

O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem

The fado of Portugal, Brazil and world: the theories about its origin

Ricardo Nicolay

Bacharel em Ciências Sociais pelo CPDOC-FGV e Mestrando em Comunicação pelo PPGCom/UERJ. É Assessor de Imprensa e de Publicações da UERJ e Editor Executivo da Revista Contemporânea, publicação on-line do grupo de pesquisa 'Comunicação, Arte e Cidade' da Faculdade de Comunicação Social da UERJ.

Resumo

O fado é considerado o maior símbolo musical de Portugal por representar a identidade da sociedade lusitana. Em duzentos anos de história, muitas teorias surgiram sobre suas origens, mas até hoje não há consenso entre pesquisadores, músicos e apreciadores. O objetivo deste texto é fazer uma revisão das hipóteses sobre o surgimento do gênero, com destaque para aquelas que sugerem sua origem no Brasil e em Portugal e também para a importância dos processos de desterritorialização e reterritorialização desencadeados, por exemplo, pelo sistema colonial instituído pelo Império Ultramarino Português.

Palavras-chave: Fado; origens; território; fronteiras.o.

Abstract

Fado is considered the greatest musical symbol of Portugal to represent the identity of the Lusitanian society. With two hundred years of history, many theories have arisen about his origins, and yet, to date there is no consensus among researchers, musicians and lovers. The aim of this paper is to review the hypotheses that there are emerging about the genre, especially those that suggest its origin in Brazil and Portugal and also the importance of the deterritorialization and reterritorialization processes triggered by the colonial system established by the Portuguese Overseas Empire.

Keywords: Fado; origins; territory; borders..

*Foi por vontade de Deus,
Que eu vivo nesta ansiedade,
Que todos os ais são meus,
Que é toda minha saudade.*

Amália Rodrigues

1 - INTRODUÇÃO

A história do fado começa no século XIX e está entrelaçada por diversas teorias sobre as origens desse gênero musical, as quais continuam sendo debatidas até hoje. Considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2011, o fado é visto como o principal símbolo musical de Portugal. Ao longo de sua trajetória, rompeu fronteiras importantes, abandonando a característica de música pertencente às classes mais baixas e tornando-se patrimônio do mundo. Sua história é marcada pela transmissão oral do conhecimento, assim como por constantes recriações e reinvenções de sua tradição. A globalização e a fluidez dos campos socioculturais do mundo contemporâneo apontam para uma nova perspectiva de análise do fado e de sua trajetória, assim como para o fortalecimento das discussões sobre as fronteiras culturais e a criação de novos territórios, que promovem simultaneamente as suas desterritorialização e reterritorialização.

59

As teorias sobre as origens do fado são discutidas até hoje, sem que haja um consenso que defina ou aponte qual é a certa. Este texto não tem a pretensão de definir qual teoria está correta e qual está errada, mas de apresentar ao leitor algumas delas, com destaque para aquelas que estão relacionadas a Portugal e ao Brasil, e de contextualizá-las, com o intuito de evidenciar a riqueza cultural presente neste gênero musical que faz parte da vida cotidiana social e cultural dos portugueses há 200 anos.

O debate é diverso e inclui apreciadores e especialistas do gênero que há alguns anos vêm debatendo, defendendo, analisando e averiguando as teorias e as hipóteses sobre a origem do fado. Entre elas estão vertentes que apontam para a descendência da cultura afro-brasileira a partir não só do lundu e da modinha, mas também do *fado-dança*, que pode ser entendido como “um conjunto de danças encadeadas, também conhecido como suíte, dançada ao som de viola e adufe, hoje substituído pelo pandeiro. Assemelha-se a uma quadrilha europeia e é conduzida por repentistas” (MATTOSO, 2003, p. 4); outras apostam na origem moura, ligada ao período em que o território português esteve ocupado pelos árabes. Outras vertentes identificam o gênero como uma canção do mar, trazida pelos marinheiros que aportavam em Lisboa, enquanto algumas argumentam o peso da origem lisboeta do fado, fundamentado nas classes menos abastadas da sociedade portuguesa e mais tarde reconhecido pela aristocracia e pela burguesia, quando se transformou em produto comerciável e representativo da cultura local.

A formação do fado como gênero musical constituiu-se principalmente por um extenso (e intenso) processo de trocas interculturais que promoveram uma multiplicidade infinita de interações. A este fato deve-se destacar o período de estabelecimento do sistema colonial português, que do século XV ao XX se constituiu como império global, presente na Europa, na Ásia, na África e nas Américas.

