



LSPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

FADO... UM ESTADO DE ALMA

FILIPA JARDIM DUARTE FELISBERTO

Orientador de Dissertação:

Prof. Dr.^a Maria Antónia Carreiras

Coordenador de Seminário de Dissertação:

Prof. Dr.^a Maria Antónia Carreiras

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2011/2012

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Prof. Dr.^a Maria Antónia Carreiras, apresentada no ISPA – Instituto Universitário para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr.^a Maria Antónia Carreiras, pela sua disponibilidade, pelos esclarecimentos, pela partilha de saberes, pelos conselhos, apreciações e críticas construtivas, e pela sua orientação ao longo do estágio.

Ao Professor Dr. António Pires e Dr. Daniel Gouveia, pela disponibilidade, pela partilha de saberes e pelo esclarecimento de dúvidas.

Ao André, pelo seu amor e apoio incondicional, por compreender a ausência e, principalmente, por nunca deixar de acreditar em mim.

Aos meus pais e irmão, pela ajuda, pelo afeto e ternura, pela paciência e força, e por continuarem a acreditar em mim, com orgulho, ao longo de todos estes anos. Foram imprescindíveis para chegar até aqui.

Aos meus amigos e restantes familiares, pelo carinho e ajuda, pelo apoio e por compreenderem a ausência nesta fase.

E finalmente, a todas as pessoas com quem tive o prazer de contactar, estou grata por tudo o que me permitiram aprender.

RESUMO

O Fado, sendo um produto da criatividade do sujeito, constitui uma forma de comunicação e relação. Propõe-se refletir e compreender a ligação existente entre o Fado e o sujeito, de forma a averiguar se existe uma relação/função psicológica entre ambos. Procurou-se contextualizar o Fado, enquadrando-o historicamente e definindo-o como expressão musical.

Abordou-se o Fado nas suas múltiplas vertentes: a música, a palavra, a emoção e o sentimento, a identidade e o destino, delimitando a forma como o sujeito se relaciona/vincula, representando o quotidiano, as práticas sociais, as crenças e valores, bem como, o modo de representar o mundo e a forma como o sujeito se projeta nele.

Compreender a importância da música e da palavra na construção de representações significativas para o sujeito. Clarificar a diferença entre emoção e sentimento, como estão presentes no Fado e a forma como o sujeito os expressa. Entender a construção, como processo dinâmico, da identidade individual e coletiva que o sujeito consubstancia no Fado. Esclarecer o conceito de destino e perceber como é assumido no Fado, como expressão individual e de um povo.

O Fado, como uma simbiose de significados e de discursos, pode proporcionar um lugar de encontro e partilha entre os sujeitos, que para além da comunicação, vivenciam experiências, emoções e sentimentos, tornando-se significantes, aproximando-os e constituindo representações da sua vida emocional. Deste modo, o Fado estrutura o sujeito, logo o Fado é estruturante. Assumindo uma função conceptualizadora, o Fado pode constituir um modo de reparação para o sujeito.

Palavras-Chave: Fado; Sujeito; Emoção; Identidade; Função Psicológica.

ABSTRACT

Fado, being a product of the subject's creativity, is a form of communication and relationship. It is proposed to reflect and understand the link between Fado and the subject, in order to investigate if there is a relation/psychological function between them. We tried contextualize Fado, frame it historically and define it as musical expression.

Fado was broached in its multiple perspectives: the music, the narratives, the emotion, the feelings, the identity and fate, delimiting the way how the individual relates with himself, representing everyday life, social practices, beliefs and values, as well as the form of representing the world and how the subject is projected on him.

Understanding the importance of music and narratives in the construction of significant representations for the subject. Clarifying the difference between emotion and feeling, the way how they are present in Fado and how the subject express both concepts. Understanding the construction, as a dynamic process, of the individual and collective identity that the subject expresses in Fado. Illustrating the concept of fate and understanding how it is assumed in Fado, both as an individual expression and of that of an entire people.

Fado, as a symbiosis of meanings and discourses, can provide a place of meeting and sharing between subjects, in addition to communication, the experiencing of emotions and feelings becoming significant, approaching and constituting representations of emotional life. In this way, Fado constructs the subject, therefore it can be denominated as structuring. Assuming a function of conceptualization, Fado may constitute a method of repair to subject.

Keywords: Fado; Subject; Emotion; Identity; Psychological Function

ÍNDICE

INTRODUÇÃO **1**

HISTÓRIA DO FADO **4**

Das Origens... **4**

...Ao Fado como o conhecemos **11**

O FADO **20**

Música **20**

Palavra **26**

Emoção e Sentimento **33**

Identidade **37**

Destino **41**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **45**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **50**

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).

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o propósito de refletir e compreender a relação existente entre o Fado, como expressão musical, e o sujeito, de maneira a perceber que relação/função psicológica traduz. Existe a consciência de que esta é uma questão de difícil resposta, tendo em conta que é muito subjetiva, muito complexa e muito pessoal, portanto, de difícil investigação. Não existe a pretensão de a resolver definitivamente, mas sim utilizá-la para que haja uma expansão do nosso pensamento, desenvolvendo um espaço onde se possa colocar questões, pensar sobre o assunto, integrando pressupostos e conhecimentos que outros já construíram.

Assim, modestamente, este trabalho procura uma relação entre a música, que é o Fado, com o mundo do pensamento psicológico e psicanalítico, tendo em consideração as particularidades da música na vida humana.

O Fado é um género musical tipicamente português que tem origem no início do século XIX, sendo considerado como uma matriz identitária do nosso país, um elemento formador da nossa identidade. Foi considerado património imaterial da humanidade em Novembro de 2011. Este estilo musical é geralmente cantado por uma só pessoa (fadista) e acompanhado pela guitarra portuguesa e pela viola. A sua origem continua a ser um mistério, gerando alguma polémica entre os investigadores, que apresentam várias hipóteses relativamente à sua origem. *“Sobre o fado, como qualquer outro fenómeno histórico, não pode haver um olhar único e ninguém tem sobre ele o exclusivo da verdade”* (Halpern, 2004:22). O que parece ser unânime é que se tenha desenvolvido num *“caldeirão cultural lisboeta”* (Lopes, 2011:22).

Relativamente ao vocábulo *fado*, este é sinónimo de destino, sina, sorte, fortuna e fatalidade. “*O destino estabelece a ordem natural do universo, uma força humanamente insuperável atribuída à divindade*”(Lopes, 2011:10). É importante perceber o seu significado para se entender a canção portuguesa que é o Fado.

Os temas ligados ao Fado são muito variados: a saudade, o amor, a nostalgia, o ciúme, a tragédia, as dificuldades da vida, as pequenas histórias do quotidiano, a cidade e tudo o que esta representa. É normalmente cantado num tom triste e lamentoso. O fadista canta o sofrimento, a saudade de tempos passados, a saudade de um amor perdido, a tragédia, a desgraça, a sina e o destino, as misérias da vida, critica a sociedade... Assim, pode dizer-se que o Fado tem uma componente narrativa: cada fado conta uma história, evoca uma certa realidade. Associado ao Fado está, também, uma performance, e principalmente o ter *alma de fadista*, que está relacionada com a emoção, com o sentimento que se tem a cantar o Fado. Contudo, também quem o ouve, sente! Sente as mais variadas emoções, é levado para *lugares* onde tem a possibilidade de encontrar ou reencontrar algo.

Será que o Fado permite dar forma e sentido a conteúdos que são projetados nele? Poderá tratar-se de uma expressão e comunicação de conflitos e afetos psíquicos? Será que, ao ouvir o Fado, se tem contacto com situações traumáticas do sujeito? Terá a capacidade de suportar, psicologicamente, o sujeito quando este está num estado de grande sofrimento interno? Estará o Fado relacionado com uma experiência da memória, transportando o sujeito para o passado da sua história, levando-o a ter contacto com os seus conteúdos mais profundos e recalcados? Será que através da escuta do Fado se entra em contacto com esses conteúdos e é-se conduzido ao passado, revivendo-o, transformando-o e dando-lhe sentido, tornando-o benéfico para o desenvolvimento do indivíduo?

O Fado canta a vida... A vida de todos nós. Esse Fado tem e conta uma história, tem características muito próprias, tem vinculada uma identidade, a nossa. É precisamente por tudo isto, que ao ouvir Fado, sentir indiferença é pouco provável, existindo, sempre, uma emoção implícita.

Assim, neste trabalho, todos estes assuntos irão ser abordados: procura-se resumir a história do Fado português, definindo-o como estilo musical; pensar na sua componente narrativa, explicando a sua importância, tendo em conta que esta está vinculada ao indivíduo e, no caso do Fado, pode ser entendida como uma forma de expressão humana (canta-se para o Outro); explicar de que maneira é que a emoção, que está inevitavelmente associada e

presente no fado, é expressa; refletir sobre a identidade portuguesa, sabendo que o Fado pode ser considerado uma produção da mesma; clarificar o significado da palavra *fado* (destino), compreendendo todo o misticismo que a envolve, relacionando-a com o sujeito.

Ao longo deste trabalho, serão utilizados alguns exemplos de Fados, para melhor ilustrar os assuntos abordados.

E agora... Silêncio, que se vai cantar o Fado!

A HISTÓRIA DO FADO

O Fado viveu décadas de esplendor e glória nos salões ricos e nobres da sociedade lisboeta, mas também, nas ruelas esconsas e marginalizadas dos bairros históricos e típicos de Lisboa. O Fado foi, durante o regime salazarista, instrumentalizado e elevado a canção-símbolo, foi considerado reacionário, mal-amado e até esquecido, por boa parte das elites e dos *media* emergentes do 25 de abril. Porém, sempre se ouviu e cantou. Porque faz parte do código genético da alma lisboeta e, até portuguesa. Hoje, está aí, pujante e atual, assumindo a tradição e incorporando a renovação. O mundo descobriu-o, considerando-o património imaterial da humanidade. E Portugal redescobriu-o: no século XXI o Fado alcançou uma maior visibilidade e uma presença marcante no conjunto da vida cultural portuguesa.

Das Origens...

Segundo Luís Vieira Nery, “*o fado tem vindo a romper todas as barreiras sócio-culturais a que tradicionalmente estava o sujeito: conquistou o território da poesia erudita, desde o património trovadoresco e renascentista à criação literária contemporânea; (...) é cada vez mais olhado como uma matriz identitária do nosso País*” (2004:14).

De acordo com o autor, existe uma escassez de bibliografia sobre o Fado, explicado por diversos fatores (Nery, 2004): i) ao longo de várias décadas, a prática fadista encontrou-se

ligada a um preconceito, fruto da marginalidade social em que coabitava, o que provocava alguma resistência do meio académico institucional em abordar este tema; ii) os estudos universitários portugueses feitos pelas disciplinas de Antropologia e Etnomusicologia tiveram um desenvolvimento muito lento, e durante muito tempo inclinaram-se para o estudo das tradições musicais rurais desvalorizando as práticas urbanas; iii) a partir de 1950, assistiu-se a uma instrumentalização política do Fado, por parte de setores do regime salazarista, provocando reações hostis por parte dos círculos intelectuais da oposição, onde se colocavam muitos dos possíveis investigadores que, eventualmente, estariam interessados na sua investigação; e iv) em face desta postura arrogante, o meio fadista desenvolveu aversão a qualquer tipo de estudo exterior ao seu ambiente, preferindo acreditar nos mitos existentes.

Assim, as informações sobre o Fado referentes aos anos 20 e 30, não nos podem esclarecer a evolução do repertório e da prática fadistas, tendo em conta que são baseadas em memórias passadas por tradição, que já podem ter sido modificadas com o passar do tempo (Nery, 2004). Só a partir de meados de 1980, foram recolhidas informações originais sobre este tema, possibilitando iniciar uma visão mais objetiva do percurso histórico do Fado na Cultura Portuguesa (Nery, 2004).

Não tendo segurança nas origens do Fado, tornou-se necessário um processo de investigação, recolhendo e analisando fontes documentais escritas, tanto literárias, como musicais. Assim, nesta procura, verificou-se que, até ao final do século XVIII, não se encontra nenhuma relação entre a palavra *fado* com qualquer tipo de música. Nesta perspetiva pode-se colocar a hipótese de que esta ausência de referências se deva ao carácter popular, boémio e marginal que o Fado assumiu no seu início, sendo visto como uma prática artística de natureza pouco respeitável, chegando, mesmo, a equacionar-se a hipótese de ser proibida e reprimida pela Inquisição (Nery, 2004). No entanto, esta opinião é desmentida pela consulta dos processos inquisitoriais, onde se evidenciam referências a práticas artísticas, consideradas marginais e desadequadas, onde a palavra *fado* não é utilizada nesse sentido (Nery, 2004).

