



Revista Portuguesa de Educação Artística,  
Volume 11, N.º 2, 2021  
DOI: 10.34639/rpea.v11i2.190  
<https://rpea.madeira.gov.pt>

# O Gênero Musical Fado: Um Ensaio em sua Trajetória, Lacunas, Mutações e Partilha desde o Fim da Ditadura Salazar até ao Século XXI

The Musical Genre Fado: An Essay on its Trajectory, Gaps, Mutations and Sharing from the End of the Salazar Dictatorship to the 21<sup>st</sup> Century

*Marilda Barroso Bottino*  
Doutoranda da UNIRIO  
[marilda.bottino@edu.unirio.br](mailto:marilda.bottino@edu.unirio.br)

## RESUMO

O presente artigo apresenta-se na forma de um ensaio por meio de registros documentais sobre o atual universo do fado, reflexo da sua adaptação à contemporaneidade e, como tal, enquadrando aspectos múltiplos ao gênero musical. Tal como qualquer outro gênero, o fado foi tocado pelo tempo, marcado por diferentes conjunturas sociais, culturais e estéticas, mantendo, contudo, uma forte ligação à sua genuinidade, no imaginário coletivo de públicos e intérpretes. Reflete-se, a partir da sua trajetória histórica, sobre o seu percurso evolutivo num passado próximo que abrange o final da ditadura de Salazar até se chegar aos dias atuais do Século XXI. Do mesmo modo procura-se refletir sobre a diversidade deste universo muito próprio e destaca-se a capacidade de partilhar espaços e públicos, através de mutações em sua trajetória, trazendo questões e propostas para um olhar sob o novo fado.

Palavras-chave: Fado; Diálogos; Lacunas; Mutações; Partilha

## ABSTRACT

This article is presented in the form of an essay through documentary records about the current universe of fado, reflecting its adaptation to contemporaneity and, as such, framing multiple aspects of the musical genre. Like any other genre, fado was touched by time, marked by different social, cultural and aesthetic situations, maintaining, however, a strong connection to its genuineness, in the collective imagination of audiences and performers. It is reflected, based on its historical trajectory, on its evolutionary path in the near past, which encompasses the end of the Salazar dictatorship until reaching the present day of the 21<sup>st</sup> century. Likewise, it seeks to reflect on the diversity of this unique universe and emphasizes the ability to share spaces and audiences, through changes in its trajectory, bringing questions and proposals for a look under the new fado.

Keywords: Fado; Dialogues; Gaps; Mutations; Sharing

## 1. Introdução

Os vários olhares possíveis que lançamos ao fado, dizem-no muito a respeito do objeto observado. Como pesquisadora, não me eximo da responsabilidade ética de procurar por fontes fidedignas como base de reflexão e procura, então, neste ensaio, definir uma metodologia pautada em uma análise de conteúdo documental como percurso metodológico da pesquisa qualitativa que venho desenvolvendo em tese de doutorado sobre o fado em diáspora no Rio de Janeiro, com foco no diálogo entre as culturas portuguesa e brasileira.

A intenção é refletir a partir da diversidade em sua trajetória, das lacunas deixadas após a Ditadura do Governo Salazar em Portugal e das mutações pelos quais o gênero musical foi capaz de passar em consequência de uma cronologia histórica e, também, de uma adaptação aos universos distintos da música e suas diferentes paisagens sonoras no percurso dos finais dos novecentos, apresentando, porém, a autenticidade que figura de forma transversal aos diversos universos performativos do fado.

O gênero permanece ancorado na tradição, muito embora seja a partir dela que se constroem novas realidades, da mesma forma que existe um referencial de partilha com o público em espaços de proximidade, enquanto imaginário coletivo de intérpretes e público.

Através dos registos apresentados, sejam eles por autores da área, cuja fundamentação teórica estão postas em Rui Vieira Nery, Manuel Halpern, Mário Anacleto, Heloísa Valente, e Susana Sardo, principalmente, como também por narrativas de

fadistas, tenho a finalidade de garantir ao leitor condições de entendimento, de transparência ao debate, à crítica e à validação sob todos os aspectos que dizem respeito às possíveis reinvenções e mutações lançadas ao gênero musical fado após os anos de 1975.

Minha intenção é propor, através deste artigo, não somente uma leitura por meio da História e da realidade presente no fado, como também apresentar as mutações pelas quais têm passado e ainda passa em sua trajetória, estabelecendo uma perspectiva além da Histórica, mas também cultural e identitária em um contínuo processo de mudança como cultura viva.

Desde suas origens, nas canções, danças portuguesas e afro-brasileiras do início do Século XIX, passando pelo Fado de Maria Severa<sup>1</sup>, pelo fado dançado aqui no Brasil, não somente nos terreiros, mas também nos salões do Rio de Janeiro<sup>2</sup>, apresentando fados literários com acompanhamento ao piano e poemas musicados, o fado traz uma leitura, muitas vezes transformada, devido à cronologia da história que merecem considerações temporais, mas que também se evidenciam pela própria atemporalidade do gênero musical.

Ao abordar questões que tratam da contemporaneidade, apresentando novos intérpretes diante de mutações sofridas pelo gênero musical até os dias atuais, respeitando-se os antecedentes históricos acumulados, o fado traz um legado

1 Carvalho, Maria João Lopo (2018). O fado da Severa. Referência ao romance de Maria Severa, prostituta e considerada fadista do início do Século XIX com o conde de Vimioso, fidalgo da nobreza em Portugal, que se apaixonou pela Severa, por seus gestos e voz entoados em forma de fado.

2 Referência aos registos de José Ramos Tinhorão quando nos diz que "o fado [...] pode ter derivado do lundu brasileiro, introduzido por marinheiros portugueses em Lisboa no início da década de 1820, ou mesmo por membros da Corte Portuguesa que regressavam em 1821."

único como uma memória global face à qual se posicionam os fadistas do Século XXI, independentemente do fato de qualquer componente deste legado, sejam em performances, arranjos, instrumentos ou letras, do fato de ter ou não contribuído no seu próprio contexto original, nas próprias rupturas, emergências ou mutações.

Ao apresentar um fado com estereótipos que o relacionam ao Governo Ditador de Salazar em Portugal, entre os idos de 1930 a 1975<sup>3</sup>, e ao pensar na evolução do gênero como canção urbana e popular na última década do Século XX, vê-se representada mais uma etapa de um ciclo contínuo de transformação, seja histórica, cultural, social, ou seja em busca de resistência e adaptações.

