

MEMÓRIAS  
DA  
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE  
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XL

---

**Amália Rodrigues: dos poetas  
populares aos poetas cultivados**

VASCO GRAÇA MOURA

---



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

LISBOA • 2019

## Amália Rodrigues: dos poetas populares aos poetas cultivados

Vasco Graça Mourat

Procuo apresentar, nesta intervenção na Academia das Ciências de Lisboa, a integração mais ou menos poliédrica de várias reflexões e textos que, ao longo do tempo, tenho vindo a fazer sobre Amália Rodrigues e o fado.

Entre as justificações para esse efeito não se conta apenas o facto de terem passado dez anos sobre a morte de Amália, estando em curso celebrações dessa efeméride. A verdade é que, em grande parte graças a Amália, o fado adquiriu nas últimas décadas um novo e importante estatuto cultural, encontrando-se em vias de ser classificado como património cultural da Humanidade.

E, além disso, Amália cantou textos de, pelo menos, três membros da Academia, dos quais um que foi seu presidente, Júlio Dantas, outro que foi um dos seus principais letristas, David Mourão-Ferreira, e outro ainda que foi um dos novos poetas que ela cantou a partir dos anos 70, podendo dizer-se que, de algum modo, estes três autores/académicos cobrem o grande espectro temático do seu repertório fadista, ou pelo menos uma grande parte dele, do registo divertido e popular ao registo trágico, passando por textos de inegável incidência política.

No «mito» de Amália intervêm várias ideias feitas sobre o fado na sua aceção de destino e um certo pessimismo nacional-sentimental, a que mais ou menos todos nós vamos beber lancinantemente quando é preciso. O desespero da condição saudosa e amorosa lusitana encontrou em Amália a sua voz de excepção e uma carreira que, por décadas e décadas, a projectou no mundo. E que também nos projectou, embora nem sempre nos termos que seriam desejáveis, sobretudo quando o fado era um dos ingredientes a que, no regime derrubado no 25 de Abril, o poder recorria para a sua propaganda.

A grandeza de Amália está em ter sabido assumir tudo isso como se fosse a grande vestal de um culto trágico da memória, da saudade e do sentimento, numa liturgia em que a qualidade da palavra se foi tornando cada vez mais importante. Em grande parte graças a Amália, a grande literatura portuguesa

entrou no fado, com a não pequena ironia de, muitas vezes, um francês, Alain Oulman, a partir de certa altura ter contribuído para isso, numa excepcional articulação criadora de duas formações, a francesa e a portuguesa. A ambos se deve uma importante inflexão dos rumos da poesia e da música do fado, a partir de princípios dos anos sessenta.

O fado tradicional, na primeira metade do século xx, apresenta características de grande regularidade estrófica e métrica nos textos que utiliza e a que corresponde também uma certa regularidade de matrizes e esquemas musicais que servem de suporte ao canto do fadista.

Qualquer antologia dos maiores sucessos de Amália permite observar que algumas das peças em questão estavam já consagradas na tipologia fadista tradicional, aquilo a que Rui Vieira Nery chama «fadões estróficos de recorte castiço» que «de um modo geral, (...) designam apenas as melodias dos fados em causa, independentemente dos diferentes poemas que a cada um deles possam vir a ser adaptados».

É o caso do «Fado Mayer», do «Fado Tango», do «Fado Corrido», do «Fado Blanc», do «Fado Franklin», do «Fado Mouraria», do «Fado Pedro Rodrigues», do «Fado Meia-Noite» e do «Fado Menor do Porto». Em nada menos de nove dos 16 fados apresentados no célebre concerto do Café Luso recorre-se a matrizes melódicas pré-existentes. Isto indicia também a que ponto Amália Rodrigues, em 1955, utilizava de preferência o rico património musical da tradição fadista assim tipificada e construía uma boa parte da sua carreira com base nesses materiais.

Por outro lado, há que reconhecer que, não obstante o ingénuo encanto de muitas letras dos poetas ditos populares, o fado é fortemente banalizado a partir de meia dúzia de tópicos que balizam o género no seu *pathos* mais escuro e melancólico, bem como a relação entre o fado (na ambiguidade das suas acepções) e o destino, explorada em vários registos e modulações que cobrem todo um leque de situações típicas do fado de Lisboa, tais como o amor, a paixão, o ciúme, a saudade, o destino a que não se foge, o abandono, o desencontro, a separação, o sofrimento, a esperança desenganada, a troca fatal de olhares, a divergência de caminhos dos amantes, a vontade da morte após a plenitude, o remorso, os presentimentos e presságios, as ameaças, a desilusão, o despeito, a vida airada, a rua da infância, por um lado e, por outro, Lisboa e os seus bairros, uma certa alacridade popular que se prende com as festas dos santos próprias da passagem do

solstício de Verão, com os amores entre varinas e marujos, com o rio e os bairros populares de Lisboa (em especial, Alfama, Mouraria, Madragoa), enfim, com certos tipos de devoção religiosa, também fatalista à sua maneira, e, mais ribatejanamente falando, com a tourada e os seus protagonistas.

É nesse quadro que Amália Rodrigues começa a cantar e a tornar-se conhecida. Convém notar que, hoje em dia, tende a tornar-se um tanto ou quanto artificial, embora perfeitamente compreensível, a distinção entre poetas populares e poetas cultivados, tal como aconteceu, já há alguns anos, com a distinção entre música ligeira e música clássica. Mas nas décadas de 1940 e de 1950 não era bem assim. E todavia há poetas populares que se revelam exímios em géneros de ilustre tradição na nossa literatura «cultivada» como as voltas a mote, as glosas em décimas, a quadra ou sequência de quadras recheadas de ágeis oposições e conceitos, com ilustre precedente na lusitana arte de engenho e agudeza desde finais do século xvi, quando não nalguns poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que é de 1516... Há autênticas obras-primas da glosa em décimas em fados marcadamente populares, como «A casa da Mariquinhas» ou «O lenço» e outros mais... Nessa medida, uma primeira transposição do fosso que separa a poesia popular da poesia cultivada já se encontrava *in nuce* em várias produções populares que criavam uma atmosfera receptiva à qualidade e expressividade das letras e a uma exigência posta na sua escrita.