A partir do entendimento de que toda configuração cultural é histórica, ou seja, tem começo, meio e fim, traduz-se a necessidade quase natural de constante reinvenção. As tradições são efetivamente reinventadas, em particular pelas novas gerações, que se tornam responsáveis pelo zelo e pela recriação do gênero como herança cultural de Portugal. O fado, como cultura reinventada, é resultado de uma gama de invenções que contam sua história, aquilo que já foi vivido e que não existe mais, assim como sobre suas origens.

2 - O FADO DE MUITAS ORIGENS

De dança do Brasil à música de Portugal, o fado atravessou o Atlântico para constituir-se em um gênero que deixou para trás o movimento sincopado de uma dança sensual praticada em algumas casas de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. O argumento que sustenta a origem afro-brasileira do fado está ligado ao período em que o Brasil era colônia de Portugal, quando ocorreu a mistura cultural entre europeus, americanos e africanos que resultou no aparecimento de novos movimentos culturais, artísticos e religiosos em terras brasileiras.

O lundum ou lundu, como escreve Pinto de Carvalho (2003), é uma dança tipicamente africana, importada do Congo para o Brasil durante a época da escravidão, a qual perdurou no Brasil desde a primeira metade do século XVI até finais do século XIX. A fama do lundu data do século XVIII e, apesar da forte resistência por parte da Igreja e até mesmo da Corte, aos poucos ganhou espaço e aceitação da elite e da Corte portuguesa (TINHORÃO, 1998). O lundu era considerado uma dança vulgar e imoral, como representado em muitos relatos de viajantes em passagem pelo Brasil que se impressionaram com a dança.

60

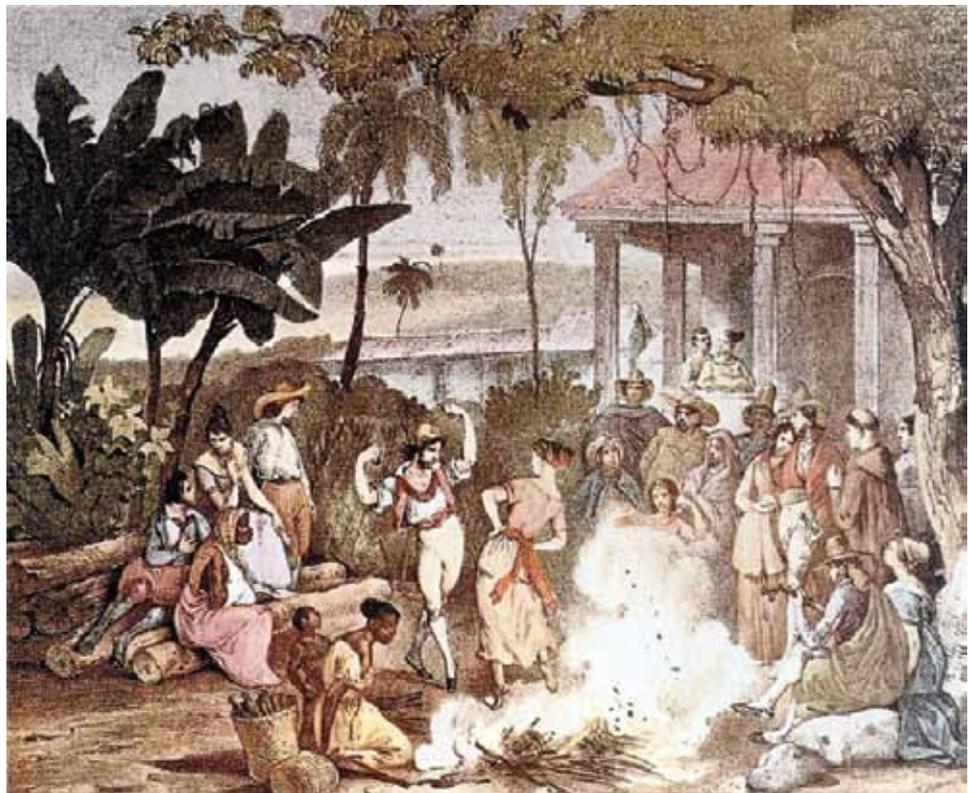


Figura 1 – Lundu
 Fonte: Johann Moritz Rugendas, 1835.