Com efeito, o ensaio vai nos mostrar que, principalmente, a década de 1990 assistiu à emergência de um número significativo de novos fadistas que vão ter acesso ao lançamento discográfico, e que tal fato impactou sensivelmente o mercado e o marketing, que conquistou de forma simultânea uma entrada no circuito nacional e internacional em forma do fado-espetáculo; por outro lado, vai nos apresentar também uma invisibilidade de apresentações, de um fado ao vivo, descontraído e improvisado, de um fado popular de outrora, muitas vezes, por consequência de características ditas como ideológicas em aproximação ao regime de Antônio Salazar.

No desenvolvimento do tema que trago para este ensaio considero que podemos encontrar uma geração que rasga, de forma tendenciosa a herança do fado, como apenas um canto de dor

<sup>3</sup> Ditadura de Antônio Salazar durou praticamente 48 anos, em documentos que vão de 1926 a 1975, e que usurpou a liberdade do gênero musical fado.

e tragicidade, mas que ainda se identifica com a cultura de um povo a busca por indícios de um cantar da alma portuguesa, ainda que com características próprias, reinventadas e adaptadas ao tempo que vivemos.

Deixando lacunas nas décadas de 1980, apresentando uma ambiência cada vez mais artificial, até mesmo porque o substrato humano que exprimia por outrora tende a desaparecer, o fado se fazia sobreviver competindo com canções estrangeiras, que, de certa forma, contribuíram para a candidatura de Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade, e que no Século XXI traz provocações e se reinventa num fado improvisado, chamado de fado vadio<sup>4</sup>.

## 2. O Fado e seus Estereótipos Impressos por um Governo Ditador

José Machado Pais observa que, ao eclodir o golpe militar de 1926, que poria fim à República e com o qual se iniciava uma ditadura em Portugal, seria difícil a ideologia moralista do regime aceitar a manifestação cultural de raízes essencialmente populares e bairristas, desenvolvida em locais marginais da sociedade, onde se evidenciam laivos de sensualidade e vícios como a prostituição. (Pais, 2012: 7).

Com a imposição de uma censura prévia, os fa-

<sup>4</sup> Fado vadio: tipo de fado, nascido originariamente nas ruas de Lisboa, cuja expressão que não agrada a todos os apreciadores da música, fala das canções entoadas nas tascas (que são os equivalentes portugueses aos nossos botecos), pátios e becos das regiões mais humildes da cidade. Muitas vezes, um fado de improvisado, de forma descompromissada: era só chegar e cantar. Essa origem boêmia rendeu ao estilo da má fama de ser associado à vadiagem e à prostituição. Com o tempo, no entanto, passou a ser parte indissociável da identidade lisboeta e portuguesa e a ser cantado e apreciado também no Brasil.

dístas não podiam mais exhibir-se livremente, nem nos espaços nem às horas por eles escolhidas. Também as letras dos fados estavam sujeitas à censura, que tendenciosamente levavam a uma ideologia de esquerda, e os próprios estabelecimentos licenciados para a prática do fado eram obrigados a apresentar os registros de todos os repertórios e respectivos autores. (Franco, 2019).

O Estado Novo não perdeu tempo e serviu-se do fado para hastear sua bandeira, imprimindo um nacionalismo exacerbado, pautando-lhe normas, e muitas vezes tentando criar uma consciência entre o que se cantava no fado e o espírito Salazarista.

Ao mesmo tempo em que o fado parecia pertencer aos 3F portugueses (Fátima, Fado e Futebol), havia um embate, principalmente quando Amália Rodrigues, por exemplo, pelos idos dos de 1950 cantava poetas como David Mourão-Ferreira<sup>5</sup>, musicando poemas como Barco Negro, ou quando o fado é cantado em revistas do Parque Mayer<sup>6</sup>.

Nas rádios, o programa intitulado *Fados e Gui-*

*tarradas*, da jovem fadista Maria Teresa de Noronha, de origens aristocráticas, cuja aceitação do fado se deu de forma tão expressiva, esteve no ar até 1961, apresentando um fado mais tradicional, o que pode ter contribuído, ainda que de forma tênue, para as aproximações ao regime de Salazar. (Franco, 2019).

A fim de evitar demasiadas liberdades, regulamentava-se o setor de espetáculos, emitia-se decretos e, dessa forma, os espetáculos públicos passaram a depender de autorização da Inspeção-Geral de Teatros e Cultura. Aos fadistas, estes só podiam atuar de forma remunerada e com carteira profissional, além de outras normas que se tornavam obrigatórias. Dessa forma se dava a censura e o condicionamento da liberdade de criação dos letristas, nomeadamente chamados de poetas do fado. (Franco, 2019: 104, 107).

Segundo Halpern (2004: 164-190) ao povo lhe tiraram quase tudo, menos os pensamentos, a alma, a revolta, e ainda a esperança de tudo melhorar. Aos poetas coube, então, a denúncia, e aos fadistas, a pronúncia.

### 3. Os Anos Seguintes do Fado, após a Revolução em Abril de 1974

Em Lisboa, a Rádio Emissores Associados põe no ar diversas canções que dão luz verde para um movimento revolucionário que critica as ações dos Governos de Antônio Salazar e Marcello Caetano. A vertigem do período de revoluções, na emoção de um povo que sente o poder nas mãos e a urgência de consumir mudanças políticas e sociais, leva a rejeição em bloco do passado e de

5 Poeta, crítico literário, tradutor e dramaturgo, a poesia erudita e contemporânea de David Mourão vai colaborar no repertório de Amália Rodrigues, por ser grande apreciador do gênero musical, compositor de letras que, apesar de consideradas intelectualizadas, passavam mensagens subliminares de anseios do povo. A música Barco Negro, de David Mourão, gravada também no Brasil por intérpretes como Ney Matogrosso, fez sucesso nos idos dos anos de 1975. Há registros de que sua origem está na toada brasileira Mãe Preta, assinada por Caco Velho e Piratini, gravada pelo Conjunto Tocantins em 1943 é um retrato do Brasil escravagista. Foi censurada pela ditadura portuguesa, adaptada ao Barco Negro, quando ganhou letra de David-Mourão Ferreira.

6 Parque Mayer é um recinto de teatro de revista, dotado de restaurantes, carrosséis, esplanadas, pavilhões, casas de fado, barracas de tiro e outras diversões, em Lisboa. Na década de 1990, com a perda de popularidade do teatro de revista, o recinto começou a degradar-se, restando atualmente apenas dois teatros e poucos restaurantes, tendo parte do espaço sido aproveitado para estacionamento à superfície. Somente em 2002, a Câmara Municipal de Lisboa anunciou a abertura de um concurso público internacional para a reabilitação, requalificação e exploração do Parque Mayer.

tudo a ele associado. Aos olhos dos novos governantes e dirigentes dos meios de comunicação, o fado aparecia como um instrumento de controle cultural da ditadura. (Franco, 2019: 188-193).