Ao nos depararmos com estas informações e abundância de detalhes sobre tantas práticas populares, e à inexistência de informações sobre o Fado, é possível concluir que, até ao século XIX, o vocábulo *fado* não se relacionava com qualquer prática musical. A palavra *fado*, como dança ou canção, não consta nos dicionários portugueses publicados até ao último quarto do século XIX. Só no *Dicionário da Língua Portuguesa* de António Morais e Silva, na sua sétima edição (1878), aparece a definição poético-musical deste termo, já se ajustando a

uma prática artística da sociedade portuguesa (Nery, 2004). Assim, até ao século XIX, verifica-se, através das fontes literárias e lexicográficas, que o significado histórico do termo *fado* é, apenas, o da sua raiz latina *fatum*, ou seja, o destino, a sina, a trajetória de vida de cada indivíduo (Nery, 2004).

Posto isto, pode dizer-se que a origem do Fado continua a ser um mistério, tema que tem merecido alguma discussão por parte de vários estudiosos. Lopes (2011) refere a existência de várias hipóteses relativas à sua origem:

A *Origem Árabe* defende que o Fado tenha surgido a partir da influência muçulmana, no bairro da Mouraria, após a reconquista cristã. É uma das explicações populares mais antigas. Esta é apresentada tendo em consideração a forma semelhante de vocalização e os cânticos lacrimosos, desgostosos e melancólicos, que também são comuns ao Fado. Porém, os muçulmanos abandonaram a península ibérica nos finais do século XV e os primeiros registos de Fado, como já foi referido, apareceram no início do século XIX (Lopes, 2011).

A *Origem Marítima*, defendida por Pinto de Carvalho (citado por Lopes, 2011), potencializa a conceção do Fado ser uma música portuária, tendo em consideração que os marinheiros cantavam na proa dos barcos. É, possivelmente, por essa razão que o mar é uma das temáticas centrais no Fado. Contudo, o Fado é conhecido nas ruas de Lisboa depois de 1840. O *Fado do Marinheiro* já era conhecido nessa altura e julga-se ser o Fado mais antigo, modelo para todos os outros estilos de Fado que se seguiram (Lopes, 2011).

A *Origem Portuguesa*, defendida pelo investigador José Alberto Sardinha (citado por Lopes, 2011), afirma que é o canto narrativo do romanceiro tradicional que dá origem ao Fado, nascendo este em Portugal, no século XVI, na passagem do romanceiro histórico para o romanceiro novelesco. Refere que o Fado é um poema narrativo, um texto poético, para além de ser considerado um género musical (Lopes, 2011).

A *Origem Medieval* defende que as origens do Fado estão relacionadas com os trovadores medievais da Idade Média, devido às suas temáticas poéticas. Nas cantigas de amigo encontram-se parecenças com temáticas do Fado de Lisboa, as cantigas de amor têm semelhanças com o fado de Coimbra e as cantigas de escárnio e maldizer abrange a crítica social e política do Fado (Lopes, 2011).

A *Origem Afro-brasileira* é explicada pelos costumes trazidos, do Brasil em 1821, pela família real, no seu regresso a Portugal. Entre eles, uma dança bastante popular no Brasil,

no início do século XIX, que combinava componentes de danças populares portuguesas com outras trazidas de África Ocidental pelos negros - o povo chamava-a de *fado* e era acompanhada com canto (Lopes, 2011).

Para melhor ilustrar esta hipótese, Nery (2004), na sua obra, disponibiliza vários relatos de geógrafos e viajantes estrangeiros do início do século XIX que não deixam dúvidas sobre a relevância e evidência da prática do Fado no Brasil:

O chiú, a chula, o fado e volta no meio são as danças populares mais comuns e mais notáveis do Brasil” (2004:19); Há muitos que executam o fado, uma dança imitada dos africanos na qual os dançarinos cantam; consiste em afastarem e aproximarem os corpos, o que na Europa seria considerado indecoroso (2004:20).

Também o romancista brasileiro Manuel António de Almeida, em 1854, na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, refere-se ao Fado como uma prática existente nos salões coloniais cariocas:

Os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar [Portugal], cantavam ao desafio, segundo os seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o fado. (...) sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético (citado por Nery, 2004:22).

Este conjunto de fontes é considerado um exemplo elucidativo do primeiro tipo de Fado de que se tem conhecimento nos registos históricos em português (Nery, 2004). Contudo, ainda está longe de ser o Fado Português, como hoje o conhecemos. Mas, segundo Nery, constitui o foco da sua origem, devido às semelhanças contextuais e performativas, dos traços melódicos, harmónicos e rítmicos, que se encontram, a partir de 1850, nos primeiros fados portugueses (2004).

Ainda nesta base, encontra-se a modinha, género muito popular no Brasil, que correspondia a uma música chorosa, triste e lamentosa, em modo menor, sendo considerada uma canção sentimental. Assim, pode considerar-se este ambiente *pré-fadista*. Estas modas, ao chegarem a Portugal, misturando-se com as culturas dominantes nos bairros típicos de Lisboa, deram origem à canção urbana, o Fado (Nery, 2004).

A cidade de Lisboa, nas primeiras décadas do século XIX, traduz uma conjuntura de pobreza, devido à marginalidade, sendo o contrabando, o jogo clandestino, o roubo e a prostituição, os motores principais da economia. Surgem tabernas e bordéis, lugares de encontro masculino, em que a presença feminina está ligada à prostituição. É nesta atmosfera boémia que as canções e danças populares estão presentes. Os testemunhos escritos da época, referem-se a estes espaços lisboetas, de boémia e prostituição, pelo nome de casas de *fado* e, neste ambiente, era usual identificar a mulher que cantava o fado como uma prostituta. Toda esta situação era considerada um mal necessário pela chamada *boa sociedade* (Nery, 2004).

Este tipo de ambiente, bordéis, prostituição e casas de fado, é exemplarmente ilustrado através de uns versos da época, em que o seu autor nos conta (citado por Nery, 2004:42):

*Indo eu por certa rua,
No capote amantilhado,
Entrei, sem saber que entrava,
Em uma casa de Fado. (...)
Se pequei foi co 'as Fadistas
E julgo ter sortilégio.
Em conversar co 'as tais mestras
É [o] mesmo [que] ir a um colégio*

O vocábulo *fadista* surge, em 1849, associado ao sexo masculino, identificando-o como figura emblemática das tabernas e dos bordéis, inserindo-o no mesmo ambiente que as fadistas (Nery, 2004).

Na história do Fado Português, como já foi mencionado, existe mitos de origem, memórias passadas de geração em geração, que podem ter sofrido alterações com o passar do tempo. Entre vários mitos, existe o *mito de Maria Severa*. Maria Severa nasceu a 1820, e tal como sua mãe, tornou-se prostituta muito cedo e depressa sobressaiu nesse meio, não só pela sua beleza, como pelos seus dotes de cantadeira de Fado (Nery, 2004).

O registo de óbito, elaborado pelo pároco da freguesia do Socorro, é um dos raros testemunhos documentais da vida de Severa. Esta personagem estava, então, destinada a transformar-se no mito fundador do Fado de Lisboa (Nery, 2004). Muitas das informações

sobre Severa apareceram depois da sua morte e são de duvidosa credibilidade. Diz-se que tinha vários amantes, tornando-se conhecida devido à relação amorosa que mantinha, desde os 20 anos, com o Conde de Vimioso. Este mito vai crescendo ao longo das décadas que se seguem à morte da fadista e a produção poético-musical do Fado, sobre este tema, é muito rico:

*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.*

*O Conde de Vimioso
Um duro golpe sofreu,
Quando lhe foram dizer
Que a Severa faleceu.*

*Morreu, já fez hoje um ano,
Das fadistas a rainha.
Com ela o Fado perdeu
O gosto que o Fado tinha.*

*Chorai, fadistas, chorai,
Que a Severa se finou.
O gosto que tinha o Fado,
Tudo com ela acabou.¹*

¹ Fado Severa (Gomes Freire de Andrade)

Segundo Nery, a veracidade histórica dos relatos sobre Severa pouco importa, pois “o crescimento do mito é, afinal de contas, uma simples dimensão icónica adicional do próprio alargamento da realidade sócio-cultural em que entretanto se vai convertendo o Fado e para qual a figura lendária de Maria Severa funcionará como um poderoso elemento agregador” (2004:71). É devido a Severa que o Fado começa a ganhar uma verdadeira dimensão, tornando-se um dos seus maiores símbolos (Lopes, 2011).

De acordo com Nery (2004), nas décadas fundadoras do fado, 1840, 50 e 60, torna-se difícil detetar os primeiros intérpretes. A figura de Severa, e a sua dimensão mítica, foi significativa para o aparecimento de outros nomes ligados à prática fadista do período inicial: companheiras da própria Severa. Na década de 1860, surgiu o primeiro nome de uma fadista não oriunda do circuito da prostituição: Cesária, operária de uma fábrica de Alcântara, revela uma voz e talento que ficarão na memória. Relativamente aos homens, os primeiros fadistas que se destacam, são, nomeadamente, José Norberto, *O Saloio de Campolide*; o Sales *Patuscão*, moço de forcados do Conde de Vimioso e um dos possíveis autores do Fado do Vimioso; o Sousa *do Casacão* e o Paixão, cantores e guitarristas (Nery, 2004). Nenhum destes fadistas se pode intitular como um *profissional*. Para eles o Fado é, apenas, uma prática cultural que ocupa os momentos de lazer e de convívio, tendo como objetivo a afirmação individual e do seu grupo social de pertença (Nery, 2004).

Relativamente à dança e à música, o primeiro Fado lisboeta é caracterizado por possuir um tom lamentoso e choroso da melodia, pela presença de uma batida rítmica, sublinhada pelo bater dos calcanhais no chão e por movimentos da anca (Nery, 2004). No fim do século XIX, as descrições patenteiam um claro abandono da componente coreográfica, transformando-se numa execução unicamente musical, interligando a voz aos instrumentos (Nery, 2004).

... Ao Fado como o conhecemos

Atualmente, o Fado é cantado por uma só voz, a voz do fadista, mas pode também ser interpretado por mais vozes e ao desafio. É normalmente acompanhado pela guitarra portuguesa e pela viola (guitarra clássica). A voz, mesmo estando sujeita ao suporte rítmico, tem tendência para se libertar. A maioria dos fados termina em cadência perfeita, havendo algumas exceções. A base rítmica e melódica do fado tradicional assenta na trindade do fado menor, fado corrido e fado mouraria: o fado menor, um dos mais interpretados, é triste e melancólico, manifestando-se num tom de balada, que apesar de ser composto em tons menores, é considerado o maior dos fados; o fado corrido é um fado alegre, dançante, com um andamento rápido e é composto em tom maior; por fim, o fado da mouraria é saudoso, tendo também uma composição em tom maior com um ritmo moderado (Lopes, 2011).

Especificando, a forma mais vulgar de interpretar um fado é em trio, um cantor, um violista e um guitarrista. Tipicamente o cantor fica de pé, fechando, por vezes, os olhos e apoiando-se nos ombros dos instrumentistas, que se mantêm sentados. O violista mantém o compasso e o guitarrista acompanha, mostrando por vezes alguma perícia. A guitarra portuguesa é o instrumento mais nobre do fado. Assim, pode dizer-se que a face mais visível do fado é a voz. Contudo, é importante salientar que na base do sucesso da voz estão os músicos que a acompanham, nomeadamente, compositores e escritores (Halpern, 2004).

Ernesto Vieira (citado por Halpern, 2004), no seu dicionário musical, tece as seguintes considerações:

Existe uma grande quantidade de melodias sobre o fado, e a cada momento os cantores populares inventam outras, mas todas baseadas no molde primitivo que é o seguinte: um período de oito compassos em 2/4, dividido em dois membros iguais e simétricos, de dois desenhos cada um; preferência do modo menor, embora muitas vezes passe pelo maior com a mesma melodia ou outra; acompanhamento de harpejo em semicolcheias feito unicamente com os acordes da tónica e da dominante, alternados de dois em dois compassos (2004, 29).

Esta é, ainda, a forma mais vulgar do fado tradicional.

A sua estrutura musical assenta na alternância de acordes de tônica e dominante² que, indiferentemente, pode estar em modo maior ou menor (em tons maiores ou menores), ou até mesmo na alternância entre ambos os modos numa mesma canção; a pulsão é relativamente lenta, o que permite ao intérprete realizar improvisos (Sergl, s.d).

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 (2004: 77).

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. Nery (2004) esquematiza essa estrutura da seguinte forma:

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-----

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

² A tônica é a primeira nota da escala e a dominante é a quinta. (Exemplo: numa escala de dó maior, a tônica é o dó, a dominante é o sol).