Dos relatos destacam-se dois, que, por apresentarem ideias opostas, traduzem com riqueza de detalhes as danças do Brasil colonial. O primeiro é o relatório de viagem escrito pelo capitão francês Louis-Charles Desaulles de Freycinet, comandante de 1817 a 1820 de uma expedição da Armada Real francesa:

As danças que se executam nos salões são em geral as francesas e as inglesas. Noutros lugares preferem-se com bastante frequência as danças lascivas nacionais, que são muito variadas e se aproximam muito das dos negros da África. Há cinco ou seis que são muito características: o lundum é a mais indecente; vêm depois o caranguejo e os fados, que são em número de cinco – estas são dançadas por quatro, seis, oito ou mesmo dezasseis pessoas; por vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres; há nelas figuras de vários gêneros, todas elas muito voluptuosas. Mas em geral estas danças têm mais lugar no campo do que na cidade. Além disso, as raparigas raramente hesitam em participar nelas, e quando se dança em pares é a mulher que vem convidar o cavalheiro (NERY, 2004, p. 18).

O oposto é visto no diário do oficial alemão Carl Schlichthorost, escrito nos anos de 1925 e 1926:

Infelizmente, também no Rio de Janeiro a Dança francesa está a começar a suplantar a nacional. Não conheço nada de mais insípido do que estes *entrechats* e *ails de pigeon* constantemente repetidos, que lembram uma marioneta a mexer os braços e as pernas como se alguém lhe estivesse a puxar os cordéis. Quanta expressividade não há, pelo contrário, não só Fandango como também no Fado, essa dança de negros tão imoral e no entanto tão encantadora, e quando é necessário danças uma Gavotte prefiro vê-la dançada por brasileiros ou espanhóis do que pelo mais célebre Mestre de Bailado parisiense. Até à própria Valsa alemã estes povos sabem retirar-lhe a sua cansativa monotonia; também nesta dança, tal como ela é executada no Brasil, se exprime a ideia do amor primeiro negado mas depois concedido (NERY, 2004, p. 18-19).

Na letra de um “bailante de lundum” do poeta Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), são apresentados ostensivamente elementos ambíguos que realçam a dicotomia do sagrado e do profano e que, como afirma Araújo (2004), a partir do desdobramento de situações que estão acontecendo paralelamente, ligam “magicamente a dor e o prazer, a autoflagelação e a exibição sensual” (ARAÚJO, 2004, p. 178).

Em bandolim marchetado,
Os ligeiros dedos prontos,
Loiro paralta adamado, Foi
depois tocar por pontos O
doce londum chorado
Se Márcia se bamboleia, Neste inocente exercício,
Se os quadris saracoteia,
Quem sabe se traz cíclico
É por virtude os meneia.
Não sentenceis de estalo; Têm as
danças fim decente; Ama o pai; mas
por deixá-lo, Dança a donzela inocente
Diante de São Gonçalo.
Cobrando o pardo dinheiro,
De que o povo é tributário,
Velho preto prazenteiro

Para a glória do rosário,
Remexe o corpo e o pandeiro

(ARAÚJO, 2004, p. 178).

O escritor Mário de Andrade (LIMA, 2010) considera o lundu um dos maiores símbolos da *multiculturalidade* produzida no Brasil, composto pela miscigenação das classes sociais da época. Ele afirma ainda que o lundu, da mesma forma que é uma música brasileira popular e folclórica, apesar das características instrumentais, é também apresentado com o sincopado da música popular africana, representando a primeira manifestação de nacionalidade do Brasil.

Como afirma Bastos:

O Brasil é usualmente explicado através da fábula das três raças, como o resultado da fusão de africanos, indígenas e portugueses (DAMATTA, 1981). Na música, no entanto, as explicações mencionam as influências africanas e portuguesas, suprimindo a música indígena da tríade. Do ponto de vista dessas explicações, o universo melódico e harmônico da música popular brasileira estaria ligado à herança portuguesa e o rítmico à herança africana (BASTOS, 2008, p. 9).

Assim como o lundu, a modinha também é considerada fonte de inspiração e matriz para a constituição do fado. Além de acompanharem a história da música luso-brasileira durante mais de dois séculos, os dois gêneros se caracterizam por terem abertura e trânsito em diversas classes sociais, tornando-se “pivô[s] da inter-relação de classes, ora abrindo portas, aproximando atores sociais de camadas menos favorecidas [...] ora efetuando este mesmo caminho no sentido inverso” (LIMA, 2010, p. 10).