Acusa-se agora o fado de ser a canção do proletariado inconsciente e de parasitas brasonados do conformismo e da pobreza alegre, que tinha principalmente na “Casa Portuguesa” o conhecido tema de Amália, com letra de um poeta chamado Reinaldo Ferreira, um elogio poético de uma vida simples e despojada, visto como adesão à apolo-gia salazarista da pobreza. (Silvestre, 2015).

Conforme registros de José Machado Pais, é a ideia de tradição que leva o regime autoritário a impor o fado como canção identitária de Portugal. As décadas de 1950 e 1960 foram muito proficuas na transmissão de uma imagem do país como um retrato do espírito do Estado Novo. O fado da autoria de Reinaldo Ferreira, com música de Matos Sequeira e Artur Fonseca, intitulado *Uma Casa Portuguesa*, que integrava o repertório de Amália, é o protótipo das características da peculiaridade de Portugal exigidas pelo regime, evocativas da humildade, simplicidade, ou seja, da alma do povo lusitano. Ao mesmo tempo em que o Estado Novo propagava esta ideologia, procurava ressuscitar uma tradição que não queria deixar morrer e que estava enraizada no povo português. O fado continuava a ser identificado com as camadas populares, vistas como “guardiãs das tradições”. (Klein e Alves, 1994: 40).

As relações que, de certa forma, o Governo Ditador imprimiu ao fado serviram de heranças que não foram aceitas aos olhos e ouvidos de um povo marcado por 48 anos de um regime.

Apesar de o fado retratar expressões de amor

e saudade, contextualizadas principalmente ao subir aos salões da aristocracia, gerou inclusive uma dualidade – por um lado, encontrava-se um fado rico, e por outro, um fado pobre – dicotomias como fado aristocrata versus popular, fado de direita versus fado de esquerda, fado vadio versus fado espetáculo. (Halpern, 2004: 119-124).

Dessa forma, uma generosidade, que supostamente encontraria ecos nos programas de rádio e até mesmo de televisão, vai mostrar um estigma ao gênero musical, que mesmo com versos de poetas eruditos musicados e cantados por Amália Rodrigues, como Luís de Camões e Fernando Pessoa, deixava lacunas nos anos seguintes e caía aos ouvidos do público como literalmente sofisticado.

Com isso, no Pós-25 de abril de 1974 – Revolução dos Cravos<sup>7</sup> –, surgia um fado marcadamente de resistência, sobretudo através das interpretações de fadistas como Carlos do Carmo<sup>8</sup>. Isto fez com que houvesse uma recuperação viril ao gênero, cantando poetas nunca cantados em fado e limando-o também nas arestas ideológicas. (Halpern, 2004: 119-122).

O fato é que, em que pese todos os estereótipos do fado, desde e apesar de sua origem, há

7 Revolução dos Cravos, como ficou conhecida, já que a população saiu às ruas para comemorar o fim da ditadura e distribuiu cravos, a flor nacional portuguesa, aos soldados rebeldes em forma de agradecimento. A Revolução pôs fim a 48 anos de regime fascista de Antônio Salazar, inaugurando o período democrático da história política do país. Mas esta democracia foi conquistada depois de um intenso processo de lutas sociais conduzido pelos trabalhadores das fábricas, dos campos e dos bairros pobres das cidades, estabelecendo as liberdades democráticas e promovendo transformações sociais no país.

8 Carlos do Carmo, fadista que folheava livros e textos, poemas e sempre esteve pacientemente à espreita de palavras que pudessem intuir uma música escondida nos escritos finais. Por via de uma inquietação habitual musicou temas brasileiros, franceses, italianos etc., trazendo ao fado uma universalidade. Porém, em Portugal, se dirigiu a poetas que nunca pensaram ter suas letras cantadas em fado, e abriu caminho a novas gerações.

uma representação de que perpetua na memória após a Revolução dos Cravos, de 1974, principalmente, por seu canto ser aceito pelo governo de Salazar, que o havia transformado em fado-espetáculo.

Segundo Nery (2004) o repertório fadista, da época dos anos 1970-75 apenas tolerava a temática da pobreza, mas excluía-se à partida de qualquer associação de injustiça social, ou melhor, as asas da experimentação textual, verificado em outros tempos anteriores (século XIX e início do século XX); não se sobressaía mais nas narrativas do cotidiano, na originalidade de enredos e na autenticidade dos diálogos postos em suas letras.

#### 4. Um Novo Fado Começa a Surgir

Oficialmente, não há uma posição contra o fado, mas este fora praticamente banido das emissoras de rádio e da televisão – meios de comunicação de maior impacto à época. Contestado, menosprezado, o fado tem na figura de Amália Rodrigues alvo de boatos que a ligavam ao regime deposto. Com relação a isso, há depoimento registrado do Maestro Alain Oulman<sup>9</sup> que afirma: “nunca vi, ouvi, soube, durante anos de trabalho e amizade, de qualquer colaboração da fadista com o antigo regime, a não ser quando convidada a cantar em festas oficiais, como qualquer artista profissional, e como muitos outros o fizeram [...]”. (Louro, 2019).

9 Maestro Alain Oulman, um dos responsáveis pelo movimento de ruptura do fado. Compositor e maestro, atuou com Amália Rodrigues, e trouxe à década de 1960 uma virada ao repertório musical da fadista, que inseria agora um repertório de poemas literários em seus fados, trazendo poetas especialmente da Literatura portuguesa para as canções.

Cabia ao fado, que já enfrentara crises anteriores e conseguia mutar-se e se recompor, mais uma vez resistir, e dar-se voz a diversos fadistas e ainda a própria Amália Rodrigues que participou em *tourneés* por países como Brasil, Canadá e Estados Unidos.

O fado chegava ao mundo, abrindo-lhe novos caminhos, respeitando-se a tradição, mas demonstrando certa elasticidade. E quanto a isso, destaca-se o fadista Carlos do Carmo que, segundo a etnomusicóloga Maria de São José Cortez Real<sup>10</sup>, vem propor um agrupamento musical, composto de violas e guitarras, em um estilo não somente tradicional, mas interpretativo; e em nível musical, iniciar o fado pela voz solista em vez da esperada introdução instrumental, ou ainda, a aparente ausência do suporte harmônico definido, conferindo ao fado uma ambiguidade tonal relativamente inovadora. Além disso, Carlos do Carmo imprimia no fado uma canção intensa do povo, expressa em suas letras, muitas vezes vista como canção de protestos.

