

O Fado: características melódicas, rítmicas e de performance.

Marcos Júlio Serogl – Universidade São Judas Tadeu/Unesp

Resumo

O Fado pode ser considerado uma das marcas mais importantes da produção musical portuguesa, sobretudo das cidades de Coimbra e de Lisboa, um elemento de auto-afirmação da cultura lusitana e uma das formas mais autênticas de externar o seu jeito de ser, de sentir e de lidar com questões do cotidiano, em particular, as relativas a relações amorosas. Gênero inicialmente popular no Brasil, migra para Portugal provavelmente em 1821, no retorno da Família Imperial a esse país; passa por diversas reestruturações literárias e musicais; recebe influências de outros gêneros musicais portugueses, dos quais mescla elementos próprios de cada um em si mesmo; recria-se constantemente por interferência das diversas gerações de compositores e se abre para um leque de sutis, porém definidas diferenças. Por estas diferenças, pode ser classificado em *fado castiço*, mais antigo e tradicional, que, por sua vez, se subdivide em: *menor*, *corrido* e *mouraria*; e *fado-canção*, mais recente. É nosso propósito analisar esse percurso e essa segmentação, comparar conclusões de pesquisadores que se dedicaram a esse estudo e analisar canções fundamentais de cada segmento a partir da recopilção, respaldada em critérios científicos estabelecidos por teóricos da música popular, estabelecendo assim, um quadro de referência para futuros estudos a respeito desse gênero musical.

Primeiros relatos

As palavras são a essência do fado. As palavras esculpidas pela voz, metamorfoseadas em melodias em seu diálogo com as guitarras, mergulhando músicos e público em emoções intensas, evocando lugares ou vidas, passadas ou presentes, vidas traçadas pelo fado (Branco, 1997:75).

O fado¹ é um dos ícones culturais da nacionalidade portuguesa. Surge em Portugal no século XIX e se firma como o gênero musical mais significativo da música popular lusitana.

A partir do último quartel do século XVIII, a burguesia já havia incorporado a prática do sarau em suas residências. Nesses eventos, é notada a preferência por danças

¹ Canção popular portuguesa, para voz acompanhada, aborda temas relacionados principalmente ao amor. Até o século XIX, o fado é sinônimo da palavra latina *factum* – sina, destino. É sob este viés de olhar que ela aparece na literatura portuguesa anterior ao século XIX. (Nery, 2005:18) No Brasil, surge em 1822, escrita por Adriano Balbi, em seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal*; porém, como dança de influência negra (Idem:19/23). Pinto de Carvalho (1903) e Joaquim Pais de Brito (1994) definem quatro fases de evolução do fado: a) primeira fase (1830-1869) – marcada pela espontaneidade e popularidade, associada com a prostituição e a marginalidade; b) segunda fase (1868-c.1890) – ascensão aristocrática e literária do gênero, que adentra os salões das residências da burguesia lisboeta; c) terceira fase (1890-1920) – diversificação do contexto social e da transmissão do fado, que se integra ao teatro de revista; d) quarta fase (a partir de 1930) – definição do profissionalismo do fado, que se transforma em expressão artística e introdução de inovações nos textos e no estilo de composição.

locais como o Lundu e o Fandango e pela Modinha², tipo de canção estruturada em modo menor, em geral, “sobre a alternância dos acordes de tônica e dominante” (Nery, 2005:32), com textos saudosistas, sentimentais e de lamentação, muito próxima dos primeiros fados, tanto pela estrutura musical quanto pelo caráter de improvisação³.

As transformações ocorridas em Portugal com a fuga da Família Real para o Brasil geram quatro décadas de lutas políticas e de profundas mudanças sociais. A burguesia enriquece com a compra dos bens eclesiásticos, espólio da extinção das ordens religiosas, e com o investimento no comércio, na indústria e na exploração colonial. Lisboa abriga uma imensa população proletária advinda das mais diferentes classes sociais, portanto, multifacetada em sub-grupos⁴, o que gera uma economia paralela baseada “no contrabando, no jogo, no roubo e na prostituição” (Nery, 2005: 40). Um universo marginal, masculino e boêmio, no qual a presença feminina é sentida apenas pela prática da prostituição.

Na década de 1830, os locais ocupados para a diversão desses boêmios e para a moradia das prostitutas são identificados como casas “de fado”, sinônimo de sina, de destino. Esses bordéis e tabernas são os espaços ideais para se cantar as amarguras, as tristezas e os desencontros dessa classe marginalizada⁵. Como gênero performativo, o fado se recria nessas casas lisboetas na década de 1840, a partir da raiz da vertente brasileira dançada⁶. Os estudantes de Coimbra aderem ao gênero e o tornam popular também nessa cidade.

² Termo genérico que designa nesse momento desde as canções de salão de autores eruditos portugueses como João de Souza Carvalho e Marcos Portugal, sobre textos de poetas da Arcádia Lusitana, para uma ou duas vozes e cravo, com acompanhamento elaborado, até cantigas de camponeses da região de Lisboa e canções dos cegos esmoleiros, acompanhadas por viola em base harmônica simples. “A fronteira entre as modinhas dos salões, sempre de suporte escrito, e a das canções populares, de transmissão essencialmente oral, não é de modo algum estanque” (Nery, 2005: 31). Há uma migração muito intensa, seja da aristocracia para a plebe, como também da rua para as casas nobres. Predomina a liberdade de improvisar por meio da ornamentação, o que às vezes dificulta o reconhecimento da mesma canção. Da mesma forma, há troca em ambos os sentidos na rota atlântica, da elite brasileira imitando a música da Corte, e esta sendo seduzida pelas canções e danças brasileiras.

³ Dois exemplos analisados por Ruy Nery (2005:32/33) são significativos dessas características: “*Tempo Breve que Passaste*”, de Antônio da Silva Leite, publicada em 1794, e “*Cruel saudade*”, de Manuel José Vidigal. Em ambas, a linha melódica indica uma dentre muitas possibilidades de “estilar” (improvisar com ornamentações).

⁴ Essa imensa massa proletária é formada pelas tradicionais categorias profissionais do pequeno comércio (tabernas, restaurantes, artesanato, trabalho portuário, transporte e venda ambulante), acrescidas de agricultores, de regressados do Brasil, do clero regular secularizado, de criados, de negros escravos e libertos.