Todavia, é com Amália que o passo decisivo é dado, logo nos primeiros anos em que se afirma como uma estrela de primeira grandeza. Sem abandonar as letras do fado tradicional e os seus derivados, que de resto continuou a cantar ao longo de toda a sua carreira, é ela quem começa a procurar, a fazer musicar e a cantar uma série de autores que não se confundiam com os letristas típicos do fado.

Esses primeiros autores cultivados assim trazidos para a área do fado tinham em comum uma grande mestria de oficina, uma utilização bem conseguida das técnicas de versificação tradicional, uma excelente e bem recortada sonoridade verbal, uma grande sensualidade do som e dos sentidos. Os mais cantados, como Pedro Homem de Mello e David Mourão-Ferreira, transportavam essa sensualidade para o plano dos impulsos genesíacos e da transfiguração erótica, o primeiro, aliás, mais ligado a uma tradição peninsular a que Jorge de Sena chamava tão desdenhosa quanto injustamente de «garcilorquismo minhoto», e o segundo

aliando todas as técnicas do Parnasianismo para a exploração da dialéctica amorosa, da esperança e do desespero e da explosão da sensualidade. Ambos com vozes pessoalíssimas e inconfundíveis, sabendo aliar a esquemas poéticos de grande simplicidade aparente (e portanto mais facilmente cantáveis) uma extrema sofisticação de gosto literário e um sentido dramático e pungente que leva mais longe a noção do fado como destino e portanto de destino como dimensão inseparável do fado como expressão musical.

Mas outros autores devem ser considerados. Por exemplo, Sidónio Muralha ou Luís de Macedo, um mais próximo dos neo-realistas, outro pertencente ao grupo da *Távola Redonda*. E também autores a que poderíamos chamar «de fronteira», gente ligada ao espectáculo e ao jornalismo, como Reinaldo Ferreira e Norberto de Araújo, que Amália também já canta por essa altura.

Em todo o caso, em 1945, a jovem Amália, em início de carreira, ainda não conta com a plêiade de escritores que virão a escrever para ela uns anos mais tarde. Alguns, é certo, não tardarão, como Pedro Homem de Mello e David Mourão-Ferreira. Mas nessa altura, são ainda as produções dos chamados poetas populares que retêm a sua atenção predominante e que ela canta como ninguém.

Que pensar desses textos, de ambições literárias mais modestas, de formulações mais directas quanto a situações concretas da vida, e recorrendo a uma matéria verbal normalmente de uso muito simples e quotidiano? Com poucas excepções, eles não são, por via de regra, poemas muito notáveis. Mas são utilizados de tal modo que, cantados por Amália, dão lugar a peças excepcionais, a ponto de, logo na década de 1950, alguns deles se tornarem verdadeiros «clássicos» do fado.

Mas temos também, está claro, desta vez já num voo poético que se eleva a grande altura, o célebre «Libertação», de David Mourão-Ferreira (1955) que ainda hoje não se escuta sem um estremecimento de emoção. Nesta letra de David há um lado dramático veemente que vem a resumir por antecipação muitos dos temas que Amália e os seus poetas mais tarde explorarão: na letra conjugam-se adivinhação e destino, desejo de evasão e proposta de fuga dos amantes, arrastamento pela pulsão dos sentidos e ameaças surdas, obstáculos em tudo o que os rodeia e convite à partida para longe, a culminar numa insistência obstinada na partilha urgente do que ambos têm para dar um ao outro enquanto seres vivos sobre a Terra.

Nestes primórdios da grande cantadeira, o fado enquanto poema de amor não é necessariamente apenas uma expressão da paixão. O fado joga-se também

entre a fatalidade e o acaso. São, por vezes, histórias populares corriqueiras, cenas de um quotidiano lisboeta flagrante, que poderiam ter sido desenhadas em forma plástica por um Stuart Carvalhais, com um toque de humor e um desfecho feliz evidentemente previsível, como no final ingenuamente tocante de «Sardinheiras» (Linhares Barbosa):

*Hoje moro onde ele mora  
Hoje durmo onde ele dorme  
E há sol por dentro e por fora  
Da minha alegria enorme.*

A voz de Amália, as suas intenções de leitura interpretativa, o recorte imponderável do fraseado musical e o equilíbrio mais ou menos instável posto na dicção, a colocação certa dos melismas nos momentos em que o fado carece de expressividade, a transparente franqueza com que tudo é agenciado e que, felizmente, podemos apreciar hoje em excelentes recuperações discográficas, tudo isso transfigura versos que por vezes são perfeitamente banais em momentos de grande intensidade poética e... fadista. Isto é, a interpretação revela-se aqui como uma apurada forma de arte, sem cujo concurso os textos não teriam o mesmo valor. E por sinal, nessa altura quase não ocorre ainda uma das características, tornadas «musicais», da Amália que virá mais tarde, com a voz a transformar-se em instrumento — guardadas as devidas proporções, um pouco como na tradição do jazz —, em que as sílabas acabam por ser de articulação menos clara nos *glissandi* murmurados em que escorregam de umas para as outras, e com algum preço para a inteligibilidade dos textos, embora sempre de grande efeito e acentuando algumas dilacerações da alma. Antes de mais, Amália canta para si mesma, revendo-se e revivendo-se no espelho do drama que se encena em cada fado, o que também permite compreender que, por vezes, a utilização instrumental da voz sobreleve à clareza da dicção verbal.

Um dos tópicos mais relevantes do fado de Lisboa é o ciúme. O ciúme, no sentido de sentimento, ao mesmo tempo doloroso e despeitado, que alguém experimenta e vive no mais íntimo de si devido a uma funda inquietação amorosa, ao desejo de posse da pessoa amada correlacionado com o medo, a suspeita ou a certeza da sua infidelidade, ou do risco de ela se concretizar.

