloca-a desde muito cedo em contacto com os novos fados-canção

298

Amália Rodrigues

EB ae

de compositores como Frederico de Freitas, Raul Ferrão ou, muito em especial, Frederico Valério, a quem deverá muitos dos seus maiores êxitos desde finais dos anos 40. Também esta sua preferência pelo Fado-Canção será polémica, havendo nos circuitos fadistas mais conservadores da época quem ponha em causa que neste caso se possa sequer ainda falar de Fado, propriamente dito.

Do ponto de vista dos textos, recorre de início sobretudo aos letristas populares consagrados da época, como Linhares Barbosa, Frederico de Brito ou Silva Tavares, mas interessa-se já cada vez mais pela poesia erudita, começando desde muito cedo por cantar, mesmo sobre melodias já conhecidas do repertório fadista corrente, versos de um Luís de Macedo (Cansaço, sobre o Fado Tango, de Joaquim Campos) ou um David Mourão-Ferreira (Primavera, sobre o Fado Pedro Rodrigues). Neste último texto de Mourão-Ferreira, que Amália canta já desde pelo menos 1955, deparamo-nos, de facto, com um registo poético manifestamente diferente do dos poetas de tradição popular a que até agora tinha recorrido:

Todo o amor que nos prendera Pão duro da solidão

Como se fora de cera

Se quebrava e desfazia.

As, 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.
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,
Em pavor de convertia.
Ninguém fale em primavera,
Quem me dera, quem nos dera.
Ter morrido nesse dia. !*

Ao entrar na década de 60 Amália corporizou já um conjunto de reformas fundamentais que anunciam muito do que será o percurso renovado do Fado nas quatro décadas seguintes. Veremos como a sua associação privilegiada a Alain Oulman aprofundará ainda mais o seu contributo pioneiro para a evolução poética e musical do género. Amália Rodrigues e Maria Teresa de Noronha surgem assim, neste contexto das décadas de 1950 e 60, como as duas faces indissociáveis de uma mesma medalha que de algum modo representa simultaneamente a capacidade de procurar os vínculos de continuidade indispensáveis à coerência do percurso do Fado e a coragem de aceitar os desafios do seu caminho ulterior.

300

1945-1974: continuidades e renovações

«Fado, Fátima e Futebol»

Vimos já como a partir da década de 1950 o Estado Novo vai gradualmente invertendo a sua distanciamento ideológico inicial em relação ao Fado para procurar agora, pelo contrário, incorporar o género no âmbito de uma estratégia de imagem populista que se estende a todos os domínios da indústria cultural de massas — da canção «ligeira» à imprensa popular, e da Rádio e Televisão à Revista e ao Cinema. Para compreendermos bem esta estratégia há que sublinhar, antes de mais, que ela raramente se traduz na produção de mensagens expressamente celebratórias do regime, ao contrário do que sucedia com alguma frequência nos anos 30 e 40. Para isso existem os canais de propaganda assumidamente política, a começar pelo jornal oficial do Governo — o Diário da Manhã, depois rebaptizado A Época - e prosseguindo pelos noticiários e comentários editoriais da Emissora Nacional e da RTP. E para isso lá estão igualmente as actividades de enquadramento «cívico» infantil e juvenil da Mocidade Portuguesa e a componente de catequização ideológica expressa dos programas escolares obrigatórios, desde os pequenos textos de louvor a Salazar nos livros de leitura do Ensino Primário à disciplina de Organização Política e Administrativa da Nação, nos dois últimos anos do Liceu. Na realidade, são praticamente inexistentes no repertório de qualquer dos fadistas profissionais de algum estatuto neste período as letras de exaltação directa ou indirecta do regime,

ao contrário do que tínhamos visto suceder, por exemplo, quando do advento da Primeira República.

Esta é, de resto, uma das consequências de fundo mais problemáticas do sistema de censura prévia aos poemas cantados implantado em 1926-27: em flagrante contraste com o que sucedera durante todo o meio século anterior, constatámos já como as letras de Fado passam desde então a caracterizar-se pela ausência crescente de qualquer alusão ao quotidiano presente e a mergulhar, pelo contrário, numa referência quase obsessiva ao passado. E esse passado, por sua vez, tenderá a ser abordado cada vez mais numa óptica idealizada de acordo com os mitos de origem que entretanto se foram desenvolvendo no seio do género e do circuito profissionalizado em que este passou a praticar-se.

Na rede das «casas típicas», diante, numa primeira fase, de um público de aficionados que espera a reafirmação constante dos tópicos temáticos que considera mais emblemáticos do género, e logo em seguida perante uma clientela turística que se contenta com estereótipos de «tipicidade» mais ou menos exótica ainda mais óbvios, o Fado tende a entrar num verdadeiro círculo vicioso de assuntos recorrentes, na sua maioria traduzindo uma postura eminentemente passadista, que em devido tempo constatámos terem-se tornado dominantes logo nos primeiros anos após o 28 de Maio. Num primeiro momento, como vimos, esta redefinição temática nem

301

sequer decorreu de quaisquer directrizes político-ideológicas expressas por parte do regime: a simples exclusão pela Censura de todas as temáticas que pudessem conter ainda alguns sinais das anteriores tendências de contestação da ordem social dominante veio ampliar artificialmente componentes que eram até então meras vertentes parcelares do todo — muito mais complexo + do imaginário poético do Fado, e que nesta sua ampliação forçada, pela exclusão das demais facetas que as equilibravam no seio desse imaginário, acabaram por o deturpar, no seu conjunto, de forma significativa.

O salazarismo, que sempre foi mais historicista do que deslumbrado com quaisquer ideais modernistas de «construção do futuro» (em contraste com os modelos fascista italiano ou nazista alemão), não tem dificuldade em identificar-se com este saudosismo tradicionalista entretanto disseminado em termos dominantes na lírica fadista, agora que redescobriu o potencial do Fado como veículo de afirmação propagandística. E se isso é verdade no âmbito estritamente político, no plano dos princípios morais agrada-lhe também a reafirmação de uma ética marialvista que incorpora como valores nucleares, enfática e recorrentemente expressos, a afirmação de estereótipos opostos de virilidade e feminilidade e do princípio fundamental da subordinação feminina — de resto consagrado na ordem jurídica da Constituição de 1933 e da legislação dela decorrente («A ver quem tinha mais brio / cantámos ao desafio, / eu e essa outra qualquer; / deixei-a a perder de vista, / provando ser mais fadista / mostrando ser mais mulher», ou «Dizem que se me bateu / o seu amor é postizo; / bate naquilo que é seu, / ninguém tem nada com isso», canta Lucília do Carmo, enquanto mesmo em Amália se encontram ainda versos a celebrar a submissão amorosa da mulher: «Se o meu amor vier cedinho / eu beijo as pedras do chão / que ele pisar no caminho» no Novo Fado da Severa, ou «Se queres ser o meu senhor, / e ter-me sempre a teu lado...» em Tudo Isto É Fado).

Mas o aspecto que mais politicamente conveniente se revela ao regime nesta tradição da poética fadista, tal como ela entretanto evoluiu dentro das suas res-

trições de expressão desde os anos 30, é a insistência permanente numa postura cívica de conformismo, de aceitação passiva da realidade social e política como dados de um destino inelutável, o que em muitas letras se associa expressamente à exaltação moral das virtudes intrínsecas da pobreza (a popularíssima Casa Portuguesa celebra «a alegria da pobreza», que identifica como «esta grande riqueza / de dar e ficar contente», e os versos de Norberto de Araújo para o Fado Menor do Porto insistem que «Não é desgraça ser pobre», visto que, claro está, «desgraça é trazer o Fado / no coração e na boca»).

O Estado Novo sabe bem que não pode já suscitar os sentimentos de apoio político entusiástico que chegara a conseguir promover nas suas grandes manifestações públicas das décadas de 30 e 40, e de que agora apenas pode produzir

302

Cartaz do filme

Sangue Toureiro,
de Augusto Fraga,
com Amália Rodrigues
(Lisboa: Bertrand
Irmãos, Lda., 1958).

Arquivo da Cinemateca
Portuguesa-Museu
do Cinema (Lisboa)

sucedâneos artificiais numa ou noutra concentração de massas cuidadosamente encenada no Terreiro do Paço. Tem bem a noção, sobretudo a partir da manifesta adesão popular generalizada à campanha presidencial oposicionista de Humberto Delgado, em 1958, de ter entrado na sua própria contagem decrescente, por mais que tente reforçar desde então as medidas de repressão política. Mas por isso mesmo lhe parece agora essencial encorajar todas as expressões artísticas mediáticas que transmitam esta faceta de resignação social e de cidadania apolítica que o Fado foi forçado a adoptar quase exclusivamente desde o final dos anos 20.

303

Esclareça-se que este contexto político-ideológico geral não implica de modo algum qualquer arregimentação directa do Fado ou dos fadistas por parte do regime, mas antes uma colagem estratégica das autoridades salazaristas a um género cuja popularidade atingiu manifestamente o auge e cujos conteúdos poéticos tradicionais, após um quarto de século de condicionamento censório se revelam de uma utilidade política da maior conveniência. Tal como se procurará colar, no plano internacional, à imagem de prestígio crescente da carreira de Amália Rodrigues, também no plano interno o regime multiplicará e apadrinhará agora as oportunidades de exposição pública do Fado, assegurando-lhe uma presença relevante nos Serões para Trabalhadores da FNAT, nas festas de impacto popular promovidas ou apoiadas pelo SNI e pelas autarquias, na Rádio e na Televisão estatais, na cinematografia oficial (é o caso de alguns dos filmes já referidos que procuram capitalizar na figura de Amália, ou das sucessivas produções que a partir de 1963 apresentam como protagonista o fadista Fernando Farinha — O Miúdo da Bica, A Última Pega e O Homem do Ribatejo). Da «canção de vencidos» de Luís Moita, acusada de ser alheia ao suposto cânone multissecular da identidade artística nacional, tolerada pelo regime sem entusiasmo e mesmo com algum desprezo do 28 de Maio até ao pós-guerra, o Fado torna-se a partir da década

de 50, por razões de pragmatismo populista, na «canção nacional» promovida oficiosamente por um Estado Novo tardio, mais interessado já na eficácia da sobrevivência política a todo o custo do que na pureza da ideologia.

Esta mesma estratégia de estímulo a uma desmobilização generalizada da vontade de intervenção política por parte da população passa — deve acrescentar-se — por um investimento idêntico em dois outros factores paralelos. Por um lado é a imagem agregadora do futebol, sobretudo a partir dos êxitos internacionais da equipa do Sport Lisboa e Benfica e da sua estrela absoluta, Fusébio, nos anos 60: uma causa capaz de suscitar fortes sentimentos de identidade colectiva que de alguma maneira se substituem ao estímulo da mobilização política e que simultaneamente alimentam uma sensação de vitória individual, mesmo em situações de evidente exclusão social e económica. Por outro lado é a aposta numa religiosidade ultramontana, exclusivamente assente nas tradições populares de devoções e milagres, desmobilizadora da intervenção comunitária, defensora da aceitação passiva do Poder estabelecido e afastada de toda a reflexão espiritual renovadora e de todas as preocupações de solidariedade social que entretanto conduzirão ao Concílio Vaticano II.

A Oposição democrática denunciará repetidamente — por vezes, refira-se desde já, com alguma generalização simplista e também ela redundando assim num populismo de sinal contrário — esta associação do que considera factores de manipulação da consciência cívica dos portugueses, identificando-os pelo

304

1945-1974: continuidades e renovações

célebre slogan dos «três efes»: «Fado, Fátima e Futebol». E esta demarcação terá consequências decisivas na distanciamento crescente que ao longo de toda a década de 60 tenderá a verificar-se por parte das camadas mais jovens da população em relação ao Fado, na proporção directa da sua progressiva demarcação em relação ao status quo salazarista. Aos factores de natureza mais expressamente política, como a oposição à Guerra Colonial despoletada em 1961, a radicalização do movimento associativo universitário de Lisboa e Coimbra a partir de 1961/62 ou a eficácia crescente da agitação oposicionista nos circuitos operários e da emigração, juntam-se os efeitos em Portugal de tendências internacionais do movimento sociocultural juvenil dos anos 60, como a explosão de popularidade da música Rock ou os primeiros contactos com o movimento hippie.

Para os jovens portugueses dos meios urbanos nos últimos dez ou doze anos do regime as referências musicais serão cada vez mais as do Pop Rock anglo-americano, da nova música popular brasileira (Maysa, Jobim, Chico Buarque, depois Caetano e Bethânia), e — crescentemente — da canção de intervenção americana (Bob Dylan, Joan Baez), francesa (Gréco, Brel, Brassens, Léo Ferré) ou já portuguesa (José Afonso, Luís Goes, Adriano Correia de Oliveira, depois Sérgio Godinho e José Mário Branco). Neste contexto a tendência para a rejeição do Fado, sobretudo por parte de uma juventude citadina de maior consciencialização política e portadora de um projecto cultural eminentemente cosmopolita, era inevitável. Significativamente, não será por acaso que a obra que marca o arranque do chamado «Cinema Novo» e a consequente afirmação de um discurso artístico de ruptura, os Verdes Anos de Paulo Rocha (1963), fará questão de utilizar como banda sonora não a referência fadista habitual nos filmes «situacionistas» mas os sons irreverentes da guitarra de Carlos Paredes.

Vitalidade e renovação

Contudo, o Fado dos anos 60 está longe de se resumir ao imobilismo de que é acusado, em particular, pelos sectores intelectuais afectos à Oposição democrática. E é interessante verificar que no centro da tendência mais radicalmente renovadora que neste período se começa a esboçar no seu seio se encontra precisamente a figura emblemática que mais acusada é de cumplicidade política com o regime — Amália.

Não se trata de uma ruptura súbita. Amália, como já antes vimos, desde cedo se interessa por expandir a lírica fadista para lá das fórmulas temáticas correntes e já em plena década de 50 recorre à poesia erudita através de dois poetas que entram no seu círculo de amigos próximos, Luís de Macedo

305

e David Mourão-Ferreira. Estes ora escrevem para ela dentro dos parâmetros métricos tradicionais do Fado, de modo a que os seus versos se possam adaptar a uma ou outra das formas musicais estabelecidas do Fado «castiço», ora, pelo menos, recorrem a uma forma poética facilmente compatível com um tratamento musical, mesmo que já em moldes mais inovadores. Será precisamente Luís de Macedo — pseudónimo do diplomata Chaves de Oliveira — que apresentará à cantora um jovem compositor francês nascido em Portugal, Alain Oulman, que acabou de musicar um dos seus poemas, «Vagamundo»:

Já disse adeus a tanta terra, a tanta gente,
Nunca senti meu coração tão magoado,
Inquieto por saber que o tempo vai passando
E tu vais esquecer o nosso fado.

Partidas,
Cada vez mais sombrias, cansadas,
São nuvens negras em céu azul,
São ondas de naufrágio em mar fundo.

No meu deserto não vejo abrigo
Sera ter um amor neste mundo.
Mas se eu voltar e, como penso, me esqueceste,
Troco por outro o coração amargurado.
Tentarei não fazer mais castelos no ar
E nunca mais viver um outro fado.

É a forma musical básica do Fado-Canção, com a segunda estrofe do poema a ser repetida após a terceira de modo a constituir um refrão, mas com exceção desta estrutura de algum modo tradicional tudo o resto parece ser novo.

À métrica do poema é irregular, distante das redondilhas, decassílabos e alexandrinos estáveis da lírica fadista, e o uso da rima, que é escasso, serve apenas para pontuar a estrutura macroformal dos dois dísticos da primeira e da terceira estrofes e dos dois tercetos da estrofe intermédia. Musicalmente, não só há um contraste de claro-escuro entre o modo menor das coplas e o maior do refrão como o percurso harmónico é inesperado, com modulações imprevisíveis que jogam também elas com a criação de sonoridades mais luminosas ou mais fechadas de acordo com as nuances expressivas do texto. E no entanto não só a linha melódica é de uma expressividade manifestamente próxima da tradição da melodia fadista mais clássica, como é bem evidente que Oulman tem sempre

306

Carlos Paredes

1945-1974: continuidades e renovações

o

em mente na sua escrita o tipo de vocalidade e de declamação poético-musical característico de Amália no pleno auge da sua maturidade artística.

Em 1962, na sua primeira gravação para a Valentim de Carvalho, a que acaba de regressar depois de uma curta associação à editora discográfica francesa Ducretet-Thomson, Amália grava Vagamundo e mais oito fados de Oulman, todos eles sobre poemas de Macedo (Asas Fechadas, Cais de Outrora e Vida Enganada) ou de Mourão-Ferreira (Maria Lisboa, Madrugada de Alfama, Abandono, Aves Agoirentas e Espelho Quebrado). Sete deles, juntamente com Estranha Forma de Vida, poema da própria Amália sobre música de Alfredo Marceneiro, e com Povo Que Lavas no Rio, de Pedro Homem de Mello, sobre o velho Fado Vitória, de Joaquim Campos, serão editados no ano seguinte no LP conhecido como Álbum do Busto, depois de terem sido lançados, com três faixas adicionais, em três EP de 45 rotações.

A riqueza do vocabulário poético é mais uma vez evidente — inclusive no plano temático, já que, por exemplo, Abandono, de David Mourão-Ferreira, foi escrito por ocasião da prisão de um opositor do regime no forte de Peniche e sem nunca citar explicitamente este facto começa logo, contudo, de forma bastante inequívoca:

Por teu livre pensamento
Foram-te longe encerrar,
Tão longe que o pensamento
Não te consegue alcançar.
E apenas ouves o vento,
E apenas ouves o mar.
Levaram-te, era já 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
Ouço apenas o silêncio
Que ficou em teu lugar
Ao menos ouves o vento!
Ao menos ouves o mar!%
308

Capa do álbum

Busto, de Amália

Rodrigues

1945-1974: continuidades e renovações

AMÁLIA RODRIGUES ESTEREO

MONO COMPATÍVEL

O próprio Alain Oulman, ao piano, junta-se ao guitarrista José Nunes e ao violista Castro Mota no acompanhamento de alguns fados, e Nunes é o primeiro a expressar de forma emblemática o que virá a ser a reacção de espanto do meio

fadista mais tradicional a esta experiência, ao comentar, na entrada para uma das sessões de gravação: «Então vamos lá às óperas...» A polémica depressa se instala, de facto, tanto no plano musical como no poético. Os puristas do meio fadista consideram que este repertório já se não pode considerar «Fado», e chegam a troçar do hermetismo de alguns poemas («Agora a Amália canta letras à Picasso!»)!º. Os círculos intelectuais dividem-se também a este respeito, questionando em grande parte esta absorção da poesia erudita por um suporte musical popular, numa crítica em que os sectores mais conservadores e a Esquerda parecem por momentos coincidir, os primeiros por verem no Fado um género indigno de semelhante associação à «Alta Cultura», a segunda por o considerar um mero instrumento alienante ao serviço do regime e portanto, nessa qualidade, abaixo da missão progressista supostamente inherente à «verdadeira poesia».

309

Três poetas eruditos
do Fado: Pedro Homem
de Mello, com Alain
Oulman; David

Mourão-Ferreira; José
Carlos Ary dos Santos

1945-1974: continuidades e renovações

Mas Oulman continuará a pôr em música, para Amália, alguma da melhor poesia portuguesa, passada ou presente, desde que ambos considerem que há nela um sentimento essencial associável à natureza expressiva do Fado. Para lá de prosseguir a abordagem dos seus dois poetas iniciais regressa agora aos trovadores galaico-portugueses, ao cancionero de Garcia de Resende, a Camões ou aos românticos, para se lançar também a Manuel Alegre, a Pedro Homem de Mello, a Alexandre O'Neill, a José Régio, a José Carlos Ary dos Santos e à brasileira Cecília Meireles. Sucedem-se assim novos álbuns de referência: Fado Português (65), Fado'67 (1967), Vou Dar de Beber à Dor (1969), Com Que Voz (1970), alguns deles editados igualmente, mais uma vez, em formato de EP, Refira-se, a título de curiosidade, que, pelo meio deste processo, a saída do EP Amália Canta Luís de Camões, em 1965, causará, muito em especial, uma polémica jornalística intensa em torno da legitimidade desta apropriação pelo Fado da lírica camoniana. A prisão de Oulman pela PIDE e a sua expulsão de Portugal em 1966 dificultam a colaboração artística entre ambos os artistas, mas de modo nenhum a interrompem, e por outro lado Amália prossegue ela própria esta escolha cuidadosa de poemas de Pedro Homem de Mello, Mourão-Ferreira ou Vasco de Lima Couto, mesmo sobre músicas de outros compositores, por vezes até melodias consagradas de Marceneiro.

Apesar das críticas, o impacto deste novo repertório reveste-se de um enorme sucesso nacional e internacional. Os EP Fandangueiro (1966) e Vou Dar de Beber à Dor (1969) recebem o prémio Pozal Domingues, é-lhe atribuído em três anos consecutivos (1965-68) o prémio do MIDEM para o recorde de vendas no mercado discográfico português, e o seu álbum Com Que Voz receberá em 1975 o Prémio da Crítica Discográfica Italiana, o Grande Prémio da Cidade de Paris e o prestigiadíssimo Grand Prix du Disque da Académie Charles Cros, para lá de lhe ser concedido por diversas vezes o Prémio Bordalo anual da Casa da Imprensa. É importante sublinhar, no entanto, que Amália nunca reduzirá

por completo o seu repertório a estes novos fados de suporte poético erudito: continuará a cantar muitos dos fados castiços mais tradicionais, os velhos fados-canção de Frederico Valério, Raul Ferrão ou Frederico de Freitas, novos fados de autores como Álvaro Duarte Simões ou Alberto Janes, marchas populares de Lisboa, melodias do cancionista tradicional rural (numa série de álbuns sob a designação Amália Canta Portugal) e ainda uma variedade de canções urbanas internacionais, do Flamenco a sucessos de autores como Aznavour, Adamo ou Sergio Endrigo. Mas a semente renovadora da sua parceria com Oulman, ainda que não tenha uma continuidade imediata por parte de outros fadistas, revelar-se-á um dos seus mais importantes contributos para a evolução ulterior do Fado, como a seu tempo constataremos **".

311

A partir de meados dos anos 60 vai surgindo uma nova geração de fadistas que de uma forma ou de outra não deixará agora de ser marcada pelas transformações entretanto esboçadas no género. Dela depressa se destacará o filho de Lucília do Carmo, Carlos do Carmo, que virá a partir da década seguinte a ter ele próprio um papel reformador fundamental, assumindo entretanto, em paralelo com os primeiros passos da sua carreira, a gerência d'O Faia. Mas nela se incluem igualmente, apesar de em vertentes estéticas muito diferentes entre si, Beatriz da Conceição, Maria da Fé, António Rocha, Rodrigo, Teresa Tarouca, Hermano da Câmara ou João Ferreira Rosa. Os três últimos representam um fenómeno social relativamente novo, assumindo-se como continuadores de uma linha de fadistas de origem familiar aristocrática cuja entrada no terreno profissional segue o exemplo remoto de Maria Teresa de Noronha e — mais recentemente — o do sobrinho desta, Vicente da Câmara.

A própria extracção social privilegiada deste último grupo de intérpretes e as referências culturais eruditas que daí lhes advêm fazem com que o seu repertório evidencie também ele uma preocupação de afastamento de alguns dos estereótipos da poesia popular mais rotineira entretanto instalada no circuito das casas de Fado, mesmo quando — como sucedia com a própria Teresa de Noronha — os autores escolhidos possam ser em muitos casos também eles de estatuto semiamadorístico. Ferreira Rosa é sem dúvida o mais carismático destes fadistas, quer pela sua estatura individual como intérprete quer como empresário d'A Taverna do Embuçado, que abre em 1965 e onde reúne um dos melhores elencos permanentes da rede de casas de Fado da época. O seu estilo pessoal regressa assumidamente aos fados estróficos castiços, que interpreta com profunda intensidade expressiva e aos quais gosta de adaptar textos de exaltação apaixonada da Monarquia. Nesse sentido torna-se o símbolo do chamado Fado «aristocrático», que procura recuperar um ideal monárquico miguelista dominado por uma imagem do soberano como figura paternal corporizadora de toda a Nação, e da nobreza como parceiro multissecular do «povo miúdo» na prossecução de uma identidade tradicional portuguesa a remontar às próprias raízes da nacionalidade mas traída entretanto pela modernidade, sob todas as suas formas. É o reatar do ideário do Integralismo Lusitano, mas, curiosamente, aplicado agora por excelência ao género poético-musical que o movimento de António Sardinha expressamente considerara mais indigno de integrar essa tradição identitária.

Paradigmático desta abordagem é o fado Embuçado, com letra de

Gabriel de Oliveira sobre a música do Fado Tradição, de Alcídia Rodrigues, que ficará como emblema do repertório do fadista e dará inclusive origem ao nome da sua casa de Fado:

312

Noutro tempo a fidalguia
Que deu brado nas toiradas
Andava p'la Mouraria
E em muito palácio havia
Descantes e guitarradas.
A história que vou contar
Contou-me certa velhinha,
Um dia que eu fui cantar
Ao salão de um titular,
Lá p'ró Paço da Rainha.

1945-1974: continuidades e renovações

Mas certa noite houve alguém
Que disse, erguendo a fala:
— Embuçado, nota bem,
Que hoje não fique ninguém
Embuçado nesta sala!
Ante a admiração geral
Descobriu-se o Embuçado.
Era El-Rei de Portugal!
Howe beija-mão real
E depois cantou-se o Fado.
E nesse salão doirado,
De ambiente nobre e sério,
Para ouvir cantar o Fado
Ia sempre um Embuçado,
Personagem de mistério.

De algum modo associados à influência, mais ou menos directa ou remota, conforme os casos, de João Ferreira Rosa estarão ainda alguns fadistas mais novos que se revelam já na viragem para a década de 1970, como João Braga, António Melo Correia, José Pracana ou Carlos Zel, todos muito marcados pela procura de uma tradição interpretativa que vêem corporizada essencialmente na figura patriarcal de Marceneiro e na referência mais próxima de Maria Teresa de Noronha (ainda que Braga seja também muito marcado pela referência de Amália, sobretudo no plano poético). Destes, José Pracana virá a abrir em 1969 em Cascais, na Rua Alexandre Herculano, O Arreda, uma casa de Fado que terá um impacto considerável no encontro regular dos fadistas desta nova geração, de um modo geral oriunda da elite social do regime, com alguns dos intérpretes mais velhos de cujo legado mais se reclamam. Pracana virá ainda a tornar-se mais tarde num estudioso relevante da História do género, a par de outros eruditos internos ao circuito do Fado, como Eduardo Sucena, Luís de Castro, Luís Penedo ou Daniel Gouveia.

Nenhum destes fadistas acima referidos terá, evidentemente, um impacto na evolução do Fado comparável ao de Amália, e no seu conjunto representam mesmo, de certo modo, uma postura diametralmente oposta à daquela, na sua insistência num regresso às raízes mais «castiças» do género que em nada se assemelha,

como é óbvio, à linha claramente experimental proposta por Amália e Oulman. Mas as duas posturas acabam por ter algum paralelismo entre si na medida em que

313

y

ambas procuram pôr em causa a rotina em que gradualmente foi caindo o Fado no seio da sua rede estável de «casas típicas» e no circuito profissional alargado que a expansão dos meios de Comunicação Social e a cumplicidade reforçada das autoridades do regime lhe acabaram por proporcionar.

No outro extremo do espectro político, que está ainda a avaliar a nova realidade da súbita e inesperada associação de Amália à poesia de alguns dos intelectuais que ideologicamente mais lhe estão afectos, é cedo para encontrarmos já manifestações alternativas de particular relevo no âmbito do Fado. Os primeiros passos da carreira de Carlos do Carmo apontam já nesse sentido, sobretudo no que respeita à escolha particularmente cuidadosa dos textos, mesmo que extraídos ainda do repertório dos poetas tradicionais do género. Temos ocasião de regressar ao seu percurso artístico. E surge ao mesmo tempo a figura irrequieta de José Manuel Osório, o mesmo que em 1970 receberá o Prémio Bordalo da Casa da Imprensa «pela originalidade do estilo e por procurar libertar o Fado de temas passadistas». Mas de um modo geral os autores e intérpretes assumidamente de Esquerda desconfiam ainda de um género cuja manipulação tendencial pela máquina de propaganda do regime é evidente e em relação ao qual se acumularam ao longo das décadas, como fomos constatando, resistências consideráveis por parte da tradição intelectual progressista — algumas delas, para mais, bem justificadas pela própria evolução interna do discurso fadista no seu condicionamento sob a Ditadura.