⁵ Inserem-se aqui tanto a prostituta quanto o marginal sem profissão fixa, que vive do jogo, do roubo, do contrabando e da exploração das próprias prostitutas. Algumas prostitutas se tornam célebres cantadoras: Maria Severa, Carlota Scarniccia e Custódia Maria (Nery, 2005: 49-74).

⁶ Pesquisadores deste gênero musical são unânimes em confirmar a década de 1840 como a fase inicial do fado lisboeta. (Ver Nery, 2005: 52/53)

Estrutura formal dos primeiros fados

Nessa fase de nascimento do fado lisboeta, notamos algumas constâncias. Não há diferença substancial entre fados somente cantados e fados dançados. A estrutura musical é assentada na alternância de acordes de tônica e dominante (raramente surgem acordes de subdominante para preparar a cadência), indiferentemente em tons maiores ou menores, ou até mesmo na alternância entre ambos os modos em uma mesma canção; na frequência de figuras sincopadas no desenho rítmico da melodia e do acompanhamento⁷; no uso de andamento predominantemente em *Andante*, ou seja, em pulsação relativamente lenta, o que permite ao intérprete realizar improvisos sem perder o caráter triste e, ao mesmo tempo, não deixar que a música soe demasiadamente arrastada⁸; e no fato de que a melodia é construída em períodos musicais de oito compassos, apoiada pela alternância dos acordes de tônica e dominante a cada dois compassos, sendo cada período, constituído de dois membros de quatro compassos, onde cada membro é subdividido em dois versos, cada um com dois compassos⁹.

O primeiro membro de quatro compassos (A) tem a função de lançamento da linha melódica e o segundo membro de quatro compassos (B), de resposta conclusiva ao primeiro. Há fados que possuem apenas um período, repetido com variações melódicas. Rui Nery (2005:78) esquematiza essa estrutura da seguinte forma¹⁰:

a) Quadra sem repetições internas - AB

P1-----
Ma----- Mb-----
v1---- v2---- v3---- v4----
c1 c2 c3 c4 c5 c6 c7 c8 c9 ...
I----- V----- I----- V-----

⁷ Aqui, trata-se da síncopa interna, na qual a figuração subdivide a unidade de tempo em um valor curto, um valor longo com o dobro do primeiro e outro valor curto, semelhante ao primeiro.

⁸ Os editores definem como unidade de tempo a velocidade em torno de 72 a 84.

⁹ Nery dá uma descrição a respeito desta estrutura: “Visto que a medida poética dominante no Fado é o verso de sete sílabas (redondilha maior) agrupado em quadras, cada verso é, por conseguinte, cantado sobre dois compassos da melodia (ora o primeiro na tônica e o segundo na dominante, ora, logo no verso seguinte, o movimento harmônico inverso) e cada quadra, desde que nenhum de seus versos se repita, corresponde a um período musical de oito compassos” (Nery, 2005: 71).

¹⁰ As abreviaturas correspondem a: P = período; M = membro; v = verso; c = compasso; I = tônica; V = Dominante.

Dois pares de versos, ou somente o segundo, podem ser repetidos após sua apresentação, somando então três membros musicais (se só o último dístico¹¹ for repetido) ou quatro (se ambos são repetidos), resultando na estrutura ABB` ou AA`BB`. Também, pode-se repetir somente o primeiro dístico, resultando na estrutura AA`B. Essas distinções referem-se mais ao texto poético do que à música, uma vez que os períodos da linha melódica estão assentados sobre a base harmônica estável de alternância entre tônica e dominante, e constituem improvisações ou reelaboraões, que vão indicar os “estilos” de performance de cada intérprete. Algumas improvisações caíram no gosto dos ouvintes e se fixaram (Nery, 2005: 74-82).

Sobre essa estrutura estável e simples são usados inúmeros poemas, que mantêm estrutura métrica e estrófica similar¹². Quadras de caráter lamentoso são alternadas com outras de caráter satírico, desgosto amoroso misturado com humor. Os períodos regulares de oito compassos representam o paradigma da época. O fadista repete os dois últimos versos de cada décima, determinando a quadra glosada em décimas.

Quanto ao acompanhamento do fado, a preferência recai sobre a viola e a guitarra¹³ como suporte para o canto, tocadas pelo próprio cantor ou por um acompanhante, de pé ou apoiada no joelho. O apoio harmônico é realizado pela nota fundamental no primeiro tempo e arpejos do acorde nos demais tempos. O ritmo é marcado por estalos de dedos ou batidas de pés.

A adoção progressiva da guitarra para acompanhamento do fado determina sua nova afinação¹⁴. Essa utilização especificamente portuguesa assegura a perenidade do instrumento, notadamente nos meios populares. Nos salões, ela sofre concorrência da viola e do piano.

¹¹ Estrofe mínima, composta de dois versos (Houaiss, 2001: 1061).

¹² A temática do fado gira em torno do cotidiano da prostituta, do amor sensual, da paixão, do desejo, do sofrimento, da traição, da saudade, da ausência; dos códigos de honra, de virilidade, de feminilidade; das normas de convívio entre sociedade e marginalidade; da evocação saudosista do ambiente rural e da descrição do ambiente urbano no qual o fadista vive; da denúncia da exploração e da miséria do trabalhador; da narração de escândalos políticos, crimes, morte de personalidades, desastres naturais, da história de Portugal; da descrição de festas religiosas e civis; da devoção religiosa e de trechos da Bíblia.

¹³ A viola utilizada no Fado, de origem francesa, é semelhante ao violão, com uma caixa de ressonância em forma de oito, com seis cordas simples de arame ou cordas fiadas para os bordões e as demais de tripa. A guitarra, de origem inglesa, tem a caixa de ressonância em forma de pêra, com o fundo chato e um braço curto, dividido cromaticamente por trastes de metal, contendo cinco pares de cordas de metal nessa primeira fase do fado. Sofre transformação com o acréscimo de mais um par de cordas, sendo designada a partir de então como guitarra portuguesa.

¹⁴ Possui doze cordas metálicas (três delas de cobre) dispostas em seis ordens. Existem várias afinações, sendo a mais comum em Lisboa: si3; lá3; mi3; si2; lá2; ré2; e em Coimbra: lá3; sol3; ré3; lá2; sol2; dó2. A guitarra de Lisboa é menor que a de Coimbra, a caixa é mais arredondada e com acabamento mais requintado. A guitarra de Coimbra é maior, a caixa mais aguçada e de confecção mais simples. É tocada com unhas postiças (Henrique, 1994: 163-167).