O ciúme é assim uma dimensão do amor e da paixão, tal como virá a sê-lo do «abandono». A música e a interpretação da fadista transfiguram versos que continuam a ser quase sempre banais, exprimindo o desassossego das recordações amorosas, a amargura de ver o ser amado noutras companhias, o sentimento da traição, algum respeito, apesar de tudo, por quem abandonou a personagem que canta, a coexistência da relação entre quem é vítima do engano e quem engana com uma outra mulher («Dá-me o braço, anda daí», de Linhares Barbosa e José Blanc), o desafio que envolve e o engenhoso remate:

*Quero sentir o prazer  
De passarmos, lado a lado,  
Ao lado dessa mulher  
Que tens agora e não canta o fado,  
Ao lado dessa mulher  
Com quem me tens enganado.*

*Depois bate-se pràs hortas.  
Adoro esta vida airada,  
Beijar-te fora de portas  
E alta noite à hora calada  
Beijar-te fora de portas  
E amar-te à porta fechada!*

São versos que todavia, conquanto banais ou muito pouco sofisticados, arrançam belos efeitos, como o que fica acima citado ou o inesperado final de indiferença e despersonalização de «Amália» (José Galhardo e Frederico Valério):

*Alguém o encontrou  
Na rua com a outra ao pé  
E a quem lhe fala de mim  
Já se responde assim:  
— Amália? Não sei quem é!*

Os fados que falam destes ciúmes têm poucas preocupações literárias e estilísticas. Expressam a vibração inquieta de um sentimento humano do modo mais

popularmente sentido nas vielas e becos de Alfama e de outros lugares de rameiras, varinas e marinheiros, com os seus correlativos de sangue, violência, dinheiro, maldição e vingança.

Funcionalmente, todas essas expressões do ciúme retratam com fidelidade o sentir elementar de quem ama e vê em risco a construção ou a permanência do seu amor e traduzem-se num elenco de respostas que vão da tristeza e do desespero à ironia ácida, como no último aqui apresentado, «Faia» (de Linhares Barbosa e Martinho da Assunção), em que são extremamente bem observados, na elegante economia do poema em que alternam heptassílabos e quadrissílabos, o contraste e a competição entre a varina e a senhora chique e «fina» que disputam o mesmo homem:

*Se foi a tua guitarra  
Musa bizarra  
Que ao fado a trouxe,  
Que seja muito feliz  
Já que Deus quis  
Que eu o não fosse.*

O tema do ciúme na voz desta primeira Amália já então prenuncia o que virá a ser a Amália da época de ouro e o dramatismo lancinante e trágico que virá a caracterizar as letras dos grandes fados que ela cantou mais tarde. Convém aproximá-lo do tema da solidão de alguém, provocada pelo seu abandono pela pessoa que ama, abandono esse sentido como injusto, inesperado e, sobretudo, fonte de enorme sofrimento, quando não de expiação desenganada pela generosidade de uma entrega total que desse modo se frustrou. O abandono é o correlativo do cessar, contrariado para alguém, de uma relação amorosa em que tenha estado envolvido.

É certo que a solidão, tal como ela se manifesta em «Fria claridade», de Pedro Homem de Mello e José Marques do Amaral, parece ser anterior a um determinado envolvimento amoroso. Mas será assim? O despertar é-o de uma sensação de ter sido abandonado, isto é, deixado «só e ignorado», pelos dois olhos com quem os do poeta se cruzaram fugazmente, cheios de promessas de uma plenitude dos sentidos («presságios de Deus»), num dia triste e numa cidade onde todos se perdem, real e metaforicamente. O mesmo Pedro Homem de Mello assina também o poema «Quando os outros te batem, beijo-te eu», com música



de Armando Machado, em que o sentimento do abandono, após a entrega total, se converte em saudade, para em seguida se formular exemplarmente o princípio vivencial, muitas vezes seguido e corroborado, de que «o fado, quando é triste, é que é verdade», de alguma maneira um ser triste «porque sim», que poderia remontar a António Nobre como atitude.

Acontece que, por vezes, o facto de um texto ser cantado por Amália, lhe modifica por completo as intenções do autor: basta pensar em dois poemas, exactamente de Pedro Homem de Mello, «O rapaz da camisola verde» ou «Fria claridade», cujas notas homoeróticas (evidentes no contexto da obra) desaparecem por inteiro quando cantados na voz feminina.

Nestes, como em muitos outros fados, a voz de Amália sobrepõe-se à literalidade do poema, torna-se ela própria uma espécie de valor acrescentado, de modo de respiração dos valores da escrita pela elasticidade com que revitaliza a prosódia de uma maneira única, pessoal e intransmissível. E outras vezes, é a arte de Amália que carrega de uma energia e de uma aura ainda mais trágicas um poema de amor, desespero e tristeza como alguns dos que David escreveu.

O abandono tem também como consequência o sentimento de se ter sido vencido e o de se ficar perdido no mundo, como em «Confesso», de José Galhardo e Frederico Valério, um dos grandes fados da época que anda hoje se escuta como um clássico. O mesmo se diga de «Lá porque tens cinco pedras», de Linhares Barbosa em música de fado corrido, no seu jogo de virtuosismo quase conceptista entre várias acepções da palavra «pedra»: a pedra que ornamenta uma jóia, a pedra sobre que se caminha, a pedra que o pastor arremessa certamente com a sua funda, a pedra a que se pode ser chamado a prestar contas e a pedra que não deve ser atirada por quem tem telhados de vidro.

Quanto a «Solidão», de David Mourão-Ferreira, Ferrer Trindade e Frederico de Brito, que é posterior à «Canção do Mar», também cantada por Amália e que se celebrizou com a mesma música, constrói-se como uma espiral rítmica e melódica de cujos meandros musicais e verbais ressalta o abandono e o ficar só pelo caminho:

*Por mim, ninguém  
Já se detém  
Na estrada.*

E é inevitável falar de saudade. «Com a saudade não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo», escreve Eduardo Lourenço, cuja deriva filosófica e cuja meditação antropológica sobre o destino português o tem levado a atribuir à saudade um papel especial, uma espécie de carne do nosso ser, fazendo-a participar também do sonho enquanto recusa da realidade típica do nosso modo de estar no mundo. A saudade é pensada por ele como uma categoria do tempo humano: «a saudade, a nostalgia ou a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de ser de memória e de sensibilidade ao Tempo», acrescentando: «A saudade participa de uma e de outra, de um modo tão paradoxal e estranho», que se tornou «um enigma e um labirinto, à imagem da relação estranha e paradoxal dos Portugueses com o seu tempo». Ao relacionar a saudade com a nostalgia e sobretudo com a melancolia, Eduardo Lourenço reconduz-nos à grande matriz saturniana e criadora da cultura europeia. Mas, quanto às formas por que ela se exprime, intui que o canto e a palavra poética foram o seu primeiro veículo, isto é, antes de ser pensada, a saudade foi cantada.