Um terreno em que a partir dos primeiros anos da década de 1960 se começa a verificar também uma crescente renovação estética e técnica é o da Revista, com o aparecimento de novos autores como José Viana, Paulo da Fonseca, César Oliveira, Rogério Bracinha ou Francisco Nicholson. Procurando romper com a relativa estagnação verificada no género ao longo da década anterior, e questionando as velhas rotinas que lhe tinham garantido o seu imenso sucesso até à Segunda Guerra Mundial mas revelam já um evidente cansaço, estes autores virão a beneficiar, muito em particular, do relativo abrandamento da Censura teatral a partir de 1969, com o início da chamada «Primavera marcelista», que lhes permite, designadamente, a reintrodução de alguma margem de sátira política impossível de conceber no auge da repressão tardo-salazarista dos anos 50.

O Fado de Revista não parece participar de forma particularmente relevante nesse esforço de renovação do género, talvez porque tenha passado entretanto a época de ouro dos grandes compositores para o palco, como Raul Portela, Frederico de Freitas, Raul Ferrão ou Frederico Valério (este ainda activo na década de 60 mas já com uma produção muito menor), que entretanto foram dando lugar a figuras meritórias mas mais rotineiras como criadores — Fernando de Carvalho, Carlos Dias, João Nobre ou Manuel Paião. Domina como modelo

314

Carlos do Carmo
e Lucília do Carmo
Ra

o Fado-Canção, de estribilho tanto quanto possível cativante e fácil de memo-

rizar pelo público, sobre textos assentes num ou outro dos habituais estereótipos temáticos da tipicidade bairrista, da tradição fadista «castiça» ou simplesmente dos eternos motes do ciúme, da traição e da saudade, sem nenhuma das preocupações de exigência poética que no mesmo período constatámos afectarem outras vertentes da prática fadista. Na sua maioria, estes fados não ficarão na memória dos espectadores nem entrarão no repertório corrente, desaparecendo quando a revista para que foram escritos sai de cena.

Mas em contrapartida radicam-se na Revista fadistas de referência que juntam à qualidade e ao volume de voz a presença física e o talento cénico necessários neste género, e que assim acabarão pode fazer, por conseguinte, o essencial das suas carreiras à margem do circuito das casas de Fado. Depois da passagem fulgurante mas episódica de Amália pelo género, é, muito em especial, o caso da carismática Fernanda Baptista (que se estreou já em 1946 na revista Banhos de Sol e teve o seu primeiro grande triunfo dois anos mais tarde com o Fado da Carta, na revista Tico-Tico), e em seguida também o de Anita Guerreiro (que se iniciou com Ó Zé, Aperta o Laço, em 1955). Tanto estas como outros intérpretes teatrais, mesmo que alguns deles sejam apenas actores-cantores e não propriamente fadistas, protagonizarão, apesar de tudo, alguns fados-canção que alcançarão uma enorme popularidade mesmo fora do âmbito do espectáculo específico para que foram concebidos, convertendo-se em êxitos seguros dos seus executantes originais, para lá de circularem pelos repertórios de outros fadistas. É o que se passa com o enorme sucesso popular de A Rua dos Meus Ciúmes (1960), cantada por Helena Tavares na revista A Vida É Bela; de Ó Tempo, Volta para trás», pelo jovem António Mourão na revista E Viva o Velho (1965); de Zé Cacilheiro, pelo actor José Viana na revista Zero, Zero, Zé, Ordem para Pagar (1966); de Esta Lisboa Que Eu Amo, por Simone de Oliveira na revista do mesmo nome (1966); ou de Cheira bem, Cheira a Lisboa, por Anita Guerreiro na revista Peço a Palavra (1969).

O Fado em vésperas do 25 de Abril

Em síntese, quando observamos com suficiente atenção a situação do Fado nos anos imediatamente anteriores ao 25 de Abril, deparamo-nos, pois, com um quadro de muito maior complexidade e variedade internas do que qualquer das visões simplistas mais correntes sobre o assunto nos poderia fazer crer. A rede das casas de Fado é ainda o espaço por exceléncia de apresentação da maioria dos fadistas mais prestigiados, juntando gerações sucessivas de cantadores que vão dos últimos

316

1945-1974: continuidades e renovações

Max e Anita Guerreiro,

na revista Pão Pão,

Queijo Queijo.

Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)

Maria da Fé.

Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)

EN

sobreviventes dos anos 30 e 40 aos nomes entretanto consagrados desde o pós-guerra e garantindo ao mesmo tempo uma triagem permanente de novos valores

que se vão revelando, originários sobretudo do circuito bairrista. É também nesta rede que, por sua vez, assentam ainda os veículos de exposição pública alargada do género que entretanto se foram desenvolvendo: as digressões de Verão pela província e pela diáspora da emigração portuguesa; as apresentações frequentes na Rádio e — ainda que de forma mais ocasional — na Televisão; o mercado discográfico que tem no EP de quatro faixas o seu suporte mais corrente mas que começa igualmente a produzir os primeiros LP de referência neste domínio.

Este mainstream fadista tem certamente uma dinâmica e uma dimensão que não podem ser subestimadas, e representa o culminar de meio século de evolução de um sistema que, como vimos, fez transitar o Fado das suas origens oitocentistas, como prática popular informal, para o processo de plena profissionalização. Às casas de Fado, apesar dos sinais preocupantes que começam já então a dar de cedência à lógica comercial e ao gosto descaracterizado de uma clientela cada vez mais turística, apresentam ainda, em muitos casos, elencos de qualidade reconhecida, fixam os melhores intérpretes, asseguram aos artistas mais jovens um processo de verdadeiro tirocínio artístico e profissional, preservam o património do repertório poético-musical fadista mais emblemático, garantem a revalidação e a transmissão das práticas interpretativas reconhecidas pelo meio fadista e, na sua diversidade, oferecem ainda propostas artísticas saudavelmente alternativas entre si, cobrindo no seu leque as várias sensibilidades e correntes estéticas do género.

Mas simultaneamente torna-se óbvio que este sistema fechado nos redutos das «casas típicas» começa a dar fortes sinais de desgaste. A autoproclamada defesa da «tipicidade» e da «tradição» tende a conduzir a rotinas repetitivas no plano das escolhas de repertório e da própria interpretação, em particular no que se refere aos estereótipos temáticos e ideológicos da componente poética, que cada vez mais ignora uma realidade sociocultural exterior à beira evidente da ruptura. A renovação do repertório é diminuta, e quando se faz tende a assentar na mera evocação requentada de clichés melódicos e poéticos extraídos dos fados tradicionais. O divórcio com o público mais jovem — sobretudo estudantil — é evidente e conduz a um envelhecimento crescente dos consumidores do género. À presença na Televisão faz-se, de um modo geral, em programas de produção barata, fora dos horários nobres, com cenários rudimentares que se limitam a evocar os lugares-comuns da decoração das casas de Fado. A cobertura pela Rádio é assegurada, na sua grande percentagem, pela programação pouco prestigiada dos Emissores Associados de Lisboa e das emissões nocturnas, mas pouca ou nenhuma interacção tem com os programas radiofónicos de carácter inovador que maior impacto conquistaram entretanto

318

1945-1974: continuidades e renovações

junto do público, como o Em Órbita, o PBX, A 23.º Hora, ou o Tempo Zip.

A rede maioritária de apresentações internacionais de Fado tende a circunscrever-se aos espaços associativos das comunidades emigrantes portuguesas, sem entrar verdadeiramente nos circuitos das salas de espectáculos de primeiro plano nos países assim visitados.

Ideologicamente, os campos estão radicalizados, em especial no que toca à postura de rejeição aberta que a Esquerda oposicionista adoptou em relação ao género, reprocessando no seu quadro ideológico próprio a generalidade das críticas que vimos terem sido formuladas já desde finais do século xix (includo-

do, curiosamente, muitas das emitidas nos anos 30 pelo hiperconservador Luís Moita). Em 1974 o sociólogo António Osório condensará de forma paradigmática esta postura no seu livro *4 Mitologia Fadista*:

Miséria, prostituição, doença, desonra, abandalhamento, tudo isto é «fado». Explica e, por tabela, absolve todos os males. Perante os «decretos do destino» o poder da vontade mostra-se nulo; num fatalismo inexorável condensa-se a «filosofia» do fado, afinal nada mais que o fatum mahumentanum definido por Leibnitz: a vontade nada pode porque o homem e os acontecimentos são governados maquinalmente pela «força das coisas». O corolário extrai-se num ápice — ninguém é responsável de nada.

[...] o fado entrega-se à resignação comprazendo-se com a própria dor, faz gala no seu passionalismo lúgubre. Agonia consigo mesma satisfeita, conformismo levado ao extremo, apatia e renúncia totais, eis os traços dominantes da «moral» que supura no fado. O que este revela, em ponto grande, é uma frustração arrepiante. [...]

O fatalismo fadista, embora descoroçoante, oferece a vantagem decisiva de não exigir coisa alguma. Numa palavra, assenta na «destruição da razão», na irrelevância da vontade, na inutilidade da acção. O seu conformismo é o resultado dessa atitude de renúncia, que se generalizou a todas as classes.!*?

Compreende-se esta posição no seu contexto histórico preciso. Estamos em pleno arranque da canção de intervenção, com autores-intérpretes como José Afonso (dos Cantares do Andarilho, 1968, às Cantigas do Maio, 1971), Adriano Correia de Oliveira (O Canto e as Armas, 1969), José Mário Branco (Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades, 1971, e Margem de Certa Maneira, 1972) ou Sérgio Godinho (Os Sobreviventes, 1971, e Pré-Histórias, 1973). A Esquerda encontrou o seu ideal de canção militante, e num contexto exaltado de contestação crescente ao regime nas frentes estudantil, sindical e mesmo militar

219

AV Jr. Juseé Wionso:

Capa do EP

Baladas de Coimbra,

de José Afonso.

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

320

1945-1974: continuidades e renovações

não condescende com qualquer outro género em que não reconheça os mesmos valores empenhados de mobilização cívica revolucionária.

Mesmo fora do âmbito estrito da acção política oposicionista, a viragem para os anos 70 é marcada por movimentos de renovação musical que têm um impacto decisivo na formulação das tendências da Música Popular urbana portuguesa, no seu todo. No Festival RTP da Canção, fórum anual que, a pretexto da selecção da canção representante do País no Festival da Eurovisão, constitui o mais importante evento mediático anual no domínio da chamada Música «ligeira», a cançoneta romântica comercial (que um influente locutor radiofónico da época, João Paulo Diniz, designará por «Nacional-Cançonetismo»), começa a partir de 1969 a dar lugar a uma reformulação poética e musical significativa às mãos de compositores

como Nuno Nazareth Fernandes, de poetas como José Carlos Ary dos Santos e de intérpretes como Fernando Tordo, Paulo de Carvalho ou Carlos Mendes (a vitória da canção Tourada, de Tordo e Ary dos Santos, em 1973, com um texto de sátira violenta aos valores tradicionais da sociedade portuguesa, representará um marco de dimensão inesperada na consagração pública desta tendência). Em 1971 o Festival de Rock de Vilar de Mouros e o I Festival de Jazz de Cascais abrem as portas a duas referências fundamentais de repertórios musicais alternativos, com consequências importantes, em ambos os casos, na criação musical local e nos padrões de consumo do público. Programas televisivos de grande audiência, como o Z:p-Zip (1969), da responsabilidade de Carlos Cruz e Fialho Gouveia, servem a plataforma pública a todas estas novas tendências da Cultura popular urbana, de que o Fado parece estar, à primeira vista, singularmente ausente.

No que respeita à polémica ideológica, e ao contrário do que sucedia nas primeiras décadas do século xx, quando os ataques ao Fado despertavam artigos e opúsculos de defesa apaixonada por parte dos seus aficionados e praticantes, as várias expressões hostis que culminarão no manifesto de António Osório — desigadamente as constantes referências negativas ao género por parte de Fernando Lopes-Graça, na sua múltipla qualidade de compositor, esteta musical e etnomusicólogo, ou simplesmente na de homem de Cultura antifascista — não encontrarão agora resposta estruturada por parte do meio fadista, confiante que está na estabilidade adquirida da sua rotina. Mas já no plano da renovação estética, no das práticas interpretativas e no dos contextos e suportes de execução se começam a verificar, fora do circuito das «casas típicas» e da sua rede imediata de extensão exterior, sinais de que o Fado entrou também ele numa fase de reelaboração.

Por contraditório que isso possa parecer, do ponto de vista estritamente ideológico, não será inadequado incluir nessa tendência mais geral para o questionamento do status quo do Fado o esforço dos fadistas associados a alguns sectores tradicionalistas que não se revêem no /xainstream comercial e prosseguem,

321

carlosdocarmo =

O POP AVAVA VA A SOS

SS ado

”. Ad (O))

RALADO

vã ss o

Bv 900 V0s0, 00,

00, 040,040 VOGA

pormorrerumaandorinha

1945-1974: continuidades e renovações

como já vimos, a linha de Maria Teresa de Noronha no que respeita à revalorização dos fados castiços e a uma escolha mais criteriosa da componente poética. É indiscutível, contudo, que a intervenção mais consequentemente renovadora deste período é a que vimos estar fortemente ligada a toda a produção de Amália e Alain Oulman desde o início da década de 60 e que encontrará agora um novo impulso fundamental na figura de Carlos do Carmo.

O filho de Lucília do Carmo não recusa os laços de continuidade que naturalmente o ligam ao estilo e à imagem da mãe, e pelo contrário fará mesmo questão de gravar com ela dois LP, marcando bem a sua aceitação desse legado (O Fado

em Duas Gerações e An Evening at the Faia). No entanto, depressa se torna patente, ao mesmo tempo, a sua vontade de se libertar de alguns dos constrangimentos e apriorismos da prática fadista estabelecida. Logo à partida, o seu repertório reúne uma escolha mista de fados castiços e fados-canção de composição moderna — incluindo a Gaivota de Oulman, da qual acabará por ser um intérprete tão carismático como a própria Amália — para os quais utiliza sistematicamente poemas que, sem contrastarem ainda abertamente com a tradição lírica fadista, apresenta sempre uma qualidade e uma consistência textuais capazes de servirem de veículo à sua capacidade apurada de articulação e reforço expressivo do texto. E depressa surgirão também nos seus programas ao vivo e em estúdio, a par com o Fado, propriamente dito, as novas canções de Nazareth Fernandes e Ary dos Santos, o Menino d'Oiro de José Afonso ou mesmas peças do repertório da canção urbana internacional.

Por outro lado, mesmo quando apostava nos fados de melodia mais tradicional, Carlos do Carmo quer emancipar-se do contexto restritivo dos padrões de acompanhamento da casa de Fado. Grava, designadamente, vários discos com orquestra, designadamente o seu álbum de maior sucesso desta primeira fase da sua carreira — Por Morrer Uma Andorinha, editado pela Philips em 1970. As orquestrações de Jorge Costa Pinto, parceiro habitual do fadista neste e noutros álbuns desta mesma fase, podem até ocasionalmente incorporar uma parte solística de guitarra portuguesa, mas evitam a solução fácil da simples transposição para a orquestra dos clichés do acompanhamento tradicional com guitarras e violas, apresentando traços de instrumentação e de tratamento harmónico que as aproximam antes das suas congêneres do music hall internacional da época. Carlos do Carmo apresenta-se ainda, em outras ocasiões, com o conjunto do guitarrista alemão Thilo Krasemann, um combo de natureza semijazzística que reforça ainda mais a atmosfera cosmopolita que procura agora criar nas suas actuações, independentemente do peso mais ou menos determinante que o repertório de Fado nelas possa ter.

Será, depois de Amália, o primeiro fadista a assumir de forma inequívoca uma vontade de passagem do Fado do recinto «típico» exclusivo para os

323

espaços de difusão ocupados pelos demais géneros da canção urbana. Particularmente importantes, neste sentido, são as suas apresentações na RTP no início dos anos 70, onde recusa qualquer aparato tradicional de sugestão cenográfica de um ambiente fadista estereotipado e prefere antes os cenários modernos, despojados, com a atmosfera e o alinhamento característicos de um show de qualquer outro género de canção sofisticada. É o caso do programa televisivo

324

Cartaz de um concerto
de Carlos do Carmo
no Olympia de Paris.
Colecção de Carlos
do Carmo
José Afonso,
cantor e compositor,
num concerto no Coliseu
dos Recreios, em Lisboa,
em 29 de Janeiro

de 1983. Fotografia
de Acácio Franco/
Arquivo do Diário
de Notícias

1945-1974: continuidades e renovações

Convívio Musical, que produz ele próprio como empresário, intérprete e apresentador em 1972 e onde faz questão de apresentar o Fado e alguns dos seus maiores intérpretes lado a lado com expoentes destacados de outros géneros musicais, num mesmo registo transversal de excelência. Começa também uma carreira internacional marcada já por apresentações de prestígio no Alhambra de Paris, em 1967, ou no Copacabana Palace do Rio de Janeiro, em 1973 (onde actua ao lado de Elis Regina)"

Todos estes passos anunciam já em embrião o que promete ser uma recontextualização radical da prática fadista, potencialmente tão inovadora como o foi a do processo de profissionalização das casas de Fado da década de 30, e com resultados que tudo indica tenderem a intensificar-se cada vez mais, mesmo ainda sob a tutela da abertura política envergonhada da Primavera marcelista. Como em todos os domínios da sociedade portuguesa, o 25 de Abril virá, porém, reconfigurar todo o contexto em que esta evolução se vinha esboçando.

Eus)

Desde 1974:

ruptura
e reencontro

Desde 1974:

ruptura e reencontro

O 25 de Abril e o Fado

Era praticamente inevitável que no quadro extremado das posições ideológicas que acabamos de expor o Fado se viesse a deparar com um ambiente de forte hostilidade uma vez restabelecida a Democracia em 25 de Abril de 1974 pelo Movimento das Forças Armadas. Nenhuma disposição formal — legal, administrativa ou programática — do novo regime assume abertamente essa hostilidade, mas ela faz parte de todo o perfil ideológico e cultural da maioria da nova classe política oriunda da antiga Oposição Democrática, sobretudo dos sectores mais radicais da Esquerda, que vão assumindo um peso crescente na condução do processo político nos meses seguintes à queda da ditadura. A acusação de que o Fado estaria irremediavelmente manchado por uma associação global directa à própria estratégia de sustentação do regime deposto é um dado recorrente, ainda que por vezes expresso de forma apenas implícita, do discurso político-cultural oficioso. A publicação do livro de António Osório, em Junho desse ano, vem ainda mais oferecer uma fundamentação teórica a esta rejeição generalizada do género.

A própria Amália é agora acusada, tanto na Comunicação Social como no simples circuito dos boatos insistentes, de ter sido uma apoianta convicta do Estado Novo (o que só em termos muito genéricos, e com todas as nuances já apontadas, se poderia afirmar) e de dever a sua carreira à protecção do regime deposto (o que é manifestamente falso), quando não mesmo de ter pertencido

328

Desde 1974: ruptura e reencontro

TRONA

1

Baaós0o

STEREO

o A!

ATA

SP QIICA VINGAR NR | gostava de ser

Capas de discos Ss a A Da À quem era

de Carlos do Carmo po DA DM |

e Amália Rodrigues.

Colecção do Museu

do Fado (Lisboa)

D09

à PIDE (o que releva já da pura esquizofrenia política). No calor da ocasião são poucas as vozes dos seus antigos amigos dos sectores intelectuais da Oposição antifascista que se erguem em sua defesa, embora a Valentim de Carvalho faça sair dois singles com os títulos mais ostensivamente «progressistas» do seu acervo discográfico anterior à revolução: a Trova do Vento Que Passa, de Adriano Correia de Oliveira e Manuel Alegre, o Fado de Peniche, de David Mourão-Ferreira e até a Grândola Vila Morena, de José Afonso, gravada meses antes para um álbum de música tradicional então ainda por editar. Apenas Alain Oulman escreve de Paris, a este respeito, uma carta de desagravo dirigida ao jornal 4 República, ao que se junta a voz igualmente insuspeita de Vinicius de Moraes em visita a Portugal.

O momento é, inevitavelmente, de exaltação generalizada da canção revolucionária que se vinha afirmando desde os finais dos anos 60 e que adquire agora uma importância simbólica tanto mais relevante quanto muitos dos seus maiores expoentes estão agora associados à intervenção política militante das forças de Esquerda mais radicais — desde o Partido Comunista aos múltiplos movimentos de inspiração luxemburguista, trotskista ou maoista — e têm, portanto, uma presença activa na radicalização crescente do clima político que se viverá até ao golpe militar do 25 de Novembro de 1975 e se manifestará ainda com relevo até às eleições presidenciais do ano seguinte.

Uma das coplas de A Cantiga É Uma Arma, a mais popular canção de luta do Grupo de Acção Cultural, agrupamento musical ligado a José Mário Branco e próximo da Extrema-Esquerda marxista-leninista, é bem exemplificativa da atitude predominante dos sectores revolucionários deste período em relação ao Fado:

O faduncho choradinho

De tabernas e salões

Semeia só desalento,

Misticismo e ilusões.

Canto mole em letra dura

Nunca fez revoluções.»!

No período revolucionário de 1974-75, o Fado tenderá, na prática, a ser quase por completo banido da Rádio e da Televisão estatizadas. Pela mesma razão, até uma tradição popular já plenamente enraizada como a da Grande Noite do Fado é interrompida durante esses dois anos.

Carlos do Carmo, no entanto, goza de um estatuto de popularidade alargada e de legitimidade política inatacável, e publica mesmo nesta fase uma su-

cessão de discos que prosseguem e reforçam as preocupações de diversificação
330

Fernando Maurício

Desde 1974: ruptura e reencontro

a:

Ea

Bh]

crescente do seu repertório que já vinha demonstrando nos, últimos anos. É ele a figura carismática central de um conjunto de fadistas reunidos num espaço ideológico próximo do Partido Comunista, apostados todos eles numa revitalização do género que procura passar, entre outros aspectos renovadores, pela adopção de letras de cariz político progressista mais ou menos acentuado, algumas delas da autoria de poetas de renome como Ary dos Santos ou Joaquim Pessoa. Se os resultados mais importantes desta tendência acabaram por se fazer sentir de modo mais evidente nos anos subsequentes, como constataremos, o sucesso constante de Carlos do Carmo será nesse momento histórico um factor decisivo para a recuperação da imagem pública do Fado, isenta das conotações políticas negativas que nele se projectaram de forma redobrada nos alvores do novo regime.

De forma mais desgarrada, o próprio Fernando Farinha, cuja carreira decaiu fortemente na viragem para os anos 70, procura agora, ainda que com pouco êxito, um regresso aos palcos cantando letras de sua autoria de cariz político, igualmente empenhadas na celebração expressa dos valores democráticos, mas de um recorte poético ingênuo e que o público não chega a colher grande aplauso fora de um âmbito político-partidário muito restrito (O Homem do Caquinho, por exemplo, celebra em tom ingênuo a figura «democratizadora» de Spínola nos meses anteriores à desgraça política do primeiro Presidente, em Setembro desse ano). No quadrante oposto deste espectro político é em algumas casas de Fado que em pleno processo revolucionário se reúnem círculos abertamente conspiratórios de Extrema-Direita e aí se cultivam, naturalmente, os estereótipos temáticos mais conservadores da tradição fadista. Mas é, curiosamente, ainda em 1975, neste contexto de forte tensão político-ideológica em torno do género, que abre — com um estatuto de relativa neutralidade a este nível - uma das casas de Fado que mais se virá a destacar nas décadas seguintes, Senhor Vinho, de Maria da Fé.

Logo em 1976, contudo, com a reafirmação do quadro constitucional e a estabilização do regime democrático, o Fado depressa volta a ocupar o seu espaço natural no contexto da vida cultural portuguesa, e fá-lo até de forma emblemática, com um espectáculo apoteótico que Amália realiza no São Luiz, em Julho desse ano, reatando o seu contacto regular com o público português depois de dois anos maioritariamente preenchidos com apresentações no estrangeiro. Ainda nesse ano são reeditadas as suas gravações ao vivo dos anos 50 no Café Luso, a primeira grande iniciativa editorial de recuperação e relançamento do património fonográfico histórico do Fado, que até aí estivera dependente apenas do ritmo dos novos lançamentos e da capacidade do mercado para esgotar os respectivos stocks.

332

Capas dos álbuns

Cantigas numa Lingua
Antiga e Amália
no Café Luso,
de Amália Rodrigues.
Colecção do Museu
do Fado (Lisboa)
333
(antigas
língua numa
antiga
Desde 1974: ruptura e reencontro
“cA FHMPORA apresenta
FIEMEDE Bog
SECA ec GOSTA
cZMUSICA ORIGINAL (R.CANÇÕES
SrrcioCorinHo
cAssistência financeira do
INSTITUTO PORTUGUÊS DE CINEMA
Msrio
ess ela
ea participação
eSpecial de
IL
Cartaz do filme Kilas,
o Mau da Fita, de José
Fonseca e Costa.
Ilustração de José
Brandão (s.d.).
Arquivo da Cinemateca
Portuguesa-Museu
do Cinema (Lisboa)
Desde 1974: ruptura e reencontro

Em 1976 Amália surge com um novo LP, Cantigas da Boa Gente, em que revisita vários dos seus maiores êxitos das décadas de 40 e 50, e no ano seguinte lança um álbum de originais, Cantigas numa Língua Antiga. Em 1980, por sua vez, surgirá um novo LP, Gostava de Ser Quem Era, com a particularidade de a totalidade dos poemas ser da autoria da própria Amália, revelando um imenso talento poético para a lírica fadista de que só ocasionalmente tinha antes querido dar provas. Com êxitos como Lavava no Rio, Lavava e Trago o Fado nos Sentidos, e músicas, na maior parte dos casos, da autoria dos guitarristas Carlos Gonçalves e Fontes Rocha, Gostava de Ser Quem Era inaugura a fase derradeira do repertório de Amália, servido por uma voz que começa a assinalar um desgaste considerável mas caracterizado por uma intensa força dramática que influenciará mais tarde gerações sucessivas de jovens fadistas de filiação «amaliana».

O ano de 1976 é também decisivo na carreira de Carlos do Carmo. É escolhido como intérprete único das canções apresentadas ao Festival RTP da Canção desse ano, levando a canção vencedora (Uzza Flor de Verde Pinho, de

José Niza, sobre poema de Manuel Alegre) ao Festival da Eurovisão de Haia, e acumulando nessa escolha alguns títulos de enorme sucesso do seu repertório posterior, como Estrela da Tarde (Ary dos Santos/Fernando Tordo), No Teu Poema (José Luís Tinoco) ou Lisboa, Menina e Moça (Ary/Tordo/Paulo de Carvalho). No ano seguinte lançará um dos álbuns mais marcantes de toda a discografia de Fado, Um Homem na Cidade, inteiramente dedicado a poemas de Ary dos Santos escritos sobre um conjunto de novos fados de recorte musical muito variado, assinados por António Victorino d'Almeida (Fado do Campo Grande), Paulo de Carvalho (O Cacilheiro, O Homem das Castanhas), José Luís Tinoco (Ux Homem na Cidade, O Amarelo da Carris) ou Fernando Tordo (Namorados da Cidade), entre outros. Martinho d'Assunção, responsável pelos arranjos musicais do álbum, propõe aqui um conjunto de suportes instrumentais de recorte harmónico inovador, envolvendo, designadamente, introduções e contracantos instrumentais de forte carácter temático que influenciarão muitas das novas tendências de acompanhamento fadista a partir de então. À sua carreira além-fronteiras, por outro lado, atinge um novo auge com o seu espectáculo no Olympia, em 1980, a que a Philips dá uma divulgação internacional ainda mais intensa editando a respectiva gravação em versões separadas com texto em português, inglês e francês.

Em Março de 1976 é retomada a Grande Noite do Fado, depois de dois anos de suspensão. O Coliseu está repleto de um público popular entusiástico que a partir de agora nunca deixará de comparecer nas edições anuais seguintes, para aplaudir, noite afora, os nomes fadistas mais consagrados e os jovens

355

concorrentes que representam os grupos desportivos e associações recreativas dos vários bairros. Aqui surge como vencedor, designadamente, na edição de 1979, o jovem Camané, que será um dos novos nomes de referência do Fado nas duas décadas seguintes. E é aqui que triunfa ano após ano o ídolo absoluto destes circuitos fadistas ainda enraizados na vida bairrista, o ex-«Miúdo da Mouraria», Fernando Maurício, a quem os admiradores fazem questão de chamar muito simplesmente «O Rei».