A partir de 1870, as edições impressas de fado têm em sua maioria acompanhamento de piano, imitando-se nele, porém, o som da guitarra na mão esquerda, pelo desenho de arpejos ou baixos de Alberti. A mão direita reproduz a melodia do canto. Nas últimas décadas do século XIX, a guitarra portuguesa penetra no ambiente seletivo da aristocracia como instrumento a ser aprendido pelos jovens, tendo o próprio príncipe herdeiro D. Carlos recebido aulas desse instrumento com João Maria dos Anjos. Reforçando a divulgação da guitarra portuguesa, são impressos métodos de aprendizagem para ampliar o círculo de instrumentistas.

Quanto à performance, destacam-se alguns aspectos, como o caráter de lamentação do canto, intercalado por “ais soluçantes”. Expressões maliciosas, obscenas e vulgares povoam os textos dos fados.

Repercussão do gênero

No último quartel do século XIX, o fado é incluído na prática musical das casas da classe média urbana. Essa classe é frequentadora dos teatros, onde conhece e aceita esse gênero de canção expressiva, que se adapta perfeitamente ao espírito romântico do momento. Músicos eruditos, como o pianista Alexandre Rey Colaço (1854-1928), utilizam em suas composições o fado como representante do nacionalismo português, divulgando-o nos circuitos musicais eruditos. Também as edições musicais fazem circular esse gênero, ampliando o gosto dos pequeno-burgueses pelo fado, que, agora, tem como suporte instrumental o piano, outro ícone dessa classe social.

“... o Fado entra agora, progressivamente, mesmo nos salões mais reservados, umas vezes nas versões impressas destinadas a serem executadas pelos próprios membros desse circuito, outras vezes ao vivo, pela atuação de um ou outro fadista popular expressamente convidado para o efeito...” (Nery, 2005:121).

Temos que acrescentar, ainda, a importância da aceitação e da divulgação do fado pelos estudantes universitários, em particular da Universidade de Coimbra¹⁵. Oriundos da classe burguesa ou aristocrática, eles o levam para suas residências nas férias escolares. Em Coimbra, a performance, aliada à sofisticação técnico-musical,

¹⁵ Fadistas conceituados saem da Universidade de Coimbra. José Dória (1824-1869) é o primeiro a se tornar conhecido. Estudante de Medicina e depois clínico estabelecido na cidade, é o autor do “Fado de Coimbra”. Nessa cidade, ele ganha ritmo ternário. A temática gira em torno do cotidiano estudantil (da iniciação amorosa, do desregramento e da juventude, ícones referenciais de saudade de um tempo especial na vida dos estudantes) e da passagem para a vida adulta. Em Coimbra, os poemas refletem a formação erudita de autores como Guerra Junqueira, Antônio Nobre e Hilário Costa Alves.

ganha características próprias, sobretudo a partir de Hilário Costa Alves (1864-1896), estudante de medicina dessa universidade.

A julgar pelas descrições da época, não é de excluir... que já em Hilário tenha existido, no que respeita à técnica interpretativa, alguma raiz do tipo de colocação de voz semi-operática e de linguagem expressiva ultra-romântica – nomeadamente no que respeita à liberdade rítmica do enunciar da frase musical e às suspensões nas notas agudas que virá a marcar como característica identitária o estilo da Canção coimbrã (Nery, 2005: 116).

Manasses de Lacerda (1885-1962) imprime o caráter de canto lírico à voz do cantor e a partir da geração de Antônio Menano (1895-1969) o fado de Coimbra constitui um gênero específico de canção urbana estudantil, dominado pelos modelos poéticos eruditos. Tanto em Coimbra quanto em Lisboa, os poemas ganham características formais artificiais e rebuscadas, dando origem ao *fado esdrúxulo*¹⁶ e ao *fado de repetição*¹⁷.

A comunidade operária e o Fado

O fado está ligado à classe operária na medida em que se desenvolve na região próxima à zona do porto, cujas condições de vida são precárias. A conscientização dessa desigualdade de classes leva à formação do Partido Socialista, com uma corrente sindicalista anárquica muito atuante, que busca mudanças sociais radicais. Dessa ala surgem fados com textos de militância, os *fados operários* ou *fados socialistas*. Muito próximos a hinos, são ácidos na crítica aos abusos da igreja, em uma postura anticlerical explícita, embora mantenham a permanência de uma religiosidade popular.

O início do século XX

A gravação de discos vem possibilitar algumas conclusões a respeito da composição e da performance dos fadistas no início do século XX: a manutenção da melodia original nas diversas estrofes, observando-se alterações na articulação do texto, e conseqüentemente, a flexibilidade rítmica exigida pela mudança das palavras; pulsação rítmica uniforme, quebrada apenas por suspensão em notas agudas de clímax de curvas melódicas prolongadas, quase sempre coincidindo com a nota mais longa da

¹⁶ Nesta vertente do fado, cada verso precisa terminar em uma palavra proparoxítona, sendo utilizadas palavras solenes, comuns nos discursos eruditos, tais como: argentários, dialéticos, sofisticos, cinegéticos, pitagóricos, elegíacos, esquipáticos, perdulários.

¹⁷ O “fado de repetição” tem construção rebuscada, “com alusões literárias com pretensões eruditas, com um forte sabor popular em muitas das imagens adotadas” (Nery, 2005:119), como no exemplo: “... O ponto, rei dos sinais; Rei das canas, o alcaçuz; Rainha das cores, a luz; Leão, rei dos animais”.

síncopa; variedade de acompanhamento instrumental, com predominância do piano, seguido por guitarra e viola e algumas com orquestra; introdução de uma seção instrumental, com melodia diferente da melodia vocal, em andamento mais rápido, que intercala cada estrofe e acentuada diferença de interpretação entre os fadistas de Coimbra e de Lisboa.

O aspecto que mais chama a atenção é a forma como os mesmos fados são cantados em Coimbra e Lisboa. Enquanto na capital as suspensões são menos freqüentes e curtas, inseridas como prolongamento da quarta ou quinta sílabas no heptassílabo, em Coimbra, elas aparecem sobre a sílaba “Ai!”, acrescentadas entre dois versos e prolongadas enquanto durar o fôlego do intérprete, sendo ainda ligadas ao verso seguinte, sem respiração, demonstrando controle e virtuosismo vocal, influência da ópera¹⁸.