Embora tenham alguns pontos de ligação, compreende-se que o lundu e a modinha originaram-se de lados diferentes do Atlântico. Ambos os gêneros surgiram no período de expansionismo do território português, mas o lundu apareceu em terras brasileiras (colônia) e a modinha em terras portuguesas (metrópole). As questões sobre as origens da modinha, tal como do fado, também se encontram em disputa. Uns defendem que o gênero surgiu no Brasil; outros, em Portugal. Para Mário de Andrade, a defesa da modinha como música originária do Brasil apresenta-se como um simples patriotismo (LIMA, 2010).

Assim como o lundu, a modinha desperta sentimentos opostos entre os seus observadores. O poeta Nicolau Tolentino ressalta a vulgaridade presente nas modinhas, como no tema a seguir:

Pouco às filhas falarei;
São feias e malcriadas;
Mas sempre conseguirei
Que cantem desafinadas
“De saudades morrerrei”.
Cantada a vulgar modinha,
Que é dominante agora,
Sai a moça da cozinha
E diante da senhora
Vem desdobrar a banquinha

NERY, 2004, p. 34).

O romancista inglês Willian Beckford declarou em seu diário que *“those who have never heard modinhas has must and will remain ignorant of the most voluptuous and bewitching music that ever existed since days of the Sybarites”* (“aqueles que nunca ouviram modinhas terão de permanecer e permanecerão na ignorância da música mais voluptuosa e mais enfeitiçadora que já existiu desde o tempo dos Sibaritas”) (BECKFORD apud NERY, 2004, p. 34).

No início do século XIX, Lisboa se encontrava em reconstrução, em virtude do terremoto de 1755, estava ainda parcialmente em ruínas, havia falta de policiamento, as ruas eram sujas e difícil era a mobilidade pela cidade. Em 1808, a família real fugiu para o Brasil com a chegada das tropas napoleônicas e inseriu Portugal em um processo de transformações que produziram um cenário de lutas políticas e de profundas mudanças sociais, alterando todo estilo de vida dos portugueses. Para Brito:

O rei, a sua corte parte [também] para o Brasil e um reino de desordem se prolonga pelas décadas seguintes, numa sequência de acontecimentos que trazem instabilidade, agitação, ausência de controlo e proliferação de circulações, comportamentos e discursos não enquadrados numa ordem normativa e estável (BRITO, 2006, p. 25).

A burguesia enriqueceu com os bens comprados da Igreja e surgiu como ator social de peso. A população proletária abrigada em Lisboa também se fortaleceu e estabeleceu um mercado paralelo marginal – com contrabando, jogo e prostituição.

Esse foi o cenário no qual o fado surgiu em Lisboa, caracterizado pela passagem das classes proletárias para a aristocracia e para a burguesia. Em 26 de julho de 1820, nasceu Maria Severa Onofriana, que, para Brito, “reuniu condições para se projectar como seu mito fundador” (BRITO, 2006, p. 26). Identificada como a primeira mulher a cantar, tocar e dançar o fado, a *primeira fadista*, como é conhecida, é uma personagem importante para compreender os primeiros anos do fado em Lisboa. O poeta e ensaísta Raimundo António de Bulhão Pato (1828-1912) conheceu Severa pessoalmente e a descreveu da seguinte maneira:

A pobre rapariga foi uma fadista interessantíssima como nunca a Mouraria tornará a ter! [...] Não será fácil aparecer outra Severa altiva e impetuosa, tão generosa como pronta a partir a cara a qualquer que lhe fizesse uma tratantada! Valente, cheia de afectos para os que estimava, assim como era rude para com os inimigos. Não era mulher vulgar, pode ter a certeza (COSTA, 1995, p. 18).

O ano do nascimento de Maria Severa marca os primeiros registros de existência do fado, nas décadas de 1820 e 1830. No entanto, foi apenas depois da sua morte, em 1846, que Severa teve seu talento reconhecido e aclamado pelos fadistas, fato inédito nos meios populares. Segundo Lévi-Strauss (1978), para entender um mito, é preciso acompanhar e compreender sua trajetória, “como uma sequência contínua” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 42) e totalitária de acontecimentos, e, assim, descobrir que seu significado não está ligado à narração de uma sequência de acontecimentos, mas a grupos de acontecimentos,

mesmo que eles incidam em diferentes momentos da história narrada. A popularidade de Severa é retratada no tema *Fado da Severa*, composto por Sousa do Casação em 1848:

Chorai fadistas, chorai,
 Que uma fadista morreu.
 Hoje mesmo faz um ano
 Que a Severa faleceu.
 Chorai, fadistas, chorai
 Que a Severa já morreu:
 E fadista como ela
 Nunca no mundo apar'ceu.
 [...]
 Chorai, fadistas, chorai,
 Que a Severa se finou.
 O gosto que tinha o Fado,
 Tudo com ela acabou.