Dois pares de versos, ou somente o segundo, podem ser repetidos após sua apresentação, somando então três membros musicais (se só o último dístico 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.

Estas distinções referem-se mais ao texto poético do que à música, uma vez que os períodos da linha melódica estão assentes sobre a base harmónica estável de alternância entre tónica e dominante, e constituem improvisações ou reelaborações, que vão indicar os estilos de performance de cada intérprete. Algumas improvisações situaram-se no gosto dos ouvintes e fixaram-se (Nery, 2004). Sobre essa estrutura estável e simples são usados inúmeros poemas, que mantêm a estrutura métrica e estrófica similar.

É vulgar o fadista encomendar aos instrumentistas o *fado-tipo* que quer cantar e sobre ele fazer variações e dar uma nova letra. Há muitos fados-tipo. Como já foi referido, os primitivos são: menor, corrido e mouraria. Mas há muitos outros. Existe também o fado-canção, mais recente, que tende a fugir às linhas melódicas tradicionais e por isso desagrade aos puristas (Halpern, 2004). Ao contrário dos fados tradicionais, onde não existe refrão, o fado-canção é reconhecido pela existência de refrão na sua música.

O Fado tão depressa é um lamento, como se converte numa manifestação de orgulho, por exemplo, de superioridade de um bairro lisboeta em relação a outro, como no Fado Madragoa (José Galhardo/Raul Ferrão):

És Madragoa
Mais cristã que a Mouraria
Mais alegre que a alegria
E até mais bela
Doa a quem doa
Não há bairro com mais raça
Com mais graça até que a Graça
Mais luz que a Estrela³

³ Fado Madragoa (José Galhardo / Raul Ferrão)

O Fado é tradicionalmente uma música triste. E, de facto, muitos são os fados que se acercam de uma temática taciturna, nostálgica e fatalista (Halpern, 2004), como “O Fado Chora-se Bem”:

Mora numa rua escura
A tristeza e amargura,
Angústia e a solidão.
No mesmo quarto fechado
Também lá mora o meu fado
E mora o meu coração
E mora o meu coração (...) ⁴

Contudo, como já foi referido, também há fados alegres, tal como “Uma Casa Portuguesa”:

Numa casa portuguesa fica bem,
pão e vinho sobre a mesa.
e se à porta humildemente bate alguém,
senta-se à mesa co'a gente.
Fica bem esta franqueza, fica bem,
que o povo nunca desmente.
A alegria da pobreza
está nesta grande riqueza
de dar, e ficar contente.
[...]
É uma casa portuguesa, com certeza!
É, com certeza, uma casa portuguesa! ⁵

O humor irónico ou satírico, a crítica social ou política, chegam a ser veiculados no fado (Halpern, 2004), tal como no Fado “Abandono”, que ficou conhecido como o Fado de Peniche.

⁴ O Fado Chora-se Bem (Amália Rodrigues / Fontes Rocha)

⁵ Uma Casa Portuguesa (Reinaldo Ferreira / Matos Sequeira/Artur Fonseca)

Por teu livre pensamento
Foram-te longe encerrar
Tão longe que o meu lamento
Não te consegue alcançar
E apenas ouves o vento
E apenas ouves o mar
Levaram-te a meio da noite
A treva tudo cobria
Foi de noite numa noite
De todas a mais sombria
Foi de noite, foi de noite
E nunca mais se fez dia.⁶

Em sessões de improviso, os cantadores entram em despique, adquirindo por vezes um carácter jocoso, cantando à desgarrada, como por exemplo no Fado Norte/Sul:

Lisboa é como a cigarra / A cantar todo o verão
Tem nas mãos uma guitarra / Um fado no coração.

O fado que Lisboa canta / É postiço e afiambrado
Lisboa só tem garganta / O fado do Porto é que é fado.

O fado do Porto, o que é isso? / Nunca tal ouvi falar
Lisboa é fado castiço / O do Porto é a brincar.

(...)

Da palavra Porto nasce / Outra maior sem igual
Só mais três letras e / Faz-se a palavra Portugal.

Outros nomes tem Lisboa / Que são os nossos braços
Diz-lhe Lisboa e é Pessoa / Diz-lhe Lisboa e é Camões.

⁶ Fado Abandono (David Mourão-Ferreira / Alain Oulman)

Seja sul, centro ou norte / Seja de que lado for
Fado é sempre a mesma sorte / Rima sempre com amor.

Dizem que o Porto é nação / E Lisboa capital
Bate, bate coração / Nosso fado é Portugal.⁷

Os temas ligados ao Fado são muito variados. Alberto Pimentel (citado por Halpern, 2004) já em 1908 identificava temas como o amor, os trabalhos e sofrimentos das classes sociais, os grandes crimes e desastres terrestres, a morte de personagens célebres, os conflitos políticos ou religiosos, a nomenclatura popular de utensílios de trabalho nas artes e ofícios, as cidades, seus bairros e ruas, as aldeias e vilas do país, o jogo da metáfora ou antítese: num sentido de orgulho local e patriótico ou de funda nostalgia, passagens da bíblia, descrições de esperas de touros, entre outros. Muitos destes temas ainda se verificam hoje em dia e outros foram acrescentados.

Mais recentemente, Maria Luísa Guerra (citado por Halpern, 2004), em “Fado, Alma de um Povo”, reconhece uma temática sentimental, identificando várias “*vertentes do existir*”: amor, odio, ciúme, separação, dor, tristeza, despedida, traição, destino, desgraça, solidão, sorte, viagem, lembrança, ansiedade, amargura, fatalismo, esquecimento, lágrimas, medo, esperança, paixão, felicidade, condição humana, mudança, tempo, vida, morte, saudade e fado.

Assim, pode dizer-se que o fado tem uma componente narrativa: cada Fado conta uma história, seja ela sobre a vida do fadista, o amor e forma como este o sente, o seu sofrimento, seja sobre aspetos da vida popular, os grandes crimes e desastres terrestres e marítimos portugueses, a morte de personagens célebres, conflitos políticos e religiosos, sobre as cidades, bairros e ruas de Lisboa, episódios da história de Portugal, entre outros temas.

Estas histórias, narradas através dos fados, são normalmente contadas num sentido saudosista, de profunda nostalgia. A narrativa é algo que está vinculado ao indivíduo. É um discurso capaz de evocar, através da sucessão temporal e encadeada de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados. Então, o Fado pode ser entendido como uma história, no sentido em que evoca uma certa realidade. Essa história

⁷ Fado Norte/Sul (autor desconhecido)

tem por base um discurso. Existe alguém que relata a história e alguém que a ouve, que a percebe, que a retém. Os acontecimentos relatados e a maneira pela qual o narrador, neste caso fadista, nos faz conhecê-los, são de extrema importância.

O Fado é um estilo musical exclusivamente português, mesmo nos raríssimos casos em que é interpretado por estrangeiros, há uma imitação ou busca da identidade portuguesa. Este gênero musical é o único que adquiriu uma dimensão nacional, é uma canção de todo o país, apesar da cidade de Lisboa ser o local com maior tradição (Halpern, 2004).

De acordo com Manuel Halpern (2004) *“o fado é um estilo musical balizado, assim como os blues norte-americanos”*. Em guias de viagem e páginas inglesas e americanas na internet, aparece vulgarmente o título: *“fado – the portuguese blues”*. *“Do ponto de vista cronológico talvez fosse mais correto escrever “blues – the american fado”* (2004:27).

Porém o Fado desenrola-se num universo muito peculiar que faz dele um estilo musical muito próprio, perfeitamente distinto de qualquer outro. Pode ser considerado um elemento formador da identidade nacional e está vinculado com todo um imaginário sobre o que é Portugal e a música portuguesa (Bay, 2012).

O Fado como expressão da cultura popular é transmitido na oralidade, não possui um ambiente de aprendizagem formal. A transmissão do Fado, enquanto linguagem musical, e de todo o universo e cultura fadista, acontece através da relação de diferentes gerações e o espaço privilegiado para o encontro continua sendo as casas de fado (Bay, 2012).

“O canto no fado está sempre ligado ao sentimento e a uma sensibilidade necessária tanto para cantar o fado como para ouvir o fado” (Bay, 2012:414). Assim, pode dizer-se que um fadista só está pronto para cantar com verdade aquilo que realmente sente e que faça sentido para ele, ou seja, o repertório de cada fadista está vinculado com as suas vivências e com a sua experiência de vida.

A diferenciação entre ser fadista ou ser cantor de fados é construída em cima da premissa básica que envolve o fado: a alma fadista. O fado, desta forma, tem que estar na alma para poder ser expresso na voz (Bay, 2012). É necessário que se sinta e se compreenda o fado para assim poder transportá-lo para a voz, e fazer com que o público se identifique com o que é transmitido. Assim a performance vocal de um fadista é construída e valorizada a partir da sua alma de fadista (Bay, 2012). *“Ter alma fadista é conhecer o fado, em termos técnicos e*

poéticos, e conseguir expressar toda a sua densidade emocional e histórica ao cantar” (Bay, 2012:416).

De acordo com Bay (2012) ser cantor de fado é uma opção pessoal e artística, não é uma escolha, é um fado, ou seja, faz parte do destino de cada um. Ser fadista é seguir o fado, ter alma fadista, sentir o fado no coração e conseguir expressá-lo através do corpo e na voz

O *ser fadista* está, também, associado a uma performance que se traduzem, nomeadamente, em códigos muito específicos, tais como as roupas, as técnicas corporais. A mulher que canta usa, algumas vezes, vestidos longos e sempre um xaile nos ombros, este geralmente negro. Este xaile está presente no modo de trajar desde a primeira fadista, a mítica Severa, tornando-se peça fundamental do trajar fadista, mais tarde, a partir da precursora Ercília Costa (Sucena, 2002, citado por Bay, 2012). “*E foi nos ombros de Amália Rodrigues que ele povoou o imaginário mundial como roupa de fadista* (Brito, 1999, citado por Bay, 2012:418) *e também o imaginário infantil sobre o que é ser fadista”*.

Relativamente ao homem fadista, desde muito cedo que já era um homem preocupado com a aparência e com o uso de símbolos que os distinguiam e os identificavam. A elegância de Alfredo Marceneiro é recriada através do uso do terno e gravata ou da camisa branca com o blazer azul e, algumas vezes, do lenço no pescoço (Bay, 2012).

Técnicas corporais e gestos específicos, também fazem parte da performance fadista. Nos homens, as mãos no bolso, de olhos fechados e com a cabeça levemente erguida. Junto com os olhos fechados, a performance feminina ainda usa a imposição das mãos como elemento para se chegar ao *ser fadista*, recriada a partir da performance de Amália Rodrigues (Bay, 2012). Destaca-se, também, o caráter de lamentação do canto, intercalado por ais soluçantes (Sergl, s.d).

A performance é um “*ato mágico em que se faz a transmissão da poesia pela voz*”, que as palavras poderão subsistir aos “*bolores*” do tempo e se tornarem atuais. A voz poética é a voz-memória: “*envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos*” (Zumthor, 1993:77).

Por muito que se disser
O fado não é canalha
Não é fadista quem quer
Só é fadista quem calha
O destino é linha recta
Traçado à primeira vista
Como se nasce poeta
Também se nasce fadista
O fado é sexto sentido
Que distingue o português
Para ficar aprendido
Basta cantar-se uma vez
Soa a guitarra cantando
A alegria que fingimos
O fado que nós cantamos
É sina que nós cumprimos.⁸

Para “ser fadista” é preciso ter alma fadista, é preciso ter fado na voz e no corpo, é preciso conviver com fadistas de outras gerações, é preciso conhecer a história do fado, é preciso respeitar a tradição do fado, é preciso estar inserido neste universo social e simbólico. Para ser fadista, diria Amália Rodrigues, é preciso trazer o fado nos sentidos e tristeza no coração (Bay, 2012:424).

⁸ Fado da Adiça (Rodrigo de Melo / Armandinho)

O FADO

Música

...esculpidas pela voz, metamorfoseadas em melodias em seu diálogo com as guitarras

A música é produto da criatividade do sujeito, estando “*saturada pela elaboração consciente dos resíduos das experiências quotidianas, especialmente as que são reprimidas no inconsciente*” (Delgado, 2012: 47). A música, como qualquer forma de arte, consiste num ato criativo que “*está ao serviço da adaptação do sujeito ao mundo, da procura da compreensão do ser humano e da sua relação com o mundo com o qual interage*” (Delgado, 2012: 214).

A música pode ser considerada como uma representação da vida emocional, um reflexo da emoção por ela veiculada (Ruud, 1991). Assim, o Fado pode ser considerado como uma representação emocional da vida do fadista, tendo em consideração que aquilo que canta, o seu repertório, está, muitas vezes, relacionado as suas vivências e experiências de vida.