Nas duas primeiras décadas do século XX, a agitação social, sobretudo na Primeira República, resulta em textos de ideologia radical, tanto republicana quanto socialista. Ao lado dessa disputa, buscam-se novos esquemas formais mais sofisticados, em uma tentativa de libertar o fado de suas origens no universo marginal, aproximando-o do repertório erudito, como um “mecanismo de qualificação cultural e de legitimação social”.

há... uma preocupação com a procura de novos modelos formais, novos padrões métricos e novos esquemas de rima, que sem pretenderem destronar o uso majoritário da quadra em redondilha maior – simples ou glosada em quatro décimas – visam agora diversificar os recursos poéticos disponíveis no repertório fadista (Nery, 2005: 166).

Dentre as novidades introduzidas, encontramos o acréscimo de um hemistíquio de três sílabas ao primeiro e ao terceiro versos da quadra em redondilha maior. A resultante desta extensão necessita ser rimada com o verso original e essa duplicação da rima dá origem ao chamado *fado duplicado*. A junção de um hemistíquio¹⁹ de três sílabas, não somente ao primeiro e terceiro versos, mas aos quatro heptassílabos da quadra original, cria uma nova categoria poética, o *fado versículo*. Essa categoria torna

¹⁸ Nery (2005:179) analisa o ambiente fadista quanto à performance: “Qualquer assistente habitual, mesmo que ele próprio não cante ou toque, conhece a maioria das melodias interpretadas, domina as convenções de interpretação vocal e instrumental e os códigos de improvisação melódica e/ou poética, identifica os modelos performativos consagrados e as suas transformações individuais, partilha de uma sensibilidade geral às grandes temáticas tradicionais abordadas. A sua aprovação ou rejeição, expressa de forma bem explícita em termos de encorajamento ou desagrado, é uma parte decisiva do desenrolar da execução e da criação de um ambiente ao mesmo tempo festivo e de forte concentração emocional.

¹⁹ Corresponde a “cada uma das metades (iguais ou desiguais) em que a cesura (‘pausa’) divide o verso...” (Houaiss, 2001: 1515).

complexa a construção poética, na medida em que a quadra em heptassílabos deve ter seu sentido mantido e ter rima própria. Os hemistíquios formam um “segundo alinhamento de rimas”. A junção de dois hemistíquios de três sílabas no primeiro e terceiro versos da quadra, que precisam rimar entre si e com o heptassílabo que os precede, determina a criação do *fado triplicado*.²⁰

Claro está que o encadeamento dos dois hemistíquios assim acrescentados acaba por gerar, independentemente do fato de haver entre eles uma rima, um heptassílabo intercalar no seio do primeiro e do segundo dístico de cada quadra, originando deste modo, na prática, dois tercetos que, por sua vez, formam uma sextilha. O “*Triplicado*” resulta, assim na passagem de uma seqüência de quadras subdivididas em dois dísticos, como era tradicional no Fado desde o seu período mais remoto, a uma de sextilhas subdivididas em dois tercetos. E, pela mesma lógica, a distribuição habitual do texto pela música segundo a forma *AA'BB'* ou *ABB'*, com o primeiro dístico da quadra colocado na secção musical *A* e o segundo dístico na secção *B*, aplica-se agora, de forma análoga, aos dois tercetos da sextilha.

A par com esta estrutura em sextilhas resultante do duplo hemistíquio inserido pelo “*Triplicado*”, encontramos também, a partir de finais da década de 1910, o uso da sextilha simples, sem subdivisões ou rimas internas desse tipo, segundo um sistema idêntico de distribuição musical (Nery, 2005:171).

O *fado bacalhau* surge do uso sistemático da sextilha glosada em estrofes de quinze versos, subdivididos em 6 + 6 + 3. Se o terceto final também for cantado duas vezes, resulta em três sextilhas. Essa forma desaparece por ser demasiado longa, ideal para textos descritivos.

Na década de 1930, por influência do rádio, o mote em sextilha com as quatro glosas de quinze versos cada, dá lugar a uma seqüência de quatro a cinco sextilhas simples. Os fados *triplicado*, de *sextilhas simples* e *bacalhau*, substituem a subdivisão em dísticos pelo terceto como unidade poético-musical. Da união de ambas as unidades (dístico + terceto) surge a quintilha, adotada nessa década.

Todas as formas poéticas até aqui descritas se baseiam na redondilha maior. A apropriação de recursos poéticos eruditos leva os poetas do fado à adoção de outros suportes métricos, como o verso de doze sílabas, que dá origem ao *fado alexandrino*, e obriga o poeta a uma construção mais elaborada, com acentuação na sexta e na décima segunda sílaba de cada verso.

²⁰ O exemplo demonstrado por Nery (2005:169) torna clara a construção do *fado triplicado*. À quadra popular “Se o Padre Santo soubesse / O gosto que o fado tem, / Vinha de Roma a Lisboa / Bater o fado também” são acrescentados “Se quisesse, / Se aprendesse / Vinha à toa / À “Madragoa”, resultando em: “Se o Padre Santo soubesse, / Se quisesse, / Se aprendesse / O gosto que o fado tem, / Vinha de Roma a Lisboa, / Vinha à toa / À “Madragoa” / Cantar o fado também!”

Todos os fados compostos nas novas métricas e formas ganham o nome de *fado-canção*, em contraposição aos cantadores mais velhos que tendem a permanecer fiéis às quadras e décimas tradicionais da redondilha maior. Na década de 1930, o nome *fado-canção* passa a ser aplicado aos novos fados com refrão e estribilho.

A Ditadura e as artes

O Decreto-Lei nº 13564, de 6 de maio de 1927, regulamenta o funcionamento e a fiscalização das casas de espetáculo e institui a obrigatoriedade da “*licença para o exercício da profissão de artista dramático*”, sendo discriminados nas carteiras profissionais os artistas “dramáticos”, “líricos” ou de “variedades”. Os fadistas profissionais são incluídos nesta última categoria. A partir desse momento, são institucionalizadas as casas de fado. Desta forma, a ditadura acelera o processo de profissionalização que já estava acontecendo informalmente nos recintos de apresentação do fado. A censura ditatorial é rigorosa contra textos políticos indesejados, sendo alvo principal os *fados operários*, forçando os letristas ao retorno à temática do melodrama social e ao abandono da improvisação poética e musical, uma vez que os textos necessitavam de pré-autorização e de peças de duração padronizada para serem inseridas no programa, e da separação entre público e intérprete.

Condicionado por este novo enquadramento profissional na própria essência da sua tradição enquanto processo sócio-comunicativo, severamente limitado na sua expressão temática pela censura prévia dos textos cantados e pelo controle da concessão da carteira profissional, o Fado sofre aqui uma das mais drásticas reconfigurações de toda a sua história (Nery, 2005:201).