No fado de Lisboa, essa melancolia do sentimento da saudade é concretamente assumida a cada passo. Assim também nos fados de Amália Rodrigues, como não podia deixar de ser. Não se trata de enunciar ou desfibrar, de um ponto de vista teórico, as componentes da saudade, nem de perspectivá-la num plano do transcendente ontológico ou metafísico. A menção da saudade no fado não procede pela análise. Nem mesmo pela síntese.

No fado, em especial nos fados da «primeira» Amália, trata-se de exprimir o sentimento comezinho, em palavras terra-a-terra, da angústia que alguém sofre devido à ausência de outrem. As causas dessa carência que, no fado, é quase sempre irremediável, embora por vezes pareça ver entreluzir alguma pequena luz de esperança ao fundo do túnel, ocorrem quase sempre no plano amoroso e têm quase sempre a ver com o abandono, isto é, a troca de alguém por outra pessoa, ou com a sua partida para longe (para «longes terras», como já na *Menina e Moça*, se dizia, em tempos de Bernardim). Há nesta saudade expressa pelo fado uma noção implícita e necessária de perda e de afastamento, de hiato desesperado na relação amorosa, de confusão de sentimentos e perturbação provocada pelo sucedido, como se vê na letra do «Fado Eugénia da Câmara», de Pereira Coelho, a recuperar talvez sem o saber uma passagem do episódio de Paolo e

Francesca n' *A Divina Comédia*: «*Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria*»:

*Só quem perde um grande amor  
É que sabe dar valor  
A todo o bem que perdeu!*

E há muitas vezes aquilo a que poderíamos chamar de saudade do futuro, isto é, a esperança de que tudo venha a recompor-se e a ventura do tempo passado seja restituída de modo a reintegrar uma plenitude da vida («Todos os dias te espero, / Todos os dias me faltas», diz Linhares Barbosa no remate da letra de «Os meus olhos são dois círios»). É aí que ganha todo o sentido de expectativa vivencial a «reinvenção» do passado como paraíso de que fala Eduardo Lourenço e em que tem lugar também uma sensação física repassada de sensualidade, a tornar a carência ainda mais dolorosa. Em «Minha canção é saudade» fala-se «...nesta sinceridade / De amor e sensualidade», ao mesmo tempo que a saudade também o é «do amor sonhado em vão» e uma incessante busca do tempo perdido: «Nesta saudade sem fim / Choro saudades de mim...» A saudade tornou-se uma espécie de utopia espectral.

Em «Saudade vai-te embora» (Sousa Henriques e Júlio de Sousa), outro clássico que continua a funcionar na memória colectiva, fala-se na «cor / tão bela e triste da saudade» que prossegue profundamente radicada no peito de quem canta, do mesmo passo que se exprime a vontade de esquecer a saudade, para se constatar ser isso impossível, insistindo-se no regresso do amado, «porque é verdade». A saudade no fado é pois construída pela espessura de experiências sentimentais profundamente vividas, aquilo a que o filósofo alemão Dilthey chamava *Erlebnisse*, de memórias concretas de um tempo supostamente feliz ou como tal recuperado pela memória.

A sujeição da condição humana ao destino, ao fado, à fatalidade, é perfeitamente resumida em duas palavras: «triste sina» e tem uma longa história na literatura portuguesa.

Como não podia deixar de ser, no fado de matriz mais popular essa triste sina também encontrou a sua expressão directa, muito antes de, por via de Amália Rodrigues, se ter engendrado uma concepção do Destino ligado miticamente ao

fado de Lisboa e melancolicamente mediatizado por ela, em que a veemência visceral se implicava numa dimensão existencial própria, a da experiência íntima de uma fatalidade irracional do sofrimento a pesar sem remédio sobre a condição individual.

A triste sina de que nos falam os fados é mais simples e directa, menos elaborada e mais em correspondência com o que, em geral, era cantado pelos principais fadistas da época, uma época em que a grande literatura, apesar de algumas excepções proféticas, ainda não tinha feito, de pleno, a sua entrada no fado.

Aqui, no plano em que se diz que o destino intervém, põe-se menos a questão filosófica das condições do livre arbítrio e da liberdade do que o lamento correspondente a uma triste sina ligada ao que o coração apaixonado não entende, nem aceita, ao que é inexplicável para ele: a desgraça decorrente da separação dos amantes ou do fim irremediável da sua relação. «Irremediável» é também um adjectivo que diz bem com o sentido profundo de sina ou fatalidade. Ou com o despedaçamento trágico referido em «Amantes separados», de Sidónio Muralha e António Mestre:

*A vida quis que fosse assim nosso destino,  
Do grande amor que quis vencer os vendavais.  
A vida quis que fosse assim nosso destino,  
Onda quebrada contra a praia e nada mais.*

Ou ainda, no «Fado da Adiça» (Rodrigo de Melo e Armandinho), em que se atribui ao destino a própria condição de fadista, esta maneira de articular o fado que se canta ao fado (*fatum*), destino, ou sina:

*O fado que nós cantamos  
É sina que nós cumprimos.*

E a ideia de sina de nascença, também aflora, de algum modo, no célebre «Sabe-se lá», de Silva Tavares e Frederico Valério:

*Ninguém sabe, quando nasce,  
Pró que nasce uma pessoa.*

Essa é ainda a «sina desventurada» de que começa por falar o «Fado Hilário» aqui apresentado, cuja última quadra, por sinal, tem, desde o século xvi, uma ilustre genealogia na nossa cultura:

*Já não posso ser contente,  
Trago a esperança perdida.  
Ando perdida entre a gente,  
Não morro nem tenho vida.*

Esta quadra, incluída na letra do «Fado Hilário» e cantada no seu arrebatamento final, chegou a ser atribuída num manuscrito à Infanta D. Maria, filha de D. Manuel I, e foi glosada pelo conde de Vimioso, por Francisco de Sá de Menezes, por Camões e Diogo Bernardes, por Rodrigues Lobo e Simão Machado... ou seja, estes versos introduzem uma dimensão literária erudita que talvez tenha chegado à tradição da poesia popular e sido transportada por ela, que Amália terá cantado *à son insu* e que anuncia também outras e decisivas incursões literárias que ela fará mais tarde.