Lopes (2006:74) ressalta a falta de reflexão sobre a música na história da psicanálise afirmando que as reflexões não foram muito além da questão da catarse e da imaginação evocadas pela música. De facto, o cantar o Fado pode estar relacionado com uma descarga emocional, com o experimentar uma liberdade em relação a uma situação opressora. Cantar o Fado pode ser uma maneira que o sujeito encontrou para trazer à sua consciência sentimentos reprimidos no seu inconsciente. Feder (1981) conclui que para Mahler a atividade da composição musical seria um meio de descarga da sua agressividade, permitir-lhe-ia a

contenção do trauma psíquico, a elaboração mental de lutos (facilitar o luto, evitá-lo ou prolongá-lo), desempenhar uma função conceptualizadora. Para o fadista, cantar o fado pode ser encarado como uma maneira de este dar forma e sentido à sua vida interna. A questão da imaginação, que é evocada pela música, está relacionada com a capacidade mental que o sujeito tem, ao ouvir a música do Fado, de fantasiar e reproduzir situações a partir da sua vivência.

A voz do fadista, acompanhada pela guitarra portuguesa e pela viola são elementos integrantes do Fado e são eles que produzem a música. É a conjugação destes três elementos que criam a sua melodia e ritmo. A música é como uma elaboração simbólica de experiências e das relações que se estabelecem mediadas por ela. As relações mediadas pela música do fado promovem uma intensa interlocução entre quem divide sentimentos comuns, o fadista, com a audiência que tem a oportunidade de ser tocada e de se emocionar com o que foi relatado através da música. Assim, esta pode ser entendida como um veículo de comunicação. O fadista, ao cantar para o sujeito está a comunicar com ele. Este, ao ouvir o Fado, sente emoção. Este veículo de comunicação, que é a música, aproxima os dois sujeitos, o fadista e o ouvinte. A música é, então, tratada como expressão e comunicação dos conflitos e afetos psíquicos (Luiz, 2005:39).

Entre o espectador e a criação artística, neste caso o fado, pode estabelecer-se *“uma rede de inter e intra relações com uma forte componente comunicacional e, conseqüentemente, a criação de um campo intersubjetivo onde coexistem e se entrelaçam partes do espectador e da obra de arte”* (Delgado, 2012:87). Neste lugar, constitui-se um encontro, uma partilha entre ambos.

Este encontro estético é concebido como um conjunto de experiências que o sujeito adquire e interioriza, estando em contacto com uma obra de arte, transformando-as em vivências determinantes com uma significativa carga emocional (Delgado, 2012). Assim, pode considerar-se que o fado faculta *“ao espectador uma experiência de encontro e de diálogo através de diversos processos psíquicos e interativos que o enriquecem e transformam”* (Delgado, 2012:87).

Na música o convite ao não-verbal é associado, muitas vezes, a uma regressão benigna e, portanto, a experiências primárias, onde é possível reviver a ausência de limites entre o eu e a realidade externa. De acordo com Lima (1995) a música possibilita a regressão a um estado oceânico do ego, o que implica uma diminuição das funções de controlo do superego,

diminuído a função de *superego-consciência*. Ou seja, o superego do sujeito pode entrar em conflito com o Id. Assim, na escuta do Fado, o sujeito pode perder a sua *consciência*, e procurar a sua satisfação imediata, tornando o seu desejo real, sem tomar conhecimento das circunstâncias da realidade, com o objetivo de reduzir a tensão, procurando o prazer imediato. O autor (1995) defende, ainda, que a escuta musical conduz uma dissolução de resistências. Relativamente á escuta do Fado, esta dissolução de resistências pode estar associada à identificação do sujeito com o que é expresso no fado, que sendo levado a pensar sobre si mesmo, entrega-se completamente à música.

Segundo o autor esta dissolução de resistências e de recuperação de um prazer absoluto “*faz surgir a possibilidade inconsciente de recuperar o objeto, ou melhor, de estar lá com ele*” (Lima, 1995:60). O objeto recuperado é, neste pensamento, um objeto perdido, que sempre foi procurado. O autor afirma que o apelo da perda de limites e do prazer oceânico faz parte da experiência musical.

A análise de Lima, relacionada com a busca do prazer perdido e da expectativa de o encontrar, refere-se a um encontro com o objeto perdido passa a ser a chave do prazer musical. “*A possibilidade de prazer está muitas vezes ligada à possibilidade de reconhecer, de reencontrar algo*” (Lima, 1995:61).

Existem autores que aproximam a experiência da escuta da música à própria escuta psicanalítica. É o caso de Neto que coloca a escuta musical como um paradigma possível para a escuta psicanalítica. A analogia está no facto de que a música, assim como a psicanalise, têm

por função oferecer representação sonora aos movimentos da alma, em especial, aos movimentos afectivos dessa alma, codificando essa expressão através de uma semiótica própria. Na sessão psicanalítica, é através da sonoridade peculiar de cada fala, das suas escanções, alterações de ritmo, reverberações, que os afetos podem tomar corpo e sentido, articulados ao conteúdo representativo da linguagem (2004, p.54-55).

Benenson (1988:47) define som como “*o objecto intermediário que é um instrumento de comunicação capaz de criar canais de comunicação extrapsíquicos ou de fluidificar aqueles que se encontram rígidos ou estereotipados*”. Na busca de uma relação vincular terapêutica em contexto não-verbal, a música parece realmente ser um instrumento de

vinculação pelo qual procura identificar a forma como o outro se comunica. Os aspetos da melodia, ritmo, diferentes sons, a dinâmica, concorrem para identificar a linguagem musical do outro e buscar um espelhamento e um diálogo.

Segundo Kohut (1957) a música tem uma função psicológica essencialmente organizadora face ao sonoro, e a tudo o que de ameaçador ele nos evoca. Para o autor, o indivíduo humano tem a possibilidade de transformar aquilo que inicialmente era para si ameaçador, em algo apreensível de forma prazerosa.

A construção musical constituiria assim, para o fadista, um meio de se sentir na posse de algo que lhe daria a possibilidade de manter sob o seu controlo aquilo que receia, ter controlo sobre a angústia, causada pelo amor, pela saudade, pelo sofrimento, pelo ciúme - temas que o Fado canta.

A escuta do Fado pode despoletar a emergência de situações traumáticas para o sujeito, devido ao contacto com a sua melodia que, por vezes, é melancólica e triste. Para Rosolato (1982) a música poderá ter um carácter persecutório, sobretudo porque obriga a um processo regressivo, dificilmente controlado pela *psique*, que nos obriga a tomar contacto com as tais situações traumáticas.

De acordo com Pollock (1975), a música poderá efetivamente servir propósitos de elaboração interna de conteúdos profundos. Defende que a música tem o poder de nos suportar psicologicamente quando estamos em estados de grande sofrimento interno. Assim, no caso específico do Fado, se o sujeito estiver em sofrimento profundo, a sua escuta poderá reconfortá-lo.

Pode abordar-se a música como uma experiência da memória nos seus diferentes registos da experiência humana. A música pode estar relacionada com um resgate da memória temporal, pois permite o *diálogo transgeracional*, como se fosse um campo de encontros. Apresenta-se-nos como uma espécie de máquina do tempo, que nos transporta através da escuta, numa viagem ao passado da nossa história (Jardim, 2005). Esta característica está, também, presente no Fado, que através da sua letra associada ao canto do fadista, faz com que o sujeito, simbolicamente, construa e dê significado ao que é expresso, evocando situações, pessoas ou lugares do seu passado.

Para Rosolato (1982), o processo de escuta musical é um processo complexo, que se pode entender pela diferenciação em três fases – fase técnica, fase evocativa, e fase hipnótica

-, que se vão desenvolvendo progressivamente, dando lugar umas às outras, tendo como resultado um favorecimento da flexibilidade das barreiras delimitantes internas do Eu, sendo este levado para estados cada vez mais regressivos. Segundo o autor (1982), na primeira fase da escuta, prevalecem os processos de reconhecimento dos aspetos formais da obra, onde é possível, nomeadamente, perceber a sua forma geral, a instrumentação utilizada, os timbres e as intensidades produzidas, a sequência dos temas e, também, o autor. Na escuta evocativa, começam a surgir as reminiscências de um passado. Alguns sons começam a ser associados pelo sujeito a outros sons que noutras alturas também já ouviu, e aos quais dá sentido, um significado pessoal. A escuta passa nesta fase a ser mais do domínio do subjetivo e do individual, encaminhando o sujeito para um estado onde contacta com o seu mundo interior. Finalmente, na escuta hipnótica assiste-se à suspensão da atividade mental, para se alcançar um estado de *abandono à escuta*, em que toda a resistência é suprimida, emergindo a realidade interna livre.

Assim, a psicanálise considera que o processo da escuta musical e o processo psicanalítico são próximos em termos das vivências que nos proporcionam. Explicando, de forma simplificada, o processo psicanalítico é um processo de rememoração de nós mesmos (Jardim, 2005). Tal parece ser aquilo que a escuta da música do Fado também nos proporciona. Somos conduzidos até ao nosso passado interior, revivendo-o e transformando-o em conhecimento promotor ao nosso desenvolvimento.

Assim, podemos pensar no material sonoro como um material com propriedades contentoras, pelo facto de permitir que nos sirvamos dele para dar forma e sentido a qualquer conteúdo que lhe depositemos, que projetemos nele (Rosolato, 1982). Portanto, a música pode transportar conteúdos interiores do sujeito. Existe uma organização dos processos do pensamento de quem compõem a música, fruto do objeto dos seus conteúdos e da capacidade para pensá-los de forma criativa. Para o ouvinte, a escuta do Fado, pode oferecer-se como meio facilitador, colocando-o em contacto com esses conteúdos, dando-lhes sentido.

Como já foi referido, produzir música, sendo uma criação do ser humano, e a sua audição, pode constituir-se como um elemento reparador: *“A reparação é o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos”*, afirma Hinshelwood (1991/1992:456). Para Chasseguet-Smirgel

o acto criativo pode, na verdade, mergulhar as suas raízes no desejo de reparar o objecto, mas também que existe uma actividade criativa na qual o objectivo

perseguido é a reparação do próprio sujeito (...) Apenas o acto criativo cuja finalidade é a reparação do self, implica a existência de descargas pulsionais que lhe conferem a dignidade da sublimação (citado por Delgado, 2012:95).

Delgado (2012) afirma que a restauração da integridade do sujeito será mais saudável através do ato criativo, uma vez que este está associado a descargas pulsionais.

Para se entender a função reparadora da criação, como um processo, e do ato criativo, é fundamental compreender o desenvolvimento do ato criador inserido no seu meio envolvente. *“O eu do autor não é uma tabua rasa, mas sim um envelope ativo e receptáculo”* (Delgado, 2012:197).

Delgado (2012) defende que a criação pode assumir varias funções, sobretudo, a de permitir ao sujeito evitar o seu desmoronamento psíquico, ou dizendo de outra forma, se aquele não descobre, no interior de si próprio, uma solução consentânea à resolução do problema com que se depara, é, inevitavelmente, levado a procurar essa solução na sua capacidade criativa. Somente é criativo o ato que procura a reparação do *self* (Chasseguet-Smirgel, 1977, citado por Delgado, 2012).

O trabalho de criação é descrito, segundo Carreiras, *“como a tentativa desenvolvida por um indivíduo, para ultrapassar a crise psíquica profunda em que se encontra mergulhado, tentativa essa que o leva a inventar e compor uma obra onde o Novo está incontestavelmente presente e cujo valor acaba por ser reconhecido pela sociedade”* (2005:285).

A criação e o ato criativo, que é a música e, neste caso particular o Fado, expressando-se através dos seus ritmos e sonoridades, da palavra e das histórias, dos silêncios e serenidades, dá forma a sentimentos e, conseqüentemente, a representações significativas para o sujeito, desempenhando, dessa forma, uma função reparadora.

Palavra

As palavras são a essência do fado...

Tendo em conta que cada Fado conta uma história, pode pensar-se que este tem uma componente narrativa. A narrativa é algo que está vinculado ao indivíduo. É um discurso capaz de evocar, através da sucessão temporal e encadeada de factos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados. Então, o Fado pode ser entendido como uma história, no sentido em que evoca uma certa realidade. Essa história tem por base um discurso. O fadista é quem relata a história e quem a ouve, tem a possibilidade de se identificar com ela, de a perceber e de a reter. Assim, espera-se que haja uma aproximação entre o fadista e o sujeito que ouve o Fado. Esta aproximação, mediada pela narrativa, pode ser benéfica para o sujeito, tal como acontece no processo psicanalítico, que não dispensa o uso da palavra, da narrativa oral, para atingir a cura (Mendes & Próchno, 2006). Segundo Politzer (1928/1975, citado por Aiello-Vaisberget, Granato & Russo, 2009) a narração — tanto a que o paciente faz de suas experiências como a escuta interpretativa do analista — é o método pelo qual nos aproximamos da experiência humana.