Nas vertentes ideológicas mais dispare, e tanto no âmbito mais assumidamente popular como no da sua ligação aos circuitos intelectuais mais sofisticados, o Fado reemergue assim, na transição para a década de 80, com uma energia inusitada. No próprio ano de 1980, Amália é condecorada pelo Presidente da República Ramalho Eanes, com o colar de Grande-Oficial da Ordem do Infante, e o Município de Lisboa, pela mão do seu presidente, Nuno Abecassis, atribui-lhe, tal como a Hermínia Silva e a Alfredo Marceneiro, em três cerimónias de homenagem sucessivas, a Medalha de Ouro da Cidade. Esquerda e Direita parecem confluir nesta constatação pragmática de que há um debate ideológico em torno do género que terá tido uma pertinência histórica em devido tempo mas deixou entretanto de fazer sentido nos termos em que fora originalmente travado.

O Fado reocupa, por conseguinte, um espaço próprio no contexto cultural nacional e está pronto para as etapas seguintes da sua evolução, mas o sentido e a natureza dessas etapas são em grande parte imprevisíveis, principalmente pelo hiato que entretanto ocorreu no que, em condições normais, teria sido a renovação ininterrupta dos seus criadores e intérpretes. A década de 70, quando comparada com as imediatamente anteriores, assistiu à emergência

de relativamente poucos fadistas novos de referência. As inovações mais ou menos radicais associadas a figuras de exceção como Amália Rodrigues ou Carlos do Carmo foram de natureza essencialmente individual e não tiveram ainda uma recaída generalizada evidente sobre o conjunto do meio fadista. À prática interpretativa e o repertório que sobreviveram nesse meio evidenciam sérios sinais de estagnação. As promessas de reformulação do Fado que pareciam esboçar-se nos anos imediatamente anteriores ao 25 de Abril foram de algum modo suspensas pela radicalização política verificada com o regresso da Democracia, e a realidade do País mudou de tal forma em cinco ou seis anos que no final da década é impossível retomar essas promessas na sua formulação inicial, como se nada tivesse entretanto sucedido. Num Portugal que ao longo dos anos 80 passará do espectro inicial da bancarrota iminente para o boom desenvolvimentista da chegada dos fundos comunitários e entrará desse modo num processo intenso e acelerado de reconfiguração socioeconómica e cultural, é agora cada vez menos viável prever que caminhos poderá o Fado

336

António Variações,
cantor e compositor,
em 23 de Dezembro
de 1983. Arquivo
do Diário de Notícias

Desde 1974: ruptura e reencontro

passar a trilhar neste seu novo fôlego de vida, depois de anos que muitos tinham mesmo chegado a sugerir serem os de uma morte anunciada.

A crise de identidade dos anos 80

A entrada na década de 1980 mergulha Portugal numa fase particularmente perturbada da sua consciência cultural. Encerrada a etapa da consolidação das instituições democráticas e ultrapassadas as feridas mais directas da descolonização, o País atravessa agora, nos anos de 1983 a 85, uma gravíssima crise financeira que o obriga a aceitar a disciplina orçamental férrea do Fundo Monetário Internacional, com consequências sociais de extrema violência, sobretudo nas áreas envolventes das grandes cidades e nas zonas de tradicional concentração industrial, onde o desemprego, a pobreza e a exclusão depressa atingem níveis alarmantes. Depois, por contraste, vem a adesão à então Comunidade Económica Europeia, e ao longo de toda a segunda metade da década o estabelecimento do 1 Quadro Comunitário de Apoio canaliza para Portugal uma massa de investimentos oriundos dos fundos europeus de equilíbrio estrutural que tem um profundo impacto transformador a todos os níveis da economia e da sociedade portuguesas.

BEM)

De entre as múltiplas consequências desta súbita disponibilidade de recursos inimagináveis poucos anos antes, algumas terão efeitos decisivos no domínio da Cultura. A explosão da rede viária (seguida depois do boom das telecomunicações e dos media) cria pela primeira vez condições para uma circulação intensa, a nível nacional, de bens e serviços culturais que até então tendiam a concentrar-se exclusivamente nas áreas urbanas de Lisboa e Porto, ou quando muito na faixa litoral. Por sua vez, com a constituição e ascensão vertiginosa de uma nova élite económica ansiosa por exibir a sua prosperidade recente, e com o aumento substancial do poder de compra das classes médias citadinas gera-se um mercado

de consumo privado de dimensão nunca antes existente nas esferas do lazer, do entretenimento e portanto também das indústrias culturais.

Uma boa parte deste mercado vira-se para a importação e o consumo doméstico alargado de produtos internacionais que têm associada uma imagem de distinção, ou pelo menos de afluência económica e de modernidade, designadamente os CD e vídeos produzidos em massa pela indústria audiovisual norte-americana. Mas Portugal não está, por outro lado, imune à forte reacção identitária que começa a despertar neste mesmo período na opinião pública de vários países, sobretudo nos de dimensão política e económica mais frágil, face à tendência generalizada para a globalização da Economia mundial e para a consequente massificação das práticas e consumos culturais a partir do domínio do respectivo mercado pelas grandes multinacionais do entertainment. É indiscutível que, no plano da Música popular urbana, em particular, a produção do Pop Rock internacional conhece junto do público português níveis de consumo nunca antes verificados, que só a relativa prosperidade recente do nosso mercado vem agora viabilizar, mas é interessante constatar como mesmo essa penetração não deixa de implicar, em simultâneo, um reprocessamento local significativo dos modelos assim acolhidos.

A década de 80 assiste, de facto, a partir do fenómeno Rui Veloso, à proliferação dos grupos de Rock portugueses — em particular, num primeiro momento, os localizados no Porto e na Margem Sul do Tejo —, que juntam uma linguagem assumidamente internacional à abordagem de um imaginário (e inclusive, em alguns casos, de temáticas sociais prementes) de clara inspiração nacional. Simultaneamente, emerge pouco a pouco do circuito tradicional das festas e feiras populares do interior do País uma linguagem musical híbrida que procura cruzar algum habitus melódico e harmónico das marchas e bailes de matriz rural com os padrões rítmicos e o suporte instrumental electrónico típicos do Pop Rock internacional, conduzindo àquilo que anos mais tarde se virá a designar coloquialmente por Música «pimba», na sequência do título de um dos seus maiores sucessos de vendas.

Contudo, a par com estes processos de negociação e de síntese intercultural a partir da recepção do repertório de Música Popular urbana de produção

338

Teresa Salgueiro,
num concerto
dos Madredeus,
no Parque Palmela,
em Cascais,
em 7 de Agosto
de 1994. Fotografia
de Orlando Teixeira/
Arquivo do Diário
de Notícias

Desde 1974: ruptura e reencontro

multinacional, e como resposta alternativa mais radical a essa penetração cultural exterior, verificamos também uma tendência marcada para a recuperação (e reinvenção, claro está) de tradições musicais portuguesas, na qual está agora implícita, tanto quanto possível, a ânsia consciente ou inconsciente de construção de um discurso musical identitário. Multiplicam-se nas cidades os grupos de recolha e interpretação de Música Tradicional rural, alguns numa perspectiva estética de simples

repetição mais ou menos mimética das versões recolhidas junto dos informantes, outros admitindo já uma utilização livre deste material e uma recriação a partir do instrumental e dos padrões musicais característicos deste repertório tradicional.

É neste contexto que se encerra de certa forma, como vimos, no início da década de 80 o ciclo do debate político-ideológico em torno do Fado e se começa mesmo a criar pela primeira vez um certo consenso, ainda que gradual, em torno da legitimidade e da representatividade do género no quadro de conjunto de um património musical português de transmissão oral a que se regressa agora como fonte desejável de inspiração. Cantores de intervenção como José Mário Branco

339

e Sérgio Godinho, que na década anterior, por uma postura militante, tinham feito questão de se distanciarem frontalmente da tradição fadista, começam a abordá-la pontualmente como compositores, com um interesse crescente (José Mário com o Fado da Tristeza no seu álbum Ser Solidário, de 1982, Sérgio na banda sonora para o filme Kilas, o Mau da Fita, de Fonseca e Costa, em 1981). António Variações, uma figura iconoclastica no seio da Música Popular urbana da época, que vai beber em múltiplas correntes estéticas alternativas, do Rock à New Age, lança em 1982, no seu primeiro disco, uma versão estilizada pessoalíssima do Povo Que Lavas no Rio que alcança uma enorme popularidade. Paulo de Carvalho, que já em 1977 compusera para Carlos do Carmo alguns fados de referência, surge como intérprete em 1985 com um álbum notável integralmente dedicado ao género, Desculpem Qualquer Coisinha, passando a partir de então a integrar sistematicamente o Fado no seu repertório corrente. Os Madredeus, logo no seu álbum de estreia, Os Dias da MadreDeus, de 1987, sem nunca se reivindicarem expressamente do âmbito do Fado, constroem, contudo, muito da sua sonoridade característica com base na forma de emissão vocal e de ornamentação de Teresa Salgueiro, muito próxima da vocalidade fadista tradicional, para lá de abordarem um espectro temático de algum modo paralelo ao deste género. Directa ou indirectamente, após décadas de isolamento no seu reduto próprio, o Fado afirma-se aqui como referência inspiradora para um grande número de discursos musicais alternativos cujo único traço comum parece ser o da busca multidireccional de uma identidade nacional bem reconhecível na Música Popular portuguesa.

Um novo sistema produtivo

Esta atenção reforçada das demais linguagens musicais para com o Fado não coincide, contudo, imediatamente, com um recrudescimento indiferenciado do interesse do público em geral para com o género, sobretudo no que se refere às camadas mais jovens de consumidores, que são responsáveis por uma percentagem elevadíssima das vendas de Música Popular urbana e constituem por isso o alvo preferido da estratégia editorial da indústria discográfica portuguesa. As editoras locais de maior dimensão, que começam agora a associar-se aos grandes grupos fonográficos multinacionais, preferem apostar na distribuição do Pop Rock internacional ou no lançamento de uma discografia local de sucesso imediato mais garantido junto do público jovem.

O resultado é que, ao contrário do que sucedia nas décadas de 50 e 60, a maioria dos fadistas dos elencos residentes das casas de Fado deixa agora de ter

340

Capas de discos

de Alfredo Duarte

«Marceneiro», Carlos

Ramos, Carlos Zel,

Celeste Rodrigues,

Fernando Maurício

e Rodrigo

Desde 1974: ruptura e reencontro

O FABULOSO MARCENEIRO ESTEREO cepa HoNo-coMPATÍvEL

ESTADO

GUES

TEUS OLHOS

SÃO

HORIZONTE

COM O NJUNTO DE GUITARRAS MAR I HAASSUNÇÃELE TE R D I

FERNANDO

MAURÍCIO

Argentina Santos

Desde 1974: ruptura e reencontro

acesso regular à gravação, a não ser através de pequenas editoras de fraca capacidade de distribuição, e como tal vê igualmente cada vez mais reduzida a passagem dos seus discos (já de si em número cada vez menor) nos horários nobres da Rádio, um veículo fundamental para o reconhecimento por parte dos ouvintes. Ao longo dos anos 80 vai-se verificar, por isso, um desinteresse acentuado do público nacional pela frequência das casas de Fado, que a afluência turística não consegue compensar. Há, evidentemente, exceções à regra, como é o caso de Senhor Vinho, de Maria da Fé, que se reafirma neste período como um espaço privilegiado de prática fadista de qualidade e recebe a visita regular de uma boa parte das personalidades de relevo do show business internacional que passam por Lisboa. Mas muitos estabelecimentos do ramo entram num círculo vicioso: não podendo pagar cachets suficientemente compensadores, não conseguem fixar nos seus elencos os fadistas de maior prestígio que lhes poderiam eventualmente garantir uma maior afluência, e limitando-se a apresentar elencos em grande parte excluídos da presença regular nos media tampouco podem atrair uma clientela suficiente para gerarem uma receita superior, que lhes permitisse o reforço dos programas artísticos apresentados.

Dá-se, deste modo, uma separação crescente entre o circuito global das casas de Fado e o núcleo reduzido dos fadistas de maior popularidade, aqueles que gravam novos álbuns a intervalos regulares, ocupam lugares de destaque nos escaparates das discotecas, são tocados de forma constante na programação de maior audiência da Rádio e participam com assiduidade nos programas da Televisão. São estes também que, por consequência, dominam o circuito nacional de apresentações ao vivo, rodando por teatros, auditórios e pavilhões de todo o País, com uma distribuição temporal que tende a alargar-se para lá da simples época estival e a envolver, por sua vez, equipas de produção, infra-estruturas técnicas e custos para o promotor local de uma dimensão muito superior ao que sucedia dez ou vinte anos antes.

No topo de gama absoluto desta hierarquia implícita continuam a estar, como seria inevitável, Amália e Carlos do Carmo. À primeira publica em 1983 mais um álbum de originais, Lágrima, de novo baseado em poemas seus musicados por

Carlos Gonçalves e Fontes Rocha, que incluirá ainda fados de enorme importância para a geração seguinte de intérpretes (Lágrima, Grito, ou Amor de Mel, Amor de Fel). Entrará agora num longo ciclo de homenagens nos palcos nacionais e internacionais onde alcançou os seus maiores triunfos, o qual se prolongará até 1994, incluindo apresentações triunfais no Coliseu dos Recreios em Abril de 1985 e em duas noites consecutivas em Abril de 1987. Mesmo com meios vocais limitados pela idade, continuará a ser uma referência incontornável de concepção inteligente de programas, de construção formal consistente de cada fado, de plena comunicação emocional com o seu público. Obsessão, de 1990, 343

o seu último CD de gravações originais de estúdio registadas ao longo dos sete anos anteriores, será já pouco mais do que uma comovente despedida quase simbólica, mas Segredo, lançado em 1997, com gravações inéditas das décadas de 60 e 70 - algumas de fados de Oulman nunca publicados, outras de versões alternativas de títulos tão carismáticos como Primavera ou Cansaço —, virá lembrar toda a dimensão de Amália no auge da sua forma artística e vocal.

Quanto a Carlos do Carmo, em 1984 lança Uzz Homem no País, um projecto claramente inspirado em Um Homem na Cidade e como este assente em poemas de Ary dos Santos tratados por uma panóplia de compositores em que se incluem o brasileiro Ivan Lins, José Afonso, José Mário Branco, Carlos Paredes, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo, António Victorino d'Almeida e vários outros. Sem a densidade poética do seu antecessor, dado o estado de saúde frágil de Ary, é de qualquer forma um disco de referência, não só pelo carácter experimental da direcção musical de José Mário Branco como pelo facto de constituir o primeiro CD gravado por um artista português em qualquer género. Mais decisivo se revelará Mais do Que Amor É Amar, de 1986, em que o fadista selecciona um conjunto de dez fados «castiços» dos de maior peso, do Corrido e do Menor aos fados de Marceneiro, Miguel Ramos ou José Marques, para lhes adaptar poesias de alguns dos maiores poetas portugueses dos séculos xix e xx, de Bocage e Garrett a Antero, Teixeira de Pascoaes, Pessoa, Carlos de Oliveira, Pedro Homem de Mello, Ary e ao próprio Saramago. Mais tarde, já em 1996, surgirá o álbum Margens, com músicas de José Luís Tinoco e incluindo os primeiros poemas de António Lobo Antunes para Fado. Cada novo disco é uma etapa clara num percurso que reata conscientemente os laços com a tradição fadista «clássica» mas lhe acrescenta novas metas, ora no suporte instrumental e nos arranjos, ora nas escolhas de repertório poético e/ou musical. E todo este itinerário é acompanhado por uma carreira internacional cada vez mais intensa, que logo em 1982 tem o seu ponto alto numa gala na Alte Oper de Frankfurt (com uma primeira parte preenchida por Carlos Paredes) e a partir daí se espalha pelas maiores salas de espectáculos do mundo.

O circuito autónomo do Disco, dos 7zedia e do espectáculo ao vivo tem ainda outros protagonistas, também eles exteriores, no essencial, à rede estável das casas de Fado, mas tendendo, de um modo geral, a permanecer fiéis ao acompanhamento tradicional de guitarras e violas. É o caso de João Braga, que manterá uma preocupação constante de equilíbrio entre a qualidade poética dos textos e a filiação num repertório em que se juntam uma vertente amaliana e uma ligação à tradição castiça de Marceneiro. Entre as suas gravações mais recentes destacam-se Em Nome do Fado (1994) e Cantar ao Fado (1999), Numa linha ainda mais próxima desse mesmo legado de Marceneiro, e desenvolvendo muito em particular uma intensi-

dade expressiva e uma riqueza de variação melódica incomparáveis na abordagem
344

Carlos Zel, fadista,
acompanhado pelo
guitarrista Alcino Frazão,
à sua direita, e pelo
músico Jorge Fernando,
à sua esquerda,
no Natal dos Hospitais,
em 24 de Dezembro
de 1979. Fotografia
de Fernando Farinha/
Arquivo do Diário
de Notícias

Desde 1974: ruptura e reencontro
dos fados estróficos tradicionais, Carlos Zel lança, sucessivamente, *Fados* (1993),
Fado (1996) e por último, antes de uma morte inesperada, *Com Tradição* (2000).
Maria da Fé, para lá de ver regularmente reeditada a sua discografia anterior em
múltiplas antologias, continua também ela a gravar novos álbuns, entre eles *Tudo Isto É Fado* (1995) — por sinal incluindo em muitos casos arranjos de suporte ins-
trumental mais variado do que o habitual. Com uma forte presença regular nos 777e-
dia, e inserindo-se numa continuidade temática e estética ininterrupta da tradição
do chamado Fado «aristocrático» das duas décadas anteriores, Nuno da Câmara
Pereira (*Fado*, de 1987, e *A Terra, o Mar e o Céu*, de 1989) e António Pinto Basto
(*Rosa Branca*, de 1988, e *Minha Maria*, 1989) vão também eles produzindo uma dis-
cografia constante que se prolonga pela década de 90, sempre com um público fiel.
Todos estes fadistas, entretanto, circulam também com frequência por uma rede
internacional de apresentações que se destaca já do mero circuito das associações
da emigração portuguesa, envolvendo cada vez mais salas de prestígio à medida
que o Fado vai ser cooptado para o quadro da World Music, como constataremos.

345

Entretanto, sublinhe-se que ficam inexplicavelmente fora deste circuito disco-
gráfico e mediático de primeiro plano algumas figuras carismáticas e de legitimi-
dade incontornável no meio fadista. Fernanda Maria e Argentina Santos, muito
possivelmente duas das fadistas mais unanimemente respeitadas da sua geração
ainda hoje em actividade, passarão as décadas de 80 e 90 praticamente sem gra-
var, gravando quando muito para pequenas editoras sem capacidade de exposição
pública (Argentina lançará nestas condições em 1995 o álbum *Meu Fado*, na edi-
tora Discossete), e o mesmo sucede com nomes fundamentais da geração seguinte,
como Maria da Nazaré ou António Rocha.

Na viragem para a década de 1990 a generalidade do público desperta, por cer-
to, cada vez mais, para uma importância cultural crescente dada ao Fado por parte
da Comunicação Social e da sociedade, no seu todo, mas os modelos de referência
disponíveis para esta «redescoberta» do género são limitados. Amália e Carlos do
Carmo estão, naturalmente, bem representados na discografia em catálogo, bem
como o grupo de fadistas contemporâneos mais mediáticos, e surgiram entretanto
alguns primeiros CD antológicos de figuras históricas como Maria Teresa de No-
ronha ou Alfredo Marceneiro. O universo das casas de Fado, último depositário

de uma tradição contínua vinda da década de 1930 em que até aí se tinha baseado o contacto privilegiado do público com o género e o próprio processo de recrutamento e legitimação de novos intérpretes, está agora, na sua essência, afastado deste quadro mediático e fechado sobre si próprio. Mas bem presentes nos 7zedia, pelo contrário, estão todas as referências dos artistas de outros géneros que desde o início da década se interessaram pelo Fado e dele incorporaram vertentes mais ou menos significativas na sua própria linguagem musical, como constatámos.

Nos anos 90 surgirão inúmeros fadistas jovens, alguns dos quais teremos aqui ocasião de referir, mas o que há de fundamentalmente novo neste processo, para lá do simples número surpreendente de novos talentos fadistas, face às baixas taxas do período imediatamente anterior, é que estes tiveram, na maioria dos casos, o seu primeiro contacto com o Fado, não através do circuito tradicional de iniciação das «casas típicas», com toda a variedade do seu universo, mas por intermédio da discografia dos fadistas mais consagrados. Há, pois, aqui uma clara subversão de todo o sistema de produção estabelecido no género desde há meio século, não no sentido do regresso à fase histórica preexistente do Fado amador de bairro, mas antes em termos de uma mediação pelo Disco, que, além do mais, se faz pela ligação quase exclusiva ao suporte gravado de meia dúzia de grandes nomes de referência, e já não pela imersão global no contexto performativo do género.

346

Mísia

Cristina Branco

Da World Music ao «Novo Fado»

Do movimento de procura reforçada de identidades culturais locais por oposição à globalização do mercado do entertainment emerge no plano internacional, neste mesmo período da década de 80, um interesse reforçado pela variedade de expressões artísticas regionais assim reveladas. Até aos anos 70, as músicas tradicionais não eruditas, tanto rurais como urbanas, da maioria dos países do Primeiro Mundo e as músicas de tradição não ocidental, mesmo as de evidente suporte erudito, como as da Índia ou da China, por exemplo, eram uma realidade exótica que não despertava a atenção do mercado discográfico e que se limitava a atrair o interesse profissional dos círculos académicos etnomusicológicos ou a solidariedade política de alguns meios intelectuais mais afectos aos princípios da solidariedade terceiro-mundista. A partir da década seguinte, no entanto, tanto na Europa como nos Estados Unidos se faz sentir um movimento de opinião cada vez mais poderoso que faz questão de ter acesso, quer na esfera do espectáculo ao vivo quer na do audiovisual, ao mosaico das culturas musicais locais através dos seus expoentes mais reconhecidos. Passa-se assim do âmbito das pequenas editoras de Musiques du Monde (o conceito militante francês que alimentara durante anos uma marca «empenhada» de Esquerda como Le Chant du Monde), e dos circuitos que na América do Norte estão próximas de figuras como a de Pete Seeger e do próprio movimento hzppie dos anos 60, para uma parcela em crescimento exponencial no setor do mercado musical, a chamada World Music.

À indústria continua a apostar, na sua vertente editorial maioritária, na massificação a partir do arquétipo do Pop Rock anglo-americano de carácter mais comercial, mas abre ao mesmo tempo um mercado complementar alternativo, como já o fazia para franjas como a Música Erudita e o Jazz, em que procura oferecer — sobretudo aos públicos urbanos da Europa Ocidental e dos EUA — uma varieda-

de tanto quanto possível inesgotável de propostas de colorido étnico, linguístico e geográfico contrastante. Depressa se desvanecem, nesta estratégia de marketing, os propósitos generosos iniciais da antiglobalização ou do respeito pela diferença cultural como valor político: por mais que não deixe de invocar os princípios da solidariedade intercultural e da dignificação das culturas musicais não eruditas e/ou não ocidentais; a máquina da World Music apostava sobretudo no tráfico generalizado de produtos de apelo exótico para o consumo das classes médias urbanas das grandes metrópoles ocidentais, e fá-lo numa escala cada vez mais ampla que suporta um negócio multimilionário, superando de longe o mercado em decréscimo acelerado da Música «clássica», por exemplo.

Neste contexto, o Fado seria sempre uma realidade tentadora, sobretudo tendo em conta os antecedentes muito favoráveis que constituem as imagens

348

Ana Moura

Desde 1974: ruptura e reencontro

de excelência deixadas por Amália no imaginário e na memória cultural internacionais. À partir de finais da década de 1980, começa, pois, a desenhar-se uma tendência para uma receptividade internacional acrescida às músicas portuguesas que de alguma forma incorporem essa memória vaga mas ainda próxima da figura feminina vestida de negro que no seu canto de saudade e de partida corporiza um pequeno País perdido na História, permanentemente de luto pelas suas glórias passadas, eternamente em viagem sem destino marcado. O projecto dos Madredeus — que reformulando em bases menos estritamente ideológicas a proposta anterior dos Heróis do Mar procurava precisamente captar essa mística da diferença portuguesa — acontece no momento certo para ser o primeiro a beneficiar, através da postura e da voz mágicas de Teresa Salgueiro, desse potencial de acolhimento entusiástico no circuito da World Music, e tanto a imprensa internacional como, inclusive, a portuguesa se apressam a traçar constantes paralelos

349

quase «dinásticos», por assim dizer, entre Teresa e Amália. E logo em seguida será a vez de Dulce Pontes, que de resto dedicará em boa parte os seus álbuns Lágrimas (1993) e Caminhos (1996), nos quais assentará a explosão da sua carreira internacional, ao repertório amalíano. Mais uma vez se falará aqui de «herança». Mas em ambos os casos estamos perante fenómenos exteriores ao Fado, a não ser em termos de paralelismos nos universos sonoros e performativos, nas escolhas de repertório ou quando muito em certas referências culturais de fundo inseparáveis do próprio quadro genérico da matriz identitária portuguesa. A verdadeira entrada do género, propriamente dito, neste novo circuito da World Music vai fazer-se em simultâneo com Mísia e Cristina Branco, a primeira sobretudo a partir do circuito francês, a segunda através da Holanda. Mísia tinha já gravado três discos (Mísia, de 1991, Fado, de 1993, e Tanto Menos, Tanto Mais, de 1996), e conquistara um estatuto de artista de culto no meio intelectual de Lisboa (nomeadamente no Botequim, o antigo bar de Natália Correia) que fora expandindo em alguns circuitos similares internacionais. À partir do seu quarto álbum, Garras dos Sentidos (1998), a incidência da sua carreira alarga-se e vai ganhando uma dinâmica imparável de plena consagração, sobretudo no mercado francês, conduzindo mesmo, recentemente, à sua condecoração com a Ordem das Artes e Letras daquele país. Os seus títulos mais recentes incluem os álbuns Paixões Diagonais (1999), Ritual

(2000) e Canto (2003), este último dedicado a versões cantadas da música de Carlos Paredes, sobre poemas de autores que incluem Vasco Graça Moura e Pedro Ta-men. Profundamente profissional em todos os aspectos da sua produção em palco, Mísia joga manifestamente numa imagem sofisticada que agrega em rede à sua volta

350

Katia Guerreiro

Desde 1974: ruptura e reencontro

Mariza múltiplos ícones culturais pós-modernos, o que está bem patente, por exemplo, na descrição que ela própria nos oferece da Música do seu último CD:

Nela armazeno discos nascidos dos quadros de Mark Rothko, cúmplices dos crimes esculturais de Louise Bourgeois, fugidos das fotografias de Francesca Woodman ou constrangidos pela culpa de Peter Handke. Sem esquecer Arsenii Tarkovskii e outros poetas incantáveis, ou talvez não...!

Numa travessia um pouco paralela, Cristina Branco revela-se profissionalmente numa gravação ao vivo em Amesterdão de que resulta o álbum Cristina Branco in Holland em 1997. Seguem-se Murmúrios (1998), Post-Scriptum (2000), Cristina

391

Branco Canta Slauerboff (2000), Corpo Iluminado (2001) e Sensus (2003), dos quais pelo menos os dois primeiros recebem o Choc de PAnnée da revista Le Monde de la Musique na categoria de World Music. Para lá de uma escolha igualmente exigente dos textos, Cristina Branco parte de uma associação musical nuclear com o guitarrista Custódio Castelo, que não só compõe uma parte considerável do seu repertório original como é responsável pelos arranjos musicais de todos os programas. O extremo virtuosismo e os percursos harmónicos e rítmicos inesperados da guitarra juntam-se aqui a uma postura que utiliza assumidamente uma forte carga de sensualidade envolvente projectada pela voz, pela intensidade expressiva e pela própria presença física da cantora em cena.