Mas há outras notas importantes a registar.

Assim, em «Foi Deus», de Alberto Janes, um dos fados mais significativos do primeiro repertório amaliano, a dimensão do destino tem a ver com uma espécie de relação «cósmica» entre a voz de Amália e o mundo, enumerada através de uma série de exemplos da criação divina (rosas, sol, luar, estrelas, espaço, andorinhas, vento, firmamento, azul do mar, rouxinol, alecrim, flores primaveris e a voz dela) por isso se tomando uma manifestação da intervenção do Todo Poderoso.

Num outro clássico de Amália, «Tudo isto é fado», de Aníbal Nazaré e Fernando de Carvalho, depara-se-nos esta formulação lapidar:

*O fado é tudo o que eu digo,  
Mais o que eu não sei dizer.*

Isto é, tudo o que a voz dela carrega de sentido de vida e do mundo, de angústias e ansiedades da alma e do corpo, de confinamento a uma espécie de servidão amorosa, enfim, de «força do destino», mais tudo o que acaba por se

tornar indizível por essas palavras. Mas «Tudo isto é fado» apresenta também um breve e excepcional filme sincopado da Lisboa fadista, numa síntese em que perpassam a melancólica errância das suas sombras, os ruídos da sua noite, os sentimentos dos seus frequentadores, a exaltação e a tristeza soturna das almas, numa espécie de recapitulação dos principais tópicos do fado e como se o fado tivesse encontrado o seu Cesário Verde:

*Almas vencidas,  
Noites perdidas,  
Sombras bizarras.  
Na Mouraria  
Canta um rufia,  
Choram guitarras.  
Amor, ciúme,  
Cinzas e lume,  
Dor e pecado.  
Tudo isto existe,  
Tudo isto é triste,  
Tudo isto é fado.*

Enfim, tal como ao fado, à sina não se escapa. O sofrimento torna-se fingimento no acto do canto e só assim é, ao mesmo tempo, pessoal e partilhável. O fado que se canta e o fado que nos determina a vida acabam por tender um para o outro e tornar-se uma única pulsão de angústia. E Amália não podia fugir a qualquer deles, como se diz noutro fado famosíssimo, «Que Deus me perdoe», de Silva Tavares e Frederico Valério:

*Mas eu sou assim  
E fugindo ao fado,  
Fugia de mim.*

Tudo isto se prende com a tradição. Quando falamos em «tradição» não estamos apenas a referir a carga de elementos que o fado veio transportando consigo ao longo das décadas, desde os tipos de forma musical e instrumental em que se

impôs até às formas estróficas, como a quadra, a quintilha, a sextilha, a glosa de um mote em décimas, o emprego do refrão e coisas assim, bem como aos tópicos que, mais frequentemente, as suas letras percorreram e que, recordemos, se prendem com o amor, o ciúme, o sentido do destino, o abandono, a saudade, a noite, o Tejo, a cidade de Lisboa, etc., etc., aspectos que abundantemente se podem documentar, e a que se acrescenta, numa faixa mais específica, o fado mais alegre e mais marialva, ligado ao Ribatejo, ao toureiro, ao campino, ao forçado, ao cavalo e ao toiro e que Amália também cantou.

Também poderíamos confrontar uma tradição popular, ligada à rua, aos bairros pobres e castiços de Lisboa, com frequência à «mulher perdida», à varina, ao marinheiro, à violência passional e à viela e, por vezes, ao mundo rural, com uma outra tradição, esta aristocrática, ligada à ascendência de classe de quem canta, escreve ou compõe, ao tipo de sentimentos e de expressão deles e aos comportamentos sentimentais insinuados, que influi em todas as componentes do fado, sendo possível surpreender como, por vezes, essas duas tradições se encontraram e combinaram em acasos felizes de jogos da memória e do destino. Falando de mulheres fadistas, hoje, e mais do que em Amália, a tradição popular pode corporizar-se numa Argentina Santos e a tradição aristocrática, bem vincada numa Maria Teresa de Noronha, vem, pelo menos, até uma Maria Ana Bobone que a assume plenamente nos nossos dias.

Mas o certo é que se deparam outras possibilidades importantes para a abordagem do tema genérico da tradição. E, nessa perspectiva, equacionar a tradição com a história portuguesa anterior ao 25 de Abril implica também revisitar o mundo que essa tradição não só espelhava como propunha como «ideal de felicidade», diga-se que entre aspas muito carregadas. E esse mundo era um mundo de religiosidade elementar de nota católica e conservadora cujos pilares são Deus, Nossa Senhora, a Senhora da Saúde, os santos populares, alguns lugares de culto, igrejas e capelas e pouco mais.

À religiosidade simples, a que o fatalismo respirado na sina vivida não vai sem acrescentar uma nota supersticiosa, acresce um mundo que se pretende pitoresco, mas que é de carência apresentada, vivida e tomada metaforicamente como «abastança». O fado tradicional dos anos 30, 40 e 50, nesse sentido, faz gala da escassez, da pobreza e da humildade da condição em que, segundo as letras, vivem as suas personagens, em especial os amantes, o que também acabaria por

ter, evidentemente, um sentido político de rejubilação legitimadora da propaganda nacional promovida pelo respectivo secretariado. «Uma casa portuguesa», de 1953, com letra muito habilmente engendrada por Reinaldo Ferreira e Vasco de Matos Sequeira e música de Artur Fonseca, e esplendorosamente interpretado por Amália Rodrigues, tornou-se um autêntico cartaz musical de propaganda do SNI, em Portugal e no estrangeiro. Neste paradoxo de se tratar de um belo fado, um dos melhores de Amália, que serviu mediócras motivações políticas, todos os rodriguinhos são convocados: o sabor do pão e do vinho oferecidos a quem bate à porta, a «alegria da pobreza», o «fumegar da tigela», o ambiente modesto da casa, do «conforto pobrezinho do meu lar», o «pouco, pouquinho» que basta «para alegrar uma existência singela», entrelaçando-se com o registo do amor e do carinho de quem oferece hospitalidade...