#### 5. Os Anos Seguintes: 1980 e 1990

Durante a década de 1980 o fado prossegue

10 Docente em etnomusicologia, participa de programas doutorais como Música como Cultura e Cognição; Estudos Artísticos e Mediação na Universidade Nova de Lisboa. A respeito de Carlos do Carmo, fadista considerado à frente de seu tempo, que teve certa relutância a princípio quanto às gravadoras fonográficas, mas impôs ao mundo o gênero musical, em diversas estéticas, levando-a outros países. Esteve no Brasil, em apresentações no Canecão – casa de espetáculos no Rio de Janeiro, na década de 1980. Docente em etnomusicologia, participa de programas doutorais como Música como Cultura e Cognição; Estudos Artísticos e Mediação na Universidade Nova de Lisboa. A respeito de Carlos do Carmo, fadista considerado à frente de seu tempo, que teve certa relutância a princípio quanto às gravadoras fonográficas, mas impôs ao mundo o gênero musical, em diversas estéticas, levando-a outros países. Esteve no Brasil, em apresentações no Canecão – casa de espetáculos no Rio de Janeiro, na década de 1980.



em uma suposta recuperação, uma década marcada de silêncios, para dar voz a grupos de rocks portugueses e das iniciativas no Brasil do Rock in Rio<sup>11</sup>.

Ao fado, que parecia resistir, com certos silêncios, cabia agora uma voz preparada, um fado que despontava na indústria fonográfica e que se despedia do povo, do compartilhar, do acolhimento e da proximidade com o público.

Há ainda um debate e relatos controversos quanto a existência de uma ideologia relacionada à política no fado. A ideologia do fado da geração 1990, em um sentido mais político, quando existe, apresenta-se em traços tênues, lembrando que até mesmo a ausência de ideologia pode ser por certo uma ideologia. Conforme relatos da fadista portuguesa Maria Ana Bobone<sup>12</sup>, atualmente, no século XXI, os jovens fadistas não tratam mais a velha dicotomia de oposição, como fado popular versus fado aristocrata, que era distinta sobretudo pela origem do intérprete – isto já está em desuso. Hoje os pólos tendem a ser outros. (Halpern, 2004: 119-122).

Não são propriamente questões de ideologia as que se põem no fado desde os fins do século XX, mas sim de revalorização da carga passional e da ficção de destino que a tradição do fado contém, sobretudo depois de Amália. (Halpern, 2004: 119-122).

A linha de um discurso mais intelectualizado percorre de forma transversal muitos dos no-

11 Em 1985, primeira edição do Rock in Rio, que durou 10 dias, na cidade do Rock – zona oeste do Rio de Janeiro. Contou com 1 milhão e 380 mil espectadores. O festival foi responsável por convencer gravadoras, empresários musicais e a imprensa de que o rock era um mercado rico ainda a ser explorado. Disponível em [pt.wikipedia.org/wiki/Rock\\_in\\_Rio\(1985\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_in_Rio(1985)).

12 Halpern, Manuel (2004). *O Futuro da Saudade – o novo fado e os novos fadistas*, cap. 9 – Ideologia. Traz referências à fadista.

vos fadistas – o popular e o intelectual tendem a coexistir, por vezes, de forma intercalada no fado.

Na perspectiva de uma recuperação ao gênero musical, em 1988 é inaugurado, em Lisboa, o Museu do Fado<sup>13</sup>, inicialmente designado por Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa.

Sua inauguração é um marco importante da recente valorização do fado em Lisboa, e contou com centenas de personalidades, entre cantadores, literatos e construtores de instrumentos ligados à expressão fadista, começando a desenvolver uma variada programação cultural, com exposição temporárias, edições próprias de livros e discos, seminários etc.

Na década de 1990, a Academia se abre também à historiografia do fado e consta como protagonista deste campo o antropólogo Joaquim Pais de Brito, professor e diretor do Museu Nacional de Etnologia, de 1993 a 2015, resultando de sua iniciativa estudos e projetos pioneiros como *O Trágico e o Contraste – O fado no Bairro de Alfama*<sup>14</sup>.

Uma nova geração de fadistas começa a surgir na década de 1990, os quais não ressaltaram a polémica em volta das origens do fado assim como a conotação com o Estado Novo. Entre estes, consagraram-se nomes como Camané, Aldina Duarte, Maria Ana Bobone, Mísia e Cristina

13 O Museu do Fado localizado em Lisboa, traz em sua missão a afirmação da identidade cultural e de sua importância ao fado como fonte de inspiração e de troca intercultural entre povos e comunidades. Voltado para a preservação, conservação, investigação, interpretação e fruição do acervo patrimonial alusivo ao universo do Fado, promovendo o conhecimento e a aprendizagem contínua e pluridisciplinar sobre esta expressão musical. Disponível em <https://www.museudofado.pt/missao>

14 Livro de Antônio Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreira, que retrata a aprovação pelo bairro de Alfama como centro de interesse para o estudo do fado, mostrando a cultura e a sociedade no cotidiano de Alfama, reduto do fado.

Branco<sup>15</sup>. Com a realização da exposição Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, o fado ganhará novo relevo, pois é incluído no programa deste evento com grande projeção. Este acontecimento será determinante para, no futuro, se incluir nas diferentes manifestações artísticas, nomeadamente na Expo'98, no Porto 2001 ou Guimarães 2012.

Também em nível internacional, se tem destacado o fado, mais concretamente desde a década de 1990, uma vez que este género musical tem penetrado vários contextos do mercado mundial, mediante a sua entrada em festivais ou concertos.

## 6. Mas, o que é o Novo Fado(?)

Segundo Halpern (2004: 103-104), uma época que se define como pós-moderna é um poço de contradição – tempo da sociedade global, da hegemonia anglo-saxônica, da metalinguagem, do cosmopolitismo, do império tecnológico. Há um sentir do mundo globalizado que se destrói em uma própria lógica, numa encruzilhada cultural e artística que passa por correntes diferentes. Por um lado, uma aculturação que vemos dominar as bandas portuguesas, que cantam agora em inglês ou que exprimem artistas plásticos que dão títulos ingleses às suas obras, e por outro, um fado ainda que heterogêneo e com uma plurinstrumentação (contrabaixo, percussão, sax e flauta substituindo a voz).

As mutações que o fado vem sofrendo, desde então, apresentam justamente uma dificuldade em saber se há posto naquele fado uma atitude inovadora, quase que provocatória a contrapor com um fado mais purista – como se esse efeito estivesse na qualidade do receptor, do emissor, na escolha de repertórios.

Em 1990, os palcos são os lugares onde o novo fadista atua por excelência e não mais por exceção, como foi outrora. Mas o gosto mundial pelo fado ampliou espaços nesse formato, tal que continuou impraticável atuar apenas nas casas de fados ou em associações de clubes portugueses e nos botecos/tabernas/tascas.