Os fados castiços

O repertório fadista também se estabiliza. Grande parte dos fados mais antigos desaparece, com exceção de melodias nucleares como as dos fados *mouraria*, *corrido* e *menor*, considerados os mais “rigorosos”, “puros” ou “castiços”, representantes de “uma memória identitária e um testemunho de continuidade essenciais da prática fadista mais remota”, em contraposição ao *fado-canção*, também denominado “canto de fado” (Nery, 2005: 207).

É interessante notar que podemos considerar estas duas categorias como as duas extremidades de um contínuo que vai de um mínimo de elementos fixos, e com grande liberdade de improvisação (no caso do *fado castiço*) a uma fixidez máxima na maior parte dos elementos que permitem uma contribuição mínima por parte dos artistas.

O *fado castiço*, também chamado pelos intérpretes como *fado fado*, *fado clássico* ou *fado tradicional*, é considerado o mais antigo e o mais autêntico. As três espécies possuem esquemas rítmicos e harmônicos fixos (I-V) e diversos esquemas de acompanhamento que consistem em um motivo melódico constantemente repetido, com pequenas variações em alguns momentos. A melodia, composta ou improvisada, se baseia nesses esquemas. Os textos seguem em geral as estruturas poéticas de quadras ou estrofes de cinco, seis e dez versos. O tipo de acompanhamento, a combinação harmônica (I-V) e o compasso 4/4 são os elementos distintivos e fixos desses fados. Todos os demais elementos são variáveis.

Ex. 1 Fado Mouraria (Rui Nery - 2005: 208)



8^{vo} sempre

etc.

The image shows three staves of musical notation for a Fado Mouraria. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff begins with the instruction '8^{vo} sempre'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melodic line, with the third staff ending in 'etc.'.

Ex. 2 Fado Corrido (Rui Nery - 2005: 208)



8^{vo} sempre

etc.

The image shows three staves of musical notation for a Fado Corrido. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff begins with the instruction '8^{vo} sempre'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melodic line, with the third staff ending in 'etc.'.

Ex. 3 Fado Menor (Rui Nery - 2005: 208)



O *fado menor*, como o próprio nome indica, é composto em tonalidade menor e sobre um tempo lento; o *fado corrido*, em tonalidade maior e executado muito rápido e o *fado mouraria*, também em tonalidade maior, porém mais tranqüilo e cantante.

Sobre esses modelos podem se adaptar, então, diferentes poemas e melodias variadas. Quando um cantor anuncia um fado aos guitarristas, ele pede na tonalidade que melhor se adapta à sua extensão vocal. Sobre essa base musical, o cantor interpreta o poema de sua escolha. Um mesmo poema também pode ser cantado sobre diversas músicas diferentes, conforme o esquema de acompanhamento escolhido, o qual depende da interpretação dos guitarristas. Os fados tradicionais são todos baseados em uma estrutura repetitiva ao infinito, cada estrofe se apoiando sobre o mesmo esquema de acompanhamento da estrofe precedente. Se o poema escolhido é pouco conhecido, o cantor indica sempre o momento em que ele vai atacar a última estrofe (por um sinal da mão ou da voz) de forma que os músicos possam finalizar a canção com toda a intensidade necessária. Esse repertório de fados tradicionais é transmitido até hoje pela prática oral, por meio da memória dos cantores e dos guitarristas. Para saber qual o esquema correto a ser utilizado, cantores e guitarristas se valem do nome dos compositores (por ex. *Fado Vianinha*, composto por Francisco Viana); do tema do poema para o qual a música foi composta originalmente (*Fado Cravo*) ou do poema que lhe deu o nome. Com pequenas variações, diversos outros fados giram em torno desses três que formam o núcleo do *fado castiço*²¹. Esta estabilização em torno de melodias

²¹ Essas variações recorrem ao acréscimo da subdominante à tradicional seqüência harmônica tônica/dominante; modulações para tonalidades próximas, como as relativas maiores e menores; a adoção

básicas determina um repertório restrito, que facilita ao ouvinte identificar as características interpretativas do cantor, do qual se espera uma versão pessoal, que parte da escolha de quais versos decide cantar e como se apropria da linha melódica básica e a recria. O bom fadista *estila* a melodia, ou seja, modifica o seu desenho melódico a cada estrofe, introduzindo pontos de maior tensão emocional em passagens onde o texto tem maior conteúdo desta espécie ou em momentos de clímax fraseológico, em particular antes da cadência final de uma estrofe, momento em que o acompanhamento é interrompido e o intérprete ornamenta livremente sobre a nota suspensa, sendo o *melisma*²² improvisado antes da cadência final da linha vocal mais extenso e de maior intensidade. Amália Rodrigues e Maria Teresa de Noronha sistematizam essa forma de interpretação²³ (Pellerin, 2003: 129-131).

Um fadista pode cantar com acompanhadores com quem nunca atuou mas sabe que se lhes indicar qualquer destes fados na tonalidade que mais lhe convém (basta-lhe pedir, por exemplo, “O Vitória em Ré menor”) terá não só um suporte instrumental com a base harmônica e o andamento adequados, mas muitas vezes mesmo introduções e contracantos instrumentais característicos entre as frases cantadas dessa melodia (Nery, 2005: 209).

O intérprete pode ainda “dividir” o texto, ou seja, alterar o ritmo, enfatizando palavras-chave ou expressões; introduzir *rubatos*²⁴, pausas e respirações com o intuito de separar ou agrupar palavras e acelerar ou retardar a declamação para intensificar o sentido do texto. Porém, esses improvisos devem estar inseridos dentro da pulsação rítmica constante do acompanhamento instrumental, a não ser em momentos de suspensão. Outro exemplo de improviso recai sobre a síncopa, raramente ouvida em sua estrutura original, surgindo mais frequentemente como tercina²⁵, sendo uma delas um pouco mais alongada que as demais, o que exige encurtar o valor das outras notas para

da forma *ABC*, em contraposição às formas tradicionais *ABB'* ou *AA'BB'*; o uso de quintilhas e sextilhas assentadas na base métrica da redondilha maior; estrofes em decassílabos (quadradas, quintilhas ou sextilhas) e quadradas em dodecassílabos (alexandrinos). São *castiços* os fados *versículo*; *duplicado*; *triplicado*; *bacalhau*.