A psicanálise é um modelo de interpretação da “*psique*” humana, tendo como instrumento fundamental a narrativa, seja ela falada ou escrita (Mendes & Próchno, 2006). No caso do fado, essa narrativa é cantada.

O narrar pode ser entendido como uma conduta através da qual a experiência humana é resgatada do esquecimento pelo narrador que, transmitindo-a de maneira absolutamente singular, abre ao outro a possibilidade de viver uma nova experiência (Aiello-Vaisberg, Granato & Russo, 2009). O fadista, ao cantar o fado, disponibiliza uma experiência ao seu ouvinte.

Freud fez referência aos poetas e literatos reconhecendo-lhes uma facilidade em expressar sentimentos, traduzir emoções de forma estética. Reconhece uma capacidade

peculiar de perceber e traduzir a alma humana (citado por Mendes & Próchno, 2006), tal como o fado traduz estados de alma.

Mendes e Próchno (2006) referem que o artista reproduz na sua escrita não só os seus desejos inconscientes, mas, de igual modo, os desejos de uma sociedade, a sua história ou suas ideologias. O Fado pode ser pensado como um lugar, onde tudo isto acontece, mas que também proporciona a constituição de novas subjetividades.

A perceção e a sensibilidade dos fadistas, ao expressarem os sentimentos e ações das personagens representadas, permitem criar nos espectadores uma identificação com aquelas personagens e, no momento da escuta, conceber espaços para a resolução dos seus próprios problemas auxiliados pela sua capacidade de fantasiar.

O Fado pode ser visto como uma forma de expressão humana. Canta-se para o Outro. Tal como a psicanálise, também se dá a partir da relação com o Outro, na medida em que se pressupõe um Outro que escute, que silencie e que interprete (Mendes & Próchno, 2006).

Neste contexto, para se entender o sujeito, a sua origem, a sua identidade, os seus costumes e valores, é necessário refletir sobre o próprio sujeito e a linguagem por si criada e produzida. O homem, sendo um ser social, dá significado às suas relações através da fala, o que torna importante analisar que ideologias (Pêcheux, 2002) constituem os discursos no Fado. Estes discursos estão presentes nas suas letras. Assim, podemos verificar quais os temas, objetos e relações que constituem os sentidos discursivos do Fado.

Analisando as relações ideológicas e discursivas presentes no discurso musical e narrativo do Fado, pode perceber-se de que forma é que estes influenciam o sujeito, as crenças e os valores, a construção e representação da maneira de ser portuguesa. E como tudo isto influencia o próprio Fado. Através desta análise, do entendimento do significado das canções, podemos perceber que, em parte, estas refletem a ideologia que está materializada na linguagem e como se apresenta (Pêcheux, 2002).

Quais são e como funcionam as ideologias que circundam os discursos analisados nas canções? O que produzem? Que elementos discursivos constituem o fado? Estes discursos produzidos nas canções do Fado possibilitam o entendimento das relações existentes na sociedade? Dessa forma, pode perceber-se o poder da música como linguagem e comunicação, refletindo a compreensão da arquitetura social de uma sociedade e os meios envolvidos que a modelam e transformam.

Saussure (2000) considerava a língua como um sistema de signos, ou seja, um conjunto organizado que formava o todo – signo (imagem acústica) e significado (conceito). O autor estabeleceu uma distinção entre a língua e a fala. Para ele a língua era abstrata e social e a fala seria a realização concreta do falante-sujeito.

A partir destas considerações, a linguagem deixa de ser concebida apenas como instrumento de comunicação e transmissão de informação para ser pensada sob o ponto de vista de interação social. Nesta linha de pensamento, o *outro* também faz parte do significado. Por isso, a linguagem torna-se um lugar de conflito ideológico e a sua significação envolve tanto mecanismos linguísticos como extralinguísticos (Pêcheux, 2002).

Neste sentido a linguagem pode ser entendida como mediadora entre o homem e a realidade natural e social, tendo em conta o homem na sua história, considerando, dessa forma, os processos e as condições de produção de linguagem pela análise da relação estabelecida entre a língua com os sujeitos que falam e as situações em que se produz o dizer (Pêcheux, 2002).

Assim, é relevante compreender o discurso das letras de música do Fado, como formação sócio discursiva que faz parte da prática social dos sujeitos e que, por isso, produz ideologia. A música é linguagem, como a linguagem é discurso.

A identidade marca certa territorialidade nos discursos, tendo como referência um conjunto de objetos prévios, um conjunto de valores, de crenças, de rituais, de símbolos, sobre os quais ela se inscreve, se rompe e se estabelece enquanto acontecimento (Pêcheux, 1999).

Neste contexto, torna-se necessário dar exemplos dos vários tipos de discursos existentes na música do Fado. O amor, a religião, a mulher, a vida social e boémia, a saudade – sentimento que é considerado tão português -, são elementos presentes nos discursos do Fado.

Relativamente ao discurso religioso verifica-se que o homem se relaciona com o sentido do sobrenatural de várias maneiras. Orlandi (2001:46) caracteriza o discurso religioso “*como aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou em geral, de qualquer representanteseu – é a voz de Deus*” (do ponto de vista do catolicismo). Normalmente, no Fado, o sujeito relaciona o seu destino com a vontade de Deus, é Ele quem dá a palavra final do destino do sujeito. Uma das marcas formais do discurso religioso é a antítese: ser infeliz hoje para poder alcançar a felicidade amanhã.

Foi por vontade de Deus
Que eu vivo nesta ansiedade,
Que todos os ais são meus,
Que é toda minha a saudade,
Foi por vontade de Deus [...]”
“[...] Ninguém foge, por mais forte
Ao destino que Deus dá! [...]”⁹

Relativamente ao discurso amoroso existente na música do Fado, o amor é entendido como uma abstração caracterizado pelos sentidos positivos: sonho, encanto e riso; e negativos: queixa, mágoa e pranto. As canções do Fado apresentam, muitas vezes, uma antítese: ora se é feliz, ora se é infeliz. Por exemplo, *o amor é triste lamento*, a expressão é arraigada de fatalismo e conformismo. O sujeito é vítima do seu próprio sentimento e destino. O amor está relacionado com a ideia de golpe, como se o sujeito tivesse sido apunhalado e traído pelo amor, e não se importa em viver ou morrer (Orlandi, 2001).

Pode verificar-se que algumas marcas que definem o discurso amoroso, a relação de antítese, colocam o sujeito como aquele que nega absolutamente o outro e também aquele que se entrega totalmente ao outro. O choro, o lamento, as verdades absolutas e a idealização da pessoa amada, são características que predominam neste discurso. No fado, a conceção de amor representa subjetividade, saudosismo, tristeza, pessimismo, amor inatingível, fatalismo, tragédia e amor platónico. Existe um amor fatal que pode mudar o destino do sujeito, onde há o predomínio do sofrimento. O amor é algo mais platónico que concreto. Verifica-se a personificação do amor e da divindade como algo mais abstrato do que real (Orlandi, 2001).

⁹ Estranha Forma de Vida (Amália Rodrigues / Alfredo Marceneiro)

Amor é sonho, é encanto
Queixa, mágoa, riso ou pranto
(...)
Amor é triste lamento
Que levado p'lo vento
Ao longe se vai perder
E assim se foi tua jura
Se já não tenho ventura
Que me importa a mim morrer (...) ¹⁰

Nos discursos do Fado sobre a mulher está presente uma conceção de mulher relacionada com a fadista, prostituta, amante, sendo uma posição renegada pela sociedade. A mulher pode ser considerada uma dona de casa, uma mulher inatingível. Há uma separação entre o amor e o prazer. Os homens separam o sexo do amor e são aceites socialmente.

O discurso social existente na música do Fado está relacionado com a origem do género, dos bairros populares e dos imigrantes marginalizados. Os bairros populares são lugares excluídos. A voz que sobressai é a dos imigrantes rurais e trabalhadores, do povo. O fado tem como marca o saudosismo. A música expressa relações quotidianas e memória de um passado glorioso. A maioria dos relatos pessoais apresenta tragédias pessoais ou atividades corriqueiras do dia-a-dia. O teor crítico está nas lembranças do passado e em alguns relatos de desigualdade social (Orlandi, 2001).

¹⁰ Amor é Água que Corre (Augusto de Sousa / Alfredo Marceneiro)

Alfama cheira a saudade

(...)

Alfama não cheira a fado

Cheira a povo, a solidão,

Cheira a silêncio magoado

Sabe a tristeza com pão

Alfama não cheira a fado

Mas não tem outra canção.¹¹

Relativamente ao discurso sobre a saudade presente na música do Fado, a concepção de saudade está relacionada com a nostalgia, a melancolia, a incerteza do presente e a certeza do passado, na existência da felicidade do passado. Ou a saudade do fado antigo e das relações tradicionais, a saudade de familiares, da infância, da juventude, do amor perdido. Existe, também, uma memória saudosista das grandes lutas e conquistas do povo português. Existe saudade do verdadeiro fado e das verdadeiras casas de fado. A saudade serve como elemento de negação do agora (Orlandi, 2001).

De ilusões desvanecidas

Filme de esperanças perdidas

Minha canção é saudade (...)

E nesta sinceridade

De amor e sensualidade

Ponho a alma ao coração

¹¹ Alfama (Ary dos Santos / Alain Oulman)

Numa angústia, uma ansiedade

Minha canção é saudade

Do amor sonhado em vão

Nesta saudade sem fim

Choro saudades de mim

Sou mulher mas fui pequena

Também brinquei e corri

Mas quem sabe se sofri

Se é de mim que tenho pena.¹²

No discurso sobre a vida boémia presente na música do Fado, existe, também, a conceção de que o boémio é o próprio fadista, de condição social baixa, mas que cantava o fado com verdade, cantava nas tabernas. Há o marialva que aparece no fado como representação do tempo passado, não como voz de resistência, mas como uma posição social que marca a boémia do ponto de vista burguês. Geralmente, os boémios são simbolizados pelos cantores de fado ou apreciadores que frequentam as tabernas e os bairros menos favorecidos. Os marialvas são os filhos da classe alta que à procura de diversão e novidade, descobrem os bairros populares e passam a frequentá-lo e a apreciar o Fado e as pessoas que fazem parte do contexto fadista (Orlandi, 2001).

(...) Dali vos digo que ouvi

A voz que se esmera

Dançando o Faia banal

Cantando a Severa

Aquilo é bairrista

¹² A Minha Canção é Saudade (Vaz Fernandes / Frederico de Brito)

Aquilo é Lisboa

Boémio e fadista

Aquilo é de artista

E aquilo é Malhoa.¹³

Assim, os discursos constituem-se, em particular nas letras do Fado, como representações do quotidiano, dos anseios, das práticas sociais, dos valores e das crenças e, também, dos modos de representar o mundo e a forma como o sujeito se projeta nele. Estes discursos ou ideologias, estando presentes no Fado, permitem ao sujeito, não só, olhar o seu Eu, mas projetá-lo nos outros. O Fado, como meio discursivo e comunicacional, incorpora, no processo criativo, o sentir do sujeito e a forma como ele se relaciona com o Outro e com o mundo envolvente. É neste encontro, que tem por palco a narrativa do Fado, de experiências de vida ou formas de as reviver, que o sujeito pode ambicionar a entender a experiência humana, tornando esse encontro benéfico para o sujeito.

Emoção e Sentimento

*...mergulhando músicos e público em **emoções** intensas*

Emoção e sentimento são conceitos distintos, mas interligados e dependentes entre si, que determinam a existência de processos que os relacionam, originando, comumente, a sua utilização como se tratassem de um conceito único. Esta aparente confusão, entre os conceitos sentimento e emoção, implicam a necessidade de encontrar, satisfatoriamente, a diferença entre ambos.

¹³ Fado Malhoa (José Galhardo / Frederico Valério)

Segundo Pinto:

A emoção é uma experiência subjectiva que envolve a pessoa toda, a mente e o corpo. É uma reacção complexa desencadeada por um estímulo ou pensamento e envolve reacções orgânicas e sensações pessoais. É uma resposta que envolve diferentes componentes, nomeadamente uma reacção observável, uma excitação fisiológica, uma interpretação cognitiva e uma experiência subjectiva (2001: 243).

Para António Damásio (2003), a emoção compreende uma variação psíquica e física, originada por um estímulo, constituindo-se como um processo de avaliação do meio ambiente que nos rodeia e condiciona e ao qual reagimos de uma forma adaptativa.