Não se pode deixar de relatar que, na época pós-moderna há uma aparente dificuldade em consolidar os estilos, fruto, provavelmente, do conhecimento mais vasto e profundo que temos um do outro. Talvez por uma desunião estética – musicalmente, por exemplo, convivem-se com as novas tendências da música eletrônica (dividida em dezenas de estilos), como o pop-canção, o hip-hop, o metal etc. Há uma heterogeneidade constatada dentro dos diversos estilos musicais como subgêneros. (Halpern, 2004: 97-99).

Há um legado no fado a que se refere alguns escritores e jornalistas como Carlos Marques no que diz respeito à poesia ou à música, que coexistem atualmente em duas linhas de composição: uma linha mais tradicional, onde é inteligível a ancestralidade do fado, e uma outra de ruptura, onde a guitarra ou mesmo a flauta ou o sax passam a ter um lugar que não ocupava, um espaço em que criou completa autonomia em relação à

---

<sup>15</sup> Aqui destacamos diferentes gerações de fadistas, mas que fizeram suas marcas de sucesso nos idos de 1990. Merece destaque Aldina Duarte, que apresenta adaptações poéticas a clássicos da literatura universal e encaixa-os na estrutura de fados tradicionais, trazendo mais um tipo das inúmeras mutações/reinvenções do fado.



voz<sup>16</sup>. (Raimundo, 2015).

Para tanto, no fado, a partir dos anos 1990 aparecem uma diversidade de propostas. E chegamos a nos perguntar quais seriam as semelhanças entre Mísia e Marta Dias, entre Camané e Antonio Zambujo, entre Ana Moura, Carminho e Mariza<sup>17</sup>. Vemos que há fadistas com estilos distintos, e, apesar de tudo, os fados mantêm quase sempre um denominador comum. (Halpern, 2004: 97-98 e 125-277).

Atualmente, esse denominador comum é a “expressividade musical popular”, na forma de construção de uma identidade musical, que pode estar incluída em espaços onde se encontram esses jovens fadistas, nas relações em contextos sociais e culturais, ainda que com tamanha diversidade e acompanhando a evolução de uma construção histórica. É o fado heterogêneo, que relata nesta expressividade musical popular, vista sob um cotidiano, privilegiados consumos de diversos tipos de fado – seja no Brasil ou em Portugal, quando determinadas práticas populares são o

---

16 Carlos Vaz Marques é escritor, editor e jornalista português de periódicos e diretor da revista Literária Granta. Marques, Carlos Vaz (2010). A nova temporada começa aqui. Disponível em [www.publico.pt/2010/08/20/culturaipsilon/noticia/anova-temporada-comeca-aqui](http://www.publico.pt/2010/08/20/culturaipsilon/noticia/anova-temporada-comeca-aqui), consultado em 13 de dezembro de 2015.

17 Mísia é o nome artístico de Susana Maria Aguiar, cantora portuguesa, nascida no Porto, considerada importante fadista para os dias atuais; Marta Dias, natural de Lisboa, conhecida por atuar com o gênero do fado-jazz; Camané, nome de Carlos Manuel Moutinho de Paiva, cantor do tipo de fado castiço, em 2007 tem sua estreia no cinema com Fados, de autoria do espanhol premiado Carlos Saura, quando teve a oportunidade de se assistir a diversos tipos do gênero musical; Antonio Zambujo, considerado um talentoso músico português e intérprete do fado contemporâneo; Ana Moura, uma das principais fadistas da contemporaneidade, trazendo um pouco de sofisticação musical ao fado e um intercâmbio que mantém com intérpretes no Brasil marcas de suas interpretações; Carminho traz um fado inovador e interpretações de rico intercâmbio entre Brasil/Portugal com composições de Chico Buarque, Tom Jobim, Milton e Maria Bethânia; Mariza, considerada a fadista mais conhecida no mundo, natural de Moçambique, que mesmo tendo iniciado sua carreira – com uma variedade de estilos musicais como o jazz, soul, o gospel, mas com o fado recebeu muitos prêmios, divulgando o gênero musical internacionalmente.

ambiente social que está sendo redescoberto por um tempo atual de novos intérpretes do fado, e que serão os responsáveis pelas transmissões de novos saberes do gênero musical. (Frydberg, 2011).

De fato, desde Mísia (década de 1990), cantora que não se intitula como fadista, há um repertório que se entrelaça com uma postura pouco convencional, mas letrada, que abre caminhos para um fado do agrado da classe intelectual.

Algumas vozes como Ana Moura, Mariza, Antonio Zambujo, entre outros, se destacam e cruzam fronteiras, aproveitando as portas de um circuito conhecido como *world music*, apoiados por um elenco de instrumentistas de grande nível, compositores e letristas.

Os preconceitos que ligavam o fado às teias de aranha da história em misto às ideologias políticas do antigo regime pareciam não mais ser um estigma de vergonha, e terem se esclarecido. (Halpern, 2004: 105-107).

O grande momento acontece quando se tem o fado declarado como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em novembro de 2011. Essa candidatura visou incrementar um plano de salvaguarda do fado, traduzido na criação de uma rede de arquivos sonoro e digital; em um programa educativo para as escolas; em um programa editorial; e de circuitos temáticos da cultura do fado, principalmente em Lisboa.

## 7. Novos Intérpretes e Possíveis Mutações

A chegada de novos intérpretes com propostas inovadoras fez extinguir um movimento de

dissonância na comunidade fadista, do que seja fado ou não, em que pese ainda a evolução tecnológica ao eliminar fronteiras e aproximar culturas, cruzando os tipos musicais, o que merece consideração.

No caso dessa relação Brasil-Portugal, há registros da criação e da performance que se identificam com autores/compositores de ambos os países e que adotam a música do outro como fonte de inspiração, criação ou interpretação.

Desde Mísia, surgiram mais de 25 novos fadistas e pode parecer algo epidêmico, mas é saudável que surjam tantas vozes. Aparentemente o fado está em moda no século XXI. (Halpern, 2004: 99-100).

Esse "boom" de novos fadistas acontece na segunda metade da década de 1990 e mantém-se, com explosões na década de 2000, a partir de Mariza.

Falar de Mariza também é falar de uma plurinstrumentação, quando a vemos no palco, num discurso lusitano a falar com o público, numa performance com os braços, com o oscilar da nuca – há uma gestualidade que se revela performática a cada olhar, a cada gesto e está também na imagem (vestuário) e se irradia na instrumentação. Afinal, o público quer assistir a um espetáculo – essa é a lógica pop. (Halpern, 2004: 103-105).