Mais difícil de classificar é o percurso de Paulo Bragança, que depois de um primeiro álbum nacional, Notas sobre a Alma (1992), será convidado por David Byrne a gravar para a editora nova-iorquina Luaka Bop, na qual lançará os CD Azai (1994) e O Mistério do Fado (1996). Apresentado como «the Portuguese punk fadista», Bragança ingressará episodicamente com algum destaque num circuito internacional que já não é bem o da World Music mas antes o das músicas urbanas alternativas, só em parte coincidente com o anterior, e apostará assim menos numa afirmação cultural de marca identitária portuguesa, de algum modo sempre remisscente da herança de Amália, do que, pelo contrário, na procura de pontes entre o Fado e as linguagens assumidamente cosmopolitas e experimentais das franjas mais radicais da cultura do Pop Rock anglo-americano. Depois de um considerável abrandamento do ritmo da sua carreira regressa em 2001 com um novo álbum numa pequena editora portuguesa, Lza Semi-Nua, com a inesperada produção musical de um veterano da canção «ligeira», José Cid. Com qualidades artísticas e vocais raras e uma postura corajosa de desafio intransigente ao establishment do Fado, mas sem a solidez das referências culturais de Mísia ou Cristina Branco, e associando-se por vezes (talvez por isso) a figuras de rotina dificilmente compatíveis com um projecto de construção consistente de uma linguagem poético-musical efectivamente renovadora, Paulo Bragança continua assim a desenhar um itinerário artístico original mas errático, prometedor mas imprevisível, que tanto poderá abrir caminhos novos pela sua energia criativa como auto-anular-se pelas suas debilidades. Veremos.

A mais recente — mas também porventura a mais eficaz — investida do Fado neste novo circuito internacional é a de Mariza, que com apenas dois álbuns gravados (Fado em Mim, de 2001, e Fado Curvo, de 2003) vendeu já mais de meio milhão de exemplares em todo o mundo, foi premiada por cada um destes CD com o Deutscher Schallplattenpreis e recebeu em 2003 o prémio da BBC Three para Best European Artist, sempre na categoria de World Music. Contrariamente a Mísia e a Cristina Branco, que chegam ao Fado por uma via de curiosidade intelectual e de adesão emocional exteriores,

352

Camané

Desde 1974: ruptura e reenco

LU]

es

O

Fé

<

[º)

e

[o

<<

O

je,

[=

TA

O

med

[22

=

O|

partindo de uma outra raiz cultural, sem uma origem familiar ou social que lhes ofereça à partida um contacto imediato com o género, Mariza nasce na Mouraria e canta Fado desde criança, num contexto que conta com presenças marcantes como a de Fernando Maurício, para lá da referência incontornável de Amália. O percurso realizado é, pois, neste caso, o oposto dos anteriores: do Fado para a descoberta do espectáculo e da performance, e não o caminho inverso. Da aprendizagem realizada fica, entretanto uma presença vocal majestosa, uma segurança em palco crescente, uma imagem idiossincrática que é sem dúvida minuciosa e profissionalmente produzida mas que consegue nunca interferir com a essência da mensagem artística emitida.

Algumas iniciativas artísticas pontuais trazem consigo na década de 90 outras presenças importantes do Fado no circuito da World Music, mobilizando figuras destacadas das gerações anteriores de fadistas. É o caso do espectáculo Raízes Rurais, Paixões Urbanas, de Ricardo Pais, apresentado na Cité de la Musique de Paris em 1997, com a participação de Carlos Zel e Argentina Santos («Madame Santos» é desde então uma figura venerada no meio do espectáculo francês e italiano). E é também o que sucede quando o maestro belga Paul Van Nevel, um dos maiores especialistas europeus de Música Antiga vocal, resolve conceber em 1995 um programa misto de fados contemporâneos e canções polifónicas portuguesas do

século xvi, convidando para tal os fadistas Beatriz da Conceição e António Rocha. Tears of Lisbon, o programa assim concebido, é gravado em disco para a Sony e apresentado ao vivo dezenas de vezes com enorme sucesso.

Uma regra de ouro destas experiências de penetração no mercado da World Music é a de que todas elas implicam da parte dos seus intérpretes uma atenção

354

Capa do CD À Noite,

de Carlos do Carmo

Aldina Duarte

Desde 1974: ruptura e reencontro

redobrada ao conjunto dos aspectos da produção cénica do espectáculo — do jogo de luzes à indumentária - bem como à composição interna, ao ritmo de sequência do próprio programa e à excelência de todos os suportes técnicos.

Independentemente do debate possível sobre a questão acima sugerida do processo de legitimação implícito em cada caso — de «fora» para «dentro» ou de «dentro» para «fora» —, que é uma matéria que merece alguma reflexão séria em termos das perspectivas de evolução futura do Fado face ao devir imprevisível dos caprichos de um mercado internacional deslumbrado sobretudo pelos «exotismos» descontextualizados (e de preferência sempre mutantes), o que é sem dúvida muito positivo é este influxo dos mais altos padrões de profissionalismo na produção pública do Fado. Eram padrões a que desde há muito Amália e Carlos do Carmo nos tinham habituado, pela próprias exigências

355

das suas carreiras além-fronteiras, mas que começam agora a generalizar-se como plataforma de apresentação pública do género, mesmo em Portugal.

Também com uma projecção internacional crescente, se bem que porventura ainda menos agressiva neste mercado de topo da World Music, há outros nomes que se destacam no panorama do Fado a partir de meados ou finais da década de 1990, todos eles também de uma dimensão plenamente profissional. O primeiro deles é claramente Camané, a voz masculina mais destacada e uma das personalidades interpretativas mais inequivocamente autênticas da nova geração de fadistas, com uma sucessão de álbuns importantes que marcaram ao longo de uma década um percurso hoje já de plena consagração: Uma Noite de Fados (1995), Na Linha da Vida (1998), Esta Coisa da Alma (2000), Pelo Dia dentro (2001) e o álbum ao vivo Como sempre... como dantes (2003). Katia Guerreiro, com dois CD já lançados, Fado Maior (2001) e Nas Mão do Fado (2003), vem desenhando uma evolução que parte do legado claro de Amália para a afirmação de uma sensibilidade muito própria ao texto cantado e de uma individualidade expressiva muito

356

Carminho

Ricardo Ribeiro

Desde 1974: ruptura e reencontro

marcada. Mafalda Arnauth, com os CD Mafalda Arnauth (1999), Esta Voz Que Me Atravessa (2001) e Encantamento (2003), destaca-se simultaneamente como intérprete e como compositora, à procura de uma linguagem poético-musical que evoca a referência de Oulman mas faz igualmente a ponte com outros géneros de balada. Maria Ana Bobone, por fim, com 4/xa Nova (1993), Luz Destino (1995) e Senhora da Lapa (1999), encontra laços entre um estilo vocal «castiço» e um

suporte instrumental inovador em que combina por vezes a guitarra, O cravo e o contrabaixo, com a colaboração decisiva de músicos de excepção como o guitarrista Ricardo Rocha e o pianista/cravista de Jazz João Paulo Esteves da Silva. Mas já na viragem para o novo século continuam a surgir novas revelações de fadistas muito jovens de talento evidente, com uma panóplia de primeiras gravações muito prometedoras. Entre estes, são de salientar Joana Amendoeira (*Olhos Garotos*, de 1998, *Aquela Rua*, de 2000, e *Joana Amendoeira*, de 2003), Ana Moura (*Guarda-me a Vida na Mão*, de 2003), Ana Sofia Varela (*Ana Sofia Varela*, de 2002), Pedro Moutinho (*Primeiro Fado*, de 2003), Gonçalo Salgueiro (*No Tempo Dom*

das Cerejas, de 2002) e António José Zambujo (*O Mesmo Fado*, de 2002, e *Por Meu Cante*, de 2004). E poder-se-iam referir igualmente Patrícia Rodrigues, Miguel Capucho ou Rodrigo Costa Félix, entre outros casos de sucesso.

A estes haveria que juntar novas abordagens constantes do repertório e das práticas interpretativas fadistas, por parte de intérpretes que não se consideram eles mesmos fadistas mas se interessam pelas pontes possíveis a este género, como o vocalista do grupo Ala dos Namorados, Nuno Guerreiro, ou como as cantoras Marta Dias e Filipa Pais, por exemplo. E mais importante ainda é o aparecimento de uma nova geração de instrumentistas de Fado com uma formação musical muito ampla, capaz de lhes permitir uma visão alargada do potencial dos seus instrumentos tanto no plano do repertório solístico como no das práticas de acompanhamento. Neste quadro merece um destaque absoluto o guitarrista Ricardo Rocha, que alia a um domínio técnico virtuosístico do instrumento uma procura de texturas harmónicas e contrapontísticas densas e inéditas neste repertório, mas importa mencionar igualmente os guitarristas Paulo Parreira e José Manuel Neto, além do já referido Custódio Castelo, para lá da surpreendente postura experimental revelada pelo veterano António Chainho a partir do álbum *4 Guitarra e Outras Mulheres* (1998).

Mas a atenção à génese e ao desenvolvimento de novos valores não pode impedir-nos de continuarmos a seguir o itinerário de artistas mais maduros e de prestígio firmado que a cada momento, apesar do patamar de consagração que já atingiram, nos surpreendem pela sua capacidade renovada de risco e de aventura. Refira-se aqui, antes de mais, o próprio Carlos do Carmo, que após nos ter apresentado em 2002, no álbum *Nove Fados e Uma Canção de Amor*, uma proposta artística profundamente corajosa e original, servida precisamente por alguns dos melhores instrumentistas da novíssima geração, celebra em 2004 os seus quarenta anos de carreira com um espectáculo ao vivo no Coliseu em que incorpora sucessivos momentos de diálogo entre voz e instrumento que são por certo das experiências mais interessantes dos últimos anos neste domínio.

Face a esta dinâmica evidente, a este número impressionante de novos fadistas e guitarristas que não pára de crescer e à variedade de tendências e posturas estéticas que lhes estão subjacentes — da filiação mais directa na tradição formal e performativa das décadas anteriores à vontade mais radical de transformação das convenções do género e da sua fusão criativa com outras linguagens, passando por todas as nuances intermédias entre estes dois extremos — só é possível constatar a vitalidade renovada que o Fado revela ao entrar no século XXI, e O carácter manifestamente imprevisível do que virá a ser a sua evolução nas próximas décadas, se não mesmo nos próximos anos.

Desde 1974: ruptura e reencontro

O relançamento da pesquisa

Quando examinamos o panorama da bibliografia sobre o Fado, um dos aspectos mais surpreendentes é o facto de que até à década de 1980 as únicas obras de natureza verdadeiramente historiográfica são, afinal, os dois grandes primeiros títulos: *História do Fado* ", de Pinto de Carvalho (1903), e *A Triste Canção do Sul* * , de Alberto Pimentel (1904). Em ambos os casos estamos perante textos objectivos e desapaixonados, que deixando transparecer o interesse — e até a simpatia pessoal — dos seus autores para com o género procuram sobretudo, no entanto, reunir um acervo impressionante de informação factual e documental sobre a sua História. Estava-se em pleno período do grande arranque dos estudos histórico-culturais e antropológicos em Portugal, abrangendo áreas de pesquisa tão diversas como a literatura, as artes plásticas e a música, no âmbito tanto da Cultura erudita como das práticas tradicionais. O Fado, como realidade de origem ainda recente mas em plena expansão do seu contexto social de produção e recepção, parecia assim surgir como um tema de estudo natural, pela sua própria visibilidade no quotidiano português. Mas os investigadores de maior prestígio e de créditos académicos mais firmados estavam sobretudo interessados na História Cultural erudita — das raízes medievais às primeiras vanguardas modernistas do virar do século — ou então na abordagem das tradições populares rurais. Suspeitamente moderno e urbano, e ainda por cima de imagem tendencialmente marginal, o Fado era um objecto potencial de estudo que carecia dos atributos de «distinção intelectual», por assim dizer, capazes de atrair e fixar as atenções dos estudiosos de topo de gama.

Carvalho e Pimentel estavam numa respeitável «segunda linha» da produção intelectual da época, sem nada a temer e com tudo a ganhar, em termos do impacto editorial dos seus trabalhos junto do público generalista, com esta sua abordagem pioneira do universo fadista. E há que reconhecer que sem eles dificilmente teríamos hoje acesso a muitos dados de transmissão oral só possíveis de recolher nos primeiros anos do século xx, junto de informantes que no fim das suas vidas podiam ainda testemunhar, com conhecimento de causa directo, sobre os acontecimentos das décadas de 1840 ou 50. São, em ambos os casos, estudos insubstituíveis, apesar de, por outro lado, não dispensarem uma leitura crítica que os coteje a cada momento com as fontes primárias oitocentistas, em particular a imprensa periódica e as publicações de repertório poético e musical.

Quando seria de esperar que o esforço pioneiro destes autores tivesse sido seguido, nas gerações imediatas, por novos estudos que desenvolvessem e aprofundassem a sua herança, o que se nos depara, é, no entanto, uma realidade muito diversa. Face à eclosão da intensa polémica sobre o Fado que se verifica na década de 1910, e que tivemos a ocasião de examinar no presente trabalho,

259

a bibliografia sobre o género abandona de súbito o registo historiográfico para se distribuir por um ou outro dos lados da contenda, atacando ou defendendo, com animosidade idêntica, a prática fadista nos planos estético, moral e social — e transitando com frequência, de resto, de forma nem sempre muito clara, entre estes diferentes níveis de análise. A escrita sobre o Fado torna-se numa literatura de combate, apologética ou acusatória, conforme as posturas de fundo dos vários autores envolvidos, procurando por vezes menos descrever o seu objecto

do que invalidar as posições do adversário.

É verdade que este factor não é por si só incompatível com o rigor da investigação e com o mérito das leituras propostas. Vimos já que no campo dos defensores do Fado há publicações importantíssimas, como *O Fado e os Seus Censores*”, de Avelino de Sousa, que em 1912 nos fornece material essencial para a compreensão das orientações ideológicas dominantes na prática fadista do seu tempo, ou mais tarde, já em 1937, *Ídolos do Fado* ¹⁰, em que A. Vítor Machado, respondendo aos ataques de Luís Moita contra o género, reúne uma colecção preciosa de biografias detalhadas sobre dezenas dos mais destacados fadistas das décadas de 1920 e 30, a que ainda hoje não podemos deixar de recorrer. E, no campo contrário, é evidente que a pesquisa e a releitura sistemáticas e inteligentes das fontes originais sobre a História do Fado, em particular sobre a problemática das suas origens, por Luís Moita nas suas palestras radiofónicas depois publicadas em 1936 sob o título *O Fado, Canção de Vencidos*” constituem um trabalho cuja enorme validade historiográfica ultrapassa em muito as conclusões moralizantes hostis ao género que o autor delas pretende extrair.

Mas, sobretudo, trata-se de um debate que entretanto ficou irremediavelmente datado nos seus próprios pressupostos. A ideia de que um género inicialmente associado a prostitutas e marginais carrega consigo, por isso mesmo, uma espécie de «pecado original», de peste moral latente capaz de contagiar as gerações subsequentes que com ele contactem; o princípio neoplatónico de que a juventude deve ser protegida de cantos «impuros» como instrumento de preservação da pureza espiritual da pátria (ou até da raça); a obsessão com a identificação de uma «canção nacional», única e global, supostamente representativa de todo o espaço nacional e das suas populações, e de preferência vigente ao longo de toda a nossa história; as polémicas em torno da selecção dessa «canção nacional» idealizada, artificialmente desinserida do contexto real do mosaico multifacetado e sempre mutante das práticas artísticas reconhecíveis em cada região e em cada época do País; a contradição artificial, herdada do Romantismo, entre, por um lado, a atenção à esfera privada dos sentimentos e dos pequenos percursos do quotidiano individual e, por outro, o empenhamento solidário nas grandes causas colectivas do prestígio da nação ou da reforma social — todas estas questões magnas, que

360

Desde 1974: ruptura e reencontro

à Esquerda e à Direita agitaram gerações sucessivas de polemistas exaltados e fizeram gastar rios de tinta, perderam hoje uma grande parte do seu sentido. E com essa perda passou a ser muito mais importante para nós, quando lemos as peças sucessivas desse debate, procurar reconstruir e compreender através delas o contexto real a que se referem, e extraír a informação que sobre ele nos podem dar, do que adoptar ou contestar as diversas posições ideológicas assim expressas. No percurso dessa bibliografia há, apesar de tudo, algumas exceções de relevo à regra geral da simples opção entre o libelo ou a apologia do Fado. O diplomata britânico Rodney Gallop publica em 1936 *Portugal: A Book of Folkways*^{*} e no ano seguinte *Cantares do Povo Português* ¹⁰, apresentando em ambas as obras uma síntese crítica muito lúcida sobre os problemas de fundo das origens do Fado e das suas relações de contaminação mútua com os restantes géneros da Música Tradicional portuguesa. Deve-se igualmente a um autor não-português, a investigadora brasileira Irene da Silva Mello Carvalho, um outro estudo de refe-

rência, que só virá a ser lido com a devida atenção cerca de quatro décadas mais tarde: num artigo publicado no Boletín Latino-Americanano de Música", em 1946, Mello Carvalho apresenta o primeiro esforço de análise técnico-musical do repertório fadista «castiço» desde que Ernesto Vieira procurara em 1890 determinar os respectivos contornos analíticos no seu Diccionario Musical !*!, recapitula também ela as fontes histórico-documentais relativas às origens afro-brasileiras do género e acrescenta-lhes um acervo idêntico alusivo à permanência da respectiva prática no Brasil ao longo do século xix. Por sua vez, o compositor Frederico de Freitas, conhecedor profundo da prática fadista, leva mais longe essa tentativa de caracterização analítica do Fado no verbete '? que em 1969 lhe dedica na Enclopédia Luso-Brasileira de Cultura da Verbo, e em seguida num artigo mais desenvolvendo " que em 1973 escreve para a revista Língua e Cultura.

Os trabalhos destes três autores são, no entanto, exceções que de um modo geral não despertam sequer, no momento da respectiva publicação, a atenção que deveriam merecer. E para lá deles, muito pouco do que se escreveu sobre o Fado entre finais da década de 30 e inícios da de 70 representa um verdadeiro avanço no estudo sobre o tema. No geral, o registo jornalístico de rotina combina-se com os clichés da propaganda turística nascente promovida pelo SNI e pelas próprias casas de Fado, para ir sedimentando o discurso primário do saudosismo fatalista este-reotipado, da tipicidade bairrista artificial, das míticas origens árabes e/ou trovadorescas, da associação histórica utópica à Reconquista e aos Descobrimentos, ou da identificação forçada com a tradição monárquica integralista. Esta visão, completamente desligada da investigação original, ou sequer da reflexão crítica aprofundada sobre o material informativo disponível, encontrará o seu monumento máximo no absurdo Fado: Origens Líricas e Motivação Poética ^{**}, de Mascarenhas

361

Barreto, publicado em 1969 ou 70 (a edição não traz data), cujo considerável aparato gráfico não consegue esconder a nulidade científica do texto assim ilustrado. É necessário ter em conta a postura ideológica específica e as próprias ídios-sincrasias da personalidade de Fernando Lopes-Graça, de um modo geral um dos mais lúcidos pensadores sobre a problemática da Música portuguesa no século xx, para se poder compreender a sua atitude reiterada de absoluta rejeição do Fado. Graça não só é um antifascista convicto, em hostilidade aberta contra tudo o que considere associado ao discurso ideológico salazarista (que na década de 50, como vimos, procura claramente integrar o Fado na sua mensagem populista oficiosa) como também se insere numa linha de pensamento etnomusicológico bartokiana, que valoriza exclusivamente as tradições musicais rurais —utilizando-as inclusive como material de base para a composição erudita de vanguarda — e desconfia abertamente de todos os géneros de Música Popular urbana. Daí o seu protesto indignado contra «a acção corruptora do fado e da canção revisteira e radiofónica»^{***} sobre o que considera a tradição musical «autêntica» do País, e daí também os múltiplos rótulos pejorativos («famigerado subproduto estético» ou «inferior ersatz da nossa lídima canção popular») que no seu característico estilo combativo aplica ao Fado em várias passagens dos seus ensaios. Mutatis mutandis é afinal a mesma posição que remonta já, como constatámos, à Geração de 70 e que, no caso concreto de Lopes-Graça, passa ainda, na prática, pelo desconhecimento de toda a tradição de intervenção política progressista do Fado antes das restrições censórias e administrativas impostas pelo Estado Novo.

O autor do Canto de Amor e de Morte conhece, na realidade, muito pouco sobre o Fado e a sua história, e esta condenação de princípio é fundamentalmente determinada por uma mera posição apriorística e voluntarista no duplo plano político-“ideológico e musicológico, por rejeição simultânea do discurso pró-fadista do regime e dos piores estereótipos da prática corrente do género.

Desconhecimento do seu tema é uma acusação que ninguém pode de boa-fé fazer ao poeta e jurista António Osório, que em 1974 publica o seu estudo intitulado *A Mitologia Fadista* “, saído já após o 25 de Abril mas em processo de impressão desde há vários meses e resultado de uma pesquisa e uma reflexão prolongadas.

Osório apoia-se, com efeito, num domínio seguro da documentação e da bibliografia anteriores, e a evidente solidez da sua formação sociológica permite-lhe um enquadramento teórico sofisticado, numa análise que incide sobretudo sobre os conteúdos temáticos do Fado e as conotações político-ideológicas que estes foram assumindo ao longo do tempo. Mas *A Mitologia Fadista* é ainda, antes de mais, um livro de combate político antifascista, que procura questionar os fundamentos do discurso do regime em relação às origens e ao lugar do Fado no contexto cultural português, em particular no plano da desconstrução do mito oficioso da «canção

362

Desde 1974: ruptura e reencontro

nacional» e no da desmontagem crítica da rede de valores hiperconservadores artificialmente tecida em torno do género desde a década de 1930. E deste seu carácter dominante de resposta política historicamente localizada, desta sua natureza — por assim dizer — de «contradiscurso», de algum modo simétrico em relação ao discurso do Poder a que se opõe, advém-lhe um papel sem dúvida relevante no contexto do debate ideológico no panorama intelectual português do final da ditadura, mas também uma vertente de obra de circunstância que limita a sua plena pertinência no contexto actual. Com todo o mérito que lhe pertence, António Osório acaba, assim, por ser sobretudo o último dos estudiosos sobre o Fado que se insere no grande ciclo da polémica sobre o género, aberto ainda na década de 1910, acabando por encerrar — e a um alto nível — esta etapa da bibliografia sobre o tema.

Segue-se a ruptura do 25 de Abril, pouco propícia, no clima de contestação antifadista radical de 1974-75, e mesmo na fase de reconciliação gradual com o género que lhe vai sucedendo a partir de 1976, a um reactivar imediato dos estudos sobre o tema, que continua a ser mal-amado no contexto das Ciências Sociais e Humanas universitárias, mesmo que agora por razões diametralmente opostas às do tradicional elitismo da instituição académica para com uma prática cultural de gosto demasiado popular para não ter ao menos a atenuante de ser convenientemente rural.

Será o antropólogo Joaquim Pais de Brito o primeiro investigador a quebrar esta barreira de silêncio da Academia em torno do género e a inaugurar os estudos modernos sobre o Fado, ao introduzir esta temática, pelo menos já a partir de 1980, no programa dos seminários de Antropologia que rege no ISCTE, em Lisboa. Dos vários trabalhos de campo realizados sob sua orientação pelos seus alunos nos bairros populares lisboetas, em torno das práticas performativas informais do género no contexto das tabernas e das associações recreativas locais, pelo menos um — *O Trágico e o Contraste: O Fado no Bairro de Alfama*, da autoria de Maria das Dores Guerreiro e António Firmino da Costa * — será publicado em 1984. Pais de Brito realiza ele próprio, por outro lado, uma investigação aprofundada das fontes

impressas mais remotas sobre o Fado, promovendo, designadamente, em 1984, a reedição moderna da História da Fado de Pinto de Carvalho, que fará acompanhar de um importante estudo introdutório da sua autoria, e o seu ensaio desse mesmo ano publicado na revista Etnologia " sob o título «O Fado: Um canto na cidade» permanece uma referência teórica indispensável para os estudos neste domínio.

O autor interessa-se menos pela problemática das origens remotas do Fado do que pela análise do seu processo de desenvolvimento em Lisboa entre meados do século XIX e o advento da Rádio e pelo processo subsequente das suas sobrevivências na prática informal dos bairros populares da capital, à margem do circuito profissional implantado na década de 1930, uma transição que Pais de Brito não

363

VoOlcES AND SHADOWS

0

Q

<

U |

esconde considerar uma ruptura irreversível, descaracterizadora da natureza do género (ainda que os seus trabalhos e intervenções mais recentes sugiram que esta postura terá entretanto tendido para a visão menos radical de uma mera passagem do género para uma nova etapa de um processo apesar de tudo contínuo").

O ano de 1987 vê aparecer a primeira monografia de fundo sobre uma grande figura do Fado: Amália: Uma Biografia", do historiador e crítico teatral Vítor Pavão dos Santos. O livro é construído a partir de depoimentos da própria Amália, em sucessivas entrevistas com o autor, surgindo esses depoimentos, sempre em discurso directo, encadeados de acordo com as sucessivas fases da carreira da artista. Em complemento inclui-se uma extensa documentação coligida pelo próprio Pavão dos Santos: fotografias, reproduções de cartazes e programas, citações traduzidas em português de críticas da imprensa de todo o mundo, uma cronologia detalhada da carreira de Amália em concerto, no teatro e no cinema , e a sua discografia integral. Em 1992, este trabalho será complementado por Azuália: Uma Estranha Forma de Vida", uma fotobiografia ainda mais completa, enriquecida pela actualização da discografia incluída na obra anterior. Nunca uma personalidade individual do mundo do espectáculo em Portugal terá até então sido objecto de uma investigação tão exaustiva. E Pavão dos Santos, na sua qualidade de director do Museu

364

Catálogo da exposição

Fado: Vozes e Sombras

(versão em inglês),

que decorreu

no Museu de Etnologia

(1994), coordenada

por Joaquim Pais de Brito

Sa

ENCICLO|

Desde 1974: ruptura e reencontro

S Direcção de

a Sal Salwa Castelo-Branco

ENCICLO ENCICLOI ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA

EM PORTUO EM PORTU! EM PORTUC EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

Encyclopédia da Música
em Portugal no Século XX
(Lisboa: Círculo
de Leitores, 2010),
coordenada por Salwa
Castelo-Branco

R=iZ

TEMAS E DEBATES

Nacional do Teatro, reúne ainda nesta instituição um riquíssimo fundo documental em que a presença do Fado na História teatral portuguesa desde o último terço do século XIX está amplamente representada.

Em 1992 vêm também a lume Lzshoa, o Fado e os Fadistas ", de Eduardo Sucena, um erudito oriundo do próprio meio fadista, que ao longo dos anos foi reunindo um vasto e utilíssimo corpus de dados biográficos — em muitos casos inéditos — sobre largo número de fadistas de todo o século xx. Lamentavelmente, as fontes dessa informação raras vezes são indicadas de forma expressa, o que diminui a sua possibilidade de verificação crítica e, consequentemente, a sua fiabilidade. Obra de carácter autodidáctico e evidenciando, por isso, carências naturais no plano da fundamentação teórica e metodológica, em particular pela ausência de distanciamento crítico em relação aos dados e às fontes com que trabalha, o livro de Sucena presta, no entanto, um bom serviço aos seus leitores, quer no âmbito já referido da informação biográfica individual quer no que toca a um primeiro esforço de levantamento da rede de退iros e espaços performativos do Fado lisboeta desde meados do século xix. A obra será reeditada em 2002, numa versão revista e aumentada.

O trabalho de País de Brito e da sua equipa atinge uma visibilidade alarmada em 1994, com a realização da exposição Fado: Vozes e Sombras no Museu 365

de Etnologia, em cuja direcção este investigador sucedeu entretanto a Ernesto Veiga de Oliveira. Estamos agora em plena realização de Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura, e esta é uma das iniciativas programadas conjuntamente pelos administradores das áreas de Exposições e de Animação Urbana e Música Popular, respectivamente Simonetta Luz Afonso e Ruben de Carvalho. Com um apoio institucional sólido e meios de produção relativamente generosos, País de Brito reúne e expõe um acervo precioso de documentação original, bibliografia, iconografia, registos fonográficos e instrumentos musicais, apresentado em condições museológicas excelentes. Mas sobretudo faz acompanhar a exposição de um catálogo ** que constitui um marco incontornável nos estudos desta área.

O próprio País de Brito assegura um estudo introdutório notável que traça o percurso histórico essencial do Fado, e junta-lhe uma cronologia, um aparato bibliográfico e uma antologia poética que formam, no seu conjunto, a espinha dorsal do volume. Ao longo deste sucedem-se estudos monográficos pioneiros sobre o nascimento e evolução das casas de Fado (Alexandra Naia Klein e Vera Marques Alves); sobre a prática fadista numa taberna da Bica (Graça Índias Cordeiro) e numa tertúlia tauromáquica da Praça da Alegria (Francisco Oneto Nunes); sobre o paradigma do percurso profissional dos fadistas (Rita Jerónimo e Teresa Fradique) e a plataforma de consagração e de partilha que é a Grande Noite do Fado desde a sua origem (Catarina Alves da Costa); e sobre as conven-

ções da prática instrumental fadista (Salwa Castelo-Branco).