Prostituta e moradora do bairro da Madragoa, Severa mantinha um relacionamento amoroso com o conde de Vimioso, à frente de uma das famílias aristocráticas mais distintas de Portugal. Ele a convidava frequentemente para se apresentar nos salões da aristocracia e, por isso, ela é considerada um instrumento de promoção social do fado. Ainda hoje seu mito está presente entre aqueles que estudam e apreciam o fado e, em boa medida, motivado pela defasada quantidade de documentos, fotos e registros que ajudem a compreender melhor a mulher que desencadeou mudanças importantes na história do fado.

Brito (2006) apresenta o contraponto entre esses dois mundos sociais na cidade como modo de entender a teoria da origem lisboeta do fado. Por um lado, é apresentada:

[...] A população iletrada e marginal das ruas e da zona ribeirinha da cidade, despossuídos e gente sem emprego estável, com a actividades de circunstância, misturada com desocupação, ócio e vadiagem, uma circulação pelas tabernas, prostíbulos, feiras e espaços de relacionamento clientelar estratos superiores da sociedade [...].

E, por outro, a “[...] aristocracia [...] descobrindo o popular e o exotismo dentro das portas da cidade, característica de um romantismo tardio e de uma boémia que se prolongam por todo o século XIX” (BRITO, 2006, p. 27).

A classe alta se apropriou do fado como gênero musical menor, pouco valorizado, com a crença de que havia descoberto o popular e o exótico dentro da própria cidade. Outros atores sociais surgiram nesse período de transição, como o movimento realizado do operariado para a alta classe. Brito (2006) identifica quatro tipos sociais que compõem estruturalmente o fado lisboeta: o primeiro, como mencionado anteriormente, era composto da população mais pobre de Lisboa – os iletrados, os malandros, os marginais, as prostitutas e as pessoas sem ocupação fixa. O segundo tipo era constituído pela aristocracia, “em geral, retrógrada, vivendo a perda do seu estatuto com as modificações trazidas pelo liberalismo, o jogo parlamentar, a diminuição da importância

absoluta dos bens fundiários e outras fraturas consequentes à basculação de valores estáveis” (BRITO, 2006, p. 27).

O terceiro data do final do século XIX e era constituído pela classe operária que floresceu na época. O fado foi usado pelos operários como instrumento da luta pelos direitos civis, cuja principal característica incidia no discurso reivindicatório das letras. A propaganda socialista constituía temática frequente, com os temas reverenciando o pensamento marxista e a própria pessoa de Marx. Naquele momento, os operários se organizavam com consciência de classe e protagonizavam as primeiras greves industriais em Portugal. Os tipógrafos, em contato direto com o universo dos meios de comunicação, eram os responsáveis pela divulgação dos fados produzidos pela classe operária e colaboravam com a disseminação dos objetivos do novo estrato social ascendente.

O quarto ator social era formado pelas pequena e média burguesias, que detinham o capital financeiro corrente na cidade. A burguesia tinha meios financeiros para adquirir a “grafonola”, o aparelho de rádio e para frequentar o teatro de revista, capitalizando assim a “economia do fado”. Para Brito (2006), a burguesia era o ator social que disseminava, junto com as transmissões de rádio, o fado para outras camadas da sociedade. O rádio representou importante ferramenta durante o processo de construção da identidade nacional do fado. Em paralelo, a burguesia – em geral, cumprindo seu papel de mecenas – gerava e financiava a nova forma de comunicação e o novo gênero musical. Outras correntes indicam que, mais importante que o rádio e a grafonola, a publicação de partituras com acompanhamento para piano a partir da metade do século XIX teria sido o fator determinante para a entrada do fado nos grandes salões portugueses.