Há ainda em torno da cantora Mariza olhares que levam a uma continuidade de Amália Rodrigues, mas há agora uma nova forma de interpretar, que oferece texturas ricas e variadas, recorrendo à utilização de novos instrumentos, que não os tradicionais, fazendo-se acompanhar por instrumentistas de grande qualidade, incorporando nas suas produções destacados artistas na-

cionais e internacionais; enfim, esse cuidado nos arranjos e na elaboração de melodias proporciona forte adesão a um público generalista.

Para Halpern (2004: 103-106), os fadistas ainda não levantaram vôo em palco, como alguns ídolos pop, mas cada vez mais contam com a presença de fatores externos em cena. Esse é um fado, em uma de suas mutações, chamado de novo fado, que resistiu à importação de uma lógica de ícones da cultura pop e que por necessidade de corresponder às exigências do mercado de entretenimento faz o fadista criar um personagem, não só através da voz, mas de traços exteriores: gestos, roupagens e idiossincrasias.

Como artistas brasileiros, que também deixaram suas composições ao legado do fado, podemos citar Caetano Veloso, no tema *Os argonautas* (1968) ou o fado *Saudades do Brasil em Portugal* que Vinícius de Moraes dedicou a Amália Rodrigues (1968), ou ainda o *Fado Tropical*, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, editado no ano de 1972<sup>18</sup>.

Em Portugal, a adoção por parte de músicos portugueses de estilos interpretativos e associados à Bossa Nova, como o trabalho de Antônio Zambujo – e até mesmo o fato de o festival Rock in Rio, no Rio de Janeiro, que acontece desde os anos de 1985, ter instituído um espaço exclusivamente destinado às parcerias com músicos brasileiros onde os músicos de ambos os lados

<sup>18</sup> Argonautas são marinheiros na mitologia grega e acompanharam o herói Jasão em uma jornada de aventura para resgatar o Carneiro de Ouro. No fado, canção de Caetano Veloso, o coração não aguenta tanta tormenta e alegria; Saudades do Brasil em Portugal, composição de Vinícius de Moraes, canta um fado que une e separa os dois países, em um misto de saudade; Fado Tropical – composição de Chico Buarque, de 1973 possui trecho declamado pelo poeta moçambicano Ruy Guerra e fez parte da trilha sonora da peça Calabar: o Elogio da Traição, tecendo uma crítica à colonização portuguesa e fazendo referências das ditaduras de Portugal e do Brasil.

do oceano partilham o mesmo palco em performance – leva-nos a um lugar de paisagens sonoras bastante diversificadas na música, em um entendimento estético e de corporalidade. (PINTO, 2001).

Questões como essas nos levam a circuitos e trânsitos musicais entre esses dois países tanto em um passado colonial, em um presente, quanto em um futuro, onde permanentemente apresenta a música, seja o fado, enquanto urbano e vadio, enquanto canção popular, um contínuo bilhete de ida e volta.

## 8. Os Diálogos com o Século XXI

Da mesma forma que o fado tradicional, chamado de fado castiço vai trazer certa invisibilidade em Portugal e mutar-se em diferentes roupagens ao final do século XX, no Brasil não poderia ser diferente.

Desde os idos de 1980, fecham-se estabelecimentos típicos portugueses, verdadeiros restaurantes que atuavam como Casa de Fados, onde artistas portugueses e descendentes brasileiros cantavam o fado, e vão deixando lacunas.

Porém, o último decênio dos novecentos e o princípio do século XXI surpreendeu e ainda nos surpreende com o aparecimento de novos fadistas, e apesar da concorrência com outros gêneros musicais, o fado resiste, e volta a estar na “moda”, ainda que timidamente na mídia. (Anacleto, 2008).

Sem dúvida, a chamada globalização e a pós-modernidade é igualmente responsável pelas relações de intercâmbio e diálogos, haja vista a

grande quantidade de repertório musical do Brasil adotado em Portugal, expressando a música brasileira no cotidiano português, trazendo mutações e aproximação em arranjos, performance, em uma estética sonora que se permite ouvir aos dois lados do oceano. (Halpern, 2004: 97-119).

Há que se considerar ainda um interesse crescente a partir do século XXI, pelas culturas minoritárias – a busca por chamadas músicas do mundo: do Mali à Papua Nova Guiné, passando por Cabo Verde, Brasil, Índia ou Marrocos. O que antes era preservado praticamente a pesquisas acadêmicas, tornou-se agora uma realidade mais acessível e massificada. E o fado também se beneficiou nessa contracorrente. (Halpern, 2004: 97-99).

Mário Anacleto (2008: 191-221) nos diz que é tão fadista os que cantam, como os que sabem ouvi-lo. Portanto, o fado não é Amália, Mísia ou Mariza, mas é muito mais os anônimos que tocam em botecos e tabernas, que relançam os olhares de um fado à contemporaneidade.

Assim, o fado do século XXI navega com ventos favoráveis, e perto de completar dois séculos de existência, é reconhecido como um importante traço de identidade das comunidades que o adotaram, reforçando os laços de pertença entre estas e seus membros. Nesse pertencer de identidade, em que países lusófonos, como o Brasil se fazem presentes na cultura portuguesa, através das Casas e Associações luso-brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Santos. (Valente, 2013).

Nesse caminhar em lado oposto ao mercado está o fado vadio, que se faz presente e atuante no Século XXI, tanto em Portugal quanto no Bra-

sil e parece se impor ao retorno pelo cotidiano, pela espontaneidade, pelo improviso e pelos amadores e amantes do fado, que o compartilham com o público presente.

A exemplo do chamado fado vadio – um fado que se reinventa sem dogmas, singular, livre, espontâneo, inquieto, talvez vagabundo, que o Século XXI veio imprimir essa relação entre o intérprete e o público, em caráter intimista, em botecos e tabernas, ou em associações lusitanas no Brasil, onde é possível cantar sem o microfone, onde o público amador se torna profissional, não para um mercado comercial, mas por assumirem a função de professarem o fado. (Anacleto, 2008: 117-123).

Os textos cantados no fado vadio trazem desejos, despertam prazeres e contestações, desesperos e quereres do povo. Abarcam registros amplos que vão do satírico ao filosófico e vagueiam principalmente pelas ruas do bairro de Alfama em Lisboa, mas também em lugares no Rio de Janeiro, Brasil, como na associação luso-brasileira, Casa do Minho<sup>19</sup> e em espaços luso-brasileiros, dedicados à essa cultura híbrida, como o Cantinho das Concertinas<sup>20</sup>.

Parte dessa numerosa comunidade portuguesa imigrante no Brasil, musicalmente chamada de fadistas/cantantes amadores, é o húnus que

nutre o fado vadio. (Anacleto, 2008: 155).