Da programação de Lisboa 94 consta ainda o projecto de uma antologia discográfica dedicada ao género, que virá, de facto, a ser editada pela Valentim de Carvalho sob a forma de um CD duplo intitulado Biografia do Fado, mas só depois de um longo processo de disputas entre editoras sobre os direitos envolvidos, que acaba por minar a dimensão desejável da iniciativa. Ruben de Carvalho, o promotor do projecto, que se propusera escrever um pequeno texto introdutório à edição, acabará por o expandir até atingir o formato de um livro autónomo — As Músicas do Fado”? —, uma óptima síntese introdutória à problemática histórica do Fado.

Ainda em 1994 o jornalista e sociólogo musical brasileiro José Ramos Tinhorão edita em Portugal o estudo Fado, Dança do Brasil, Cantar de Lisboa: O Fim de Um Mito **º. O título é, porventura, demasiado ambicioso, já que as fontes reunidas por Tinhorão são essencialmente as mesmas já apresentadas por Luís Moita e Irene Mello Carvalho, mais de cinquenta anos antes, mas o carácter remoto dos trabalhos assim relidos e a escassa divulgação que o ensaio de Mello Carvalho teve em Portugal na altura da sua publicação dão a esta compilação uma extrema utilidade, até pelo impacto de surpresa junto da opinião pública que causa a solidez da documentação assim reeditada em apoio da filiação do Fado lisboeta nas danças e canções afro-brasileiras do período colonial.

366

Desde 1974: ruptura e reencontro

É também em 1994 que a editora britânica Heritage inicia a publicação da série de CD a que chama Fado Archives e em que lança as primeiras edições modernas de largas dezenas de faixas gravadas nos anos 20 e 30 por alguns dos grandes nomes do Fado da época: Armandinho, Ercília Costa, Madalena de Melo, Maria do Carmo, Maria do Carmo Torres, Maria Emilia Ferreira, Maria Silva, Alfredo Marceneiro, José Porfírio e outros. Para o público actual é, mais uma vez, uma revelação. Por outro lado, os discos são acompanhados de ensaios explicativos do investigador inglês Paul Vernon sobre o historial das gravações originais utilizadas. Em 1998 Vernon lançará em Inglaterra uma History of the Portuguese Fado ”, a primeira a surgir em língua inglesa, mas os resultados desta obra mais ampla serão decepcionantes: o capítulo sobre a indústria discográfica em Portugal e as suas relações com a discografia do Fado é, como seria de esperar, excelente, mas os restantes revelam uma mera leitura descuidada e uma síntese apressada da pior literatura de divulgação, com a agravante de a ortografia portuguesa ser quase sempre caótica, em especial nos nomes próprios dos fadistas mencionados.

Incomparavelmente mais sólido, pela riqueza do aparato teórico em que se sustenta e pela seriedade da investigação etnomusicológica original que pressupõe, é o capítulo dedicado ao Fado em Vozx du Portugal *, um breve mas denso ensaio de Salwa El-Shawan Castelo-Branco sobre o património das músicas tradicionais portuguesas publicado em França em 1997 pela editora Actes Sud e pela Cité de la Musique, em articulação com a ida ao auditório principal deste centro cultural parisiense do espectáculo Le Portugal: Racines Rurales, Passions Urbaines, encenado por Ricardo Pais, com a participação dos fadistas Argentina Santos e Carlos Zel.

Em 1998 tem lugar um acontecimento decisivo: a inauguração, diante do Largo do Chafariz de Dentro, da nova Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, iniciativa do então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, João Soares. O projecto é coordenado pela museóloga Silvana Bessone e assenta num trabalho imenso de

recolha documental levado a cabo por uma equipa coordenada por Rosa Halpern e constituída ainda por Sara Pereira e Susana Serra. Para o novo museu rapidamente converge um manancial de documentos, fotografias, livros, publicações periódicas, discos, fitas magnéticas, CD, instrumentos musicais e objectos das mais variadas naturezas, na sua maioria oferecidos por figuras relevantes do universo do Fado ou pelas suas famílias, convertendo-o no mais importante centro de documentação até hoje constituído sobre a prática fadista. Sob a direcção dinâmica de Sara Pereira desde a sua inauguração, a Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa abrange, para lá do seu núcleo museológico permanente ", um arquivo documental em constante expansão, ateliers para cursos informais de canto e de guitarra e um auditório em uso frequente para lançamentos de novos discos e livros, para conferências e colóquios e para pequenas apresentações ao vivo. Espaço fundamental de consagração,

367

de divulgação e de investigação, simultaneamente, a Casa do Fado dá ainda todos os sinais de ter conseguido gerar à sua volta um amplo consenso social em que todas as sensibilidades no seio do meio fadista, incluindo a dos próprios habitantes do bairro de Alfama, em que está implantada, se reconhecem.

Em 1999, por sua vez, assiste-se a uma iniciativa editorial até então sem paralelo no domínio da bibliografia sobre o Fado. Por iniciativa de Maria Fernanda Martins Soares e Teresa Mouzinho, a empresa Edoclube lança a coleção «Um Século de Fado», composta por seis estudos originais, acompanhados de uma extensa antologia de gravações de Fado em CD e em vídeo seleccionadas por José Pracana. Nunca uma editora tinha feito semelhante investimento neste domínio, que obrigou, designadamente, a uma recolha imensa de iconografia e à negociação de acordos comerciais delicados com as empresas proprietárias dos registos sonoros e audiovisuais utilizados. Ruben de Carvalho abre a coleção com uma obra com o mesmo título — Uzx Século de Fado * —, em que, partindo do que tinha sido a sua experiência de tratamento global do tema em As Músicas do Fado, aborda agora, uma por uma, algumas das grandes questões transversais da História do género («O Fado eo Povo», «... e a História», «... e o destino», «... e Lisboa», «... e a política», «... e a música», «... e Os autores», «... e as suas casas», «... e quem o fez»), para terminar como uma listagem inédita de 130 fados estróficos «castiços», procurando sempre identificar os seus autores, e ainda com uma cronologia comparada da História Geral de Portugal e do percurso específico da prática fadista.

O mesmo Ruben de Carvalho, com Maria Guinot e José Manuel Osório, recolhe em Histórias do Fado " um enorme aparato iconográfico pela primeira vez disponibilizado ao público num único volume, junta-lhe uma série de abordagens monográficas de pequenos episódios característicos do percurso histórico do género e conclui com uma série de algumas dezenas de biografias de personalidades de referência nesse percurso. No volume intitulado Fado Falado" o jornalista Baptista-Bastos recolhe com a sua conhecida mestria de entrevistador os depoimentos de 26 fadistas e guitarristas de diversas gerações, de Amália a Camané, de Carlos do Carmo a Mísia e de António Chainho a Raul Nery. Por sua vez, o guitarrista António Parreira compila em Notas de Música * 120 fados estróficos tradicionais, passados a notação musical por Jorge Machado, e oferece assim aos estudiosos a primeira grande antologia em partitura do repertório fadista nuclear (infelizmente, na fase da concepção gráfica ocorreram na preparação deste volume algumas trocas de títulos que dificultam a sua utilização fiável por quem não conheça já o repertó-

rio). Quanto a José Niza, devem-se-lhe dois volumes sobre a Canção de Coimbra, que enquanto tal ficam fora do âmbito desta nossa resenha bibliográfica.

O volume intitulado *A Guitarra Portuguesa* foi inicialmente encomendado pelos editores ao autor do presente estudo, que por compromissos profissionais

368

Catálogos de exposições

no Museu do Fado

Desde 1974: ruptura e reencontro

HUMORES

AO FADO

E Pa)

GUITARRA

do Fado na Arte Portuguesa XIX-XXI

e académicos incompatíveis com os prazos solicitados se escusou a esse convite e recomendou em sua substituição Pedro Caldeira Cabral. Foi manifestamente uma sugestão infeliz, porque o trabalho daí resultante ^{*} carece de qualquer credibilidade musicológica, assentando todo ele na tentativa infundada de confundir a filiação específica da guitarra portuguesa — derivação local da guitarra inglesa introduzida em Portugal em meados do século xvi! — com a evolução genérica da cítara erudita renascentista e dos seus prolongamentos em diversas regiões europeias. A informação histórica, quase toda baseada em fontes secundárias, é com frequência errónea ou mal interpretada, as próprias medidas dos instrumentos descritos não estão, por vezes, correctas, e a obra conclui com uma antologia de vinte e duas partituras apresentadas implicitamente como sendo compostas para guitarra, mas de que só as cinco últimas são, de facto, composições para este instrumento, constituindo as anteriores meras transcrições guitarrísticas modernas do próprio autor do livro".

Como princípio, convém, de facto, distinguir entre o mérito artístico de um intérprete e a sua competência para a investigação histórico-musical. Mea culpa. Resta a consolação de um muito útil conjunto de reproduções fotográficas de cordofones de vários tipos, alguns deles de facto representativos da guitarra portuguesa.

Se — com esta última excepção — a iniciativa do Ediclube constitui, no seu conjunto, um dos marcos mais relevantes no percurso bibliográfico global que estamos a seguir, pela sua dimensão e pelo enorme sucesso de vendas por assinatura que conquistou junto do público, muito mais importante, no âmbito estrito dos estudos sobre a guitarra portuguesa, se deve considerar a realização do Simpósio Internacional sobre a Guitarra Portuguesa, efectuado na Universidade de Évora entre 7 e 9 de Setembro de 2001, cujas actas serão publicadas ^{"o} com coordenação do alaudista e musicólogo Manuel Morais, no ano seguinte professor daquela Universidade. Dos vários estudos apresentados, muitos dos quais recaem sobre temáticas não relacionadas directamente com o Fado ou a prática guitarrística no seu seio, importa salientar as comunicações do próprio Manuel Morais («A guitarra portuguesa: das suas origens setecentistas aos finais do século xix» ["]) e do antropólogo José Alberto Sardinha («A guitarra portuguesa na tradição rural» ^{**}), à primeira a repor um olhar rigoroso sobre o desenvolvimento histórico real deste instrumento em Portugal no período setecentista e oitocentista, a segunda a documentar a respectiva proliferação em contextos populares rurais a partir das últimas décadas do século xixX.

Prossegue entretanto o lançamento no mercado de reedições importantes

da discografia fadista passada. A Heritage, em associação com a pequena firma portuguesa Tradisom, gerida com uma dedicação insuperável por José Moças, continua a editar os seus Fado Archives e a devolver-nos assim o acervo das primeiras gravações electrónicas de Fado, nas décadas de 1920 e 30. A Valentim

370

Primeira edição em livro
de Para Uma História
do Fado, de Rui Vieira
Nery (Lisboa: Público/
Corda Seca, 2004),
design gráfico
de Maria João Ribeiro
Desde 1974: ruptura e reencontro
Paza uma
His Fúria
O 4)
um PÚBLICO)
corda seca*

de Carvalho, dando continuidade à antologia Biografia do Fado que lançara em 1994, tem editado álbuns monográficos dedicados a Lucília do Carmo, Fernando Farinha, Alfredo Marceneiro, Maria Teresa de Noronha, Carlos Ramos e Hermínia Silva, todos eles com uma selecção criteriosa de repertório por José Pracana e um extremo cuidado na restauração sonora. A Movieplay, detentora dos espólios de várias pequenas editoras já desaparecidas, como a Alvorada, a Melodia, a Rádio Triunfo ou a Riso & Ritmo, tem vindo a reeditar parcelas substanciais da discografia fadista dos anos 50 a 70. Num âmbito mais restrito, reapareceram também no mercado, em CD, algumas das edições realizadas na década de 1950 pela editora Estoril. Pouco a pouco, começamos a poder ilustrar com algum rigor, através de registos fonográficos, as sucessivas etapas da evolução do Fado desde meados da década de 1920.

Dna

Um trabalho notável em pleno curso, à margem das atenções gerais e realizado com meios financeiros rudimentares é o da pequena equipa de investigadores do Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa (IN ET), presidido por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Ao longo dos últimos anos, o INET tem vindo a constituir uma extensa base de dados sobre Música Tradicional Portuguesa, incluindo, com algum destaque, o Fado e os seus protagonistas. O Instituto está neste momento a concluir uma obra de grande relevo, a Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, com largas dezenas de entradas relativas à prática fadista, incluindo biografias cuidadosamente verificadas dos principais nomes de cantadores, guitarristas, compositores e letristas de Fado. Será, sem dúvida, um instrumento de referência insubstituível para todos os interessados nesta temática, prevendo-se a sua edição ao longo de 2005.

Por último, não pode deixar de referir-se o impacto obtido pela coleção «O Fado do Público», em que durante vinte semanas, ao longo do Verão de 2004, o diário Público editou outros tantos volumes de periodicidade semanal, incluindo cada um deles um CD antológico do repertório fadista tradicional e contemporâneo, textos de apresentação desse mesmo CD e um capítulo do estudo Para Uma

História do Fado "o, de que o presente volume constitui a segunda edição, revista e alargada. Foram cerca de vinte e cinco mil exemplares semanais vendidos, ou seja, qualquer coisa como meio milhão de cópias, no total.

As dificuldades que se colocam ainda à pesquisa e ao conhecimento do Fado — e a que aludimos detalhadamente no «Prefácio» a este trabalho — são inegáveis, e exigem medidas de fundo por parte dos responsáveis políticos e institucionais. Mas não há dúvida de que, apesar de todos os obstáculos, a investigação nesta área prossegue e vai ganhando uma massa crítica impensável ainda há pouco mais de uma década. Como não há dúvida de que todo esse esforço de pesquisa é também o espelho de um interesse crescente da própria sociedade pelo conhecimento aprofundado de uma tradição sobre a qual durante tantas décadas pouco mais lhe deram do que leituras estereotipadas, distorcidas, e atravessadas por esquizofrenias político-ideológicas cruzadas.

Pouco a pouco, afinal, parece começar a ser possível construir uma História do Fado.

212

Bibliografia

Notas

Índice onomástico

Bibliografia

A Guitarra Ouro

Fados Modernos: A Guitarra d'Ouro

— Collecção Novíssima de 99 Cantigas.

Lisboa: Livraria Económica, s.d.

As Histórias Que a Guitarra Conta 1987

As Histórias Que a Guitarra Conta,
catálogo da exposição. Lisboa: Torre
de Belém.

AIRE 1996

AIRE, Teresa Castro d", O Fado. Lisboa:
Temas e Actualidades.

ALMEIDA 1801

ALMEIDA, Nicolau Tolentino de,
Memoriais e Sátiras: Quintilhas. Lisboa:
Régia Oficina Tipográfica; reed./Porto:
Felício e Cabral, 1995.

ALMEIDA 1921

ALMEIDA, Fialho de, Estâncias d'Arte e
de Saudade. Lisboa: Clássica Editora.

ALMEIDA 1941

ALMEIDA, Manuel António de, Me-
mórias de Um Sargento de Milícias. São
Paulo: Livraria Martins.

ALMEIDA 1995

ALMEIDA, Miguel Vale de, Marialvis-
mo: A Moral Discourse in the Portuguese
Transition to Modernity. Brasília: Univer-
sidade de Brasília, n.º 184 da «Série de

Antropologia», ed. online (www.unb.br/ics/dan/Seriel84empdf.pdf).

ANACLETO 2008
ANACLETO, Mário, Fado: Itinerários de Uma Cultura Viva. Porto: Mill-Books.

ANDRADE 1989
ANDRADE, Mário de, Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia.

APDG 1826
APD.G., Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character. Londres: Geoffrey B. Whittaker.

ARRIEGAS 1922
ARRIEGAS, Artur, A Trova Portugueza. Lisboa: Barateira.

ARROIO 1909
ARROIO, António, O Canto Coral e a Sua Função Social. Coimbra: França Amado.

BALBI 1822
BALBI, Adriano, Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d' Algarve, 2 vols. Paris: Rey & Gravier.

BAPTISTA-BASTOS 1999
BAPTISTA-BASTOS, Armando, Fado Falado. Lisboa: Ediclube.

BARRETO [1969]
BARRETO, Mascarenhas, Fado: Origens Líricas e Motivação Poética. Lisboa: Aster,

BECKFORD 1954
BECKFORD, William Thomas, The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788, prefácio de Boyd Alexander. Londres: Rupert Hart-Davis.

BENVENUTI 2003
BENVENUTI, Riccardo, Fado: Rostos é Paisagens. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura.

BRANCO 1879
BRANCO, Camilo Castelo, Eusébio Macário. Porto: Chardron; reed./Porto: Lello & Irmão, s.d.

BRANCO 1916 N
BRANCO, Luís de Freitas, «Música e instrumentos», in A Questão Ibérica. Lisboa: s.ed.

BRITO 1983
BRITO, Joaquim Pais de, «O Fado, um

canto na cidade», in Etnologia 1, 1, pp. 149-184.

BRITO 1993

BRITO, Joaquim Pais de, «O Fado», in Portugal Moderno: Tradições. Lisboa: Pomo.

BRITO 1994

BRITO, Joaquim Pais de, dir., Fado: Vozes e Sombras. Lisboa: Lisboa 94/Electa.

BRITO 1999

BRITO, Joaquim Pais de, «O Fado: etnografia na cidade», in VELHO, Gilberto, ed., Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal, pp. 24-42. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BRITO 2000

BRITO, Joaquim Pais de, dir., Le Fado: Une Anthologie. Paris: Chandeigne.

CABRAL 1999

CABRAL, Pedro Caldeira, A Guitarra Portuguesa. Lisboa: Ediclube,

CARVALHO 1849

CARVALHO, João Cândido, Eduardo ou os Mysterios do Limoeiro. Lisboa: s.ed. (Tipografia da Revolução de Setembro).

CARVALHO 1903

CARVALHO, Pinto de, História do Fado. Lisboa: Empresa da História de Portugal; reed., prefácio de Joaquim Pais de Brito/ Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

CARVALHO 1946

CARVALHO, Irene da Silva Mello, «O Fado: um problema de aculturação musical luso-brasileira», in Boletim Latino-Americano de Música V/6 (Abril de 1946), pp. 225-253.

CARVALHO 1994

CARVALHO, Ruben de, As Músicas do Fado. Lisboa: Campo das Letras.

CARVALHO 1999

CARVALHO, Ruben de, Uz Século de Fado, prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Ediclube. :

CARVALHO-GUINOT-OSÓRIO 1999

CARVALHO, Ruben de, GUINOT, Maria & OSÓRIO, José Manuel, Histórias do Fado. Lisboa: Ediclube.

CASTELO-BRANCO 1997

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*. Paris: Actes-Sud.

CASTELO-BRANCO 2001

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, «Fado», in SADIE, Stanley, dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.º ed. Londres: Macmillan, vol. 8, pp. 3508-510.

CASTELO-BRANCO 2010

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, dir, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores-Perspectivas & Realidades.

CASTELO-BRANCO-BRANCO 2003

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan & BRANCO, Jorge de Freitas, dir., *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta.

CHOUGNET 2009

CHOUGNET, Jean-François, dir., Aznáquia-Coração Independente. Lisboa: Fundação Amália Rodrigues, Museu Berardo e Fundação EDP/Museu da Electricidade.

COHEN 2003

COHEN, Donald, *Fado Português: Songs from the Soul of Portugal*. Londres: Wise Publications.

COLVIN 2008

COLVIN, Michael, *The Reconstruction of Lisbon Severa's Legacy and the Rewriting of Urban History*. Lewisburg: Bucknell University Press.

CONDE 2001

CONDE, Paulo, *Fado: Vida e Obra do Poeta Carlos Conde*. Lisboa: Garrido Editores.

CORREIA 1966

CORREIA, Natália, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*; Lisboa: Fernando Ribeiro de Melo; reed./Lisboa: Antígona/Frenesi, 1999.

COSTA 1936

COSTA, Júlio de Sousa e, Severa (Maria Severa Onofriana): 1830-1836. Lisboa: Bertrand.

COSTA 1991

COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema*. Lisboa: Europália/Imprensa

Nacional-Casa da Moeda.
COSTA-GUERREIRO 1984
COSTA, António Firmino & GUER-
REIRO, Maria das Dores, O Trágico e
o Contraste. Lisboa: Publicações Dom
Quixote.

CRUZ 1841

CRUZ, Francisco Inácio dos Santos, Da
Prostituição na Cidade de Lisboa. Lisboa:
Tipografia Lisbonense; reed./Lisboa:
Publicações Dom Quixote, 1984.

DIAS 1954

DIAS, Barata, O Fado do Fado. Coim-
bra: Coimbra Editora.

DUARTE 1995

DUARTE, Vítor, Recordar Alfredo Mar-
ceneiro. Lisboa: Sistema J-Editora Portu-
guesa de Livros.

DUARTE 2001

DUARTE, Vítor, Alfredo Marceneiro: Os
Fados er Ele Cantou. fast Clássica
Editora.

DUARTE 2004

DUARTE, Vítor, Recordar Hermínia
Silva. Lisboa: Edição do Autor.

ELLIOTT 2010

ELLIOTT, Richard, Fado and the Place
of Longing: Loss, Memory and the City.
Londres: Ashgate.

FORTES 1926

FORTES, José Maciel Ribeiro, Fado:
Ensaios sobre Um Problema Etnográfico.
Porto: Companhia Portuguesa Editora.

FREITAS 1969

FREITAS, Frederico de, «Fado», in
Encyclopédia Luso-Brasileira de Cultura.
Lisboa: Verbo.

FREITAS 1973

FREITAS, Frederico de, «Fado, canção
da cidade de Lisboa: suas origens e
evolução», in Língua e Cultura, 3,
pp. 325-337.

FREYCINET 1827

FREYCINET, Louis-Claude Desaulses
de, Voyage autour du Monde, 4 vols.
Paris: Pillet Ainé.

GALLOP 1936

GALLOP, Rodney, Portugal: A Book of

Folkways. Cambridge: Cambridge University Press.

GALLOP 1937

GALLOP, Rodney, Cantares do Povo Português. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

GARNIER 1952

GARNIER, Christine, Férias com São Lazar, Lisboa: Parceria António Maria Pereira; 9.º ed./Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1955.

GOMES 2000

GOMES, Adelino, artigos «Rádio», «Rádio Clube Português», «Rádio Renascença», «Televisão», in BARRETO, António & MONICA, Maria Filomena, dir., Dicionário de História de Portugal, suplemento. Lisboa: Figueirinhas.

GOUVEIA 2010

— GOUVEIA, Daniel, Ao Fado Tudo Se Canta? Lisboa: DG Edições.

GUINOTE-OLIVEIRA 1990

GUINOTE, Paulo & OLIVEIRA, Rosa, «Prostituição, boémia e galanteria no quotidiano da cidade», in REIS, António, dir., Portugal Contemporâneo. Lisboa: Publicações Alfa.

HALPERN 2004

HALPERN, Manuel, O Futuro da Saudade: O Novo Fado e os Novos Fadistas, prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KHALVATI 2010

KHALVATI, Mimi, dir., Saudade: An Anthology of Fado Poetry, prefácio de Rui Vieira Nery. Londres: Calouste Gulbenkian Foundation.

KINSEY 1828

KINSEY, William Morgan, Portugal Illustrated; in a Series of Letters. Londres: Treuttel, Wirtz & Richter.

LAINS 2000

LAINS, Leonor, Amália Rodrigues. Lisboa: Orabem,

LAMBERTINI 1914

LAMBERTINI, Michel Angelo, «Portugal» in LAVIGNAC, Albert, dir., Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du

Conservatoire. 1º Partie: Histoire de la Musique. Paris: Charles Delagrave.
LAMBRECHTS 2000
LAMBRECHTS, Dirk, Fado: De Tranen van de Tag. Berchem: EPO.
LEAL 1999
LEAL, João, «Saudade, la construction d'un symbole: "Caractère National et Identité Nationale», in Ethnologie Française, XXIX, 2, pp. 177-189.
LEÇA 1922
LEÇA, Armando, Da Música Portuguesa. Lisboa: Lumen.
LEITE 1796
LEITE, António da Silva, Estudo de Guitarra, em Que Se Expoem o Meio mais Fácil para Aprender a Tocar Este Instrumento. Porto: António Álvares Ribeiro.
LIMA 2004
LIMA, Paulo, O Fado Operário no Alentejo (Sécs. XIX-XX): O Contexto do Profanista Manuel José Santinhos. Vila Verde: Tradisom.
LOPES-GRAÇA 1953
LOPES-GRAÇA, Fernando, A Canção Popular Portuguesa. Lisboa: Publicações Europa-América.
LOPES-GRAÇA 1959
LOPES-GRAÇA, Fernando, 4 Música Portuguesa e os Seus Problemas, vol. II. Lisboa: Vértice.
LOUSADA 1995
LOUSADA, Maria Alexandre, Espaços de Sociabilidade em Lisboa: Finais do Século XVIII a 1834. Tese de Doutoramento em Geografia Humana, Faculdade de Letras de Lisboa.
MACHADO 1874
MACHADO, Júlio César, Lishoa na Rua. Lisboa: Empreza Horas Românticas; reed./Lisboa: Frenesi, 2002.
MACHADO 1937)
MACHADO, Alberto Vítor, Idolos do Fado. Lisboa: Tipografia Gonçalves.
MATOS 1989
MATOS, José Sarmento de, Sons de Lisboa: Uma Biografia de Valentim de Carvalho. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MELO 1872

MELO Filho, Adelino das Neves e,
Canções Populares Colligidas da Tradição.
Lisboa: Imprensa Nacional.

MELO 2009

MELO, Isabel, dir., Amália no Mundo-
-O Mundo de Amália. Lisboa: Panteão
Nacional/IGESPAR.

MENDES 1911

MENDES, Júlia de Brito, Canções Popu-
lares do Brazil. Rio de Janeiro: J. Ribeiro
dos Santos.

MOITA 1936

MOITA, Luís, O Fado, Canção de
Vencidos. Lisboa: Empresa do Anuário
Comercial.

MORAES 2003

MORAES, António Manuel de, Fado
e Tauromaquia no Século XIX. Lisboa:
Hugin.

MORAES 2009

MORAES, António Manuel de, Fado
Marialva. Lisboa: ACD Editores.

MORAIS 2000

MORAIS, Manuel, Modinhas, Lunduns
e Cançonetas com Acompanhamento de
Viola e Guitarra Inglesa (Séculos XVIII-
-XIX), prefácio de Rui Vieira Nery.
Lisboa: Imprensa Nacional.

MORAIS 2002

MORAIS, Manuel, dir., A Guitarra
Portuguesa, prefácio de Rui Vieira Nery.
Lisboa: Estar.

MOURA 2010

MOURA, Vasco Graça, Amália: Dos
Poetas Populares aos Poetas Cultivados.
Lisboa: Tugaland.

MOURAO-FERREIRA 1988

MOURAO-FERREIRA, David, Obra
Poética. Lisboa: Editorial Presença;
2.º ed.: Idem, 1996.

NERY 2004:

NERY, Rui Vieira, Para Uma História do
Fado, 20 vols. Lisboa: Público/Corda Seca.

NERY 2004?

NERY, Ruí Vieira, Fado: An Overview.
Lisboa: Público/Corda Seca.

NERY 2009

NERY, Rui Vieira, Amália Nossa,
13 vols. Lisboa: Público/ Tugaland.

NERY 2010

NERY, Rui Vieira, Pensar Amália. Lis-
boa: Tugaland.

NERY 2012:

NERY, Rui Vieira, Os Sons da República.
Lisboa: INCM.

NERY 2012»

NERY, Rui Vieira, Fados para a República.
Lisboa: INCM (no prelo).

NERY-CASTRO 1991

NERY, Ruí Vieira & CASTRO, Paulo
Ferreira de, Sínteses da Cultura Portugue-
sa: História da Música. Lisboa: Europália/
Imprensa Nacional; 2.º ed.: Idem, 1999.

NEVES 1996

NEVES, Armando, Figuras do Fado.
Lisboa: s.ed.

NEVES-CAMPOS 1893-98

NEVES, César das & CAMPOS, Gual-
dino de, Cancioneiro de Musicas Popu-
lares, 3 vols. Porto: vol. 1: Typographia
Occidental; vols. m-m: Impresa Editora.

Os mais Lindos Fados

Os mais Lindos Fados e Canções (Por-
tuguezes e Brasileiros), 23.º ed. Lisboa:
Barateira, s.d.

OSORIO 1974

OSÓRIO, António, A Mitologia Fadista.
Lisboa: Livros Horizonte.