Em termos musicais, o fado é preferencialmente acompanhado pela viola e a pela guitarra, que dão o suporte ao canto. A guitarra foi adotada progressivamente, determinando uma nova afinação: “A utilização especificamente portuguesa assegura a perenidade do instrumento, notadamente nos meios populares. Nos salões, ela sofre a concorrência da viola e do piano” (SERGL, 2007, p. 2).

Além da classificação de atores sociais e de construção da identidade, outros estudiosos endossam a teoria da origem lisboeta do fado, como o musicólogo Ernesto Vieira (1890):

- 1º – O Fado só é popular em Lisboa; para Coimbra foi levado pelos estudantes, e nem nos arredores destas duas cidades ele é usado pelos camponeses, que têm as suas cantigas especiais e muito diferentes.
- 2º – Nas províncias do Sul, onde os árabes se conservaram por mais tempo e os seus costumes e tradições são ainda hoje mais vistos, o Fado é quase desconhecido, principalmente entre a gente do campo (SUCENA, 2003, p. 9).

Rui Vieira Nery (2004) defende que o fado se constituiu como símbolo nacional português ao longo do século XIX:

Não pode haver dúvidas de que o Fado tem vindo a romper progressivamente, em particular desde o pós-guerra, todas as barreiras

sócio-culturais 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 mais prestigiadas, dentro e fora do País; algumas de suas figuras mais emblemáticas converteram-se em verdadeiros ícones das artes do espetáculo 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 maior afirmação no âmbito da chamada “World Music” internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária de nosso País [Portugal] (NERY, 2004, p. 3).

Em 2011, o fado foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, resultado de um processo de construção do gênero musical como símbolo nacional português, reforçando a característica da transformação do fado de música exclusivamente consumida pelos transgressores da lei e da moral para música representativa da cultura de um país, deixando definitivamente para trás as casas de *má fama* do século XIX e ocupando espaço pelos palcos do mundo.

3 - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

66

O que se buscou aqui foi apresentar algumas teorias e interpretações sobre a origem do fado, com destaque para aquelas que sugerem que o seu nascimento tenha ocorrido em terras portuguesas, brasileiras ou nos entre-lugares produzidos pela longa relação colonial estabelecida entre os dois países. Alguns personagens, como Maria Severa, receberam destaque por representar quase que um pensamento uníssono em relação à promoção de desdobramentos importantes durante a trajetória desta forma cultural, bem como caracterizar outros gêneros musicais que são compreendidos como matrizes para o seu surgimento, e também apresentam ambiguidades em seu surgimento.

O fado, gênero musical representativo da identidade da sociedade portuguesa, se apresenta como um símbolo da multiplicidade gerada pela hibridização cultural propiciada pelo expansionismo do Império Português do século XV em diante. Ele, assim como a modinha e o lundo, vem acompanhando a história da música luso-brasileira e proporcionando alterações socioculturais importantes nas duas sociedades.

Quando se idealiza uma cultura-mundo, como sugerem Lipovetsky e Serroy (2008), pensa-se que o “perigo incansavelmente denunciado é o de uma padronização planetária que, atingindo os produtos e os gostos, o imaginário e os modos de vida, não cessaria de reduzir as particularidades nacionais e regionais” (Lipovetsky; Serroy, 2008, p. 112).

E, também, que “o problema central das interações globais atuais é a tensão entre a homogeneização cultural e a heterogeneização cultural” (APPADURAI, 1999, p. 311), pontuada por Arjun Appadurai. A ideia dos “mundos imaginados” apresenta a argumentação de que se vive em um

universo de múltiplos mundos imaginários, constituídos por “imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados por todo o globo” (APPADURAI, 2004, p. 313), que, ao recriarem ou reinventarem uma forma cultural, como o fado, interferem positivamente, incluindo novos símbolos, novas representações e novas identidades a ela.

As múltiplas teorias que cercam a origem do fado enriquecem culturalmente o gênero. As transformações e os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização pelos quais ele atravessou, e continuará atravessando, constituem momentos destacáveis em sua história, transpondo-o como gênero musical símbolo de Portugal, do Brasil e, desde 2011, da humanidade.

O desenvolvimento do capitalismo e a *fluidificação* das fronteiras contemporâneas conduzem a um novo pensamento sobre a cultura e suas considerações. Bhabha (2010) afirma que “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’, que não seja parte do *continuum* de um passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural”. As influências do colonialismo nas sociedades pós-coloniais e pós-modernas é clara, como no Brasil, em Moçambique e em Cabo Verde. A presença dos entre-lugares mostra a massa cultural que se constituiu com a colaboração da globalização linguística e multicultural de modo cada vez mais intenso.