De acordo com Pinto: *“O sentimento é um sentir consciente, uma impressão, uma experiência, às vezes com uma dimensão mais sensorial como dor ou bem-estar, outras vezes com uma dimensão mais afectiva como tristeza, melancolia, agrado. O sentimento é um estado similar à emoção, menos intenso e mais prolongado” (2001: 246).*

Por outro lado, o conceito de sentimento, conforme Damásio (1999) é o momento em que a consciência possibilita ao sujeito que os seus sentimentos sejam entendidos. Para este autor: *“um sentimento depende da justaposição de uma imagem do corpo propriamente dito com uma imagem de alguma outra coisa, tal como a imagem visual de um rosto ou a imagem auditiva de uma melodia” (2000: 159).*

O que diferencia, fundamentalmente, sentimento de emoção, para Damásio (2000), assenta no facto de sentimento ser orientado para o interior do sujeito, enquanto emoção é direccionada para o exterior. Por outras palavras, o sujeito ao experimentar a emoção cria condições para que o sentimento surja. O sentimento é criado pela emoção e sentir emoção revela ter sentimento. O que os distingue é a intimidade do sentimento e o exibicionismo da emoção: a emoção é pública e observável, constituindo uma dimensão comunicacional, enquanto o sentimento é particular e impercetível, constituindo uma vertente interna do *Eu* do sujeito.

A emoção está presente no Fado e a sua expressividade é de extrema importância. Paulo Valverde (1999) refere que a forma de expressar emoções varia de pessoa para pessoa. Estas são, muitas vezes, consideradas como uma irregularidade entre um exterior apreensível e visível – que podem ser os gestos, as expressões faciais, as palavras associadas às emoções

– e uma parte inapreensível e invisível alojada no interior do corpo dos indivíduos e que, supostamente, coincide com a real autenticidade das emoções e do próprio *Eu*.

Para Paulo Valverde (1999) a maneira como as emoções estão articuladas no fado é uma das questões mais interessantes. Não se trata apenas da evidente densidade emocional que marca as suas letras e a gestão das sonoridades. O autor refere-se, em particular, a um dos cenários típicos da cultura do fado: o amador que, ao escutar o fado, chora. De facto, o fadista canta o fado com sentimento, com emoção, transmitindo-a e partilhando-a com o ouvinte, que também a sente. *“O artista criador constrói a obra de tal maneira que leva o público a compartilhar a experiência emocional”* (Delgado, 2012:90). O fado é uma entrega de mensagens e de sentimentos.

Aqui, o modo de reconhecimento do sublime prescinde da linguagem – deve, aliás, prescindir do ato narrativo para ser um reconhecimento transcendente – e deve exprimir-se com o corpo, pelo corpo. O sublime é equacionado, portanto, com o emocional. Esta é uma das marcas fundamentais do fado:

para além do muito que ele é, para além daquilo que nós queremos que ele seja, o fado é uma teatralização do corpo em que o corpo e os processos do corpo são atores principais. A linguagem do corpo e das emoções constitui, uma modalidade suplementar para produzir comunicação e significado (Valverde, 1999:10).

O facto de o discurso emocional do fado se basear em situações socio-emocionais limite, por exemplo, a tragédia, o que em termos imediatos, é uma forma cultural eficaz de gerar atração ou repulsa e, raramente, indiferença. O autor refere que as emoções podem permitir conhecimento e comunicação. Isto é fundamental: *“no caso do discurso do fado que, como sabemos, é o pilar de uma imagem cultural extremamente forte, a manipulação dos termos e das situações emocionais pode ser uma forma de conhecer o mundo ou mesmo de construir um mundo cultural específico”* (Valverde, 1999:19).

Esta questão da utilização das emoções como forma de conhecimento do mundo e do próprio ator pode ser confirmada pelo recurso, mais uma vez, ao exemplo das lágrimas. Um indivíduo pode, através das lágrimas ou da intencionalidade de as derramar, avaliar-se a si próprio e aos outros (Valverde, 1999).

No espaço performativo do fado, através da voz do cantor, o fado diz-se a si próprio, reflete sobre si próprio, cria ou recria a sua própria história (Valverde, 1999). O que importa

salientar é como o discurso emocional é, muitas vezes, utilizado como um idioma para expressar essas situações-limite.

Segundo o autor as possibilidades de produção de comunicação e de significação, no contexto da performance do fado, desenvolvem-se, pelo menos, em três níveis: Um primeiro nível de natureza experiencial que, no caso das letras, pode ser configurado sob a forma de narrativas, por exemplo, histórias mais ou menos dramáticas do quotidiano; um segundo nível com uma natureza mais abstrata, um nível meta-cultural, ligado ao esquema de uma temporalidade emocional e moral, envolvendo categorias e conceitos culturais extremamente importantes no seio da cultura portuguesa: mãe, saudade, destino, cidade, morte; é um nível que manuseia categorias impregnadas de uma forte emocionalidade e que, em alguns casos, são culturalmente incontestáveis e remetem para um conjunto rico de ideias e de experiências culturalmente partilhadas; um terceiro nível que é também experiencial mas que, à semelhança do nível anterior, não se articula narrativamente: refere-se ao nível sensorial e, designadamente, à óbvia importância da gestão das sonoridades no contexto de uma forma musical como é o fado.

O autor confere importância aos sons produzidos pelo fado, às modulações produzidas pela voz. Sublinha que o acesso aos sons é cultural, onde determinadas sonoridades são associadas a determinados conteúdos culturais e estados emocionais. *“O fado pode ser, assim, considerado como um hábil manipulador de sonoridades que, culturalmente são evocativas de certos estados emocionais. São conceitos culturalmente fortes que polarizam a cognição, que funcionam como pontes de ancoragem cognitiva, gerando assim, muitas vezes, atração ou repulsa, mas raramente indiferença”* (Valverde, 1999:19).

Assim, não desvalorizando o conteúdo das suas narrativas, o fado pode produzir reações através da gestão das suas sonoridades e pela utilização massiva de conceitos emocionalmente fortes que, inevitavelmente afetam o sujeito. Pode considerar-se a emoção como uma característica particular inerente ao fado, como uma sensibilidade universal, tendo em conta que consegue sensibilizar estrangeiros, tocar-lhes no coração, sem que estes percebam uma única palavra. Assim, a gestão dos sons, a melodia e a maneira como o fadista canta e se expressa, toda a sua linguagem corporal, são elementos de extrema importância. A emoção está presente no Fado e no que o Fado projeta no sujeito, através do seu discurso narrativo, musical e performativo. Mas esta emoção é gerada a partir do sentimento como se canta e como se ouve o Fado. Esta comunhão, emoção e sentimento, existente no sujeito, é

assimilada pelo Fado, projetando-se para fora do seu ambiente natural e é esta realidade que o torna tão singular.

Identidade

...evocando lugares ou vidas, passadas ou presentes

A identidade não é um elemento que cada um de nós possui ao nascer, é adquirida aos poucos, na nossa infância, no nosso processo educacional, ao longo da nossa vida. Esta resulta da conjugação de algo que vem de nós (o nosso equipamento psíquico) com a realidade externa, ou seja, com a sociedade humana. Podemos encará-la como um conjunto de sinais que nos permitem dizer aos outros quem somos e nos diferencia deles. É algo que nos singulariza e nos torna únicos, como também nos une a um outro sujeito ou grupo.

Como se constitui a identidade de um ser humano? De onde vem? De acordo com a psicanálise a identidade está relacionada com o processo de identificação, que resulta na constituição, dentro de cada sujeito, de um *Eu*, ou seja, a equiparação inconsciente de uma pessoa com outra ou com um grupo, tornando-se um padrão inconsciente de pensamentos, ações e atitudes. C. Matos (1978:867) define identificação como “*movimento construtivo da personalidade, consistindo numa transformação do próprio por apropriação das características do outro (objecto de identificação)*”. É um processo de construção. “*A experiência que o sujeito tem de um objecto interno dentro de si proporciona-lhe um senso de existência e de identidade*” (Hinshelwood, 1992:82).

Podemos pensar na identidade como o resultado das identificações, como um produto da construção pessoal de cada indivíduo, ou seja, um processo de construção do *self*. A identificação é, assim, a construção da identidade, constituindo-se como o seu processo e a identidade como o seu resultado.

A relação do indivíduo consigo próprio, que decorre de certas maneiras de sentir, de agir e de pensar são inculcadas através dos mecanismos de identificação (Mezan, 1986). Cada sociedade precisa de ter uma estrutura com a qual os indivíduos se possam identificar a certos modelos, adotá-los como seus, representá-los como ideais a serem atingidos. Contudo, torna-se necessário que haja também uma margem de manobra interna para cada sujeito, um espaço dentro do qual o indivíduo possa adaptar esses modelos que a sociedade lhe oferece às suas fantasias e fontes de prazer. É neste espaço que cada um de nós é como é, caso contrário, todos os membros de uma sociedade seriam psiquicamente iguais (Mezan, 1986).

Para Gomes (2010), na psicanálise existe um paradoxo onde o sujeito afirma *eu sou* mas está necessariamente preso ao *Outro* através de um vínculo inquebrável, ou seja, o sujeito vive entre a criação da sua identidade pela afirmação de si, pela afirmação do passado e do outro. Este autor defende que a identidade de um povo, ou de qualquer grupo social, constrói-se na interação entre a identidade individual e a própria matriz coletiva de identidade.

Eduardo Lourenço (1988, citado por Gomes, 2010:51) define identidade como sendo “aquilo que em cada momento da vida de um povo aparece como paradoxalmente inalterável ou subsistente através da sucessão dos tempos: no fundo trata-se da “alma dos povos”. O fado é um estado de alma, da alma lisboeta, da alma portuguesa. Este estado de alma reflete a identidade de um sujeito e do seu povo, uma forma de expressão, uma forma de sentir, uma forma de viver, num processo que foi construído paulatinamente e que permite considerar o fado como elemento de identificação da nossa identidade coletiva e na qual o sujeito de revê.

Para os portugueses, de acordo com o estudo de Luís Reto (1999, citado por Gomes, 2010), o Fado é considerado como o som que melhor representa a identidade portuguesa. Tal como Eduardo Lourenço refere (1988, citado por Gomes, 2010), a identidade é a alma de um povo, sendo possível afirmar que o Fado, elemento identificador português, é um elemento outorgante dessa alma.

O Fado é, assim, um elemento formador da nossa identidade, como uma matriz identitária do nosso país. Pode dizer-se que está vinculado à identidade portuguesa, sendo considerado um resultado da mesma, como se fosse a sua ideologia de suporte. A saudade é um assunto reportado pela música do Fado. Estará a nossa identidade subjugada pela saudade? Os portugueses têm saudades de quê? Do seu passado? Saudade dos seus grandes feitos, dos seus tempos heroicos? Saudade daquilo que não viveram? Negam o seu presente? Vivem na esperança que D.Sebastião regresse num dia de nevoeiro? A melancolia, a

autocomiseração, a autoglorificação, a mitificação do passado e o messianismo são, muitas vezes, associados aos portugueses (Gomes, 2010).

Halpern (2004) defende que os portugueses renegam a sua própria identidade e que herdámos três vocábulos que carregamos na alma: saudade, sebastianismo e *fado*. O fado, como estilo musical, estando conotado com as imagens acima referidas, encerra em si significados muito mais vastos. Por paradoxal que possa parecer, o fado concilia saudade, esperança, conformismo e orgulho. Muitas vezes, quando se canta o fado, fala-se de saudade de um passado, com esperança de o recuperar e projetá-lo no futuro. Quando se ouve o fado, apesar do conformismo com a situação presente, emerge o orgulho na história e nesta música única.

De acordo com Gomes (2010), esta persistência numa ilusão de grandeza está relacionada com uma grande inflexibilidade nos processos identitários e, portanto, originadora de uma patologia da identidade. Neste sentido, o autor fala de processo ideológico, e não o identitário, como sendo o responsável pela submissão dos indivíduos a uma determinada tradição ou ideia prévia.

As ideologias (Grinberg&Grinberg, 1976, citado por Gomes, 2010:56) podem ser entendidas, como “*representações de carácter imaginário: mais do que descrever uma realidade, expressam desejos, esperanças e nostalgias; são uma relação imaginária com as condições da existência*”, tal como acontece no Fado. Podem ser compreendidas como forma de transmissão e de valorização de regras e de valores.

Os sistemas ideológicos, apesar de serem necessários na medida em que tornam os indivíduos coesos nos seus papéis, nas suas funções e relações sociais, quando se tornam demasiado rígidos, podem dar lugar à origem de uma patologia, tanto individual como psicossocial. Com isto, o autor quer explicar que quando um ideal se torna rígido pode projetar o sujeito para um futuro onde o priva da vivência do presente, dando lugar a sua *dimensão desejante* e a uma oscilação constante entre um registo megalómano (maníaco) e um registo melancólico (depressivo) (Gomes, 2010).