PAIS 1985

PAIS, José Machado, A Prostituição e a
Lisboa Boémia do Século XIX aos Inícios
do Século XX. Lisboa: Querco.

PAIS 1998

PAIS, José Machado, «O enigma do
“Fado” e a identidade luso-afro-brasilei-
ra», in Ler História, 34, pp. 33-61.

PARREIRA-MACHADO 1999

PARREIRA, António & MACHADO,
Jorge, eds., Notas de Música. Lisboa:
Ediclube,

PELLERIN 2003

PELLERIN, Agnes, Le Fado. Paris:
Chandeigne/France Culture.

PEREIRA 1998

PEREIRA, Sara, dir, Casa do Fado e

da Guitarra Portuguesa: Núcleo Museológico. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa-Equipamentos dos Bairros Históricos de Lisboa (EBAHL).

PEREIRA 2001

PEREIRA, Sara, dir., Roteiro de Fado de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa-EBAHL/Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa.

PEREIRA 2003

PEREIRA, Sara, dir., Carlos do Carmo: Usa Homem no Mundo. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2005

PEREIRA, Sara, dir., O Fado por Stuart Carvalhais. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2006

PEREIRA, Sara, dir., Berta Cardoso. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2008º

PEREIRA, Sara, dir., Primavera: David Mourão-Ferreira e o Fado. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2008”

PEREIRA, Sara, dir., Museu do Fado: 1998-2008. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2009

PEREIRA, Sara, dir., As Mãos Que Traço: Alain Oulman (1928-1990). Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2010º

PEREIRA, Sara, dir., Argentina Santos: Não Sei Se Canto Se Rezo. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2010º

PEREIRA, Sara, dir., Fado 1910. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PEREIRA 2011

PEREIRA, Sara, dir., Ecos do Fado na Arte Portuguesa. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC.

PIMENTEL 1904

PIMENTEL, Alberto, A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho; reed./Lisboa: Publicações

Dom Quixote, 1989.

PIMENTEL 1905

PIMENTEL, Alberto, As Alegres Canções do Norte. Porto: Livraria Chardron; reed./Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

POHL 1832-37

POHL, Johann-Emanuel, Reise im Intern von Brasilien, 2 vols. Viena: s.ed.; vol. 1: 1832; vol, 1: 1837, .

PRIETO-FERNANDEZ-BRANANOVA 2009

PRIETO, Ángel García & FERNÁNDEZ, Miguel Angel & BRANANOVA, Carmen, E/ Fado: Desde Lisboa a la Vida. Lisboa: DG Edições.

QUEIRÓS 1878

QUEIRÓS, José Maria Eça de, O Primo Basílio. Porto: Chardron; reed. in «Obras Completas», vol. 1. Porto: Lello, s.d.

QUEIROS 1925

QUEIRÓS, José Maria Eça de, Correspondência. Porto: Chardron; reed. in «Obras Completas», vol. 1. Porto: Lello, s.d.

QUERIOL 1901

QUERIOL, Miguel, «Recordações da mocidade», in O Popular, Lisboa, 7 de Abril de 1901.

REBELO 1984

REBELO, Luís Francisco, História do Teatro de Revista em Portugal, 2 vols. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

REGIO 1941

RÉGIO, José, Fado. Coimbra: Arménio Amado; 5.º ed./Porto: Brasília Editora, 1984.

RIBAS [1852]

RIBAS, João António, Album de Musicas Nacionaes Portuguezas, Constando de Cantigas e Tocatas Usadas nos Differentes Districtos e Comarcas das Provincias da Beira, Traz-os-Montes e Minho. Porto: C. A Villa Nova; reed.: Idem [1860].

RIO 1909

RIO, João do, Fados, Canções e Dansas de Portugal. Rio de Janeiro & Paris: H. Garnier.

SAMPAIO 1911

SAMPAIO, Albino Forjaz de, Prosa Vil.
Lisboa: Empresa Literária Fluminense.

SAMPAIO 1923

SAMPAIO, Gonçalo, «As origens do
Fado», in A Águia, 9-10, Março-Abril,
pp. 129-130.

SANTANA-SUCENA 1994

SANTANA, Francisco & SUCENA, Edu-
ardo, dir., Dicionário da História de Lisboa.
Lisboa: Miguel Quintas & Associados.

SANTOS 1976

SANTOS, Vítor Pavão dos, A Revista à
Portuguesa: Uma História Breve do Tea-
tro de Revista. Lisboa: Edições O Jornal.

SANTOS 1987

SANTOS, Vítor Pavão dos, Amália:
Uma Biografia. Lisboa: Contexto; 2.º ed.
revista: Idem, 2009.

SANTOS 1992

SANTOS, Vítor Pavão dos, Amália:
Uma Estranha Forma de Vida. Lisboa:
Verbo.

SARDINHA 2010

SARDINHA, José Alberto, A Origem do
Fado. Vila Verde: Tradisom.

SCHLICHTHORST 1829

SCHLICHTHORST, Carl, Rio de Ja-
neiro wie es ist. Hanôver: Im Verlage
Hahn'schen Hofbuchhandlung.

SIMÕES 1974

SIMÕES, Armando, A Guitarra: Bosque-
jo Histórico. Evora: s.ed.

SOUSA 1912

SOUSA, Avelino de, O Fado e os Seus
Censores. Lisboa: Edição do Autor.

SOUSA 2000

SOUSA, Oswaldo de, Humores ao Fado
e à Guitarra. Lisboa: Casa do Fado e da
Guitarra Portuguesa.

SUCENA 1992

SUCENA, Eduardo, Lisboa, o Fado e os
Fadistas. Lisboa: Vega.

TELO 1995

TELO, António, «A República e as
Forças Armadas», in MEDINA, João,
História de Portugal: Dos Tempos Pré-
“Históricos aos Nossos Dias, vol. xt. Lis-

boa: Ediclube.

TEÉRCIO 2010

TÉRCIO, Daniel, dir., Dançar a República. Lisboa: Caminho.

TINHORAO 1988

TINHORAO, José Ramos, Os Negros em Portugal: Uma Presença Silenciosa. Lisboa: Caminho.

TINHORAO 1990

TINHORAO, José Ramos, História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa: Caminho.

TINHORAO 1994

TINHORAO, José Ramos, Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa. Lisboa: Caminho.

TINHORÃO 1997

TINHORAO, José Ramos, As Origens da Canção Urbana. Lisboa: Caminho.

VASCONCELOS 1870

VASCONCELOS, Joaquim de, Os Muzicos Portuguezes, 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa.

VERNON 1998

VERNON, Paul, History of the Portuguese Fado. Aldershot, Brookfield, Singapura & Sydney: Ashgate.

VIEIRA 1890

VIEIRA, Ernesto, Diccionario Musical. Lisboa: Companhia Tipográfica; 2.º ed./ Lisboa: J. G. Pacini, 1899.

VIEIRA 1900

VIEIRA, Ernesto, Diccionario Biográfico de Musicos Portuguezes. Lisboa: Lambertini.

WEECH 1831

WEECH, J. Friedrich von, Reise iiber England und Portugal nach Brasilien und des vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes, 3 vols. Munique: Joseph A. Finsterlin.

Notas

! BALBI 1822, p. 128: «Le chioo, la chula, le fado et la volta no meio sont les danses populaires les plus communes et les plus remarquables du Brésil.»

2 FREYCINET 1827, vol. 1, p. 212 : «Ce sont ordinairement les danses françaises

et anglaises que [on exécute dans les salons. Ailleurs on préfère bien souvent les danses lascives nationales, qui sont fort variées et se rapprochent beaucoup de celles des nègres d'Afrique. Cinq ou six sont très-caractéristiques; le landum est la plus indécente; viennent ensuite le caranguejo et los fados, au nombre de cinq; celles-ci se dansent à quatre, six, huit, et jusqu'à seize personnes; quelquefois elles sont entremêlées de chants très-libres: il y a des figures de plusieurs sortes, toutes très-voluptueuses. Mais en général ces danses ont plutôt lieu à la campagne qu'à la ville. Au reste, les jeunes filles répugnent rarement à y prendre part; et quand on doit danser à deux, c'est la femme qui vient inviter le cavalier.»

3 SCHLICHTHORST 1829, p. 153: «Leider fängt auch in Rio de Janeiro der französische Tanz an, den nationalen zu verdrängen. Ich kenne nichts Abgeschmackteres, als diese ewig wiederholten Entrechats und Ailes de pigeon, die an einen Gliedermann erinnern, der Arme und Beine bewegt, so wie man den Faden zieht. Wie viel Ausdruck liegt dagegen nicht im Fandango oder auch nur im Faddo, diesem unsittlichen und doch so reizenden Neger-tanze, und wenn eine Gavotte getanzt werden soll, so stehe ich sie lieber von Brasilien oder Spanien tanzen, als von dem berühmtesten Parisier Ballettmeister. Selbst dem deutschen Walzer wissen dieser Völker seine ermordende Einförmigkeit zu nehmen, auch in diesem Tanz, so wie er in Brasilien ausgeführt wird, spricht sich die Idee der versagenden und gewahrenden Liebe aus.» E mais adiante, p. 185: «Der Lieblingstanz der Schwarzen, man nennt ihn Faddo, besteht aus einer sanftwiegenden, zitternden Bewegung des Körpers und drückt die sinnlichsten Empfindungen des Menschen auf eine eben so natürliche als unanständige Weise aus. Die Stellungen dieses Tanzes sind

so reizend, dab man sie nicht selten von den Europásischen Táânzern auf dem Theater San Pedro de Alcantara nachgemacht und mit dem rauschendsten Beifall aufgenommen sieht.»

* WEECH 1831, vol. 1, pp. 22-23: «Die National-Tânze werden nur von einzelnen Paaren ausgeführt; statt der Castagnetten schnalzen sie mit den Finger beider Hânde mit so groben Fertigkeit, dab man in der Ferne der Ton der Castagnetten zu hóren glaubt. Von mehreren zugleich wird der Faddo, ein der Afrikanern nachgeahmter Tanz aufgeföhrt, wozu die Tanzenden singen: er besteht in Verdrehungen und Annâherung des Körpers, welche man in Europa àâuberst unanständig finden wirde. Beide Geschlechter tanzen vortrefflich, mit Anmuth und einem Feuer, welches den Zuseher unwillkührlich zum Theilnehmer ihrer Freude macht; man hat Mûhe, die tanzende Schône, mit blitzenden Augen une einer unnachhnlichen Lebthaftigkeit in allen ihren Bewegungen, wieder zu erkennen, die man vielleicht Tages vorher in ihrem Hause, nachlässig und Schlaf auf dem Sopha ruhend, zu trage zu sprechen und die Augen ganz zu óffnen, gesehen hatte.»

? MOITA 1936, pp. 58-59. Em todas as citações de fontes literárias foi mantida a ortografia original.

s ALMEIDA 1941, p. 26.

7 ALMEIDA 1941, pp. 52-53.

8 APDG 1826, pp. 290-291: «In the national theatre of the Rua dos Condes the landun is frequently introduced in after-pieces; and on these occasions the house is always best filled, so great and powerful is the attraction. It is usually danced by a lacquey and a soubrette, who, although they confine themselves to very few gestures, and their whole performance does not perhaps last more than two or three minutes, have, nevertheless, so much the art of conveying significance in the merest looks and movements, that

the performance is applauded with vociferous "vivas" and "bravos".»

? ALMEIDA 1801, pp. 148-149.

1 MORAIS 2000, pp. 51-55.

4 MORAIS 2000, p. 177.

2 BECKFORD 1954, p. 69: «This is an original sort of music different from any 1 ever heard, the most seducing, the most voluptuous imaginable, the best calculated to throw saints off their guard and to inspire profane deliriums.» E seguidamente, p. 229: «Those who have never heard modinhas must and will remain ignorant of the most voluptuous and bewitching music that ever existed since the days of the Sybarites. They consist of languid interrupted measures, as if the breath was gone with excess of rapture, and the soul panting to fly out of you and incorporate itself with the beloved object. With a childish carelessness they steal into the heart before it has time to arm itself against their enervating influence. You fancy you are swallowing milk and you are swallowing poison. As to myself, I must confess I am a slave to modinhas, and when I think of them I cannot endure the idea of quitting Portugal.»

3 ALMEIDA 1801, p. 150.

4 ALMEIDA 1801, p. 132.

5 KINSEY 1828, p. 68: «These Portuguese airs, and particularly the Brazilian modinhas, specimens of which, as well as a waltz or landum, are given for your amusement and better comprehension of their nature, are singularly beautiful and simple, generally expressive of some amatory, tender or melancholy sentiment, the effect of which, when well accompanied by the voice and guitar, is often known to elicit the tears of the audience. It would be well if the Portuguese confined themselves to their native harmony, instead of attempting the Italian style; [...].»

te LOUSADA 1995, apêndice, p. A-30.

Y Todas as citações destes Queixumes são extraídas de MOITA 1936, pp. 94,

2175-280.
8 CRUZ 1841, reed./pp. 252-253.
v CARVALHO 1849, vol. 1, p. 7.
2º Cf. PIMENTEL 1904, p. 49.
2 Cí. nota 17.
2 Cfnota 18.
» CARVALHO 1849, vol. 1v, p. 240.
24 QUERIOL 1901.
2 BRANCO 1879, reed./pp. 6-7, 34-35.
2º NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.
217, Fado Choradinho.
27 CARVALHO 1903.
2 PIMENTEL 1904.
2 LAMBERTINI 1914, p. 2468.
20 VIEIRA 1890, reed./pp. 238-239.
* RÉGIO 1941, 5.º ed./p. 39, Fado Português.
2 SAMPAIO 1923.
» MOITA 1936, pp. 110-111.
* CARVALHO 1903, reed./p. 80.
5 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.
Zi
% PIMENTEL 1904, pp. 156-162.
% NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. m,
pp. 128-129.
8 PIMENTEL 1904, p. 84.
º CORREIA 1966, p. 279.
4 CARVALHO 1903, reed./p. 276.
4! TINHORÃO 1994, pp. 63-66.
*2 SOUSA 2000, p. 8.
“º RIBAS [1852].
4 VIEIRA 1890, reed./p. 55.
& VIEIRA 1890, reed./p. 46.
46 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.
211,
7 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.
3d.
48 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1,
pp. 43-45.
4 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 11,
pp. 186-187.
50 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. HI, p.
141, Fado Carmona.
5 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.
217.
2 CARVALHO 1903, reed./p. 94.
5 PIMENTEL 1904, pp. 101-103.
4 PIMENTEL 1904, p. 102.

» PIMENTEL 1904, pp. 95-96.
% PIMENTEL 1904, pp. 113-115.
» PIMENTEL 1904, pp. 115-116.
58 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p. 31.
> MORAIS 2000, pp. 26-27.
9 MORAIS 2002, pp. 97-116.
94 CARVALHO 1903, reed./pp. 279-280.
2 CARVALHO 1903, reed./pp. 194-195.
\$\$ MACHADO 1874, reed./p. 136.
“4 QUEIRÓS 1878, reed./p. 874.
& QUEIRÓS 1878, reed./p. 909.
“QUEIRÓS 1878, reed./p. 973.
9 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.31.
6 PIMENTEL 1904, pp. 200-212.
9 VASCONCELOS 1870, vol. 1, p. 88.
79 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 11,
pp. 46-47.
" Cf SIMÕES 1974, pp. 114-115, 121.
72 NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. I, p.
66.
> PIMENTEL 1904, pp. 189-190.
74 PIMENTEL 1904, p. 194.
» NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. II, p.
63.
7% NEVES-CAMPOS 1893-98, vol. 1, p.
Put
7 Citado em MORAIS 2002, p. 109.
78 Idem.
7? Para uma descrição mais detalhada des-
ta rede de retiros fora de portas cf. SUCE-
NA 1992, reed./pp. 51-57.
5 PIMENTEL 1904, pp. 109-110.
& CARVALHO 1903, reed./pp. 220-222.
82 Os mais Lindos Fados, p. 30.
& CARVALHO 1903, reed./pp. 219-220.
“A Guitarra dºOuro, pp. 90-92, Cristo.
5 VERNON 1998, pp. 59-61.
se QUEIRÓS, Eça de, «Lisboa», in Gaze-
ta de Portugal, 13 de Outubro de 1867, ci-
tado em CARVALHO 1903, reed./p. 53,
7 QUEIRÓS 1925, p. 526.
ss ALMEIDA 1921, p. 387.
*º ARROIO 1909, pp. 58 e 79-80.
PIS AMBPAIO 1941, p. 1.
TE CA OZ op 3657
2 BRANCO 1916, p. 142.
» SOUSA 1912, pp. 3 e 5-6.
* ARRIEGAS, Artur, in O Faduncho, ano

- 1,n.º2, 14 de Outubro de 1917, p. 1.
» Cf. CARVALHO-GUINOT-OSÓRIO
1999, pp. 11-61.
*%6 Os mais Lindos Fados, p. 91, Salve!.
7 Os mais Lindos Fados, p. 93, À República.
8 SOUSA 1912, p. 8.
» SOUSA 1912, pp. 52-53.
100 Os mais Lindos Fados, p. 68, O Anar-
quismo.
101 ARRIEGAS 1922, p. 65.
12 Os mais Lindos Fados, p. 77, A Tua
Carta. j
15 (CCARVALHO-GUINOT-OSOÓRIO 1999,
p. 14. «
104 Os mais Lindos Fados, p. 74, Canção
Patriótica.
15 Os mais Lindos Fados, p. 55, Amor
Pátrio.
106 Os mais Lindos Fados, p. 42, O Fado.
17 Os mais Lindos Fados, p. 41, A Guerra.
os TELO 1995, vol. x1, pp. 297-298.
9 LIMA 2004.
uo MENDES 1911, pp. 37-38. O mesmo
poema, sem a primeira estrofe, consta já
de RIO 1909, pp. 94-95.
mm CARVALHO 1903, reed./p. 284.
12 CONDE, Carlos, Guitarras e Corações
(Fados), pp. 10-11, in A Guitarra de Lis-
boa.
13 CARVALHO 1903, reed./p. 98.
us ARRIEGAS 1922, pp. 73-74.
15 CONDE, Carlos, Guitarras e Corações
(Fados), p. 7, in A Guitarra de Lisboa.
1 CARVALHO 1999, p; 89.
47 LIMA 2004, citando uma entrevista de
Armandinho à Guitarra de Portugal em 4
de Novembro de 1922.
18 MACHADO 1937, p. 92.
H9 ARRIEGAS 1922, p. 8.
20 ARRIEGAS 1922, p. 84.
2! SUCENA 1992, reed./pp. 123-132.
22 CARVALHO-GUINOT-OSÓRIO 1999,
p. 183.
23 CARVALHO-GUINOT-OSÓRIO 1999,
p. 181.
24 CARVALHO-GUINOT-OSÓRIO 1999,
p. 185.
122 REBELO 1984, vol. 2, p. MU,

- 12 REBELO 1984, p. 74.
- 27 BRITO 1994, p. 222, n.º 105.
- 2 BRITQUSSA 222 24,
- 2º CARVALHO-GUINOT-OSÓRIO 1999,
p. 25.
- 3º FERREIRA, José Gomes, «Comen-
tários», in *Notícias Ilustrado*, Lisboa, n.º
174, 11 de Outubro de 1931, citado em
MOITA 1936, pp. 321-323.
- “1 Sobre o Fado na indústria discográfica
portuguesa dos anos 20 e 30, cf. VER-
NON 1998, pp. 62-75.
- 32 VERNON 1998, p. 67.
- » Sobre a história da Rádio em Portu-
gal, ver, designadamente, GOMES 2000,
vol. 1x, pp. 201-204. Sobre a presença do
fado nestas primeiras emissões radiofóni-
cas, cf, SUCENA 1992, reed./p. 214,
- 24 CARVALHO 1999, p. 47.
- » REBELO 1984, vol. 11, p. 110.
- 6 SANTOS 1976, p. 240.
- »7 SANTOS 1976, p. 225.
- 28 SANTOS 1976, p. 72.
- 59 COSTA 1991, pp. 50-71.
- 4 ROSAS, Fernando, «O Estado Novo»,
in MATTOSO, José, dir., *História de Por-
tugal*, vol. vn, Lisboa: Círculo de Leitores,
p. 292.
- 11 GARNIER 1952, pp. 204-205.
- 142 Transcrição da gravação.
- 18 Cf, libreto do CD Segredo. Lisboa:
EMI-Valentim de Carvalho, 1997.
- 44 MACEDO, Luís de, «Vagamundo», in
Amália Rodrigues 1962: O Disco do Bus-
to; For Your Delight; As Óperas, Lisboa:
EML-Valentim de Carvalho, 2002.
- 45 MOURÃO-FERREIRA 1988, p. 155.
é MOURÃO-FERREIRA, David, texto
introdutório ao CD Amália Rodrigues
1962.
- 147 Para o estudo detalhado deste período —
como da biografia da Amália, no seu todo
— cf, SANTOS 1987 e SANTOS 1992.
- 148 Transcrição da gravação.
- 9 OSÓRIO 1974, pp. 103-105.
bo Cf., para todos os aspectos da carreira
de Carlos do Carmo, o catálogo da ex-
posição Um Homem no Mundo, Lisboa:

Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa,
2004.

51 Transcrição da gravação.

52 Cf. site oficial da artista: www.misia-online.com.

53 CARVALHO 1903.

54 PIMENTEL 1904.

SOUSA 1912:

56 MACHADO 1937.

57 MOITA 1936.

58 GALLOP 1936.

PIGALEOP 1957

160 CARVALHO 1946.

t6! VIEIRA 1890.

'2 FREITAS 1969.

12 FREITAS 1973.

14 BARRETO [1969].

15 LOPES-GRAÇA 1953, p. 37.

16 LOPES-GRAÇA 1959, p. 147.

167 OSÓRIO 1974.

'68COSTA-GUERREIRO 1984.

9 BRITO 1983.

MO BRITO 1999.

M SANTOS 1987.

m2 SANTOS 1992.

3» SUCENA 1992.

'A BRITO 1994.

5 CARVALHO 1994,

76 TINHORÃO 1994.

7 VERNON 1998.

"Ss CASTELO-BRANCO 1997.

? PEREIRA 1998. A título de mera curiosidade — e muito embora as publicações oficiais da instituição não o mencionem, certamente por lapso involuntário —, refira-se que o ordenamento temático dos vários núcleos da exposição permanente original do actual Museu do Fado se baseou num guião da minha autoria, elaborado em minha casa na presença das Dr. Silvana Bessone e Rosa Halpern em Sh

t8o CARVALHO 1999.

is! (CARVALHO-GUINOT.OSÓRIO 1999.

82 BAPTISTA-BASTOS 1999.

2 PARREIRA-MACHADO 1999.

ts CABRAL 1999.

! Citando apenas dois exemplos repre-

sentativos, como elementos de avaliação da credibilidade científica e deontológica deste trabalho de Pedro Caldeira Cabral, refira-se entre essas obras uma pavana e uma galharda que o autor atribui a Alexandre de Aguiar, violista português do século XVI de quem não se conhece hoje qualquer composição, e cujas datas de nascimento e morte são aqui indicadas como «ca. 1520-1578» (Cf. CABRAL - 1999, pp. 246-247). Trata-se, na realidade, de transcrições modernas, feitas pelo próprio Caldeira Cabral, da chamada Pavana de Alexandre e da Gallarda que se lhe segue, ambas publicadas nos Tres Libros de Musica en Cifras para Taner Vihuela (Sevilha: Juan de León, 1546), do vihuelista espanhol Alonso Mudarra. Mudarra é extremamente cuidadoso em indicar no índice da sua coleção os nomes dos compositores responsáveis pelas peças que não são de sua autoria (caso de composições de Josquin, Févin, Willaert e Gombert), e visto que isso não sucede com estas duas obras deve assumir-se que a designação «de Alexandre» não designa aqui um nome de compositor. Muito provavelmente tratar-se-á de uma alusão literária a Alexandre, o Grande, figura recorrente das citações de cultura clássica na Corte re-“nascentista dos reis católicos e de Carlos V, podendo mesmo referir-se ao título de uma eventual composição vocal alusiva ao monarca helenístico sobre a qual estas peças instrumentais se tenham baseado, a exemplo do que sucede com a canção Em memoria de Alexandre, de Juan de Anchieta, inserida no cancionero quinhentista do Palácio Real de Madrid (Mudarra utiliza, de resto, outros títulos poéticos em situações similares, como sucede com a sua versão do romance Conde Claros, por exemplo). A atribuição das duas peças a Alexandre de Aguiar, por uma simples coincidência de nome próprio, e as datas de vida e morte sugeridas por Caldeira Cabral são, assim,

tanto mais arbitrárias e desprovidas de qualquer fundamentação séria quanto sabemos que Aguiar esteve ao serviço da Corte portuguesa só a partir do reinado de D. Sebastião (já na maioridade deste soberano) e morreu já em 1605, quando estava ainda em plena actividade artística, agora na Corte de Filipe II, em Madrid (Cf. Rui Vieira Nery, A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana», Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 43-44). As hipóteses de ser ele o compositor de peças que circulavam já em Espanha no início da década de 1540 a ponto de serem então já recolhidas por um autor local — ou sequer de ser já nascido nessa época — são, pois, praticamente nulas (Cf. Manuel Morais, «Prefácio» a Rosa Teresa Palhão Picaldo, Rojão: Um Prelúdio Português no Séc. XVIII, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 2004, p. 23). Mas esta atracção pelo fenómeno da composição «pré-natal», por assim dizer, prossegue quando Caldeira Cabral inclui na mesma antologia o seu arranjo pessoal para guitarra portuguesa de um 8.º Verso do V Tom — uma obra formada por uma linha de contraponto escrita sobre uma melodia de cantochão em valores largos, do género do Concertado — da autoria do compositor seiscentista Fr. (mais tarde D.) António da Madre de Deus. A peça em questão, preservada num manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (M.M. 236), foi descoberta e transcrita por mim no final dos anos 70 como parte de um levantamento de obras portuguesas para conjuntos instrumentais, de que dei conhecimento sumário ao Encontro de Música Ibérica de Salamanca (1978) e sobre o qual apresentei depois, em 1983, uma comunicação ao Encontro Nacional da American Musicological Society, em Louisville («New sources for the study of Portuguese seventeenth-century consort music», mais tarde publicada sob

o mesmo título no Journal of the Viola de Gamba Society of America, vol. XXH, 1985, - pp. 9-28). Cedi uma cópia desta peça a Pedro Caldeira Cabral para execução com o grupo La Batalla, e é essa a obra transcrita, sem minha autorização e sem qualquer referência ao meu trabalho, nesta antologia. Ainda para mais com a indicação de que a peça se deve datar de «ca. 1600», quando na realidade D. António da Madre de Deus só professoou no Mosteiro de São Vicente de Fora de Lisboa em 1641, quando não poderia, em termos regulamentares, ter mais de dezasseis ou dezassete anos, e «ca. 1600» estava ainda bem longe, por conseguinte, de ter nascido.

té MORAIS 2002.