As heranças culturais portuguesas são encontradas em quase todas as cidades brasileiras, e o fado está em algumas delas, como em Santos, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Quissamã, que mantêm a tradição não só pelas memórias e lembranças dos portugueses que aqui vivem há muito tempo, mas também por aqueles que antes da imigração para o Brasil não tinham contato com o fado e que, chegando aqui, recriam-no e consagram-se como representantes do gênero no país, como aconteceu com as “fadistas brasileiras” Adélia Pedrosa e Maria Alcina.

Este texto faz parte de um dos desdobramentos resultantes da pesquisa de mestrado *Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do século XXI*, que tem o objetivo de analisar o fado no mundo contemporâneo e as novas relações que surgem a partir dos novos processos de desterritorialização, como Amália Rodrigues, considerada o ícone da revolução do fado, que recriou uma estrutura já canonizada do gênero na década de 1960, e o recebimento do título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade concedido pela Unesco em 2011, evidenciando a abertura de novas perspectivas de estudo e análise das relações do fado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1953.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

_____. Origem do fado. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 2-4, 1955.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Coord.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

ARAÚJO, Agostinho. Tipologia votiva e lição literária: o caso Tolentino. *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 175-196, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4961.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BASTOS, Neusa Maria de Oliveira; BRITO, Regina Helena Pires de; HANNA, Vera Lucia Harabagi. Identidade lusófona e globalização. III ENCONTRO AÇORIANO DA LUSOFONIA: AÇORIANIDADE E LUSOFONIA, 2008, São Miguel, Açores. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/ANAIS_CONGRESSO_ACORIANO_DA_LUSOFONIA_ACORES_2008.pdf>. Acesso em: fev. 2012.

BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. 2008. 70 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) – Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000A/00000A36.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *Fado, fadinho e outras canções: uma introdução ao fado-canção no Brasil*. XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPON), 2007. *Anais...* Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_ABJunior.pdf>. Acesso em: out. 2011.

BRITO, Joaquim Pais de. *O fado: etnografia na cidade*. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CARVALHO, Pinto de. *A história do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CARVALHO, Ruben de. *Um século de fado*. Alfragide: Ediclube, 1999.

COSTA, Júlio de Sousa e. Severa. Lisboa: Acontecimento, 1995.

FERREIRA, Flavia Turino. Rizoma: um método para as redes? *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 28-40, março 2008. Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*.

2010. 248 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde.../3426320.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Mito e significado*. Coimbra: Edições 70, 1978.

LOPES, Samuel. *Fado Portugal: 200 anos*. Lisboa: SevenMuses Musicbooks, 2011.

MATTOSO, Guilherme de Queirós. *A festa do fado de Quissamã*. VI CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 2003. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/mattoso-guilherme-festa-do-fado.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, 2004.

NICOLAY, Ricardo. Representação e memória do fado e do samba no quotidiano da cidade. *Revista do CFCH* (Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 2, p. 120-140, jul.-dez. 2010. Disponível em <<http://www.cfch.ufrj.br/arquivos/revista-do-cfch2.pdf>>. Acesso em: set. 2010.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *Letra, voz e memória: à escuta do fado*. II CONGRESSO DE MÚSICA E MÍDIA, 2006. Anais... Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20M%F4nica%20%20Nunes%20completo.pdf>>. Acesso em: out. 2011.

SANTOS, Vitor Pavão S. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Contexto, 1987.

SERGL, Marcos Júlio. O fado: características melódicas, rítmicas e de performance. In: III CONGRESSO DE MÚSICA E MÍDIA, 2007, Santos. Anais... Santos: Realejo Livros & Edições. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>>. Acesso em: fev. 2012.

SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas Volume 1 e 2*. [s.l]: Multilar, 2003.

TENGARRINHA, José (Org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc; São Paulo: Unesp; Portugal: Instituto Camões, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOCUMENTOS

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Candidatura do fado à lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Lisboa, 2011, 15 f. Disponível em: <<http://www.candidaturadofado.com/wp-content/>

themes/candidatura/docs/brochura_apresentacao_candidatura_fado.pdf>.
Acesso em: jan. 2012.

SITES

Museu do Fado. <<http://www.museudofado.pt/>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

NOTA

1 DAMATTA, Roberto. *Relativizando*: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes. 1981.