²² “Trecho melódico com várias notas para uma mesma sílaba” (Houaiss, 2001:1887).

²³ Agnes Pellerin (2003:131-133) cita ainda o *fado à desgarrada*, a forma mais improvisada e mais interativa das espécies de fados. Forma específica do “canto de desafio”, se reporta às tradições rurais portuguesas. Constitui um desafio verbal entre dois ou mais cantores, caracterizado por um ritmo enlevado e uma sucessão de quadradas independentes, mais ou menos improvisadas, fundadas sobre o heptassílabo. Um diálogo é estabelecido entre os cantores que se desafiam a partir de temas dados, e partem para jogos de palavras, zombarias e caricaturas a respeito do outro cantor. A autora cita ainda o *fado humorístico*, cujo objetivo é causar riso, por meio de gestos e mímicas; e o *fado falado*, no qual o cantor declama o poema com voz calma e lenta, conferindo a esta espécie uma dimensão de intimidade.

²⁴ Trecho “executado com grande liberdade rítmica, tendo algumas notas arbitrariamente estendidas e outras, analogamente, encurtadas ou vice-versa” (Houaiss, 2001: 2479).

²⁵ Grupo de três notas de duração igual.

que sejam enquadradas na estrutura do acompanhamento. A cada mudança de intenção do texto, corresponde a alteração da nota mais alongada da tercina.

Os clientes habituais das novas casas de Fado depressa se convertem num público especializado, capaz de identificar e valorizar precisamente estas nuances expressivas que são consideradas, ao seu mais alto nível, a marca pessoal e intransmissível dos melhores fadistas (Nery, 2005: 212).

O fado-Canção

A flexibilidade musical dos fados tradicionais, que permitem a combinação aleatória de um tipo de acompanhamento e de um poema, se opõe às formas mais fixas do *fado-canção*, surgido mais recentemente, associado às novas formas de espetáculo urbano, notadamente o teatro de revista.

Os autores de revistas privilegiam a forma de alternância entre refrão e estrofes, característica da canção teatral, em detrimento das formas castiças do fado. As melodias, justapondo tonalidades maiores e menores, são mais elaboradas e são geralmente associadas a um texto fixo. O refrão deve ser composto com um desenho melódico cativante, fácil e capaz de ser reproduzido imediatamente pelo público. O retorno ao fim de cada estrofe sem preparo para o refrão, implica em coerência interna do texto, que rompe com a dinâmica de improvisação fundada sobre o caráter repetitivo da estrutura musical. Letra e música são indissociáveis pela característica narrativa do texto, que exige melodias próprias para seu discurso. Assim surge o *fado-canção* moderno, que vai ser adotado como parte fundamental do repertório de grandes fadistas, em particular de Amália Rodrigues.

O acompanhamento enriquecido e muitas vezes executado em versão orquestral, em que o violão assume a posição da voz, substitui a sobriedade acústica das guitarras. As estruturas harmônicas são mais complexas que as do *fado castiço*. As melodias são fixas, mas os acompanhamentos podem ser alterados de acordo com o gosto do instrumentista, na medida em que o esquema harmônico de base é respeitado. A improvisação vocal é mais limitada que no *fado castiço*.

A voz no fado

O fado exige grande domínio e diversidade de emissão vocal, com timbres, energia e fragilidade diversos. Em geral, o cantor de fado possui uma ampla extensão vocal. Outros, com extensão mais limitada, revelam delicadeza. Contrariamente à voz

do fado de Coimbra, mais lírico, os fadistas de Lisboa geralmente têm a voz aveludada, com ressonância de emissão de cabeça, mais do que emissão de peito. A voz do fado é marcada por rudeza e pela rouquidão, associada à imagem do fumante e do notívago. Os estilos vocais variam de acordo com a ornamentação, a liberdade rítmica, o timbre e a dicção.

Mais do que características próprias vocais, a originalidade é fundamental na voz do fadista, a maneira como ele “estila”, como ele improvisa melódica e ritmicamente, improvisações estas movidas pela sensibilidade, pela espontaneidade, pelo humor e pela ambiência da sala. A qualidade de um fadista se caracteriza por sua capacidade de surpreender o público, por meio de estilizações absorvidas pela tradição oral. A grande maioria dos cantores de fado não lê partituras; os fados são transmitidos oralmente e sua interpretação memorizada pela observação da performance. Não há uma forma padrão de cantar determinada melodia. Um cantor pode ter interpretações muito diferentes sobre um mesmo fado.

A ornamentação improvisada enriquece a melodia. O *trinado*²⁶ prolonga determinadas notas por meio de entoações livres muito diversas. O *glissando*²⁷, a partir de uma interjeição, demonstra o ataque enérgico da voz, e serve de transição entre um verso e o próximo, notadamente em mudanças de tonalidade. Por meio de improvisações melismáticas, a voz utiliza as nuances de uma mesma nota sobre as ínfimas parcelas de quartos de tom, aspecto que distancia o fado do campo da música exclusivamente tonal. Além disso, as diversas possibilidades de intensidade do volume da voz, com quedas de dinâmica bruscas, ou de ênfase na entonação de determinadas palavras, criam um universo muito rico de intenções emocionais.

Quaisquer que sejam as entonações melódicas da voz, a arte fadista se caracteriza constantemente por um tipo de improvisação de ordem rítmica que lhe é própria. Na introdução do canto, ou prelúdio instrumental, as guitarras determinam a pulsação básica da canção. A guitarra portuguesa anuncia o tema principal, convidando o fadista a preparar seu canto. A regularidade da pulsação rítmica assegurada pela viola fornece uma base estável a partir da qual vários tipos de variações rítmicas se desenvolvem, predominando a estrutura sincopada do canto.

²⁶ Repetição alternada muito rápida de duas notas em grau conjunto ou muito próximas.

²⁷ Cantar deslizando sobre as diversas notas de uma escala, sem interrupção de uma nota para outra.

Certos fados alternam partes rápidas e partes lentas. Enquanto as guitarras mantêm um tempo regular, o cantor *ralenta*²⁸ e acelera, criando expectativas surpreendentes, intensificadas pelos rubatos.

Em todos os fados, a última repetição do refrão ou da última estrofe é sempre anunciada pela voz que faz uma suspensão na nota de ápice da frase. Os instrumentos, neste momento, param de tocar. Para encerrar, a voz reinicia o discurso com ênfase, acompanhado de uma ligeira aceleração, sobre um crescendo reforçado pelos acordes da guitarra em dinâmica forte. O público não espera a conclusão instrumental para aplaudir o cantor.