187 MORAIS 2002, pp. 95-116.

158 MORAIS 2002, pp. 177.

189 NERY 2004".

Índice onomástico

Abandono — 308

ABECASSIS, Nuno Krus — 336

Academia de Amadores de Música de Lisboa — 149

Académie Charles Cros - 311

Actes Sud — 367

ADAMO, Salvatore — 311

Adega da Lucília — Cf. Faia, O — 284

Adega Machado — 244

Adega Mesquita — 244

AFONSO, José — 10, 305,319, 323, 325, 330, 344

AFONSO, Simonetta Luz — 366

Agua Pé — 225

Águia Roxa, Retiro da — 154

AilLó-265

Az, Mouraria — 267

Ala dos Namorados — 358

ALBÉNIZ, Isaac — 149

Álbum do Busto — 308

Alcântara Rádio — 254

ALEGRE, Manuel — 311,330,335

Alerta Está — 296

Alhambra (Paris) — 325

Alma do Fado, A — 183

Almanaque do Bom Fadista — 130

Almanaque do Cantador — 130
Alma Nova — 357
ALMEIDA, António Victorino d' — 335,
344
ALMEIDA, Fialho de — 58, 172
ALMEIDA, Luís dº — 133
ALMEIDA, Manuel António de — 36, 94
ALMEIDA, Manuel de — 288
ALMEIDA, Nicolau Tolentino de —
43,50
Alte Oper (Frankfurt) — 344
ALVES, Augusto Hilário Costa — 142-143
ALVES, Camilo — 147
ALVES, Vera Marques — 366
Alvorada — 291, 371
Amai — 352
Amália — 9
Amália — 267
Amália Canta Luís de Camões - 311
Amália Canta Portugal - 311
Amalia Sings Fado from Portugal and
Flamenco from Spain — 297
Amants du Tage, Les — 297
AMARAL, Fernando Pinto do — 11
AMARANTE, Estêvão — 199, 221, 224-
DD E)
Amarelo da Carris, O— 335
AMENDOEIRA, Joana — 10, 357
American Musicological Society — 378
AMOEDO, Esmeralda — 293
Amor de Mel, Amor de Fel — 343
Amor Pátrio — 194
ANADIA, Conde da — 124, 147
ANA MARTA - 10
Ana Sofia Varela — 358
ANDRADE, Gomes Freire de — 53
ANDRADE, Joaquim dos Santos — 198-
199
ANDRADE, Maria do Carmo Rebelo
de — 10 R
ANDRADE, Nuno Freire de — 113
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner
—71
Anedota, Uma — 231
Anjos, Café dos — 219-220
ANJOS, João Maria dos — 121, 127, 147-
148, 166, 220, 258
Anjos, Salão dos — 220

À Noite — 9
ANTÓNIO «DA PRAÇA» — 151
ANTÓNIO «DOS FÓSFOROS» — 121
ANTUNES, António Lobo — 11, 344
A.PD.G.- 43
Aquela Rua — 357
ARAÚJO, Domingos José — 119
ARAÚJO, Norberto de — 302
Arcádia Lusitana — 46
Areias de Portugal — 269
«ARMANDINHO» — Cf. FREIRE,
Armando
Arnaldo Trindade — 291
ARNAUTH, Mafalda — 9, 357
Arre Burro — 267
Arreda, O — 313
ARRE & EGAS — Cf. ARRIEGAS, Artur
ARRIEGAS, Artur — 180, 191, 205, 213,
238
ARROIO, António — 173-174
Asas Fechadas — 308
Ashgate — 13
ASSUNÇÃO, Martinho d' — 221, 250,
555)
ATAÍDE, Luís de — 163
Aves Agoirentas — 308
ÁVILA, Fernando — 13
AZNAVOUR, Charles — 311
«BACALHAU», José — Cf. SILVA, José
António da
Bacalhau, Retiro do — 154
Bairro Alto — 225
BAKUNINE, Mikhail — 160
Balancé — 265
BALBI, Adriano — 33,377
Banco de Angola e Metrópole — 190
Banhos de Sol - 316
BAPTISTA, Avelino — 169
BAPTISTA, Fernanda — 316
BAPTISTA-BASTOS, Armando — 368
BARBOSA, Domingos Caldas — 50, 67
BARBOSA, João Linhares — 183, 210-
212, 231, 240, 243, 245, 260, 300
«BARBUDA» — Cf. SEVERA, Ana
Gertrudes
BARREIROS, Eduardo — 169
BARRETO, Mascarenhas — 361-362
BARROS, Leitão de — 269, 297

BARTÓK, Béla — 362
BASTIN, Bruce — 12, 20, 169
BASTO, António Pinto — 345
BASTOS, Jorge — 169
Bazaliza, Retiro da — 154
BBC — Cf. British Broadcasting Corporation
BEATRIZ, Actriz = 12600
BEATRIZ DA CONCEIÇÃO - 9, 312, 354
BECKFORD, William — 49,377
BÉHAGUE, Gérard — 24
BEIRÃO, António — 183
Beka — 169
BELAS, Marquês de — 124-125
BESSONE, Silvana — 367
BETTENCOURT, Edmundo — 143
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra — 378
Biografia do Fado — 366, 371
BLACK, João — Cf. MONTEIRO, João Salustiano
BLANCO, Palha — 147
BLUTEAU, Rafael — 32
Boa Nova — 296
Bobino (Paris) — 298
BOBONE, Maria Ana — 10, 357
Boca do Inferno, A - 367
BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du — 33,344
Boémia, Cervejaria — 219
BOMTEMPO, João Domingos — 74
«BORBOLETA» — Cf. CASTRO, Bebiana Vieira de
Botequim (Lisboa) — 350
BOURGEOIS, Louise — 351
BRAAMCAME, Anselmo José — 93
BRACINHA, Rogério — 314
BRAGA, João — 9, 313, 344
BRAGA, Teófilo — 69-70, 173, 178-180, 205
BRAGANÇA, D. António de — 294
BRAGANÇA, Paulo — 10, 352
BRANCO, Camilo Castelo — 58, 62-64, 84, 88, 92-93, 119, 171, 175
BRANCO, Cristina — 9, 350-352
BRANCO, José Mário — 11,305, 319, 330, 339, 344

BRANCO, Luís de Freitas — 177, 273
BRASSENS, Georges — 305
BREL, Jacques — 305
«BRITINHO» — Cf. BRITO, Joaquim
Frederico de
British Broadcasting Corporation — 293,
352
BRITO, Joaquim Frederico de — 260,
268, 300
BRITO, Joaquim Pais de — 71, 363,
3653-366
BRUN, André — 225
Brunswick — 252
BUCHS, José — 296
Bucknell University Press — 13
BURKE, Peter — 21
BURNAY, Conde de — 147
Burro em Pé — 224
BYRNE, David — 352
Cabelo Branco É Saudade — 9
CABRAL, Costa — 53
CABRAL, Pedro Caldeira — 370, 378
Cacilheiro, O — 335
«CADEIREIRO», Jorge — Cf. JORGE
«CADEIREIRO»
CAETANO, Marcelo — 298
Cais de Outrora — 308
Caixa de Previdência dos Profissionais
da Imprensa de Lisboa — 292
Caixa Económica Operária — 159
«CALAFATE», Eusébio — Cf.
EUSÉBIO, António Maria
Caliça, Retiro do — 154
CALIXTO, Manuel — 250
CALVÁRIO, António — 292
«CAMANÉ» - Cf. SANTOS, Carlos
“ Manuel Moutinho Paiva dos
CÂMARA, Fr. Hermano da - 312
CÂMARA, Vicente da — 9,312
Câmara Municipal de Lisboa — 9, 12-13,
169, 367
CAMARIDE, Conde de — Cf,
CAMARIDO, Conde de
CAMARIDO, Conde de — 113-115
CAMARINHA, Domingos — 288
CAMELLO, Roberto — 62
Caminhos — 350
CAMÕES, Luís de — 33, 71, 177,311

CAMPOS, Joaquim — 11,210, 221, 250,
258-259, 264, 300, 308
CAMPOS, Pinto de — 298
Canção de Lisboa, A — 269
Canção de Portugal, A — 183
Canção do Sul — 184, 240, 244, 266
Canção Patriótica — 194
Canção Portuguesa, A — 183
Canecão (Rio de Janeiro) — 298
Cansaço — 300, 344
«CANTADOR DE SETÚBAL, O» —
Cf. EUSÉBIO, António Maria
Cantar ao Fado — 344
Cantares do Andarilho — 319
Cantiga É Uma Arma, A — 330
Cantigas a Atirar Fadinhos — 130
Cantigas da Boa Gente — 335
Cantigas do Maio — 319
Cantigas numa Língua Antiga — 335
Canto — 350
CANTO, Jorge Brum do — 273
Canto de Amor e de Morte — 362
Canto e as Armas, O - 319
Capas Negras — 296
Capricho de Concerto — 137
CAPUCHO, Miguel — 358
CARDO, António — Cf. REIS, João
CARDOSO, Berta — 200, 221, 225, 231,
246, 249, 260, 264-265, 267
CARLOS I, D., Rei de Portugal — 147
«CARMINHO» - Cf. ANDRADE,
Maria do Carmo Rebelo de
CARMO, Carlos do — 9, 11, 24, 312,314,
323-325, 330, 332, 335-336, 340, 343-
344, 346, 355, 358, 368
CARMO, Lucília do — 284, 288, 302,
420525. 574
CARREIRA, R. — 204
CARVALHAIS, Stuart — 273
CARVALHINHO, Francisco — 288
CARVALHO, Fernando de — 265, 314
CARVALHO, Irene da Silva Mello — 361,
366-367
CARVALHO, J. Anjos de — 24, 170
CARVALHO, João Cândido de — 58
CARVALHO, João de Sousa — 46
CARVALHO, João Pinto de — 68, 71,
82, 88-90, 92-94, 106, 115, 126, 159-160,

184, 204-205, 359, 363
CARVALHO, Mariano de — 93
CARVALHO, Paulo de — 11,321,335,340,
344
CARVALHO, Ruben de — 71, 366, 368
CARVALHO, Valentim de — Cf.
Valentim de Carvalho
«CASACÃO», Sousa do — Cf. SOUSA
«DO CASACÃO»
Casa da Imprensa — 311, 314
Casa da Música (Porto) — 12
Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa
— Cf. Museu do Fado
CASALS, Pau — 149
Casa Portuguesa — 302
CASCAIS, Manuel — 250, 264
Casino de Copacabana — 296
Casino Lisbonense — 127, 151
CASTELO, Custódio — 11, 352, 358
CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan
= 12, 16, 24, 71, 366-367, 372
CASTELO-MELHOR, Marquês de — 125,
127, 147
CASTILHO, Júlio de — 59
CASTRO, Ada de — 288
CASTRO, Bebiana Vieira de — 88
CASTRO, Bernardim Freire de Andrade
e—114
CASTRO, Francisco de Paula Portugal
e — Cf. VIMIOSO, Conde de
CASTRO, Luís de — 24,313
CASTRO, Pedro de — 11-12
CASTRO, Vieira de — 88
«CAVALINHOS», José Maria «dos» — Cf.
JOSÉ MARIA «DOS CAVALINHOS»
Centro Académico da Democracia Cristã
= 192:
Centro Cultural de Belém — 12, 14
CEREJEIRA, Manuel Gonçalves — 192
CESÁRIA — 238, 268
CHAINHO, António — 358, 368
Chant du Monde, Le — 348
Charquinho, Retiro do = 154
CHARTIER, Roger — 21
CHAVES, Rodrigo — 169
Cheira bem, Cheira a Lisboa — 316
Chiadofone — 169
Chiado Terrasse — 221

«CHICÓRIA» — 82, 88
CHICO «TORNEIRO» — 151
CHOPIN, Fryderyk — 73, 273
CHOUGNET, Jean-Fançois — 14
Chuva de Mulheres — 267-268
CID, José — 352
Círculo de Leitores — 13, 16
Cité de la Musique (Paris) — 354, 367
CLEMENTE, Diogo — 11-12
Clube de Fado — 12
Clube Radiofónico de Portugal — 254
COELHO, Alves — 221,225
COELHO, Latino — 126, 171
COELHO, Trindade — 137
COIMBRA, Fortunato — 147, 166
COLAÇO, Alexandre Rey — 149
Colete Encarnado, Retiro do — 154
Coliseu da Rua da Palma (Lisboa) — 221
Coliseu do Porto — 8
Coliseu dos Recreios (Lisboa) — 8, 221,
292,343,358
Columbia — 252, 291
COLVIN, Michael — 13
Como sempre... como dantes — 256
Companhia de Revistas Amália
Rodrigues — 296
Com Que Voz -311
Com Tradição — 345
Comunidade Económica Europeia — 337
CONCEIÇÃO, Beatriz da — Cf.
BEATRIZ DA CONCEIÇÃO
Concílio Vaticano II — 304
CONDE, Carlos — 204, 238, 260
CONDESSA, Márcia — 285
Congresso Mariano — 192
Conjunto de Guitarras de Raul Nery —
291
Conservatório-de Música do Porto — 149
Conservatório Nacional — 149
Convívio Musical — 325
Cooperativa União Operária — 160
Copacabana Palace (Rio de Janeiro) —
SD)
CORAÇÃO, Guilherme — 258
CORAÇÃO DE JESUS, Ps Félix do — 80
Corda Seca — 14
CORDEIRO, Felisberto Inácio Januário
—36-37

CORDEIRO, Graça Índias — 366
«CORDÕES», Joaquina «dos» — Cf.
JOAQUINA «DOS CORDÕES»
Corpo Iluminado = 352
«CORREEIRO», Alfredo — Cf.
SANTOS, Alfredo dos
CORREIA, António Melo — 313
CORREIA, Hélia — 11
CORREIA, Natália — 350
COSTA, Afonso — 186
COSTA, Alberto — 221, 243-244, 246,
252, 258, 264
COSTA, António — 13
COSTA, António Firmino da — 363
COSTA, António Pereira da — 118
COSTA, Catarina Alves da — 366
COSTA, Elvira — 169
COSTA, Ercília — 221, 225, 246, 264-265,
267,367
COSTA, Isabel — 169
COSTA, José Fonseca e — 340
COSTA, Rosa — 264
Costa do Castelo, O — 273
COUTO, Bernardo — 11
COUTO, Vasco de Lima — 311
«COVINHAS» — Cf, VALE, Joaquim do
CTIAA, Rádio — 253
CT1IDY, Rádio — 254
CTIGL, Rádio — 254
Cristina Branco Canta Slauerhoff - 351-
So2
Cristina Branco in Holland — 351
Cruel Saudade — 47
CRUZ, Almeida — 169
CRUZ, Carlos — 321
CRUZ, Francisco Inácio dos Santos —
57,60
Culturst — 12
CUSTÓDIA MARIA - 88
CZERNY, Carl — 273
DAMASCENO, Rosa — 126
DANTAS, Júlio — 179, 225, 296
Decca — 291
DELGADO, Humberto — 303
DEL NEGRO, Tomás — 225
Desculpem Qualquer Coisinha — 340
DEUS, João de — 142, 171
Deutscher Schallplattenpreis — 352

DG Edições — 13
Diário da Manhã — 240, 301
DIAS, Carlos — 265,314
DIAS, Marta — 358
Dias da MadreDeus, Os — 340
DINIZ, João Paulo — 321
Discossete — 346
Ditoso Fado — 18, 126
Dom Quixote, Publicações — 13
Donzelli — 14
DÓRIA, José — 134-135, 137, 142
DROZ, Humbert — Cf. HUMBERT-
DROZ, Jules
DUARTE - 10
DUARTE, Aldina — 9, 11,23
DUARTE, Alfredo — 11, 94, 212, 221,
231, 246, 260, 264, 267, 288, 308, 346,
367,371
DUARTE, Artur — 273
DUARTE, Filipe - 225
Ducretet-Thomson — 298, 308
DUMAS Filho, Alexandre — 84
EANES, António Ramalho — 336
Eddie Fisher Show — 297
Éden-Teatro — 221
Ediclube — 368-370
Editorial Notícias — 16
EDUARDO VII, Rei de Inglaterra — 147
Electric Musical Industries — 252, 297
ELLIOTT, Richard — 13
Embuçado, O — 212,312
EMI — Cf, Electric Musical Industries
Emissora Nacional de Radiodifusão —
DO DAN OT 2 SM PAS de Ee NON
Emissores Associados de Lisboa — 254,
PAN NTE NIDA
Emissores do Norte Reunidos — 254
Em Nome do Fado — 344
Em Órbita — 319
Encantamento — 357
ENDRIGO, Sergio - 311
EPIFÂNIO «MULATO» — 90
Época, A-301
Escola do Exército (Lisboa) — 133
Escola Politécnica (Lisboa) — 133
Esmolas — 204
Espelho Quebrado — 308
Espera de Toiros — 296

Essa É Que É Essa — 296
Esta Coisa da Alma — 356
Esta Lisboa Que Eu Amo — 316
Estás na Lua — 296
Esta Voz Que Me Atravessa — 357
Estilização do Fado — 269
Estoril — 291, 372
Estranha Forma de Vida — 308
Estrela da Tarde — 335
Estrelas de Portugal — 267
Estribo, O — Cf. Tipóia, A
Etnologia — 363
EUSÉBIO - 304
EUSÉBIO, António Maria — 89-90, 231
Evening at the Faia, An — 323
E Viva o Velho - 316
Exposição do Mundo Português — 275,
282
Faculdade de Letras de Lisboa — 13
Fadinho, O — 183
Fadinho Liró — Cf. Fado Liró
Fado — 345
Fado — 350
Fado, O — 183
Fado, O — 183, 243
Fado'67 — 311
Fado Alberto — 214, 258
Fado alexandrino — 213
Fado Alexandrino Antigo — 258
Fado Alfacinha — 258
Fado Anadia — 88, 149
Fado Archives — 367, 370
Fado Artilheiro — 121
Fado Atroador de Coimbra — 99
Fado Bacalhau — 212, 258
«Fado Bacalhau» — 210, 212, 213, 215
Fado Bailarico — 258
Fado Calixto — 258
Fado Carlos da Maia — 258
Fado Carmona — 103
Fado Castanheira — 258
Fado Choradinho — 68, 83, 100, 105, 146,
149, 210
Fado Corrido — 224
Fado Corrido — 20, 94, 97, 100, 149, 170,
224, 258, 260, 344
Fado Cravo — 258
Fado CUF - 214, 258

Fado Curvo — 352
Fado da Adiça - 258
Fado da Carta — 316
Fado da Cesária — 89, 121
Fado da Custódia — 88
Fado da Meia-Noite — 121
Fado da Ribeira Nova — 121
Fado da Severa — 84-86, 100, 104, 210
Fado das Horas — 294
Fado das Salas — 100, 121
Fado das Sardinheiras — 258
Fado da Tristeza — 340
Fado de Cascais — 146
Fado de Coimbra — 134, 136
Fado de Peniche — Cf. Abandono
Fado de Rio Maior — 294
Fado do 31 — 166
Fado do Alvito — 258
Fado do Campo Grande — 335
Fado do Caracolinho — 224
Fado do Ciúme — 261
Fado do Ganga — 221
Fado Dois Tons — 258
Fado do Pascoal — 273
Fado do Porto — 121
«Fado do Público, O — 372
Fado dos Estudantes — 140
Fado do Teatro — 224
Fado do Vimioso — 84-86, 89, 92, 104, 210
Fado em Duas Gerações — 323
Fado em Mim — 352
Fado Esmeraldinha — 258
Fado Estoril — 258
Fado Franklin de quadras — 258
Fado Franklin de sextilhas — 212, 258
Fado Freira — 258
Fado Hilário — 142
Fado: História de Uma Cantadeira — 296
Fado João Maria dos Anjos — 258
Fado Laranjeira — 258, 260
Fado Latino — 258
Fado Liró — 82, 92, 208
Fado Lopes — 258
Fado Louco — 258
Fado Magiolly — 121
Fado Maior — 356
Fado Malhoa — 267
Fado Margarida(s) — 214, 258

Fado Marialva — 121
Fado Menor — 20, 97, 170, 258, 360, 344
Fado Menor do Porto — 302
Fado Mortalha — 212
Fado Mouraria — 20, 97, 258
Fado Natália — 212
Fado Nhoquinhas — 258
Fado Pajem — 258
Fado Pedro Rodrigues — 212, 258, 300
Fado Penim — 258
Fado Persiganga — 88
Fado Pierrot — 258
Fado Pinóia — 258
Fado Português — 311
Fado Primavera (1) — 202
Fado Primavera (II) - 212
Fado Prodigioso — 136
Fado, O, Publicação Semanal Literária é Ilustrada — CE. Canção de Portugal, A
Fado Puxavante — 258
Fado Rigorozo da Figueira da Foz — 99
Fados — 345
Fados — 9
Fado sem Pernas — 258
Fado Serenata — 142
Fado Sevilha — 258
Fado Sonho — 258
Fado Tango — 258, 264, 300
Fado Torres do Mondego — 258
Fado Tradição — 212, 312
Fado Triplicado — 205, 207-208, 212
Fado Triplicado — 258
Fado Varela — 214
Fado Versículo — 204, 258, 260
Fado Vitória — 212, 258-259, 308
Fado: Vozes e Sombras — 365
Faduncho, O — 207
Faia, O — 284, 312
FALLA, Manuel de — 149
«FALMENO» — Cf. CORDEIRO,
Felisberto Inácio Januário
Fandangueiro — 311
FARINHA, Fernando — 288, 292, 304,
SAS.
Favourit — 169
Federação Nacional para a Alegria no Trabalho — 275, 277, 280, 304
FÉ, Maria da — Cf. MARIA DA FÉ

FÉLIX, Rodrigo Costa — 10, 358
FERNANDA MARIA - 285, 288, 346
FERNANDES, Adelina — 224-225, 252
FERNANDES, Manuel — 288
FERNANDES, Nuno Nazareth — 321,
323
FERRÃO, Raul — 225, 265, 270, 269,
300, 311, 314
FERRÉ, Léo — 305
FERREIRA, Gabino — 292
FERREIRA, José Gomes — 245-246
FERREIRA, Lino — 225
FERREIRA, Maria Emília — 200, 246,
252, 367
FERRO, António — 273-275, 282-283
FERRO, Henrique Rufino — 119
FERRO, José — 148
Ferro de Engomar, Retiro do — 154, 243
Festival da Eurovisão — 321, 335
Festival de Edimburgo — 298
Festival de Jazz de Cascais — 321
Festival de Rock de Vilar de Mouros —
EvAI
Festival RTP da Canção — 321, 335
FICALHO, Condessa de — 127
FIELD, John — 73
Fim do Mundo, O — 267
FISHER, Eddie — 297
Flor de Verde Pinho, Uma — 335
FLORES, Lola — 296
Folclore, O — 288
FONSECA, Paulo da — 314
FONTALVA, Conde de — 147
FONTANA, José — 160
Foot-Ball — 224
«FÓSFOROS», António «dos» — Cf.
ANTÓNIO «DOS FÓSFOROS»
Fossilismo e Progresso — 126
Foz, Salão — 221, 225
FRADIQUE, Teresa — 366
FRAGA, Augusto — 297
FRANÇA, Frutuoso — 292
FRANÇA, Nobre — 160
Fraternidade Operária — 160
FREIRE, Ângelo — 11
FREIRE, Armando — 11, 193, 210, 212
221, 244, 250, 252, 258, 296, 367
FREITAS, Fernando — 258

FREITAS, Frederico de — 71, 225, 265,
269,300,311,314,361
FREITAS, Manuela de — 11
FREYCINET, Louis-Claude Desaulses
de -33,37,38,377
Fundo Monetário Internacional — 337
Gado Bravo — 273
Gaivota — 323
GALHARDO, José — 265
GALLOLP, Rodney — 71,361
GALVÃO, Henrique — 257
GARNIER, Christine — 275
Garras dos Sentidos — 350
GARRETT, Almeida — 71, 74, 344
GEERTZ, Clifford — 21
GÉLIN, Daniel — 297
GERALDES, Bartolomeu José — 120
GIL, Augusto — 142
GIL, João — 10-11
«GINGUINHA» — Cf. SANTOS,
António
GODINHO, Franklin — 258
GODINHO, Sérgio — 305, 319, 340
GOES, Luís — 305
GOMES, Júlio — 288
GOMES, Maurício — 166, 220
GONÇALVES, Carlos — 11, 335, 343
GONÇALVES, Jorge — 183
GONZAGA, Tomás António — 50
GORDO, José Luís — 12
Gostava de Ser Quem Era — 335
GOUNOD, Charles — 131
GOUVEIA, Daniel — 13,313
GOUVEIA, Deonilde — 244, 264
GOUVEIA, José Fialho — 321
GRAÇA, Francis — 269
Gramco — Cf. Gramophone Company, The
Gramophone Company, The — 252-253
Grande Bazar do Porto — 252-254
Grande Noite do Fado — 292, 330, 335,
366
Grande Prémio da Cidade de Paris - 311
Grândola Vila Morena — 330
Grand Prix du Disque — 311
GRÉCO, Juliette — 305
Grémio Artístico Amigos do Fado — 240
Grito — 343
Grupo Artístico Canção Nacional —

264

- Grupo Artístico Propaganda do Fado — 264
Grupo de Acção Cultural — 330
Grupo de Solidariedade Propagadores do Fado — 243
Guarda-me a Vida na Mão — 357
GUERREIRO, Anita — 316
GUERREIRO, Katia — 10, 356
GUERREIRO, Maria das Dores — 363
7)
GUERREIRO, Nuno — 358
GUIA, Maria José da — 288
GUINOT, Maria — 368
Guitarra de Portugal — 183-184, 201, 210, 240, 243-244, 264
Guitarra e Outras Mulheres, A — 358
HALPERN, Manuel — 13
HALPERN, Rosa — 367
HANDKE, Peter — 351
HARRINGTON, Carlos — 163, 166, 180, 183, 243
HERCULANO, Alexandre — 74
Heróis do Mar — 349
HILÁRIO, Augusto — Cf. ALVES, Augusto Hilário Costa
His Master's Voice — 252
História do Fado — 68, 160, 184, 225, 359
HMV — Cf, His Master's Voice
HOLLANDA, Chico Buarque de — 305
Hollywood Bowl (Los Angeles) — 298
Homem das Castanhas, O — 335
Homem do Caquinho, O — 332
Homem do Ribatejo, O - 304
Homem na Cidade, Um — 335, 344
Homem no País, Um — 344
Homokord — 252
HOUAISS, António — 73
HOWARD, Trevor — 297
HUMBERT-DROZ, Jules — 193
HUSSLA, Victor — 149
Idéal, Discos — 169
IGLÉSIAS, Madalena — 292
Igreja de Santo Estêvão — 259
Imprensa Nacional-Casa da Moeda — 15, 148
INÁCIO, Celeste — 184
INÊS, Artur — 183

INET - Cf. Instituto de Etnomusicologia
da Universidade Nova de Lisboa-Centro
de Estudos em Música e Dança
INET-MD - Cf. Instituto de
Etnomusicologia da Universidade Nova
de Lisboa-Centro de Estudos em Música
e Dança

Tn Illo Tempore — 137

Inspecção-Geral dos Teatros — 228, 231

Instituto de Etnomusicologia da
Universidade Nova de Lisboa-Centro de
Estudos em Música e Dança — 12, 372

Instituto Superior de Ciências do
Trabalho e da Empresa — 13

Integralismo Lusitano — 177, 275, 312

«INTENDENTE», Manuel Soares «do»
— Cf. SOARES, Manuel

Invicta Rádio — 254

JAGGER, Mick — 10

JANES, Alberto — 311

«JANOTA», Júlio — Cf. JÚLIO

«JANOTA»

Jansen, Salão — 219, 244

Jardim Cinema — 221

JERÓNIMO, Rita — 366

Joana Amendoeira — 357

JOÃO V, D., Rei de Portugal - 38, 176

JOÃO VI, D., Rei de Portugal — 43, 52

João das Velhas, Restaurante — 219

João Ratão — 273

JOAQUIM «SAPATEIRINHO» — 151

JOAQUINA «DOS CORDÕES» — 88

JOBIM, António Carlos — 305

JORGE «CADEIREIRO» — 151

JORGE FERNANDO - 11

JOSÉ I, D., Rei de Portugal — 42

JOSÉ AUGUSTO - 159, 162

José dos Pacatos, Retiro do — 154

JOSÉ MARIA «DOS CAVALINHOS»
— 121

JOSÉ MARIA «SALOIO» — 89

JOSÉ NORBERTO - 89

JÚDICE, Nuno - 11

JÚLIA «FLORISTA» — 166, 238

JÚLIO «JANOTA» — 180

JUNOT, Jean-Andoche — 52

JUNOT, Lucas — 143

JUNQUEIRO, Guerra — 89, 142

KEIL, Alfredo — 173
Kilas, o Mau da Fita — 340
KINSEY, William — 51,377
KLEIN, Alexandra Naia — 366
KOSTELANETZ, André — 298
Kraft durch Freude — 280
KRASMANN, Thilo — 323
KROPOTKINE, Piotr — 160
LACERDA, Manassés de — 143, 170
LADO, António — 166, 220
LA FÉRIA, Filipe - 9
Lágrima — 343
Lágrimas — 350
Lallement Freres — 148
LAMBERTINI, Michel Angelo — 68
LAUER, Lopo — 225
Lavava no Rio, Lavava — 335
LAVIGNAC, Albert — 68
LEÇA, Armando — 176
Legião Portuguesa — 253, 280
LEIBNITZ, Gottfried — 319
LEITE, António da Silva — 48, 118
LEMOS, Ricardo — 169, 252
LEONCAVALLO, Ruggiero — 133
LIMA, Jerónimo Francisco de — 46
LIMA, Paulo — 13, 24, 180, 215
Lincoln Center (Nova Iorque) — 298
LINS, Ivan — 344
Lisboa à Noite — 285
Lisboa em 1850 — 126
Lisboa, Menina e Moça — 335
LISZT, Ferenc — 73
Livro d'Ouro do Fadista, O — 130
LOPES, José — 258
LOPES, Pedro Santana — 13
LOPES-GRAÇA, Fernando — 321, 362
LOUREIRO, Urbano - 117
Luaka Bop — 352
Lua Semi-Nua — 352
Luna Parque — 244
Luso, Café — 219-220, 244, 296, 332
Lucta, A=117
LUZ, Hortense — 224
Luz Destino — 357
Luzofone — 169
Lyra do Fado — 130
MACEDO, Luís de — Cf. OLIVEIRA,
Chaves de

«MACHADINHO» — Cf. MACHADO,
António Pedro
MACHADO, Alberto Vítor — 360
MACHADO, António Pedro — 166
MACHADO, Armando — 212, 244
MACHADO, Jorge — 368
MACHADO, Júlio César — 128-129
MACHADO, Tiago — 11
MACIEIRA, Luís — 169
MADRE DE DEUS, D. António da —
378
Madredeus — 340, 349
Madrugada de Alfama — 308
Mafalda Arnauth — 357
MAGIOLLY — 121
MAIA, Ambrósio Fernandes — 89, 120,
148
MAIA, José Carlos da — 166, 172, 258
Mais do Que Amor É Amar — 344
MALIBRÁN, María — 84
Malmequer — 225
Manda Ventarolas — 267
Mãos Sujas — 261
«MARCENEIRO», Alfredo — Cf.
DUARTE, Alfredo
Marcha de Alfredo Correeiro — 220, 294
Marcha de Alfredo Marceneiro — 221, 258
Marcha de Manuel Maria Rodrigues — 212
Marcha do Ti" Alfredo — Cf. Marcha de
Alfredo Marceneiro
Márcia Condessa — 285
MARCOLINO - 117
Margem de Certa Maneira — 319
Margens — 344
MARIA I, D., Rainha de Portugal — 42
MARIA ALBERTINA - 225, 246
MARIA ALICE - 225, 246
MARIA BETHÂNIA — 305
MARIA DA FÉ —9, 12, 312, 332, 345
MARIA DA NAZARÉ — 9, 346
MARIA DO CARMO «ALTA» — 246, 367
Maria Lisboa — 308
MARIANA VITÓRIA, D., Rainha de
Portugal — 42
MARIA VITÓRIA — 166, 169, 219
«MARIAZINHA» — Cf. SILVA, Maria
Marinheiro Americano, O — 267
MARIZA — 9-10, 352, 354

MARQUES, Alfredo — 169
MARQUES, Belo — 265
MARQUES, José — 210, 212, 258, 344
MARTINS, Oliveira — 172
«MARUJO» GABRIEL — Cf.
OLIVEIRA, Gabriel de
MARX, Karl — 160
MASCAGNI, Pietro — 133
MASSENET, Jules — 133
MATA, João da — 260
MATARAZZO, Maysa — 305
MATOS, Tony de — 292
MAURÍCIO, Fernando — 10, 292, 336,
354
MAX - Cf. SOUSA, Maximiano de
Maxim's — 221
Maysa — Cf. MATARAZZO, Maysa
MEIRELES, Cecília — 311
MELLO, Pedro Homem de — 11, 308,
311,344
MELO, António — 265, 313
MELO, Fontes Pereira de — 93
MELO, Isabel — 14
MELO, Madalena de — 246, 252, 367
Melodia — 291, 371
MENANO, António — 143
MENDES, Carlos — 321
MENDES, Júlia — 166, 169, 219
MENDONÇA, Lopes de — 173
Menina da Rádio, A — 273
Menino dº Oiro — 323
Mesa de Frades — 12
Mesmo Fado, O — 358
MESQUITA, Adelina — 244
MESQUITA, Domingos — 244
Meu Fado — 346
MIDEM - 311
MIGUEL, D., Infante — 52
Minha Maria — 345
Ministério da Instrução Pública — 228
Ministério do Interior — 231
MIRANDA, António Cândido de — 121
MIRANDA, Armando — 296
MÍSIA — 9, 350, 354, 268
Mísia — 350
Mistério do Fado, O — 352
Miúdo da Bica, O — 304
«MIÚDO DA BICA, O» — Cf.