Tudo isto existe, tudo isto é triste e tudo isto é fado - nesta frase Gomes (2010) identifica uma característica que, considera típica dos portugueses, consiste na tentativa de combater a falta de autoestima, dizendo mal do seu grupo de pertença ou de si próprio. Considera que a autocrítica fará sentido se existir uma verdadeira vontade de mudança, caso

contrário, “*é puro masoquismo*”. O autor defende a importância da aceitação da realidade em vez de imaginar ou representar o mundo e a si próprio através da fantasia, a aceitação da nossa condição de ser frágil, dependente e ao mesmo tempo desejante e, por último, que “*se deve aceitar a legitimidade da nossa especificidade, da nossa diferença, atribuindo-lhe valor e afeto*” (Gomes, 2010:62).

É nesse sentido, que ao veicular essas características típicas dos portugueses, ora num registo megalómano, ora num registo melancólico, o Fado, ao ser reconhecido como marca identitária de um povo e ao lhe ser atribuído valor e afeto, pode contribuir para a aceitação, pelo sujeito, dessa realidade, dessa fragilidade, dessa dependência. O Fado é apresentado como pilar da tradição, incorpora regras e valores, aparenta uma rigidez muito específica, e é, ainda, muito marcado pela colagem que o regime ditatorial lhe fez à trilogia dos três F’s (Fado, Futebol e Fátima). Mas o Fado vai muito para além deste destino. Ao permitir a abertura a portas de renovação, a novas vozes, a novas formas de o representar, está, de forma consistente, a assumir um papel dualista. Veicula a tradição com orgulho e alguma rigidez, mas não se fechou aqui. Com a capacidade de assimilar influências, aliás como sempre o demonstrou, o Fado dá sinais evidentes de se ter libertado desse espartilho e assume o que deve ser, canção de uma cidade ou de um país, de um povo que a encara como constituinte da sua identidade. O Fado é o que é, uma forma de expressão de um povo, e é dessa forma que deve ser entendido, difunde as suas misérias e grandezas, mas, também, a sua forma de sentir, a sua forma de olhar o mundo e a si próprio. É por tudo isto que está tão enraizado nesse povo e na sua cultura, constituindo-se como parte da sua identidade.

Quando se canta e ouve o Fado, várias vertentes estão interligadas: o cantor, a música, a narrativa, a guitarra, o ambiente, o ouvinte... Estas interligações geram as identificações e estas a identidade individual e coletiva. Sente-se e transmite-se nas duas direções – de quem canta para quem ouve e de quem ouve para quem canta. É neste processo que se constrói a identificação ao assimilar todos aqueles elementos. O Fado, como forma artística, proporciona essa direccionalidade e apropriação, assumindo-se como expressão tradicional. Como produto cultural, estruturou-se como tradição da cultura de uma cidade e de um país. O Fado é transversal na sociedade, porque, para além de veicular ideologias, regras, tradições, carrega signos que, de forma consciente mas, também, de forma inconsciente, são interiorizados pelo sujeito. Sendo tradição, porque veicula tais signos, estes tornam-se significantes para o indivíduo. Ao nos identificarmos com esses signos, que nos estruturam, aceitamos o Fado

como estruturante. Como qualquer tradição ou expressão cultural e tradicional, o Fado estrutura o sujeito, logo o Fado é estruturante.

Destino

...vidas traçadas pelo fado

A palavra Fado é utilizada na linguagem corrente como sinónimo de destino ou sina, quase sempre com uma conotação negativa, fatalista e inevitável. *Fatum* já era parte da mitologia romana, entendendo-se como a vontade expressa por Júpiter e por todos os deuses, em relação ao destino dos homens, cidades e nações (Halpern, 2004). Assim, torna-se necessário clarificar o significado desta palavra e compreender todo o misticismo que a envolve.

De acordo com Jacqueline Barus-Michel (2008) o destino sempre esteve relacionado com questões ligadas à liberdade e à responsabilidade, ou seja, contrapõem-se à ideia de independência e autonomia do sujeito. Refere que é concebido como uma causa exterior e determinante à trajetória de vida do indivíduo. De acordo com a autora, a ideia de destino é vista como uma trajetória que é imposta ao sujeito, que termina num fim inevitável, marcado por acontecimentos nem esperados nem escolhidos por este. “*O destino é uma figura que persegue a humanidade, sempre angustiada em compreender seu papel, quando se trata de saber o futuro, de ver chegar o inesperado, de decifrar o sentido de todos os acasos*” (Barus-Michel, 2008:19).

Para compensar o excesso de incerteza, o homem criou os Deuses. Tudo estaria então previsto, sabido, escrito. Todas as culturas tentaram prever o futuro, ler os sinais do destino nos mais diversos materiais, nomeadamente, com o voo dos pássaros, búzios, grãos, desenhos do café, linhas da mão. Os astrólogos, que leem o futuro nos astros, tal como o tarô e a bola de cristal, ainda nos dias de hoje, são muito consultados.

O destino, na tradição hebraica, parece coincidir com o castigo de Deus, onde nada é fortuito, tudo é previsto, visto e desejado por Ele. A exclusão do Paraíso terrestre é um exemplo do castigo de Deus. Ao sujeito, só restaria a liberdade de escolher entre a obediência e o castigo, entre o bem e o mal, o céu e o inferno. O destino é também a maldição ou a escolha divina, e tal como ilustrado nos mitos e tragédias gregas, é uma figura dos deuses, dos seus caprichos ou mesmo das suas perversidades (Barus-Michel, 2008).

A noção de destino está ligada à de tragédia, ou seja, um destino é, em geral, trágico. *Foi o destino* é uma expressão relativa a algo miserável, na tentativa de consolar o sujeito, fazendo-o pensar que nada podia fazer para mudá-lo. *Nada se pode mudar do próprio destino* (Esopo, citado por Barus-Michel, 2008:17).

Segundo Doubrovsky (1977 citado por Barus-Michel, 2008) os homens, apesar das queixas e das revoltas, não querem evitar o destino. Assim, a autora refere que o destino está ligado à paixão. Está relacionado com uma autopunição, uma maldição que o sujeito carrega sobre si mesmo (Barus-Michel, 2008). Quando o homem tenta combater o seu destino, faz a sua própria história.

Com Freud, aprendemos a substituir o destino pelo inconsciente. O inconsciente freudiano é um herdeiro dos deuses antigos, os desejos têm seus caprichos e suas perversidades (citado por Barus-Michel, 2008).

A autora coloca a seguinte questão: *“Será que o acaso ou a coincidência existem ou, como a psicanálise tenderia por vezes a nos fazer crer, é o nosso inconsciente que persegue o recalque dos desejos e o apaziguamento das angústias?”* (Barus-Michel, 2008:23)..

Outra forma do destino apareceu graças a Darwin, através das leis da evolução. Estas não são outra coisa que o destino da espécie. Os indivíduos submetem-se às leis da evolução, na ignorância absoluta de como são penetrados por ela. *“O inconsciente é a espécie, o destino é a espécie”* (Barus-Michel, 2008:24). Assim, a natureza, não olha para os indivíduos e nem para os seus desejos, simplesmente sucede.

Muitos inconscientes nos ocupam: palavras e desejos recalcados, genes, leis da espécie e da evolução. *“O destino do homem é selado no psicológico, no antropológico, no genético e no neurológico, estando nestes registos entrelaçados e banhados pelo trágico”* (Barus-Michel, 2008:25).

Criou-se um *sujeito* com direito à palavra, à própria realização e à liberdade de escolha. Este sujeito não quer reconhecer que nem tudo está dentro do seu controle. Mas quando se depara com esse facto, atormentado e agoniado, cheio de incertezas, volta a consultar aos oráculos, aos astrólogos, a igreja, os santos, pedindo ajuda, proteção, milagres, para as situações que não controla (Barus-Michel, 2008).

O *Eu* é, antes de tudo, um sujeito gramatical, assim ele se dirige ao outro, esperando dele escuta e palavra, encaminhamento/direção e resposta. O outro torna-se então o destino do sujeito. O *Eu*, como a consciência de si, só existe através do reconhecimento que o outro lhe confere, ficando então submetido ao seu reconhecimento. “*O que se passa entre o sujeito e o outro é uma longa história de mal-entendidos*” (Barus-Michel, 2008:27).

Para Friedrich Nietzsche

(...) o fado é uma necessidade, se não quisermos acreditar que a história do mundo é um sonho incerto, as indizíveis dores da humanidade são invenções e nós mesmos joguetes das nossas fantasias. Fado é a infundável força de resistência contra a livre vontade; na medida em que o fado aparece ao homem no espelho de sua própria personalidade, a liberdade de vontade individual (...). O fado é somente um conceito abstrato, (...) é uma cadeia de acontecimentos, que o homem, tão logo atue, criando assim seus próprios acontecimentos, determina seu próprio fado (...). Livre vontade é, do mesmo modo, apenas uma abstração, e significa a capacidade de agir conscientemente, enquanto sob fado compreendemos o princípio que nos conduz na ação inconsciente, no qual está sempre em jogo uma direção da vontade que nós mesmos ainda não necessitamos ter diante dos olhos como objeto (citado por Lopes, 2011:18-19).

Destino ou tragédia, sina ou fatalidade, são elementos alicerçadores do Fado, ou pelo contrário são manifestação de um povo? Não será, antes, o sujeito que transporta esse desígnio, sendo o Fado, apenas, uma forma de o expressar? No todo português é possível encontrar variadíssimas formas de expressão musical, associadas ou não, a um formato típico de dança, e que revelam outras formas de sentir e de estar. Pense-se no corridinho algarvio ou no vira minhoto, entre outras. Será que transportam e exprimem esse sentir português de estar na vida? Carregam essa sina ou tragédia do ser português? Ou pelo contrário o Fado, afinal, é somente uma forma de expressão de uma determinada região – a cidade de Lisboa –, como o cante alentejano é a expressão, ritmada e solidária do povo alentejano. Lisboa foi, sempre a

porta de saída dos portugueses para o mundo. Foi a partir de Lisboa que Portugal construiu o seu passado glorioso. Mas foi a Lisboa que aportavam, em primeira mão, as influências dos outros mundos. Não é essa a especificidade dos portugueses e de Portugal, um misto de saudade e resignação, que o Fado, tão bem, exprime? Quando se fala de destino ou tragédia, sina ou fatalidade, de todo um povo, o que é possível descortinar é o facto de o Fado, constituir, provavelmente, a forma de expressão mais autêntica dessa realidade, apenas, porque a cidade de Lisboa foi e é a porta para esse mar profundo e que sempre nos atraiu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Fado, estilo musical português, é considerado um elemento formador da nossa identidade. Este género musical tem uma história. Concorda-se que se desenvolveu num “Caldeirão cultural lisboeta” (Lopes, 2011:22).

O objetivo central deste trabalho situava-se na compreensão e reflexão sobre a relação existente entre o Fado, como expressão musical, e o sujeito, de forma a entender se existe uma relação/função psicológica entre ambos. Assumia-se a dificuldade de tal objetivo, atendendo à subjetividade e complexidade envolvidas.

O Fado, constituindo um veículo de comunicação, traduz os costumes, os valores e as regras ou identidades que sustentam o sujeito e a sociedade. Também vimos que esta expressão musical, como suporte comunicacional, aborda vários assuntos, nomeadamente, saudade, amor, nostalgia, ciúme, tragédia, dificuldades da vida, o quotidiano, a cidade, o país/nação, ou seja, tudo o que faz parte da vida do sujeito.

O Fado é um produto da criatividade do sujeito, assumindo-se como uma linguagem produzida por este, através de um sistema de signos/significados, os quais são significantes para o sujeito. Através do Fado o sujeito dá significado aos conteúdos discursivos e ideológicos das narrativas, presentes nas canções, podendo apreender as relações que existem na sociedade que o envolve, modelando-a e, mesmo, transformando-a.

O Fado, como ato criativo do sujeito, é um lugar de encontro entre a voz, os instrumentos e o ouvinte, através do discurso musical e narrativo, constituindo-se como uma representação emocional da realidade vivenciada, consciente e inconsciente, do indivíduo. Mas, também, ao representar os desejos da sociedade, a sua história ou as suas ideologias (Mendes & Próchno, 2006), o Fado assume-se como um espaço preñado de significados.

Nesta perspectiva, o Fado pode desempenhar uma relação/função psicológica, entre o *Eu* e o *Outro*, neste diálogo de significados, representações e vinculações, proporcionando um espelhamento da *alma* mas, sobretudo, projetando-a para ser reconhecida por si e, conseqüentemente, pelo *Outro*.