O acompanhamento

Uma sessão de fado implica um cantor solista, homem ou mulher, o *fadista*, um ou vários músicos e o público. O cantor solista, chamado *fadista* ou *artista*, é acompanhado por um ou até quatro instrumentos: uma guitarra, uma viola, uma segunda guitarra e uma viola baixo. O acompanhamento instrumental, em particular a guitarra, é considerado pelos artistas e pela platéia como um elemento indispensável do fado.

A interação entre os artistas desse gênero é regida por três princípios: a hierarquia, a individualidade e a convivência. Esses princípios afetam os aspectos musicais da sessão e constituem uma distinção social e econômica entre os executantes.

O fadista é a figura dominante. Os instrumentistas são geralmente dirigidos pelo primeiro guitarrista, se bem que o violista é um artista consagrado e pode também assumir a direção do conjunto.

Os estilos instrumentais se diferenciam pelos dedilhados utilizados, e incluem o *vibrato*²⁹, o ataque e o relaxamento nas cordas, a ornamentação, o trêmulo e o domínio da sonoridade.

A música do fado é absolutamente indissociável das guitarras que acompanham o canto. Elas funcionam como um verdadeiro emblema. Os guitarristas, geralmente sentados, têm o olhar e a escuta absolutamente atentos ao cantor. São as guitarras que definem o clima emocional, a paisagem sonora, o caminho para a interpretação do cantor. Os guitarristas, receptivos ao menor sinal para *ralentar* ou tocar forte ou piano, evidenciam as variações do canto. A guitarra desempenha um papel fundamental:

²⁸ Ato de diminuir a velocidade de determinado trecho musical.

²⁹ Oscilação de altura (frequência) sobre uma determinada nota, produzindo, conseqüentemente, oscilação no som resultante.

dotada de recursos mágicos, é o guia do cantor, introduzindo o canto, tanto no aspecto rítmico quanto na intenção musical.

Os guitarristas são tradicionalmente sempre homens. Sua arte é reconhecida como fruto de uma aprendizagem e de uma transmissão familiar feita de perseverança. Cantores e músicos não têm uma formação fixa. Constituem uma associação aleatória e efêmera, que resulta equilibrada graças à escuta mútua ou “entendimento”. Essa unidade é resultado de regras fixas de execução e de interpretação do fado.

O primeiro guitarrista é considerado habitualmente como o segundo solista, coordenando os demais instrumentos. Ele fornece o contraponto melódico ou a sustentação harmônica da melodia principal da voz. Para marcar a transição entre duas frases vocais, ele improvisa curtas melodias ou breves motivos (contracantos) figurativos que ilustram sonoramente a imagem evocada no texto. Ele sustenta a voz do cantor com figuras melódicas, esquemas ou seqüências melódicas, acordes e arpejos, progressões harmônicas, curtas evocações ou citações de fados *corrido*, *menor* ou *mouraria*, notas ou motivos melódicos tocados com um *vibrato* intenso, imitando um gemido e uma variação ornamentada da melodia vocal.

A viola fornece o suporte harmônico e rítmico e funciona como um elemento regulador, uma base para as variações improvisadas pelo cantor e pela guitarra. Executa um esquema harmônico fixo sobre acordes e arpejos em fórmulas rítmicas contínuas, em alternância com as progressões melódicas do baixo. Os instrumentistas dizem que a viola deve “dar chão” ao grupo.

A maioria dos fados inicia-se com um prelúdio instrumental, que indica a velocidade e a tonalidade da canção, de acordo com a tessitura do fadista; fornece o esquema de acompanhamento no caso dos *fados castiços*, ou introduz a melodia principal, no caso dos *fados-canção*.

Quando a voz silencia para mudar a quadra, a primeira guitarra, acompanhada pelos demais instrumentos, executa contracantos, curtas melodias ou breves motivos que marcam a transição de uma frase vocal para outra. Alguns contracantos utilizam técnicas de figuralismo, para evocar emoções ou exprimir idéias do texto, tais como figuras melódicas ascendentes ou descendentes para evocar pássaros em vôo, ou o trinado para lembrar um gemido.

As partes exclusivamente instrumentais do fado compreendem as introduções, os contracantos e o primeiro segmento do último refrão, antes da aparição final do cantor.

Para a conclusão, em geral executada com um *rallentando*, um *acelerando* e um *crescendo* na cadência final em V-I.

As casas de Fado

Após o final da Segunda Guerra Mundial, as casas de fado estão no auge de suas atividades, com elencos de fadistas e guitarristas estáveis atuando em regime de exclusividade e com público cativo, atestando a consolidação de um mercado profissional. Colabora para esse crescimento o afluxo de turistas interessados nas praias do sul de Portugal e da Espanha, que buscam conhecer “casas típicas” ou “restaurantes típicos”. No final da década de 1950, fadistas mais conhecidos realizam, nos meses de verão, turnês por cafés, teatros, auditórios e festas populares em todo o território de Portugal e por outros países nos quais as comunidades de imigrantes são mais numerosas, tornando-se conhecidos e reforçando a venda de seus discos. Por outro lado, o rádio também contribui para a consagração de determinados intérpretes. Obviamente, em paralelo, coexiste a prática amadora enraizada nos bairros populares de Lisboa, nas associações culturais, no ambiente familiar e em espaços públicos improvisados para concursos locais.

Dois nomes emergem como expoentes do fado: Maria Teresa de Noronha e Amália Rodrigues. Enquanto Maria Teresa conquista popularidade por meio da apresentação de um programa na Emissora Nacional, transmitido por duas décadas a partir de 1938, Amália se destaca pela atuação em casas de fado. Maria Teresa canta quase exclusivamente *fados castiços*, representando a síntese da tradição de repertório e prática interpretativa. Amália Rodrigues, ao contrário, é o ícone da renovação do fado.

Amália Rodrigues herda um estilo próprio de ornamentação vocal melismática da mãe, de quem ouve as cantigas da Beira Baixa. Em 1939, com apenas dezenove anos, já atua como profissional na casa de fado *Retiro da Severa*. Sua carreira é meteórica, recebendo altos cachês para atuar em casas de fado e peças de teatro de revistas. Seguem-se apresentações e gravações pela Europa e América, elevando-a como a maior representante viva do fado.