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

A passagem da apresentação do fado, dos pequenos espaços para o palco e com acompanhamento de orquestra não teria sido possível se o género tivesse permanecido confinado à estrutura estrófica e musical do fado dito clássico, com as suas quadras e sextilhas e as repetições regulares da primeira e da segunda metade de cada estrofe. A monotonia do processo ficaria mais depressa à vista com um conjunto instrumental que não poderia correr grandes riscos melódicos ou harmónicos.

É aí que surgem alguns autores e compositores com ideias musicais diferentes, sendo certo que essas ideias procuram trabalhar com novos tipos de texto, recorrer a formas métricas mais variadas (por exemplo, «Não sei porque te foste embora», de José Galhardo e Frederico Valério, com a sua sequência algo complexa de octossílabos, decassílabos e heptassílabos), acompanhar mais de perto a articulação lexical e semântica de cada verso, propor novas inflexões e novos aspectos rítmicos e prosódicos ao intérprete, valorizar as possibilidades expressivas da sua voz, afastando-se dos esquemas mais «lineares» do fado castiço e contra mais densas sonoridades instrumentais. Num certo sentido, é muito provável que a voz da grande Amália tenha feito aí as suas provas de fogo para uma transição renovadora na sua carreira.



Estava assim pronto a nascer o «fado-canção», designação que o aproximava mais de um plano internacional, e que, por sua vez, veio permitir que formas do fado tradicional passassem também com orquestra de cordas. Foi provavelmente Frederico Valério o compositor que maior importância teve para essa transformação das interpretações de Amália. Há composições famosíssimas que se lhe devem («Sabe-se lá», «Não sei porque te foste embora», «Amália», «Que Deus me perdoe», «Eu disse adeus», «É pecado», «Confesso», «Ai Mouraria», «Fado do Ciúme»...).

Mas se os aspectos formais e interpretativos evoluíram consideravelmente a partir desses contributos e dos seus reflexos directos no estilo, nas preocupações interpretativas e vocais de Amália e nos textos por ela cantados ou na sua forma de abordá-los, a temática não teve alterações significativas em relação à tradição popular do fado castiço. A sorte, boa ou má, o papel do destino, o abandono, o ciúme, a desventura e a desgraça, pequenas narrativas iniciadas pela evocação do namorico, ou situações de amor, amargura e solidão, de traição, da «esquina do pecado», do pecado propriamente dito, do remorso e da expiação de amor, são outros tantos tópicos do fado na sua sentimentalidade trágica, que se mantêm, agora com acompanhamento orquestral.

Lisboa é, ao mesmo tempo, a protagonista, o tema e o cenário de uma infindável quantidade de fados. Está presente em muitas imagens, metáforas, alusões, figuras de estilo que supõem uma vivência cidadina dos meios pobres, operários ou ligados à pesca e à venda do peixe, às fainas de rio e mar, à partida para longe, à saudade. As suas ruas, os seus pregões, as suas freguesias e bairros populares, as colinas e o castelo de S. Jorge, são também uma referência constante no pequeno labirinto da «Lisboa, velha cidade, cheia de encanto e beleza».

Essa mesma Lisboa, que é a Lisboa do fado, é atravessada por uma vida rica de contrastes sentimentais dos seres que a povoam, gente de condição humilde, entre a paixão e o vício, o ciúme e o abandono, a prostituição e a expiação, a traição e a navalhada, a fé e a descrença, a força do destino e a reivindicação orgulhosa da independência e liberdade pessoais.

Não admira por isso que se encontre presente num sem número de fados cantados por Amália Rodrigues. Umhas vezes essa presença é implícita, nos seus espaços de rua, de viela, de tendinha, de boémia nocturna, de horas mortas, de obscuridade mal alumiada, de lugar de vivas saudades e de funestas amarguras,

de encontro de amantes e de desgraças; outras vezes é ostensiva e arrebicada, falando da paisagem urbana e fluvial, das gaivotas sobre a água, das belezas do Tejo, dos tipos como o Xico pescador e a Rita peixeira, a Mariquinhas e a Rosa Maria e tantos mais, dos santos populares e das manifestações alegres e ingénuas a que eles dão lugar, com as suas procissões, as suas marchas, as suas danças e as suas ruas, becos, pracetas e largos, ornamentados com luminárias, recortes de papel colorido, balões, flores, alcachofras e ervas de cheiro, sardinhas assadas e vinho, por vezes com uma memória histórica entrevista de relance («És o castelo da proa / da velha nau Portugal»).

A Lisboa que se recolhe em muitos desses fados é mais a das procissões e a das marchas populares («doída nas marchas de rua»), aquela em que o Tejo é tratado como um noivo, que há que seduzir e acalmar, que traz enxoval de espuma, tem lençol de prata à noite e veste «pijama de sol» de dia, que é violento mas fiel, com as suas boas e más marés e os seus ciúmes...

No conjunto, não falta a ressaca da saudade, como em «Lisboa à noite», de Carlos Dias-Santos:

*Ouviu cantar o fado, então sonhou  
Que era a saudade aquela voz que ouvia.*

Segundo o catálogo que, sob o título de *Primavera*, o Museu do Fado dedicou a David Mourão-Ferreira, e a lista que a Fundação Amália Rodrigues elaborou, o elenco dos poetas «cultivados» cantados por Amália abrange pelo menos os seguintes nomes:

Do século xiii, Mendinho, Pêro de Viviães e D. Dinis;

Do século xvi, João Roiz de Castelo Branco, Bernardim Ribeiro e Luís de Camões;

Do século xix, António Feliciano de Castilho e Fernando Caldeira;

Do século xx, António Feijó, Júlio Dantas, Afonso Lopes Vieira, Almada Negreiros, António de Sousa, José Régio, Sidónio Muralha, Vasco de Lima Couto, Luís de Macedo, David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello, Norberto de Araújo, Reinaldo Ferreira, Francisco Bugalho, Sebastião da Gama, Henrique Segurado, Alexandre O'Neill, José Carlos Ary dos Santos, Manuel Alegre, Teresa Rita Lopes, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes. E, claro está, deveremos incluir

neste grupo a própria Amália Rodrigues, cujos poemas, oscilando entre a tentação do popular e o tropismo do trágico, têm muito mérito literário.