Conforme Sardo (2013: 44-64), as questões de diáspora e identidade também não podem ser esquecidas diante de um mundo contemporâneo globalizado: há um tempo atual, um tempo de conciliação, em que o gênero musical fado convive pacificamente com outros gêneros musicais, em Portugal e no Brasil. Entre os movimentos diaspóricos, a música e a dança provocaram aos diálogos transatlânticos novas formas de contornos e facetas.

A situação singular de imigrantes portugueses no Brasil, caracterizadas por situações migrantes de permanência na nova terra, de forma atemporal e pela busca de novas oportunidades, acrescidas do fato de se usar a língua portuguesa como oficial e materna, utilizadas em ambos os países, o que não ocorre entre músicas de línguas locais, por exemplo, como em Angola, Moçambique e Cabo Verde, apresentaram um panorama favorável comum: a música popular urbana cantada em Português. (Sardo, 2013: 44-64).

Este fator que traz a música entendida pelos seus protagonistas do século XXI, ainda que seja por própria indústria de especificidades locais, representa uma diversidade onde se tem frequentemente o samba do Brasil, o samba de Angola, a capoeira de Guiné, ou do *kola* de Cabo Verde e do fado em Portugal – gêneros musicais que são localmente entendidos pelas instituições e por seus performers como expressões híbridas de música e dança onde a Europa, a África e as culturas indígenas e brasileiras se encontram. (Sardo, 2013: 50-53).

Para os fadistas há uma fronteira que o artista não pode ultrapassar a garantir uma autenticidade

19 A Casa do Minho, fundada no Rio de Janeiro – Brasil, desde 1924 abriga uma cultura musical e de costumes para os portugueses e descendentes e atualmente abre suas portas para os diálogos com a população brasileira, principalmente por meio do folclore português e do fado vadio. Em *Minho Rei – História de Brava Gente*, 2004. Livro comemorativo aos 80 anos da Casa do Minho no Brasil.

20 O Cantinho das Concertinas, localizado no Espaço da Cadeg – Mercado Municipal de Abastecimento do Rio de Janeiro, abre suas portas para a gastronomia e para a cultura musical portuguesa, em apresentações de música ao vivo, sempre aos sábados. Pode-se dizer que é um boteco, uma taberna de alma portuguesa que traz a concertina como principal instrumento em suas apresentações musicais. Disponível em <https://escrevese.blog/2016/02/01/candinho-das-concertinas-no-cadeg/>.

dade no seu canto, ainda que os códigos sejam contemporâneos.

## 9. Considerações Finais

Não pode haver dúvidas de que o fado tem rompido, progressivamente, todas as barreiras socioculturais a que tradicionalmente estava sujeito: conquistou de uma vez por todas o território da poesia erudita, desde o patrimônio trovadoresco e renascentista à criação literária contemporânea; é uma presença frequente na programação das salas de espetáculos, dentro e fora do País; algumas de suas figuras mais emblemáticas converteram-se em verdadeiros ícones das artes portuguesas e em símbolos da respectiva modernidade estética; dialoga abertamente, em pé de plena igualdade, com outros gêneros performativos poético-musicais, tanto populares como eruditos; é hoje uma das correntes em afirmação no âmbito da chamada “*world music*” internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária de Portugal (Nery, 2004 apud Nicolay, 2012).

Com a Revolução Democrática de 25 de Abril de 1974, acabando com 48 anos de regime ditatorial no país, o fado acabou sendo convencionado como um elemento intrínseco ao governo depositado. Por mais de um ano, quase não se ouvia fado nas rádios portuguesas. Foi apenas nos finais da década de 1980 que as conspirações acerca do fado com possíveis ou não ideologias relacionadas ao regime acabaram e, gradualmente, uma nova geração de fadistas foi surgindo. (Halpern, 2004).

Se tivermos em conta que a dilatação e a aculturação de elementos nacionais transformam o

fado numa cultura do mundo, e que, com efeito, um dos elementos mais significativos e reveladores das contradições profundas do modo de ser português é o Fado – uma música de tradição oral, associada à melancolia e à saudade, aceitamos essa forma como um de seus alicerces e representatividade. (Silvestre, 2015).

Os emigrantes anônimos, também eles, porta-vozes do fado e da alma nacional, entoam o canto português no seu cotidiano, fora dos portais nacionais, o que tem contribuído para a glorificação do fado em outros países.

O fado do século XXI desponta em um território inquieto, sem normas e aparece vadio como o próprio nome, traduzido em desejos, contestações, e querereres de um povo, conseqüentemente imprimindo registos amplos que vão do satírico ao filosófico.

Esse fado vadio é um fado vivo, no sentido de imprimir espontaneidade, que ressurge praticamente como uma mutação no século XXI, que se entoa quase sempre na penumbra de um ambiente, nas casas de fado, nos espaços antes preparados, e que agora abrem caminho para os olhos semicerrados: alguém canta, interpreta, agradece, vai embora – entra outro “fadista”, que faz a mesma atividade – o tempo de apresentação é curto para cada intérprete, mas intenso no diálogo com o público. Todos cantam, todos acompanham, todos se envolvem na música.

Atualmente, há muitos fadistas dessa nova geração que cantam diariamente nas casas de fado, em Portugal, e imprimem a forma do gênero musical mais descontraído e improvisado. (Anacleto, 2008).

Principalmente cantado no Brasil, ainda que

traga o fado as expressões de uma saudade, há neste contexto uma universalidade, pois cada um é um ser singular, e em sua totalidade compartilhado com o público, como acontece no fado vadio, atesta uma identidade e uma proximidade cultural de forma atemporal e constantemente vivo. (Anacleto, 2008: 155).

Para Sardo (2013: 44-64), esse fado contemporâneo, misterioso em múltiplos aspectos, até mesmo nas suas origens e na sua capacidade de influenciar outros gêneros musicais no mundo, na sua aceitação como gênero musical em diáspora, parece ter adquirido no imaginário coletivo de cada um dos países, uma atitude original e resistir às ameaças e ostracismos.

O que se tem hoje são fadistas que podem até concordar que não haja uma continuidade do gênero musical face às grandes referências do passado imediato, ou mesmo os que procuram uma ruptura mais evidente e radical com as convenções do gênero e ainda outros, em grande maioria, que se distribuem de forma desigual ao longo do espectro de opções ao gênero musical.