A cantora lisboeta influencia decisivamente na recepção do gênero, desde o uso sistemático do vestido e do chalé pretos, como ao posicionamento à frente dos guitarristas (o hábito era o cantor ficar atrás dos instrumentistas) e à criação de uma linguagem corporal própria, com “a cabeça descaída para trás, oscilando ao sabor do

fraseado, os olhos semi-cerrados, as mãos em oração ou os braços a abrirem-se para acompanharem o clímax final da obra” (Nery, 2005: 236).

No início da carreira, canta fados estróficos tradicionais, porém com um estilo vocal apoiado em suspensões e melismas, o que fará os puristas acusarem-na de “espanholismo”. Porém, por sua atuação em Revistas, conhece os *fados-canção* compostos em especial por Frederico Valério, que lhe proporcionam muitos êxitos na década de 1940. Até finais de 1950, Amália canta predominantemente *fados castiços*, sobre poemas de Luis de Macedo e David Mourão Ferreira.

No início da década de 1960, Amália introduz reformas fundamentais, que apontarão o caminho do fado até o final do século XX. O contato com o compositor francês nascido em Portugal, Alain Oulmain abre novas perspectivas a Amália. Ele compõe para o tipo de voz e de declamação poético-musical característicos dela. A partir de sua composição *Vagamundo*, Oulmain mantém a estrutura musical básica do *fado-canção*,

...com a segunda estrofe do poema a ser repetida após a terceira de modo a constituir um refrão, mas com exceção desta estrutura de algum modo tradicional todo o resto parece ser novo. A métrica do poema é irregular, distante das redondilhas, decassílabos e alexandrinos estáveis da lírica fadista, e o uso da rima, que é escasso, serve apenas para pontuar a estrutura macro-formal dos dois dísticos da primeira e terceira estrofes e dos dois tercetos da estrofe intermediária. Musicalmente, não só há um contraste de claro-escuro entre o modo menor das coplas e o maior do refrão como o percurso harmônico é inesperado, com modulações imprevisíveis que jogam também elas com a criação de sonoridades mais luminosas ou mais fechadas de acordo com as nuances expressivas do texto (Nery, 2005: 242).

Em 1962, Amália grava juntamente com essa composição mais oito fados de Oulmain, sobre poemas de Luís de Macedo, pseudônimo de Chaves de Oliveira ou de Mourão Ferreira. A riqueza do vocabulário poético erudito, acrescentada pela junção de piano, da guitarra e da viola no LP *Álbum de Busto*, de 1963, causa espanto no meio fadista tradicional, que não considera essas composições como fados.

A nova geração que surge nos anos 60 assume uma postura oposta ao experimentalismo de Amália e Oulmain. João Ferreira Rosa regressa aos *fados estróficos castiços* sobre letras de exaltação à monarquia, sendo chamados, por isso, de *fados aristocráticos*. João Braga busca o regresso às raízes castiças do gênero.

A esquerda encontra o seu ideal na canção militante e Carlos do Carmo faz a ponte entre a tradição e o experimentalismo. Filho de Lucília do Carmo, não nega a tradição da mãe, mas acrescenta ao seu repertório *fados castiços* e *fados-canção*,

incluindo a *Gaivota* de Oulmain. Mesmo quando executa um repertório mais tradicional, Carlos do Carmo afasta-se um pouco do gênero, gravando com orquestra e apresentando-se com o conjunto do guitarrista alemão Thilo Krasmann, com tendências jazzísticas. Depois de Amália, é o primeiro fadista que insere o gênero nas mídias, com gravações para a televisão em cenário semelhante aos shows de outros gêneros de canção.

A Revolução dos Cravos e o Fado

Os anos que antecedem à tomada do poder em 25 de abril de 1974, são de exaltação generalizada à canção revolucionária. Entre essa data e o golpe militar de 25 de novembro de 1975, o fado foi banido das mídias sob intervenção estatal. Em 1976, com o retorno da democracia, ocupa novamente seu lugar no contexto cultural português. Carlos do Carmo lança o álbum *Um homem na cidade*, com introduções e contracantos instrumentais de caráter temático que influenciarão as gerações seguintes. Cantores novos e grupos como o *Madredeus* apóiam muito de sua sonoridade na estética sonora fadista.

Direta ou indiretamente, após décadas de isolamento no seu reduto próprio, o Fado afirma-se aqui como referência inspiradora para um grande número de discursos musicais alternativos cujo único traço comum parece ser o da busca multidireccional de uma identidade nacional bem reconhecível na Música popular portuguesa (Nery, 2005: 262).

O fado é um dos traços mais marcantes da unidade cultural portuguesa, pois traduz mais do que qualquer outra arte, as formas como o lusitano reage diante das questões fundamentais da vida, dos seus dramas, dos seus problemas, das suas escolhas. Como afirma Salwa Branco (1997: 75):

Uma sessão de fado é um ritual de contemplação. A noite cai, as luzes são atenuadas. O público espera. A *fadista* se posta de pé, os olhos fechados, cabeça para trás, seu vestido preto e seu chalé acentuam a solenidade do momento, o silêncio invade o espaço, as guitarras começam seu diálogo. Ela entoia o primeiro fado da noite. Os ouvintes reconhecem a melodia e as palavras, que traduzem tudo do fado.

Referências Bibliográficas

AIRE, Teresa Castro d`. *O Fado*. Lisboa: Temas e Actualidades, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.

- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- BRANCO, Salwa El-Shawan Castelo. *Voix du Portugal*. Paris: Actes-Sud, 1997.
- _____. “Fado”, in SADIE, Stanley, dir. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres: Macmillan, 2001. Vol. 8, pp. 508-510.
- BRITO, Joaquim Pais de. *Fado: vozes e sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994.
- CARVALHO, Irene da Silva Mello. “O Fado: um problema de aculturação musical luso-brasileira”. In: Boletín Latino-Americano de Música. Ano VI, Tomo VI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- CARVALHO, Pinto de. *História do fado*. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1903.
- CARVALHO, Rúben de. *Um século de fado*. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Ediclube, 1999.
- GRAÇA, Fernando Lopes. *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1953.
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed., 1994.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: MaiaDouro, 2005.
- PELLERIN, Agnes. *Le Fado*. Paris: Éditions Chandeigne – Librairie Portugaise, 2003.
- SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o Fado e os seus censores*. 2ª ed. Lisboa: Veja, 2002.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular brasileira: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim*. São Paulo: Edusp, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1994.

Acrescentar as partes de:

Alexandre Franceschini - Unesp
Rafael Eduardo Gallo - Unesp