As características temáticas destas letras também oscilam entre, por um lado, aquilo a que, na própria área dos poetas cultivados podemos considerar «popular», por outro lado, o poema de amor, solidão e abandono a exprimir-se numa *vox tragica* e, ainda por outro, o fado propriamente dito, pensado e escrito como tal. A regularidade formal é de regra, embora nalguns casos coexistam metros diferentes no mesmo poema. Alguns poetas, muito especial Pedro Homem de Mello e David Mourão-Ferreira contribuem, cada um deles, com um numeroso grupo de poemas. Conteí nada menos de 11 do primeiro e 17 do segundo, embora, quanto a David, haja que ter em conta algumas adaptações e letras que ele assinou com diferente nome literário, «D. J. Ferreira». Seguem-se Luís de Macedo e José Carlos Ary dos Santos com sete letras cada um, tantas quantas as fornecidas pela lírica de Camões, a que deve acrescentar-se Manuel Alegre, com quatro textos.

Os poetas mais cantados, Pedro Homem de Mello, David Mourão-Ferreira, Luís de Macedo e Ary dos Santos, são, com excepção do último, uma presença constante na voz de Amália desde o início da década de 1950. Isto quer dizer que é entre vozes da *Presença* (mais tarde Régio também é cantado) e da *Távola Redonda* que o repertório mais literário de Amália começa por se construir. Ary dos Santos e Manuel Alegre só começam a sê-lo uns vinte anos mais tarde.

Todos estes autores dispõem de uma grande agilidade de oficina, de uma forte densidade verbal e de um sentido excepcional da musicalidade e da sonoridade do verso. É interessante notar que, sendo David um dos nossos maiores poetas eróticos, esse registo erótico quase não aparece, a não ser de modo implícito, nos textos que escreveu para Amália. A nota dominante, para além das articulações das personagens femininas a uma «naturalidade», luminosidade e colorido lisboetas, prende-se mais com o trágico da paixão que enfrenta obstáculos insuperáveis. Também Pedro Homem de Mello fornece textos em que o trágico da solidão humana ou do desencontro alterna com o pitoresco minhoto das paisagens tudo caldeado pelas pulsões da sua instintiva sensorialidade.

Os temas que Amália vai buscar a Ary dos Santos e a Manuel Alegre são já de outro tipo, em que uma intenção mais ostensivamente política vem agregar-se

a notas de enamoramento, metáforas de combate e vivências lisboetas. Em Manuel Alegre conflui uma rica herança da poesia portuguesa, de Camões a Junqueiro e a Gomes Leal, de António Nobre e Pessanha a Miguel Torga, na destreza versificatória, na sonora musicalidade e na eloquência poderosa de um lirismo cuja veemência tanto se exprime na poesia de amor e de exílio como na de indignação e de protesto. Por sua vez, Ary dos Santos, com um notável sentido da palavra cantada, alterna o poema de marcada intenção social e uma lírica amorosa de forte expressão metafórica, tudo com uma maneira muito pessoal de cantar Lisboa e a sua vida.

Assim, muitos anos depois de «Abandono», de David Mourão-Ferreira, Amália também acabou por incorporar no fado, sob uma capa de arrebatamento lírico que, no caso de Alegre, não esqueceu alguns acentos próprios da «Balada de Coimbra», o poema de combate e de resistência ao Estado Novo.

É a partir de Amália, mesmo antes da colaboração genial que ela recebeu de Alain Oulman, estando ainda por estudar o papel que a canção francesa desempenhou na génese das músicas que ele escreveu para a nossa artista, que os fadistas passam a tornar-se muito mais exigentes quanto à qualidade literária e à autoria das novas letras que procuram arranjar para os seus fados.

Mas passemos à poesia da própria Amália que tem sido objecto de menos atenção do que a obra de qualquer dos poetas citados, em curar de classificá-la de popular ou de cultivada, porque ela foi ambas as coisas.

Amália Rodrigues não teve qualquer espécie de educação formal. Na sua segunda carta a Vitorino Nemésio, ela assumia a confirmação disso mesmo: «Ai meu querido professor / Eu nunca fui sua aluna / Não tenho instrução nenhuma, / Como é que posso entender / O que o senhor quis dizer / Sem saber ler nem escrever?» E esse é um dos aspectos, talvez o menos referido e tratado, do milagre de Amália.

Será injusto esquecer que Amália cantou excelentes letras populares e escreveu excelente poesia, que umas vezes cantou («Lágrima», «Estranha forma de vida»...) e outras se limitou a publicar. São poemas instintivamente relacionados com a sua maneira de estar na vida, quase sempre com uma recuperação requintadamente visceral de formas populares, mas que não desdenham aparentar-se, na sua sinceridade e espontaneidade, com alguma outra poesia que ela cantou como ninguém.

Nos seus versos, ela soube lançar mão de uma escrita poética intuitiva e certa, formalmente muito ancorada na tradição de matriz popular, com uma grande fluência, belos achados e, por vezes, algumas agudezas quase maneiristas.

A chave para entender o fenómeno, na parte em que ele pode ser entendido, creio que está precisamente nessa aliança de gosto apurado, sentido da musicalidade e do ritmo, simplicidade verbal e naturalidade de expressão que Amália soube processar com requintada destreza entre a ingénua frescura da tradição e da poesia do povo (da toada beirã às criações dos letristas populares que cantava) e o trato aturado com a poesia mais elaborada dos escritores que foi incorporando no seu repertório. A influência das oficinas de David Mourão-Ferreira e a de Pedro Homem de Mello nalguns dos seus temas próprios parece-me evidente. Mas as coisas não ficam por aí e há outros aspectos que surpreendem, como, em «Flores do verde pinho», esta habilíssima utilização de uma forma verbal arcaica: «Ai flores do verde pinho, / dizei que novas sabedes / da minha alma, cujas sedes / ma perderam no caminho!»