Nesse lugar, de encontro e partilha, a emoção e o sentimento estão presentes. As relações mediadas pelos discursos, musicais e narrativos, do Fado permitem uma forte interação entre o fadista e a audiência, entre o *Eu* e o *Outro*, partilhando sentimentos comuns e, desse modo, aproximar os dois sujeitos. Então, o Fado pode ser entendido como uma expressão e comunicação de conflitos e afetos psíquicos (Luiz, 2005). Esta aproximação é fortalecida através do discurso narrativo, podendo ser benéfica para o sujeito (Mendes & Próchno, 2006). Este encontro e partilha, no processo dinâmico do ato criativo, enriquecem e transformam o sujeito (Delgado, 2012).

A percepção e a sensibilidade dos fadistas, enquanto sujeitos ou encarnando personagens por si criadas, para expressarem as suas emoções ou sentimentos, permitem aos espectadores estabelecer laços de identificação e vinculação, produzindo reações que os levam a compartilhar uma experiência emocional (Delgado, 2012) e criarem, assim, no momento da escuta, espaços para a racionalização dos seus próprios problemas, e conseqüente resolução.

O Fado, através do seu discurso musical, pode conduzir a uma dissolução de resistências (Lima, 1995), eventualmente associada à identificação que o sujeito faz com o que é expresso no Fado. Esta dissolução leva-o a pensar sobre si mesmo, entregando-se por inteiro à música, libertando-o. Por outras palavras, o sujeito começa por reconhecer o Fado como expressão musical, em seguida atribui-lhe significado pessoal revisitando o seu mundo interior, para terminar num estado de abandono ao que ouve, onde a resistência é suprimida, emergindo a realidade interna livre do sujeito (Rosolato, 1982).

Cantar o fado, ouvir o fado, sentir o fado, pode ser entendido como uma forma de *cartarse*, estando relacionado com uma descarga emocional, com o experimentar uma liberdade em relação a uma situação opressora. Viver o fado é, possivelmente, uma forma que o sujeito encontra para trazer à sua consciência sentimentos reprimidos no seu inconsciente (Lopes, 2006). Assim, o Fado pode ser encarado como uma forma de libertação para o sujeito. Pode ser encarado como uma maneira de este dar forma e sentido à sua vida interna, usando a imaginação para fantasiar e reproduzir situações a partir da sua experiência vivenciada.

O Fado, ao evocar as vidas de outros, experiências, lugares, história ou passado, pode estar relacionado com uma experiência da memória para o sujeito. Este, ao ser confrontado com aquelas realidades, pode ser levado a estabelecer ligações com os seus conteúdos mais profundos e recalçados, abrindo-lhe a possibilidade de reviver essas realidades, dando-lhes sentido, possibilitando a rememoração e dessa forma ser benéfico para o sujeito.

Então, existe a possibilidade de pensar que o fado tem uma função psicológica organizadora (Kohut, 1957) para o sujeito, do mesmo modo que o suporta psicologicamente (Pollock, 1975). O Fado poderá assumir, assim, através das representações significativas elaboradas, uma função reparadora para o *self* do sujeito (Chasseguet-Smirgel, 1977, citado por Delgado, 2012).

O Fado assume uma simbiose de signos/significados, como já vimos, que são significantes para o sujeito. O Fado transporta, ainda, uma identidade e um destino, nos quais o sujeito se revê e com os quais se identifica. Podendo assumir uma função conceptualizadora (Feder, 1981), o Fado constitui-se, igualmente, para o sujeito, como um produto estruturador e estruturante do próprio sujeito e da forma como ele vê o seu grupo de pertença.

Considerou-se que identificação é um processo de construção, realizado pelo sujeito, a partir da apropriação de características externas (Matos, 1978), neste caso o fado, facultando-lhe, através da experiência realizada no seu interior, o sentido de existência e de identidade (Hinshelwood, 1992). Se a identidade é o resultado das identificações produzidas pelo sujeito, a relação do indivíduo, consigo próprio e com a sociedade, é suscitada através dos mecanismos de identificação (Mezan, 1986). Também consideramos que a sociedade necessita de uma estrutura onde o sujeito se reveja e identifique como sua e, a partir da qual, esse sujeito adote modelos e ideais tangíveis.

O sujeito cria a sua própria identidade, pela afirmação de si, do passado e do outro, enquanto um povo constrói a sua identidade interagindo entre a identidade individual e a própria matriz coletiva de identidade (Gomes (2010). Identidade coletiva é vista como a alma de um povo (Lourenço, 1988, citado por Gomes, 2010). O Fado é considerado, pelo povo português, um elemento identificador da identidade portuguesa (Reto, 1999, citado por Gomes, 2010). O Fado é, assim, um estado de alma, um elemento formador da nossa identidade, uma matriz identitária da nação portuguesa. Uma forma de o sujeito construir a sua identidade e, ao mesmo tempo, identificar o seu lugar no mundo, reconhecendo o Fado como seu e como marca identitária de uma nação, atribuindo-lhe valor e afeto (Gomes, 2010),

contribuindo, desse modo, para a aceitação das suas realidades, das suas fragilidades, das suas dependências, das suas misérias e grandezas, presentes ou passadas.

Porém o Fado, atualmente, vai muito para além deste destino. Renova-se, através de novas vozes, novas sonoridades, novas formas de o representar. Assume um papel dualista: veiculando a tradição mas não se recusando a assimilar outras influências. O Fado assume-se como canção de uma cidade, de um país, de todo um povo. É por tudo isto que está tão enraizado nesse povo e na sua cultura, estabelecendo-se como parte integrante da sua identidade.

O Fado, sendo transversal na sociedade, carrega signos/significados que configuram, consciente ou inconscientemente, a assimilação e interiorização, por parte do sujeito, daquela identidade. O Fado ao constituir-se como significante para o sujeito, estrutura-o, porque é estruturante.

O Fado transporta um conjunto de características e de signos, explícitos nos discursos musical e narrativo – amargura, amor, bairro, boémia, cidade, ciúme, conflito, crítica, descobrimentos, despedida, destino, emoção, guitarra, ironia, lisboa, lugares, mar, melancolia, melodia, nostalgia, país, passado, público, quotidiano, ritmo, rua, saudade, sátira, sentimento, separação, sina, sofrimento, solidão, sonoridade, tejo, tragédia, religião, vidas, voz, entre outros. Estes elementos encontram-se aliados a uma certa representação performativa e a uma ambiência onde predomina a noite. No que diz respeito a *performance* é possível referir a alma fadista, o xaile, o vestido longo, a cor preta, a camisa branca, as mãos nos bolsos, os olhos fechados, a cabeça erguida ou a posição do corpo. No que concerne à ambiência, sublinhe-se a atmosfera carregada, taciturna, obscura, sombria, em que o Fado se insere.

E será esta simbiose que torna o Fado tão único, na identificação e representação da sua singularidade. A subjetividade, transportada no sentimento e emoção envolvidos, tornam o Fado, muitas vezes, de difícil enquadramento e compreensão. Como é possível explicar, que quando ouvimos um fado, nos sentimos envolvidos ao ponto de emocionarmo-nos até às lágrimas, sentir um arrepio no corpo e não percebermos o que nos está a acontecer?

O Fado canta a vida e a alma, ou seja, é no fado que o português melhor transmite os seus sentimentos, os compreende e os racionaliza. Porém, amiúde, e de forma contraditória, não encontra entendimento para o que sente. Mas reside no Fado... um estado de alma. Quem

melhor para nos auxiliar a compreender e sentir esta realidade, que Amália Rodrigues, provavelmente o maior expoente do Fado, em *Oh Gente da minha terra*:

É meu e vossoeste fado
Destino que nos amarra
Por mais que seja negado
Às cordas de uma guitarra

Sempre que se ouve o gemido
De uma guitarra a cantar
Fica-se logo perdido
Com vontade de chorar

Ó gente da minha terra
Agora é que eu percebi
Esta tristeza que trago
Foi de vós que recebi

E pareceria ternura
Se eu me deixasse embalar
Era maior a amargura
Menos triste o meu cantar.¹⁴

¹⁴ Oh, Gente da Minha Terra (Amália Rodrigues)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aiello-Vaisberg, T., Graneto, T. & Russo, R. (2009). O uso de narrativas na pesquisa psicanalítica do imaginário de estudantes universitários sobre o cuidado materno. *Mudanças (IMS)*, vol. 17, 43-48.
- Barus-Michel, J. (2008). O sujeito e o destino. *Revista de Psicologia*, 14 (1). Belo Horizonte.
- Bay, M. (2012). “Eu canto Samba” ou “Tudo isto é Fado”. Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos. Porto Alegre.
- Benenzon, R. (1988). *Teoria da musicoterapia: contribuição do contexto não verbal*. (A. S. M. de Uricoechea, Trad.). São Paulo: Summus.
- Carreiras, M. A. (2005). *Da Criação e da Morte*. Dissertação de Doutorado. Universidade de Coimbra.
- Damásio, A. (1999). *O Sentimento de Si – O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* (8ª Edição). Lisboa: Publicações Europa América.
- Damásio, A. (2000). *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano* (21ª Edição). Lisboa: Publicações Europa América.
- Damásio, A. (2003). *Ao Encontro de Espinosa: As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa: Europa América.
- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e Criatividade. Estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Lisboa: Edições Ispa.
- Gomes, J. C. (2010). Matriz de identidade e mudança: o caso português. *Revista de psicanálise, psicoterapia psicanalítica e desenvolvimento humano*.

- Freud, S. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: *Obras Completas de Sigmund Freud* (2ª Edição), 1995, vol. 13, 213-239. Rio de Janeiro: Imago.
- Halpern, M. (2004). *O Futuro da Saudade: O novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hinshelwood, R. D. (1992). *Dicionário do pensamento Kleiniano*. Brasil: Artes Médicas.
- Kohut, H. (1957). Observations on the Psychological Functions of Music. *Psychoanalytic Explorations in Music*, (2ª Edição), 1994, 21-39. USA: International Universities Press.
- Lima, P. C. 1995. Música, um paraíso familiar e inacessível. *Percurso*, 15. 55-64. São Paulo.
- Lopes, A. J. (2006). Afinal, que quer a música? *Estudos de Psicanálise*, 29, 73-82. Rio de Janeiro.
- Lopes, Samuel, (2011). *Fado Portugal. 200 Anos de fado*. Seven Muses Music Books.
- Lourenço, E. (1978). *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lourenço, E. (1988). *Nós e a Europa ou as Duas Razões* (2ª Edição). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Luiz, L. (2005). *Vitrola Psicanalítica: canções que tocam na análise*. São Paulo: Via Lettera.
- Matos, A. C. (1978). A Identificação. *Jornal do Médico*, XCVII. 867-868.
- Matos, A. C. (2002). *Adolescência – Notas sobre a delinquência juvenil*. Lisboa: Climepsi.
- Mendes, E. D. & Próchno, C. C. (2006). A ficção e a narrativa na literatura e na psicanálise. *Revista de Psicanálise*, Ano XIX, nº 185.
- Mezan, R. (1986). *Psicanálise, judaísmo: ressonâncias*. Campinas, SP: Ed. Escuta.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma História de Fado*. Lisboa: Edição Público.
- Neto, A. N. (2004). A escuta musical como paradigma possível para escuta psicanalítica. *Percurso*, 33. 53-60. São Paulo.

- Orlandi, E. P. (2001). *Discurso e texto. Formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes.
- Pêcheux, M. (2002). *O discurso. Estrutura ou acontecimento* (3ª Edição). Campinas: Pontes.
- Pinto, A. C. (2001). *Psicologia Geral*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Pollock, G. (1975). Mourning and Memorialization through Music. *Psychoanalytic Explorations in Music*. 195-209. USA: International Universities Press
- Rosolato, G. (1982). La Haine de la Musique. *Psychanalyse et Musique*. 153-177. Paris: Les Belles Letres
- Ruud, E. (1991). Música como um meio de comunicação. In: Ruud, E. (Org.). *Música e Saúde* (pp. 167-173). São Paulo: Summus.
- Sassure, F. 2000. *Curso de linguística geral* (22ª Edição). São Paulo: Cultrix.
- Sergl, M. J. (s.d). *O Fado: características melódicas, rítmicas e de performance*. Universidade São Judas Tadeu/Unesp. Acedido em 17 de Maio de 2012 em <http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>
- Valverde, P. (1999). O Fado é o coração: O corpo, as emoções e a performance no fado. *Etnográfica, Vol. III (1)*, 5-20.
- Zumthor, P. (1993). *A Letra e a Voz. A "Literatura" Medieval*. (A. Pinheiro & J. P. Ferreira, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.