Todos, porém, trazem um novo fado: (a) a métrica irregular na escolha de uma poesia erudita; (b) um canto em improviso e compartilhado com o público; (c) o revisitar de um repertório mais antigo com suporte rítmico e instrumental, diferenciando-o ou aproximando-o aos vários gêneros contemporâneos do pop; (d) a adoção de um estilo de vocalidade alheio à voz tradicional da colocação do fado; (e) seja de espetáculos, os cuidados com uma produção na construção de imagens icônicas, inconfundíveis a cada fadista; (f) seja vadio, a inovação, o reinventar num fado mais autêntico, menos vendável e mais próximo do povo.

Parece-nos que essas são questões a serem consideradas em um leque de ofertas que se abre, hoje diante de nós, mas não com angústia e preocupação.

O que realmente pode ser importante é a simples dimensão do fenômeno fado, generalizado em uma redescoberta, e que o tempo irá se encarregar de fazer as triagens do que é episódico, artificial, e do que carrega força e autenticidade para sobreviver às novas dinâmicas no tempo contemporâneo e futuro.

Algumas dessas questões já foram ventiladas por autores aqui citados, porém a indagação mais profunda é de não se tratar apenas de uma reduzida renovação no plano musical do repertório ou da performance propriamente ditos.

Um novo fado deve ser capaz de gerar novas propostas musicais que se autossustentem e que sejam reconhecíveis como tal. Ao trazer a dramaticidade, numa leitura apressada e simplista do lendário pathos de Amália – notas suspensas, provocativas, em tensão para culminar em expressividade, enquanto os instrumentos esperam a voz, resultando muitas vezes uma emoção um tanto quanto artificial por parte do intérprete-fadista, em prol, de uma indústria que trabalha o drama, e que exerce para os fadista uma exposição pública, excessiva que se perde na construção de uma linguagem própria – a espera de uma nova Amália ou um novo Alfredo Marceneiro, ainda deixa caminhos de inovação e mutação a serem trilhados.

Há um fado, porém, que nos traz ao encontro da identidade e da saudade, que pode não trazer registos fonográficos, mas que preserva na memória o legado cultural de um povo, através



da oralidade, e pode ser ouvido, principalmente no Brasil e em Portugal.

Seja através dos músicos entre Portugal e Brasil, seja através da apropriação de ingredientes musicais, dos dois lados do oceano, de processos performativos comuns, a música que já não é especificamente brasileira ou portuguesa, transcorre um itinerário de sentidos e um entendimento que supera as barreiras ou conflitos de identidade, e se torna nos dias atuais uma dimensão de partilha, nos definindo em um olhar que se construiu no passado, mas que se supera no século XXI, e oferece novos olhares e interpretações, de modo a contribuir para a construção do conhecimento, de novas epistemologias e de novos diálogos.

## Referências Bibliográficas

- Anacleto, Mario (2008). *Fado – Itinerários de uma cultura viva*. Porto: Mil Books.
- Boscarino Junior, Alberto (2007). “Fado, fadinho e outras canções: uma introdução ao fado-canção no Brasil” em *Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Anais*. Disponível em <http://www.anppom.com.br/>.
- Castro d’Aire, Teresa (1996). *O fado*. Lisboa: Edições Temas da Atualidade.
- Franco, Alberto (2019). *As guerras do Fado – debates e polémicas sobre a canção nacional*. Lisboa: Guerra e Paz Editores S.A.
- Frydberg, Marina (2011). *Eu canto samba ou tudo isto é fado: uma etnografia multisituada sobre a recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos*. Tese de doutorado do Programa em Antropologia Social, da UFRS.
- Gomes, Mariana (2010). “Fado(s) em Portugal e Samba(s) no Brasil: Identidades, Patrimônios, Turismos” em *Anais do VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul*. Universidade de Caxias do Sul, RS.
- Halpern, Manuel (2004). *O futuro da saudade – o novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Junior, E. B.; Oliveira, G. S.; Santos, A. C. O.; L. Schnekenberg, G. F. (2021). *Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa*. Cadernos da Fucamp, v. 20, n.º 44, pp. 36-51.
- Klein, Alexandra; Alves, Vera (1994). “Casas de Fado” em *Fado: Vozes e Sobras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Louro, S. (2019). *Amália – o romance da sua vida*. Edições Saída de Emergência.
- Marques, Carlos Vaz (2010). *A nova temporada começa aqui*. Disponível em [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anova-temporada-comeca-aqui](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anova-temporada-comeca-aqui).
- Moita, Luís (1936). *O Fado, Canção de Vencidos (Oito Palestras na Emissora Nacional)*. Ilustrações de Bernardo Marques, Lisboa, s.e.
- Monteiro, Tiago (2012). *Tudo isto é pop – portugalidades musicais contemporâneas entre a tradição e a modernidade*. Tese do programa de Comunicação

da UFF, Niterói, RJ.

- Nery, Rui Vieira (2012). *Para uma história do fado*. Edições Corda Seca.
- Nicolay, Ricardo (2012). *O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre origem*. Revista Contemporânea, ed. 20, vol. 10, n.º 2.
- Noronha, Maria Teresa de (2008). *A saudade – contribuições fenomenológicas, lógicas e ontológicas*. Lisboa: INCM.
- Oliva, Osmar Pereira (2016). “Travessia do Barco Negro – O Sequestro da Mãe Preta” em *Interdisciplinar*, ano XI, v. 25, mai./ago. Universidade Federal de Sergipe – UFS, pp. 77-94.
- Pais, José Machado (1985). *A prostituição e a Lisboa boêmia do século XIX aos inícios do século XX*. Lisboa: Quirco Ltda.
- Pereira, Simone L. (2012). “Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music, interculturalidade” em *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação/E-compós*, Brasília, v. 15, n.º 2, maio/ago.
- Paulo, Heloísa (2000). *Salazar no Brasil: a colônia portuguesa no Brasil e o salazarismo (1928-1960)*. Disponível em <https://a.co/OqBXYbe>.
- Pinto, Tiago O. (2001). “Som e Música – questões de uma antropologia sonora” em *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 44, n.º 1.
- Raimundo, J. F. M. (2015). “Fado – diferentes sonoridades, uma tradição” em *I Congresso Internacional de Turismo Musical y Festivales*, Cáceres.
- Sardo, Susana (2013). “Música e conciliação – contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal-Brasil” em VALENTE, Heloísa (org.). *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico*. São Paulo: Letra e Voz.
- Silvestre, Vilma (2015). *O fado e a questão da identidade*. Tese em doutoramento de Estudos Portugueses. Universidade Aberta.
- Sucena, Eduardo (1992). Lisboa, *o fado e os fadistas*. Lisboa: Editora Veja.
- Tinhorão, José R. (1994). *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa... o fim de um mito*. Editorial Caminho.
- Valente, Heloísa, D. (org.) (2013). *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico*. São Paulo: Letra e Voz.