E há momentos de grande eficácia técnica. Recordo os meus dois fados favoritos de que Amália escreveu a letra, «Estranha forma de vida» e «Lágrima», o primeiro com a sua intensificação repetitiva pela retoma do primeiro verso de cada quintilha no remate dela, a acentuar a «estranheza» da vida daquele «coração independente», o segundo com a reiteração sincopada da primeira metade de cada verso, como se o próprio avançar do poema fosse depender desse «tactear», desse recomeçar da procura da maneira de dizer para chegar à máxima intensidade lírica, a exprimir a fragilidade com que o ser humano se expõe desamparadamente na paixão. O texto de «Lágrima», obra-prima da Amália letrista, poderia ser quase integralmente reduzido a quatro quadras, mas a sua transfiguração dramática deve-se a essa espécie de leixa-pren, de retomar insistente e fracturante do teor de cada verso, reforçando uma dialéctica muito fadista que poderia esquematizar-se cruamente desta maneira: realidade/sonho, sofrimento de amor/disponibilidade para morrer.

Nos poemas não cantados (reporto-me à excelente edição de *Versos*, organizada em 1997 por Vítor Pavão dos Santos) mantêm-se muitas destas características, a que acresce em geral uma nota de humor e de auto-ironia muito pessoal (por exemplo: «Cá por dentro da cabeça / vazia como eu a tenho / por estranho que pareça / atendendo ao seu tamanho»...) Esse humor surge com frequência

nas peças de matriz mais popular e também no pequeno bestiário da autora (gafanhotos, grilo, bicho de conta, mosquitos, cabra e vários outros animais aí incidentalmente referidos).

Noutros fados, como «Lavava no rio lavava» e «Quando se gosta de alguém», a repetição é utilizada com excelentes efeitos, no primeiro a recordar a toada das cantigas de amigo e do romanceiro, no segundo, explorando contradições e perplexidades cujo sentido se reforça exactamente pela engenhosa recondução das questões ao mesmo pressuposto inicial («quando se gosta de alguém»). Já em «Amor de mel amor de fel», a sequência qualificativa e modulada do amor sentido entre os seus pólos de contentamento e amargura, joga com anáforas, com oposições, com hipérbolos, com alusões à relação tonal de fado maior e fado menor e, por esta via, com a ambiguidade entre o sentido de fado (canção) e o de fado (*fatum*, destino).

Enfim, o que em Amália vive e sente está pensando e recordando, como ela escreve em «Depois disto... desisto», redondilhas que começam assim: «Tantas coisas que já li / Outras tantas que vivi / Fazem de mim o que sou / Ai se eu tivesse esquecido / Tudo o que tenho vivido / E o coração decorou».

É com Amália que a força do Destino e o sentido do trágico, ligados à vivência explosiva da paixão, fazem a sua verdadeira irrupção no fado de Lisboa. Outras tentativas, aliás tão belas quanto comoventes do mesmo ponto de vista do fado investido por uma carga trágica do Destino, como a de Maria Teresa de Noronha, foram menos bem sucedidas neste aspecto, talvez porque mais aristocraticamente marcadas na sua origem e bastante menos ousadas na sua proposta musical, isto é, talvez porque mais ligadas a uma tradição tão castiça que tinha menos condições para evoluir no mesmo sentido.

Amália soube inculcar como mais ninguém um acento profundamente dramático à expressão daquilo que cantava. Não apenas por ser dotada de uma voz absolutamente extraordinária. A sua articulação por vezes centrava-se mais no significante do que no significado, mas acabava restituindo misteriosamente a este último todo o seu valor, e encontrou ou inventou melismas, inflexões verbais, tensões intra-silábicas, portamentos, arabescos e outros efeitos vocais, alguns porventura de uma inspiração mediterrânica bebida da Andaluzia à Córsega, mas todos eles únicos, pessoais, intransmissíveis e sobretudo singularmente adequados a traduzir uma entrega total à intensidade dos sentimentos, das

dilacerantes violências da paixão à angústia mais torturada, à ternura mais límpida, ou à alegria simplesmente ingénuas dos fados que ela cantava.

De tudo isso se foi elaborando uma sua concepção do Destino ligado miticamente ao fado de Lisboa e melancolicamente mediatizado por ela, em que a veemência visceral se implicava numa dimensão existencial própria, a da experiência íntima de uma fatalidade irracional do sofrimento a pesar sem remédio sobre a condição humana, conquanto susceptível de uma redenção que acabaria por situar-se para além e acima de todas as contradições e de todos os desesperos vividos e enunciados. Neste sentido, Amália já era «camoniana» por instinto e intuição antes mesmo de cantar Camões e é porventura neste ponto, de todo anticartesiano como diria Eduardo Lourenço, que ela toca mais fundo na questão da identidade nacional.

Essa aura do trágico, essa pulsão da ansiedade angustiada, essa interferência de uma moira inelutável, assim reelaboradas em textos que vinham ao encontro da mitologia de que ela se tinha apropriado como de uma segunda natureza, ligaram, a partir dos anos 60, aspectos da criação cultivada a vestígios de uma matriz popular indesmentível.

Sob formas verbais diferentes, tanto os poetas ditos populares como os poetas ditos cultivados lhe forneceram textos cujas temáticas acabaram por coincidir e trouxeram ao fado notáveis enriquecimentos.

E também na medida em que a grande fadista cantou um vastíssimo leque de obras literárias que se distribuem por sete séculos da nossa literatura e da nossa identidade, podemos dar razão a David quando ele afirmou, na morte de Amália, ser ela um «heterónimo» de Portugal, o «heterónimo» feminino de Portugal.

(Comunicação apresentada à Classe de Letras  
na sessão de 12 de novembro de 2009)