FARINHA, Fernando
«MIÚDO DA MOURARIA, O» — Cf.
MAURÍCIO, Fernando
Mocambo (Hollywood) — 297
MOÇAS, José — 370
Mocidade Portuguesa — 280, 301
Moinho Vermelho — 221
MOTTA, Luís — 56, 71, 176, 257, 268,
277, 304, 319, 360, 366
MÓNACO, Príncipe do — 293
Mondego, Café — 319, 396
MONGE, João — 10
Moniz, Jorge Botelho — 253
Montanha, Clube — 221
Montanha, Retiro da — 154
MONTEIRO, João Salustiano — 166, 180,
243
Monumental, Café — 219
MORAES, António Vasco de — 10
MORAES, Vinicius de — 330
MORAIS, Manuel — 24, 370
MOREIRA, Santos — 288
MOTA, Castro — 309
MOURA, Ana — 9, 357
MOURA, Vasco Graça — 11, 350
MOURÃO, António — 316
MOURAO-FERREIRA, David — 11,
300, 306, 308, 311, 330
Mouraria — 225, 296
MOUTINHO, Helder — 10
MOUTINHO, Pedro — 10, 357
MOUZINHO, Teresa — 368
Movimento das Forças Armadas — 328
Movimento de Unidade Democrática
— 282
Mudam-se os Tempos, Mudam-se as
Vontades — 319
MUDARRA, Alonso — 378
Murmúrios — 351
Museu do Fado — 12-15, 24, 367-368,
378
Museu Nacional do Teatro — 364-365
MUSSOLINI, Benito — 280
Na Linha da Vida — 356
«Namorados da Cidade» — 335
«Não É Desgraça Ser Pobre» — 302
NAPOLEÃO I, Imperador dos
Franceses — 73

Nas Mãoz do Fado — 356
National Broadcasting Corporation — 297
NAZARÉ, Maria da — Cf. MARIA DA
NAZARÉ
NBC — Cf. National Broadcasting
Corporation
NERY, Raul — 24, 288, 291, 368
NERY, Rui Vieira — 13-14, 378
NETO, José Manuel — 11,358
NEVEL, Paul Van — 354
NEVES, Armando — 231, 260
NEVES, César das — 68, 83, 86, 94,
09105 1116-117, 133, 136, 140; 142;
146, 173
NEVES, Maria das — 225
NICHOLSON, Francisco — 314
NIZA, José — 335, 369
NOBRE, António — 142, 238
NOBRE, João — 265, 314
NÓBREGA, Cristina — 10
Noite de Fados, Uma — 356
NORBERTO, José — Cf. JOSÉ
NORBERTO
NORONHA, Maria Teresa de — 88, 257,
262, 277, 291, 293-294, 296, 300, 312-
313,323,346,371
Notas sobre a Alma — 352
No Tempo das Cerejas — 357-358
No Teu Poema — 335
Nova Sintra, Retiro da — 154
Nove Fados e Uma Canção de Amor — 9, 358
Novo Fado da Severa — 302
Novo Mundo, O — 221
Número Um — 12
NUNES, Francisco Oneto — 366
NUNES, José — 183
NUNES, José - 288, 309
Obsessão — 343
Odeon — 169, 262
Odéon, Cinema — 221
Olhos Garotos — 357
OLIVARES, Pepa — 42
OLIVEIRA, Adriano Correia de — 305,
END)
OLIVEIRA, Carlos de — 344
OLIVEIRA, César — 314
OLIVEIRA, Chaves de — 11, 177,300,
305-306, 308

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de — 366
OLIVEIRA, Gabriel de — 142, 260, 312
OLIVEIRA, Josefa de — 126
OLIVEIRA, Paradela de — 143, 252
OLIVEIRA, Raul Augusto de — 183
OLIVEIRA, Simone de — 292, 316
OLIVEIRA, Venceslau de — 184
Olympia (Paris) — 297-298, 335
Olympia Clube — 221
O'NEILL, Alexandre — 311
One-step — 224
ONOFRIANO, Maria Severa — 63, 76,
80, 82-84, 87, 146, 268
Ora Vai Tu! — 267, 296
Ordem de Santiago da Espada — 298
Ordem do Infante D. Henrique — 336
Orfeão Académico de Coimbra — 204
ORTIGÃO, Ramalho — 58, 172
OSÓRIO, António — 71, 319, 321, 362-
363
OSÓRIO, José Manuel — 14, 16, 314,
368
Ó Tempo, Volta para trás - 316
OULMAN, Alain — 11,300, 306, 308-
309, 311,313,323, 330, 344,357
Ó Viva da Costa — 296
Ó Zé, Aperta o Laço - 316
PACHECO, Mário — 11-12
PAGANINI, Niccoló — 73
PAIÃO, Manuel — 314
PAIS, Filipa — 358
PAIS, Ricardo — 9, 354, 367
PAIS, Sidónio — 191
Pai Tirano, O - 273
PAIXÃO - 88-89
Paixões Diagonais — 350
Palácio Foz — 127, 221
PALHA, Fernando — 126
PALMEIRIM, Luís Augusto — 59, 82
Panteão Nacional — 8, 14, 28
Papagaio, Retiro do — 154
PARATY, Condes de — 257
PAREDES, Artur — 143, 252
PAREDES, Carlos — 16, 305, 344, 350
Parque Mayer — 224, 244
PARREIRA, António — 368
PARREIRA, Paulo — 11,358
PARREIRA, Ricardo — 11

Parreirinha de Alfama, A — 285
Partido Comunista Português — 183, 283,
330, 332
Partido Socialista — 160
PASCOAES, Teixeira de — 344
PASSOS, Soares de — 131, 146
Pathé — 252
Pátio das Cantigas, O — 273
PATO, Bulhão — 59, 82, 171
Patusca, Retiro da — 154
«PATUSCÃO», Sales — Cf. SALES
«PATUSCÃO»
Pavana de Alexandre — 378
PBMX=319
Peço a Palavra — 316
Pedralvas, Retiro das — 154
PEDREIRA, Maria do Rosário — 11
Pedro dos Coelhos, Retiro do — 154
Pega-me ao Colo — 267
PEIXOTO, António — 169
Pelo Dia Dentro — 356
PENEDO, Luís — 313
PEREIRA, Margarida — 257
PEREIRA, Nuno da Câmara — 345
PEREIRA, Pedro Teotónio — 296
PEREIRA, Sara — 12-13, 24, 367
PERES, Júlio - 246
Perna de Pau, Retiro do — 154
Pérola da China, A — 265
PESSOA, Joaquim — 332, 344
«PETROLINO» — Cf. SILVA, Luís
Carlos da
Philips — 323, 335
PICASSO, Pau — 309
PIMENTEL, Alberto — 68, 85-86, 88, 90,
100; 2107-108) 110) 115/1157 142) 155;
184, 193, 237, 359
PINA, Joel — 288
PINHEIRO, Chaby — 166
PINHEIRO, Rafael Bordalo — 93
PINHEL, Conde de — 147
PINTO, Ângela — 166
PINTO, Filipe — 250, 264
PINTO, Manuel de Sousa — 56, 71
PINTO, Venceslau — 225
«PISCALARETE», José Marques — Cf.
MARQUES, José
PITALCANTE - 89

Polydor — 252
POMBAL, Marquês de — 38, 42
PONTES, Dulce — 350
PORFÍRIO, José — 250, 252, 264, 367
Por Meu Cante — 358
Por Morrer Uma Andorinha — 323
PORTELA, Raul — 224-225, 265, 269,
314
Portugal, Cervejaria — 219
PORTUGAL, Marcos — 46, 50
Post-Scriptum — 351
Povo Que Lavas no Rio — 259, 308, 340
«PRAÇA», António «da» — Cf.
ANTÓNIO «DA PRAÇA»
PRACANA, José — 24, 313, 368, 371
Pré-Histórias — 319
Prémio Bordalo -311, 314
Prémio da Crítica Discográfica Italiana
-311
Prémio Goya — 9
Prémio Pozal Domingues — 311
«PRETA CARTUXA» — 90
«PRETO DA TIA LEOCÁDIA» — 90
Primavera — 212, 300, 344
Primeiro Fado — 357
PRINCE - 10
PROENÇA, Carlos Manuel — 11
PROENÇA, Júlio — 244, 250, 264
PROENÇA, Maria Amélia — 9
PROUDHON, Pierre-Joseph — 160
Público — 14, 16, 372
Quadro Comunitário de Apoio — 337
QUARESMA, João Pedro — 121
Quebra-Bilhas, Retiro do — 154
QUEIROGA, Pedrigão — 296
QUEIRÓS, Eça de — 58, 131, 171-172
QUENTAL, Antero de — 160, 344
QUERIOL, Miguel — 62, 63, 76, 82
«RABECÃO», Padre — Cf. CARVALHO,
João Cândido de
RADAMANTO, Francisco — 238, 260
Rádio Amália — 9
Rádio Clube da Costa do Sol — 254
Rádio Clube Lusitânia — 254
Rádio Clube Português — 254, 257, 291
Rádio Graça — 254
Rádio Luso — 254
Rádio Motorola — 254

Rádio Parede — 254
Rádio Peninsular — 254
Rádio Renascença — 254, 291
Rádio São Mamede — 254
Rádio Sonora — 254
Radiotelevisão Portuguesa (RTP) — 12,
291, 293, 301, 304, 321, 324, 330, 335
Rádio Triunfo — 291, 371
Rádio Voz de Lisboa — 254
RAINHO, Mário — 12
Raízes Rurais, Paixões Urbanas — 354
RAMOS, Adelina — 285, 288
RAMOS, Carlos — 285, 288, 371
RAMOS, Casimiro — 11, 258
RAMOS, Joaquim — 169
RAMOS, Miguel — 258, 344
Rapsódias Portuguesas — 149
RATES, José Carlos — 183, 239
Real Academia de Amadores de Música
— Cf. Academia de Amadores de Música
de Lisboa
Real Conservatório — Cf. Conservatório
Nacional
REGINA, Elis — 325
RÉGIO, José — 72, 311
REIS, Adriano dos — 212, 238
REIS, Estêvão Xavier dos — 119
REIS, João — 184, 240
REIS, Joaquim Pedro dos — 119
República, A — 183, 330
RESENDE, Garcia de — 71, 311
Retiro da Severa, O — 231, 244, 296
Revolução de Maio, A — 273
Rex, Salão — 221
RIBAS, João António — 66, 85, 99
«RIBEIRINHO», Actor — 126
«RIBEIRINHO» — Cf. RIBEIRO,
Francisco
RIBEIRO, António Lopes — 273
RIBEIRO, Francisco — 273
RIBEIRO, Maria João — 24
RIBEIRO, Ricardo — 10
Riso & Ritmo — 372
Ritual — 350
ROCHA, António — 9, 312, 346, 355
ROCHA, José Fontes — 11, 288, 335,
343
ROCHA, Paulo — 305

ROCHA, Ricardo — 10, 357-358
RODRIGO - 312
RODRIGUES, Alcídia — 212, 312
RODRIGUES, Amália — 8-9, 11, 24, 28,
72, 176-177, 262, 267, 293, 296-300, 302,
304-305, 308-309, 311, 316, 323, 328,
332, 3359-336, 343-344, 346, 349-350,
352, 354-356, 364-366, 368
RODRIGUES, António Carmona — 13
RODRIGUES, Celeste — 285
RODRIGUES, Cristóvão Augusto — 148
RODRIGUES, Manuel Maria — 212
RODRIGUES, Marco — 10
RODRIGUES, Patrícia — 358
RODRIGUES, Pedro — 258, 300
ROLDÃO, A. — 163, 166, 169
ROSA, António — 166
ROSA, João Ferreira — 212, 285, 312-313
Rosa Branca — 345
Rosa Branca, Cervejaria — 219
Rosa Cantadeira, A — 296
Rosa Enjeitada — 261
ROSA MARIA - 238
ROSETA, Cuca — 10
Rosmaninho — 265
ROTHKO, Mark — 351
ROUSSADO, Manuel — 18, 126
Royal Cine — 221
Rua dos Meus Ciúmes, A — 316
SÁ, Bernardo Moreira de — 149
Sabe-se lá — 267
SABROSA, Conde de — 293
Salão Artístico de Fados — 244
SALAZAR, António de Oliveira — 275,
280, 282, 301
SALES, José Custódio — 88
SALES «PATUSCÃO» — 89
SALGUEIRO, Gonçalo — 10, 357
SALGUEIRO, Teresa — 340, 349
«SALOIO», José Maria — Cf. JOSÉ
MARIA «SALOIO»
SALOIO DE CAMPOLIDE - Cf. JOSÉ
NORBERTO
SAMPAIO, Albino Forjaz — 175, 181
SAMPAIO, Gonçalo — 74
Sangue Toureiro — 297
Sankei Hall (Tóquio) — 298
SANTANA, Vasco — 269

SANTO, Ricardo Espírito — 298
SANTOS, Alfredo dos — 212, 220, 264
SANTOS, António — 166
SANTOS, Argentina — 9, 285, 388, 346,
354,367
SANTOS, Carlos Manuel Moutinho
Paiva dos — 9, 336, 356, 368
SANTOS, Jaime — 258, 288
SANTOS, José Carlos Ary dos — 11,311,
221323, 392.399, 244
SANTOS, Vítor Pavão dos — 13, 364
SANTOS Jr., Abílio Nunes dos — 253
«SAPATEIRINHO» — Cf. JOAQUIM
«SAPATEIRINHO»
«SAPATEIRO», Rosa — Cf, ROSA,
António
SARAMAGO, José - 344
SARDINHA, António — 312
SARDINHA, José Alberto — 14, 370
SARMENTO - 82, 92
Sassetti — 273
SATANELA, Luísa — 225
SAURA, Carlos — 9
Savoy (Londres) — 298
SCARNICCIA, Carlota — 63, 88
SCHLICHTHORST, Carl — 34, 37,377
SCHUMANN, Robert — 273
SCOTT, Walter — 84
SEABRA, César — 298
Se Aquilo Que a Gente Sente — 296
Secretariado de Propaganda Nacional —
231,274
Secretariado Nacional da Informação,
Cultura Popular e Turismo — 231, 283,
296, 304, 361
Século, O — 183
SEEGER, Pete — 348
Segredo — 344
Sempre em Pé — 261
Senhora da Atalaia, A — 296
Senhora da Lapa — 357
Senhora do Almortão — 72
Senhor Vinho — 12, 332, 343
Sensus — 352
SERÓDIO, José António Guimarães —
Cf. SABROSA, Conde de
Serões para Trabalhadores — 277, 304
SERPA, Domingos — 201

SERRA, Susana — 367
Ser Solidário — 340
Sete Letras — 294
Severa, A — 166
Severa, A — 225, 296
Severa, À — 269
SEVERA, Maria — Cf. ONOFRIANO,
Maria Severa
SEVILHANO, Luís Cardoso Soares —
119
SILVA, António — 269
SILVA, António Maria da — 210
SILVA, António Morais e — 32
SILVA, Carlos Coelho da — 9
SILVA, Hermínia — 225, 246, 267, 284,
296, 336, 371
SILVA, Jacó Vieira da — 119
SILVA, João Paulo Esteves da — 357
SILVA, Jorge — 15
SILVA, José António da — 184, 208, 210,
212, 243, 258
SILVA, Luís Carlos da — 147, 166, 169
SILVA, Maria — 246, 252, 367
SILVA, Tiago Torres da — 11
SILVA, Tristão da — 288
SIMÕES, Álvaro Duarte — 311
SIMOES, Manuel — 291
Simplex, Discos — 169
Sindicato Nacional dos Músicos — 230
SNI — Cf. Secretariado Nacional da
Informação, Cultura Popular e Turismo
SOARES, João — 12
SOARES, Maria Fernanda Martins — 368
SOARES «DO INTENDENTE»,
Manuel — 183-184, 243
Sobreviventes, Os — 319
Sociedade Portuguesa de Autores — 258
Solar da Alegria, O — 244, 296
Solar da Hermínia, O — 284
Soldado do Fado, O — 268
Sol e Toiros — 296
Sony — 354
SOROMENHO, Castro — 126-127
SOUSA, A. C. de — 183
SOUSA, Augusto — 181
SOUSA, Avelino de — 178-180, 185,
187-188, 193, 200, 207, 213, 225, 238,
243, 260, 360

SOUSA, Georgino de — 193,244, 252
SOUSA, João Pinto de — 16, 24
SOUSA, Maximiano de — 292
SOUSA, Neves de — 292
SOUSA, Vítor de — 183
SOUSA «DO CASACÃO» — 89
SPÍNOLA, António de — 332
Sport Lisboa e Benfica — 304
SUCENA, Eduardo — 313, 365
SUE, Eugêne — 58
TABORDA, Actor — 126, 166
TAMEN, Pedro — 350
Tanto Menos, Tanto Mais — 250
TARKOVSKII, Arsenii — 351
TAROUCA, Teresa — 10, 312
Tasca do Chico, A — 12
TAVARES, Helena — 316
TAVARES, Silva — 225, 265, 300
Taverna do Embuçado, A — 285, 312
Tears of Lisbon — 354
Teatro Apolo (Lisboa) — 224
Teatro Avenida (Lisboa) — 225
Teatro da Rua dos Condes (Lisboa) —
42-43
Teatro da Trindade (Lisboa) — 126, 221
Teatro de São Carlos (Lisboa) — 50, 62,
130
Teatro de São Luiz (Lisboa) — 12, 221,
332
Teatro D. Maria II (Lisboa) — 142
Teatro do Ginásio (Lisboa) — 126, 221
Teatro do Príncipe Real (Porto) — 142
Teatro do Salitre (Lisboa) — 42
Teatro Maria Vitória (Lisboa) — 221,
224, 253
Teatro Politeama (Lisboa) — 9,21
Teatro Variedades (Lisboa) — 221, 253
TELMO, Cottinelli — 269
Tempo Breve Que Passaste — 47
Tempo Zip — 319
TERESA, Dina — 252, 269
Terra, o Mare o Céu, A - 345
Tête de | Art, La (Paris) — 298
THIBAUD, Jacques — 149
Tico-Tico — 316
TINHORÃO, José Ramos — 71, 92, 366
TINOCO, José Luís — 335, 344
«TINOP» — Cf. CARVALHO, João

Pinto de
Tipografia Ocidental — 148
Tipóia, A — 285
Tip-Top — 265
Tobis — 269
Toca, À — 285
TOLENTINO, Nicolau — Cf.
ALMEIDA, Nicolau Tolentino de
TOLSTOI, Lev — 189
TORDO, Fernando — 11,321,335,344
TORNEIRO, Chico — Cf. CHICO
«TORNEIRO»
TORRE, Conde da — 147
TORRES, Maria do Carmo — 246, 252,
267
Tourada — 321
Tradisom — 370
Trago o Fado nos Sentidos — 335
Traviata, La — 84, 131
TRINDADE, Arnaldo — Cf. Arnaldo
Trindade
Triste Fado — 126
Troupe Guitarra de Portugal -264
Trova do Vento Que Passa — 330
Trova Popular, A — 183
Trova Portugueza, A — 213
Trovas Antigas, Saudade Louca — 13
Tudo Isto É Fado — 345
Tudo Isto É Fado — 302
Última Pega, A — 304
Último Fado — 142
UNESCO - 13-14
União dos Sindicatos de Setúbal — 183
Universidade Católica Portuguesa — 13
Universidade de Coimbra — 134, 140
Universidade Nova de Lisboa — 13,372
Vagamundo — 308
«Vagamundo» — 306
VALE, Amadeu do — 265, 267
VALE, Joaquim do — 288
Valentim de Carvalho — 252, 254, 273,
291, 297, 308, 330, 366, 370-371
VALÉRIO, Frederico — 265, 267-268,
300, 311,314
VARELA, Ana Sofia — 10, 357
VARELA, Reinaldo — 166, 169
VARIAÇÕES, António — 340
VASCONCELOS, Carolina Michaelis

de — 70
VASCONCELOS, Joaquim de — 134,
137, 142
VASCONCELOS, Leite de — 173
VEIGA, Antero Alte da — 143
Velha Tendinha — 267
VELOSO, Caetano — 305
VELOSO, Rui — 11, 72, 338
Vendaval Maravilhoso — 297
Verde Gaio, Grupo de Bailados — 269,
288
Verdes Anos — 305
VERDI, Giuseppe — 84, 131
VERNEUIL, Henri — 297
VERNON, Paul — 367
VIANA, Francisco — 166, 184
VIANA, José — 314, 316
«VIANINHA» — Cf. VIANA, Francisco
VICENTE, Gil - 32
VICTOR, Delfina — 169
Vida É Bela, A -316
Vida Enganada — 305
VIDIGAL, Manuel José — 47, 118
Vie en Rose, La (Nova Iorque) — 297
VIEIRA, Afonso Lopes — 137, 204
VIEIRA, Afonso Xavier — 137
VIEIRA, D. L. — 148
VIEIRA, Ernesto — 68, 99, 134, 361
VIEIRA, Rodrigues — 169
VIEITAS, Júlio - 292
Viela, A— 285
VIMIOSO, Conde de — 62-63, 76, 80,
82-86, 89, 92, 124
VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa
de -32
VITÓRIA, Maria — Cf. MARIA
VITÓRIA
«VIZINHO» — Cf. MIRANDA,
António Cândido de
Vou Dar de Beber à Dor - 311
WALDEN, Ruth — 269
WEECH, J. Friedrich von — 35, 37-38,
ENT
WOODMAN, Francesca — 351
ZAMBUJO, António José — 10, 358
Zé Cacilheiro — 316
Zé dos Pacatos — 267
Zé dos Pacatos, Retiro do — 154

EEN e SE ETA ONCA ae Ao tiras cel da a ea Sons mta co E 293
SECO O Ron FUICDO serras Di E EO Rca O carina a O a E 301
VEIO TENOVAÇÃO Lc San is vt RU EO a pa O da 305
ikado em vesperas do: 25 de Abril spice oiii cade asno Ei aba 316
Capítulo VII - Desde 1974: ruptura e reencontro
(E Paso OMC qe (e (of AR np AR NR RE RE GAS PR 328
Recrise de identidode des anos 80 aa es sausgar spas pla at nitrato sa alada aa CEPA
UR EnvO SIS feia PrOCUIVO snes emo Daire crsiaa Ein isa ago ato É ea aa a 340
Datos coranovopado»;..4. ie ta sas eee A nam ua dE estes E SE cla 348
re ameno OC pesquisa =. eiqur ep dá pos incesto sra eo ga 359
E VIRE E Aee ag O DSA PRDR GO RRAD R RIRIDI OMNIE pr 3/4
ERRA Srs Los O rn am a Bh Cia SIN ALR pla ad RÃ 3/7

Título
Para Uma História do Fado
Autor
Rui Vieira Nery
Design e Paginação
Silvadesigners
Revisão
Paula Mateus
Fotografia e imagem
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Museu do Fado
Silvadesigners
Tipos de letra
Simoncini Garamond
Futura Std
Papel
Couché creator volume 135g (miolo)
Couché matt 300g (capa)
Coordenação editorial
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Impressão e acabamento
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutorado em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin, Rui Vieira Nery ensina nas Universidades de Évora e Nova de Lisboa e é investigador do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos de Música e Dança e do Centro de Estudos Teatrais, bem como Director do Programa Gulbenkian Educação para a Cultura. Antigo Secretário de Estado da Cultura, foi Comissário Nacional para as Comemorações do Centenário da República e Presidente da Comissão Científica da Candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO), é Académico Correspondente da Academia Portuguesa da História e membro do

Conselho Nacional de Cultura. É Comendador da Ordem do Infante D. Henrique, «Distinguished Alumnus» da Universidade do Texas em Austin, Cidadão Honorário do Município da Póvoa de Varzim e Membro Honorário do Fórum Iberoamericano das Artes.

Pintura da capa

Fernando Pessoa e

Alfredo Marceneiro, 2010

de Júlio Pomar

Acrílico e pastel

sobre tela

* Coleção Fundação

Júlio Pomar

«Oito anos depois da sua edição original, e apesar das suas limitações que eu próprio fiz questão desde o início de assinalar — logo pela escolha de um título prudente, Para Uma História do. Fado, em vez de um peremptório a de História do Fado — penso ser um facto inegável que este texto se afirmou como um instrumento de referência bibliográfica de utilidade reconhecida tanto pelo meio académico como pela comunidade do Fado e pelo público em geral, na sua dupla faceta de obra de divulgação geral sobre o género e de ponto de partida para a reflexão e a investigação especializadas sobre este campo, no seu todo, ou sobre temáticas específicas no seio deste.» Do «Prefácio» à presente edição

ISBN-13: | 972-27-2023- | d MUSEU - | SPAUTORES

da EGEAC DO FADO 116430300002000020054

FADO | Hixanie

mit) PATRIMÓNIO DA

HUMANIDADE

IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA