

Encontro com Aldina Duarte Palavras, trá-las o vento.

Estávamos em Maio de 2024, o ano dos cinquenta anos do 25 de Abril de 1974, o ano em que Aldina Duarte editou o nono disco de fado, continuando as suas variações sobre as melodias do fado tradicional, desta feita numa correspondência trocada com outra artista, vinda do rap e do Porto: inteiramente escrito por Capicua, num processo de oficina guiado por Aldina, Metade-Metade é um álbum nascido da música e da palavra. A entrevista não foi canónica, resultou dos pressupostos, o tratamento é na primeira pessoa: para publicação no Jornal do Fundão/Revista Fadista, uma fadista / letrista é entrevistada por uma programadora de cinema, duas amigas em modo de entrevista, em Lisboa, a propósito do Fundão onde, em Agosto, Aldina dá um concerto e participa nos Encontros de Cinema do Fundão.

É uma das convidadas especiais para um dueto entre um filme construído à sua volta e um filme da sua escolha. O primeiro é Aldina Duarte: Princesa Prometida, de Manuel Mozos (2009), o segundo Ordet / A Palavra, de Carl Th. Dreyer (1955). A entrevista aconteceu na Cinemateca, numa tarde soalheira de Esplanada, apinhada do burburinho de copos e vozes, uma apresentação na livraria Linha de Sombra. A ideia era ouvi-la falar de cinema. De como se foi cruzando com o cinema por acasos, afinidades cultivadas ou encontros de espectadora. E que a conversa andasse à volta de três vocábulos: cinema, palavra, liberdade.

“Eu sou a Aldina Duarte e vou fazer uma entrevista para o Jornal do Fundão/Revista Fadista com a Maria João Madeira. É um privilégio ser convidada e, ainda por cima, ganho o facto de ter de me preparar, como se embarcasse numa viagem muito bonita. Queria começar por dizer que são convites sempre marcantes porque me levam a querer estar à altura, manifestando a gratidão que tenho por iniciativas cada vez mais raras, como a destes Encontros.”

Aldina trocou as voltas e a conversa fluiu entre exclamações. Foi tomada pelo mistério da vida, a gravidade da arte, singularidades e Jorge Silva Melo (1948-2022), a experiência de cantar palavras. Questões de temperatura. O que se segue é fiel ao espírito. Houve montagem, como no cinema.

Mistérios da fé e da arte

A Palavra, o filme que escolhi para os Encontros, é um filme de tal maneira misterioso, para mim, que me levou a querer saber tudo do autor. Raramente me acontece. Há ali uma sensibilidade... eu nunca vi ninguém, nenhuma obra, colocar ao mesmo nível o lado humano e o divino que há em cada um de nós.

Na Palavra ou nesse e outros Dreyer?

No Dreyer. Isto é dele. Ainda que A Palavra possa ser o culminar de uma vida, de um percurso, até de uma sabedoria. Revi o



filme este fim-de-semana, em casa. É revoltante saber que este homem esteve sem poder filmar durante muito tempo. Teve uma depressão muito grave...

Esteve um lapso considerável de tempo sem filmar.

Era perceptível que aquele homem, que tinha feito o Vampiro [Vampyr, 1932], por exemplo, era um génio. Enfim, talvez seja preciso não ser contemporâneo para o perceber. A história da Palavra é linda: o Dreyer viu a peça de teatro [Ordet, de Kaj Munk, 1932] e isso fê-lo sair do deserto, do vazio em que estava, sem filmar. Sentiu que o seu caminho como artista passava pela vontade de fazer um filme com aquela história. E esperou vários anos.

Assistiu à peça em 1932 e o filme é de 1955. É o penúltimo título da obra de Dreyer, que conta ainda com Gertrud, de 1964, uma última obra-prima. Entre o Vampiro e A Palavra, realizou Dia de Cólera [Vredens Dag, 1943]. O Manoel de Oliveira esperou mais do que vinte e poucos anos para filmar o Angélica, por exemplo.

Parece-me injusto, doloroso, penoso, revoltante, mas é lindo. Esperar vinte anos para fazer uma obra-prima. Assim sendo, não é muito. Se tem feito aquele filme noutra altura não era aquele filme. Está tudo certo, ainda que o preço seja muito alto.

O João Bénard da Costa escreveu-o: «se podemos e devemos chorar a estupidez e a mesquinhez de todos os que o impediram de trabalhar, não podemos nem devemos chorar que Ordet não tenha sido filmado pelo Dreyer revoltado de 1932, mas pelo Dreyer pacificado de 1955, aos 66 anos de idade.

Porque, para este filme [...] era necessária a ‘grande idade’ e era necessária a maravilhosa sabedoria e a maravilhosa sagesa que esta obra, luminosamente, refletem. Ordet é um mistério tal que me recuso a acreditar que pudesse ter acontecido antes ou depois.»

Percebe-se muito bem nos artistas. As chamadas “obras-primas” só podiam ter sido feitas num determinado momento, numas determinadas circunstâncias.

Numa confluência de acertos. Quando foste desafiada a escolher um filme, respondeste na volta do correio, foste muito rápida.

A Palavra foi um marco. Foi o primeiro amor no cinema, aliás tive dois primeiros amores no cinema, A Palavra e O Lírio Quebrado [Broken Blossoms, D.W. Griffith, 1919], um filme mudo, só hesitei uns minutos entre os dois. Até fiz um fado com esse nome, Lírio Quebrado [do primeiro álbum Apenas o Amor, 2004]. Escrevi-o, canto-o, nunca deixei de o cantar porque me leva mais longe como intérprete. Os filmes mudos comovem-me sobremaneira, mais às vezes do que os sonoros. Tenho uma comoção num filme mudo... é como quando se chora sozinho.

O que quer dizer que choras a ver a filmes.

Choro muito a ver filmes, mais até do que a ouvir música. Eu não sou de choro fácil, mas onde mais choro é em documentários com temas relacionados com o que é para mim a injustiça, e em filmes que acho extremamente belos. É a excelência que me comove no cinema. É a excelência que me comove em qualquer obra de arte. Entram sempre pela mesma porta. Ver A Palavra, para mim, é como ver O Naufrágio do Turner, é como ouvir a Amália cantar Com que Voz. É como ouvir – e agora vou dizer uma heresia –, é como ouvir o Camané cantar o Abandono, porque prefiro a versão do Abandono do Camané à da Amália. Desculpem lá, mas prefiro. Quando vejo a Pina Bausch, na dança, a que de modo geral sou menos sensível, talvez por ignorância, aquilo entra pela mesma porta.

No caso do cinema, penso que choro à vontade porque está escuro. Há alguém que está a dar voz àquilo que estás a sentir. E que dá a ver. Há uma coisa que o cinema tem de diferente das outras artes: torna tudo muito real. No sentido do realismo, de nós humanos, está tudo ali à vista.

A luz e as sombras.

Foi o meu primeiro encontro com “este” cinema, com o cinema que para mim está ao nível do [Alfredo] Marceneiro para o fado. O Dreyer é o cinema. O nome do Marceneiro para mim já é um adjetivo, “é Marceneiro”. A Amália é um génio, canta fado. É uma fadista, “o” génio do fado. Pois é, mas o que ela canta é o Marceneiro. O Marceneiro é a coisa em si.

Encontras o mesmo no Dreyer deste filme.

Depois de ter visto A Palavra e O Lírio Quebrado a minha relação com o cinema mudou radicalmente. Passou a fazer parte de mim e, mais importante do que isso, eu não voltei a ser a mesma. Tenho esta relação com um pintor, com o Turner. Nunca me hei-de esquecer de dois quadros que vi pela primeira vez, na Gulbenkian, o Naufrágio do Turner, e o [Figura de] Velho do Rembrandt. É parecido com isto, é uma vertigem. Leva-nos para sítios de nós a que nunca fomos. Se há alguma função na arte é, no limite, a de nos transformar.

Dizias que podemos chamar a isso “um milagre”?

Sim. Eu sou de milagres.

A Palavra é um filme em que se fala de milagres do princípio ao fim, e em que se

assiste a um milagre. Quem não acredita naquele milagre não fica com o filme.

Não sei. Desde que me lembro de mim, a ideia de Deus é a mais fascinante das ideias. Por não ser uma razão. Cresci com a dimensão do mistério porque tive uma educação cristã, e católica. Depois zanguei-me com o catolicismo e tive uma crise de fé grave, perdi-me de Deus. Até fui, durante um mês, para umas comunidades do Lanza Del Vasto a ver se encontrava Deus. Foi muito triste viver sem fé.

É uma crise que associas a que tempo da tua vida?

Dos catorze aos dezasseis anos. Reencontre-me com a minha fé no momento mais libertino da minha vida, quando estava a querer romper com todas as regras, fossem familiares ou escolares. Estava num momento de grande rebeldia, e um dia senti que estava amparada. Quando volto a encontrar-me com Deus, também a arte me ajudou. Não foi a minha.

Eu não preciso de ter uma religião, já não preciso, deixei de precisar. Mas preciso desse encontro, dessa concepção do divino. E catolicismos à parte, o Cristianismo é das doutrinas mais belas do mundo. Torna-nos melhores pessoas. E podes não ter fé, atenção. Também está no filme, esse confronto permanente entre o Cristo, como eu lhe chamo, aquele Cristo maravilhoso [Johannes], e o irmão que não crê, até ao milagre [Mikkel]. Não sei se fica a crer, não é certo. O que não interessa nada: há pessoas que têm mau coração e têm fé, há pessoas que não têm fé e têm bom coração. Tal como é dito na conversa entre a mulher [Inger] e o pai dos irmãos [Morten].

A questão é que, no filme, a ressurreição acontece porque há uma pessoa que acredita. Além do Johannes, há uma pessoa que acredita, é a criança. E é só porque ela acredita, no filme, que aquilo acontece.

É a história do Cristianismo. As crianças são as mais próximas de Deus. Aí está, voltamos às minhas marcas e ao Lírio Quebrado, é outro ponto comum, dois sorrisos. Esses dois sorrisos, por razões opostas, um pela tristeza, outro pelo estado puro: o sorriso mais triste da história da humanidade, o do Lírio Quebrado [Lillian Gish, forçando o movimento dos lábios com os dedos da mão em grande plano]; e o sorriso mais puro, mais desligado de tudo, o sorriso daquela menina na Palavra, que é “o” sorriso [o momento da ressurreição é dado no plano desse sorriso da criança, de mão dada com o tio Johannes, a quem pedira que dissesse à

mãe, no caixão, para acordar].

A tua escolha considerou a questão religiosa.

É evidente que, para mim, é um factor muito importante neste filme. A única coisa que em mim foi sempre consciente, desde criança, foi o mistério da fé. Sempre tive essa consciência, mesmo quando tive a tal crise de fé. Eu falava com Deus desde os meus três, quatro anos, via coisas, via anjos, via fadas, todo um universo que ninguém cultivou. Pelo contrário, a minha mãe nem é nada dada a esses mundos. É muito terrena, muito pela ciência. Eu talvez tivesse muita imaginação. Há quem lhe chame imaginação, eu acredito naquilo tudo, acredito naquelas fadas, naqueles anjos, naquelas visões, naquelas coisas que se passavam dentro da cabeça mesmo não existindo. E depois passavam para o corpo, eu sentia. O estado de espírito altera-se... é outra coisa muito bonita no filme, quando a mulher diz, «Hás-de sentir o corpo quente por dentro». É isso, é uma temperatura que se altera.

Encontras na Palavra o mistério da fé.

Eu não existo sem a minha fé. Não há muita nem pouca, ou tens ou não tens. É um estado, faz parte de mim. Este filme consegue dar a ver uma coisa invisível, uma coisa que por mais que aconteça comigo eu não consigo explicar. É indizível, o mistério da fé que eu vivo constantemente. E está tudo ali, não falta nada. Eu lembro-me de ser aquela criança, eu lembro-me de ser aquele maluco, o Cristo louco, eu lembro-me de ser o marido ateu, eu lembro-me de ser aquela mulher que é uma ponte entre todos os mundos, eu lembro-me de ser aquele pai intransigente. E é um filme em que nada distrai do essencial, nada é mais importante do que nada – os diálogos são lindos, mas nunca superam a imagem, os actores são incríveis, mas não ficamos atentos à representação, ficamos com aquelas pessoas. Não me lembro quanto dura o filme.

Dois horas e pouco.

Estamos sempre lá dentro. Estão a vir-me imagens à cabeça: aquele estendal, aquela roupa sempre ali com o vento...

Concordas que o vento é uma das “imagens” mais fortes do filme?

É. E eu que adoro o vento. A Manuela de Freitas escreveu um fado que é a minha biografia que se chama Apenas o Vento [do álbum Contos de Fados, 2011]. Eu adoro o vento, e adoro estendais. Como é que alguém me dá a ver o vento...?

Há um filme mudo que se chama O Vento, do Victor Sjöström, com a Lillian Gish [The Wind, 1928]. Em que o vento se sente e se ouve.

Que maravilha. Tudo é essencial na Palavra. Além disso, não percebo nada de técnica de cinema, mas percebo que, na Palavra, há longos planos-sequência como nunca vi. Talvez a duração implique uma organicidade diferente nos actores, na cena. Chega a assustar. Quando o vi na Cinemateca esqueci-me de que estava a ver um filme. Também era o espanto, eu nunca tinha visto “este” cinema.

São encontros.

Nunca me emociono demais nem nunca penso demais com este filme. Ando há uma quantidade de tempo a tentar cantar um fado que me exige isso, o Versículo, é muito difícil. Ainda não consegui chegar ao ponto que só encontro a ver o filme A

Palavra. Não consigo esse ponto em nada na vida. Nem a cantar... o filme é de um equilíbrio... a questão é que ele é um sábio naquilo que faz, mas a técnica não é um fim, é um meio. É muito claro no Dreyer, por isso é que tem uma dimensão tão humana.

Há, aliás, um lado muito carnal no filme.

A primeira arte com a qual senti este impacto foi com a música. Depois a literatura, e depois as artes plásticas. Aos dezasseis anos, numa visita de escola, vejo A Castro, no Teatro da Comuna. Meu Deus!

Nesse sentido, o cinema foi a arte de entrada mais tardia na tua vida. Lembras-te do primeiro filme que viste numa sala de cinema? Qual é a primeira experiência de que te lembras?

Na pré-adolescência, volta e meia, íamos ao “cinema piolho” que ficava no Poço do Bispo, mais tarde ao do Beato. Ia com a escola. Lembro-me do ambiente, isso é que me marcava. Adorava. Ainda hoje, o momento em que a luz se apaga...

Gostas do ritual.

Para mim o filme começa aí. Gosto de ouvir a música do genérico, ainda hoje gosto disso. E tenho muita pena que o leão tenha desaparecido, adorava o leão [a rugir, nas pontas de película das produções MGM]. Lembro-me dos Malucos no Supermercado [Le Gran Bazar, Claude Zidi, 1973], pelos dez, onze anos. Ríamos a bandeiras despregadas. O cinema era uma alegria. Também nesses grupos da escola, fui ver os Village People [Can't Stop the Music, Nancy Walker, 1980] no cinema Ávila. O Nove Semanas e Meia [9 ½ Weeks, Adrian Lyn, 1986] no Império, nunca tinha estado numa sala de cinema tão grande. Lembro-me do Indiana Jones [Raiders of the Lost Ark / Os Salteadores da Arca Perdida, Steven Spielberg, 1981] no São Jorge. Lembro-me, no Quarteto, e aí por más razões, porque ia vomitando, dos 120 Dias de Sodoma [Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975]. Vi, também no Quarteto, O Império dos Sentidos [Ai no korîda, Nagisa Oshima, 1976]. E vi o Querelle [Querelle – Um Pacto com o Diabo, R.W. Fassbinder, 1982], mas esse aguentei, apesar de ser duro que se farta. No Quarteto, lembro-me de muitos filmes: o Rumble Fish [Juventude Inquieta, Francis Ford Coppola, 1983], o Era Uma Vez na América [Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984]. Mas ir ao cinema era “uma aventura”. Nada de parecido com o que foi para mim a experiência da descoberta da Gulbenkian, com a [Escola Artística] António Arroio. Passava lá a vida, aquilo era o mundo onde eu queria viver. Tive sorte, acharam-me graça, deixaram-me ir para as catacumbas. Passei muitos anos na Gulbenkian, via as exposições todas, via o Jazz em Agosto. Sou um pouco assim. Quando mais tarde fui para os fados, era só fados, fados, durante anos a fio. Quando vim para a Cinemateca [trabalhar como secretária de Direcção entre 1997 e 2000] comecei a fase da História do Cinema.

Qual foi o último filme, visto em sala, que te impressionou?

O Folhas Caídas, do Aki Kaurismäki [Kuolleet lehdet, 2023], no cinema Ideal. Fiquei doida com esse filme. Vi duas vezes e só não foram mais porque na altura não tive disponibilidade. Ai, e vi o Agosto do Jorge Silva Melo [1988], aqui na Cinemateca, há umas semanas.

Foi a primeira projecção da nova cópia digital do filme, no final de Abril, quando lançámos o catálogo dedicado ao cinema do Jorge Silva Melo. Não foi a primeira vez que viste o Agosto. Mas foi na Cinemateca, em 2022, que viste a sua primeira longa-

-metragem, de 1980, Passagem ou a Meio Caminho, um filme que lida com a ideia da revolução falhada, com a ressaca da revolução, como o próprio dizia.

É a grande ressaca da revolução. Como em todas as grandes ressacas, as memórias boas ainda estão muito vivas. Ainda se sente a chispa revolucionária, ao contrário do que se passa no Ninguém Duas Vezes [1984] em que já está tudo descreditado, morto, resignado. O desamor é o chão daquela gente.

A propósito da revolução. Noutras ocasiões falaste do “carácter revolucionária do fado” e cito: «a vida dos vencidos e das pessoas pobres, que não tinham voz, estão todas no repertório fadista. Talvez seja mais revolucionário do que todas as outras músicas e expressões artísticas antes do 25 de Abril.» Esta ideia é ela própria revolucionária, se pensarmos como o fado foi associado ao imaginário da ditadura.

Farto-me de batalhar nesse ponto. Já temos distância suficiente da ditadura, e tempo suficiente desde então, para perceber que aquele repertório existiu para dar voz às pessoas que não tinham voz. Ora isso é absolutamente revolucionário. Repara: um repertório artístico da dimensão que tem o fado, reconhecido como Património Imaterial da Humanidade [desde 2011, pela UNESCO], com uma história riquíssima, uma manifestação artística musical, e até poética, na qual os protagonistas são o povo e as emoções comuns a toda a gente, independentemente das classes sociais e dos credos, etc., porque o fado tem esse lado igualmente sagrado e profano. O que define o fascismo é haver pessoas “de primeira” e pessoas “de segunda”. O que é fascizante é apagar as pessoas. Os pobres sempre foram pessoas apagadas, [na época] eram pessoas que existiam para servir os outros, os afortunados, e o fado tem um repertório cujos protagonistas são essas pessoas que não tinham voz. Agora, visto à distância, acho bastante revolucionário. Mas percebo que, logo a seguir ao 25 de Abril, não fosse possível.

Tens essa interpretação?

É a minha. Não a fui buscar a lado nenhum. É preciso ter em conta que o fado, e o nacional-cançonetismo, eram os únicos estilos musicais não perseguidos, raramente acontecia serem sujeitos a censura. Salvo algumas excepções. Sempre que alguém inovava alguma coisa, fosse em que área fosse, também acontecia. Por exemplo, no nacional-cançonetismo, a Simone:

«Quem faz um filho fá-lo por gosto?» Uma mulher dizer isto, antes do 25 de Abril? É uma afirmação absolutamente revolucionária. E no entanto, acreditou-se que aquilo era nacional-cançonetismo aprovado de caras pelo fascismo. Não é bem assim. [Desfolhada Portuguesa, a canção com letra de Ary dos Santos, interpretada por Simone de Oliveira, passou na censura, ganhou o Festival RTP da Canção em 1969, e alimentou enorme escândalo na sociedade portuguesa da época.] O fado era igual, estava para ali num ghetto, nas casas de fado. As fadistas eram as mulheres da noite, vistas, portanto, como mulheres perdidas, ninguém as olhava como grandes artistas. À excepção da Sra. Dona Amália, e como a Amália foi a bandeira do regime... há gente que acha que a dada altura, com o poder que tinha, devia ter sido mais revolucionária. Não sei. Acho mais revolucionário hoje termos o património que ela nos deixou. Mas é evidente que esta leitura tem que ver com a distância, logo a seguir à revolução também eu rejeitava tudo o que tivesse sido bem acolhido pela ditadura. Por isso é que se chama revolução. Foi preciso uma revolução, é indiscutível. Primeiro as pessoas, é evidente. Além disso, o fado tem uma história muito antiga, um repertório ligado à casa portuguesa, todos contentinhos e pobres para branquear uma ditadura e a vida desgraçada que as pessoas tinham, também existe, é verdade. Com os anos que passaram, com toda a investigação que foi feita sobre esse repertório e com o meu olhar, que veio de fora, eu não cresci nos fados...

Mas dedicaste-te muito.

Dediquei-me muito, até porque nunca vi uma posição assumidamente politizada do outro lado. E já que eu estava do outro lado, e esse lado chama-se esquerda, quis perceber. Vi que, afinal, é esta a arte da classe social de onde eu venho. Quis perceber o que é que nos une e o que é que nos pertence. O que nos pertence é isto, era cantado pelo povo, a maior parte dos fadistas é de origem popular e pobre. À parte uma fatia mais pequena de aristocratas e mesmo esses... os aristocratas que frequentavam os fados eram um pouco as ovelhas negras da aristocracia, por assim dizer. O fado é uma arte que acolheu sempre as pessoas que foram marginalizadas. Por exemplo, boa parte dos poetas que criaram os fados mais importantes, até da própria Amália, eram homossexuais, e toda a gente nos fados lidava com a homossexualidade de uma maneira muito natural. O fado era um

mundo à parte, que não incomodava muito os fascistas e que até dava jeito porque tratava dos pobrezinhos que não levantavam lebres e não eram perigosos a nível político. Olhando para trás, orgulha-me muito enquanto fadista. Quem é que ia falar de uma mulher que sofreu, que foi excomungada só porque se apaixonou e, ao que tudo indica, teve sexo com o homem por quem se apaixonou e que depois a abandonou? Quem é que canta essa mulher? No fado canta-se. Quem é que canta as festas do povo e quem é que canta a rua? Não se canta em lado nenhum a não ser no fado. Para mim a revolução passa por dar voz a quem não tem voz. Sempre, sempre. Das ligações e da substância, da matéria.

Tu foste muito próxima do Jorge Silva Melo.

Tive essa proximidade por causa do trabalho nos fados: foi ele que coreografou, que criou as condições, me preparou e me ensaiou para eu levar o meu fado para cima de um palco sem desvirtuá-lo. Aí tivemos muita proximidade. Antes, foi ele quem me mandou ir pela primeira vez aos fados, fazer uma pré-entrevista à Beatriz da Conceição, ao Fernando Maurício e à Celeste Rodrigues para a preparação de um documentário. Escusado será dizer que não passei da Beatriz da Conceição. Fiquei esmagada, trespassada. Tenho, com ele, essa ligação. É uma ligação da alma.

Talvez até recentemente não tenhas pensado nele como um realizador, como uma pessoa que faz cinema, embora tenha sido para ti uma referência de cinefilia.

Foi ele quem me trouxe pela primeira vez à Cinemateca, ver o La Violetera com a Sarita Montiel [A Rapariga das Violetas, Luis César Amadori, 1958], que estava na sessão, ao lado do João Bénard da Costa [em Março de 1992]. Acho o La Violetera lindíssimo porque o vi com o Jorge Silva Melo, deslumbrado com aquela mulher. Pessoas como ele só existem nos livros. É um artista raríssimo, com um talento enorme, e de uma inteligência igualmente genial. Tem a inteligência, a cultura, a erudição em todos os domínios, dos mais imprevisíveis aos mais prováveis, sabe tanto de música popular como sabe de música erudita. É muito invulgar encontrar numa só pessoa o artista e o pensador, o intelectual daquela dimensão. O Jorge Silva Melo sempre foi, para mim, uma antecâmara das coisas que me iam acontecer: eu vou para os fados porque

ele me manda para lá, eu vou para este cinema – e o Dreyer marca-me para toda a vida – também porque ele me traz à Cinemateca. Estar com o Jorge é estar sempre numa antecâmara de qualquer para qualquer coisa muito boa. Mas é da alma. É da alma. O Jorge só sabia admirar, amar era difícil. Amava as obras, amava os artistas...

Ele fala disso no filme que o Manuel Mozos fez contigo. Em 2009, diz que um auto-retrato seu seria um retrato de costas, seria pôr as pessoas a ver o que ele via. E chega a formular que aquilo que admira em ti, como admirava na Beatriz da Conceição, é a capacidade de abandono, que não tinha. Sobre a sua incapacidade de abandono, como sobre não saber dançar, falou muitas vezes, num lamento.

O Jorge sabia que a melhor maneira de me ensinar qualquer coisa era pela via emocional. Parecia-lhe que quando eu racionalizava, pondo de lado a emoção, não era bem eu. Afastava-me do melhor de mim. E ao contrário dele. Eu era sempre o contrário dele. Onde ele dizia que éramos parecidos era em não dependermos da autoestima para levar o trabalho para a frente. Não precisávamos disso para viver, para fazer o que é preciso. Era a frase dele.

Num dos textos que escreveu para ti, ou a teu propósito, diz que mesmo quando cantas palavras melancólicas ou angustiantes lhes dás «uma voltinha de coragem». Volta ao momento da tua escolha da Palavra do Dreyer: ias lançar o teu nono disco, com a Capicua, Metade-Metade, em que andas às voltas com a musicalidade da palavra. Digamos que é uma coisa em que tens andado a pensar. Por redutora que seja esta minha interpretação, a tua escolha fez sentido também nesta perspectiva.

A palavra é a coisa mais abstracta do mundo e mais bela, mais humana, atira-nos para o nível da compreensão, até para sentir. É um dos primeiros grandes sinais da inteligência humana, acompanhada da sua sensibilidade. Distingue-nos logo. E ainda que eu ache que não se pode racionalizar a arte, diria que se não fôssemos possuidores da capacidade de usar a palavra, de sentir a palavra, de criar a partir da palavra, de inventar a palavra, não havia arte. Havia expressões artísticas, como a música, para a qual basta ter um corpo, uma batida [bate com a mão na perna] e tens um ritmo, um som que se torna musical. Quando se diz «no princípio era o verbo», eu não sei se não era o som. Mas não chegaríamos a esta complexidade, a esta noção de mistério sobre a vida e sobre tudo que nos distingue das outras espécies. O que é a palavra? O que é o alfabeto? É para mim uma coisa misteriosíssima, são umas formas desenhadas com tinta num papel e não é isso. O facto de a linguagem humana ser a palavra define-nos, a nós humanos.

Cantar a palavra?

Eu sou muito sensível ao som e ao silêncio, mas não me vejo a cantar melodias só pelo som. É a palavra que me leva a esta coisa de cantar, que para mim também é uma coisa sempre muito misteriosa. Ando a cantar fados há trinta anos, há vinte e há dez e estão sempre todos por fazer. A sensação que dá é que vivem comigo, estão arrumados num sítio de onde saem quando os canto. Vão-se transformando, reconstruindo, melhorando, às vezes piorando. Já tive de parar de cantar fados por achar que estou a cantá-los pior. Do ponto de vista da poesia, a Palavra tem coisas que são muito parecidos com o que eu sinto que gostava de cantar. Como intérprete, estou numa fase

em que gostava, já não de passar a mensagem, contar a história, mas ser a voz da poesia que ouço naquela música, naquelas letras, naqueles poemas. A que eu ouço verdadeiramente. Se eu conseguisse que a minha voz o traduzisse, se eu conseguisse o que o Dreyer consegue dar a ver, se eu conseguisse, a cantar, traduzir algumas dessas coisas que são tão claras para mim: quando o som da palavra se associa ao significado da palavra torna-se poesia. Não a poesia escrita, a poesia musical. É como se a melodia casasse de tal maneira com a música da palavra que o sentido atravessa esse chão musical permitindo a poesia. O fado é uma melodia, funciona como um chão musical para a música da palavra, e acrescenta-lhe sentido.

É um mistério.

Eu sei que não há como explicar isso, mas há como cantar isso, porque ouço isso noutros cantores e noutros intérpretes. Permanentemente. Porque é que cantar a Capicua foi tão importante? Porque curiosamente – ao certo não sei ainda a razão, não sei mesmo –, é a primeira vez que eu consigo ouvir, em mim, coisas que só ouvia na minha cabeça. Quando canto as palavras dela, aqueles versos, aquela linguagem. Ui. São coisas que só se dizem a cantar. A Capicua está ali entre a razão e a emoção. É um lugar muito próximo desse ponto que eu quero atingir. A Maria do Rosário [Pedreira], uma das letristas da minha alma, é à bruta. Apesar do seu requinte, para mim é à bruta. Vem-me directamente ao coração: é tirar cá para fora, com as entranhas, é abandonar-me, como diz o Jorge. Quando canto a Eurídice da Maria do Rosário [Fado com Dono] atiro-me mesmo do quinto andar e seja o que Deus quiser. Morro por aquilo. Com a Capicua, para resultar, é outra coisa. Digo a mim mesma: Aldina, não podes fazer efeito nenhum, não pode estar aqui nada a mais. A questão é como, deste material real, vou tirar o que é essencial e construir uma coisa sem nada de acessório. Ao meu estilo.

E quando és tu a letrista? É um lado teu que não está no retrato do Manuel Mozos. E na altura já tinhas escrito muito, muitas letras, quase um disco inteiro.

Eu tenho esse pudor. Fui eu que não quis. Quando valorizo muito uma coisa, demora muito tempo até que me assumo nela. Durante muito tempo não me conseguia chamar fadista. “Eu sou fadista”, demorou. “Eu sou letrista”, ui. E há sempre pessoas, de quem até gostamos, a puxar para aí. Foi o meu caso. “Claro que não és fadista, claro que não és letrista”. Associava-me genuinamente a todas as pessoas que concordassem comigo, contra o meu talento. Até aparecerem na minha vida, em fases diferentes, um Jorge Silva Melo, de outra maneira, mais tarde, um Miguel Lobo Antunes, de outra maneira, uma Maria do Rosário Pedreira, de outra maneira um Carlos do Carmo, de outra maneira, um Camané, uma Maria da Fé. A dada altura, tinha de escolher, ou desistia ou avançava. Desisti. Veio a barricada do outro lado, e tiveram mais força. Mas não fui eu. O Jorge tinha razão: para fazer bem as minhas coisas, tenho de me abandonar radicalmente. Seja na dor, seja na alegria. E é o que eu faço. Confio mais nesse grupo de pessoas do que em mim.

Já podes assumir que és letrista.

Claro que sou. Depois do documentário escrevi um disco inteiro. Quando se Ama Loucamente, a minha auto-ficção, uma história que só eu podia escrever porque foi vivida por mim, que a ficionei ou não tinha interesse nenhum. Aí eu percebi, só o pode fazer quem domina esta matéria, seja o fado, seja a escrita para as estruturas do fado tradicional. Depois comecei a dar as oficinas. Com a Capicua, foi o culminar. Ela é uma mulher

da palavra, quando consigo pô-la a escrever letras, com aquela dimensão, para as estruturas do fado tradicional... aí eu não sou modesta. Ela tem um grande talento, mas como ela diz, “tive uma grande mestra”. E ser mestra, a este nível, não é só saber da matéria é também ser criadora dessa matéria. Hoje quando me perguntam a profissão eu digo sempre “fadista / letrista”. Até sou sócia-cooperadora da Sociedade Portuguesa de Autores. Toda a nova geração me canta e tenho cada vez mais projectos nessa esfera. Para mim não há fado sem letra.

Em 1991, o Manuel Mozos filmou-te na Mouraria a cantar o fado A Rua do Capelão, para uma cena de Xavier, a sua primeira longa-metragem que só viria a ser concluída e apresentada em 2002. Ficou, como se diz, malfadada até emergir depois da segunda. Quando Troveja. No filme A Religiosa Portuguesa de Eugene Green (2009), apareces numa cena que dura o tempo de dois fados (Não Vou e Xaile Encarnado), como se estivesse numa casa de fados, onde numa cena anterior se ouve o Camané, e os dois voltam em off no genérico de fim (o teu terceiro fado é M.F.). É desse ano o filme-retrato de Manuel Mozos em que és tu a retratada. Nos dezoito anos que medeiam Xavier e Aldina Duarte – Princesa Prometida encontraste-te fadista. Revendo-o em 2024, confirmo o sentimento que tive ao ouvir o que no Metade-Metade há de retrato teu. Falo das letras dos temas, em que se encontram araucárias, a praia da Adraga, a Majestade (do 25 de Abril), “um fado assumidamente político”. Já está tudo no retrato filmado do Manuel Mozos, em que há árvores, a relação com a natureza, o mar da Adraga, o revolucionário Largo do Carmo, a conversa com a Maria João Seixas, o concerto no Palácio. E em que, ao teu lado, está a tua mãe, a quem aludes sempre muito, mas que não está muito presente na tua vida pública, como de outra maneira, noutro papel, ao teu lado está o Jorge Silva Melo. São, no filme, a família de sangue e uma família de afinidades.

Quando o vi pela primeira vez senti que era um filme sobre uma pessoa que por acaso era fadista. O que eu acho que o filme tem de bom, porque o Manel me conhecia fora dos fados, é o facto de ele ter lá posto tudo o que era essencial na minha vida e o que me torna uma pessoa, a pessoa que eu sou. A minha vida tinha tudo para correr mal, do ponto de vista social, e houve muitos riscos que podiam ter-me feito resvalar. Desde que nasci, todo o meu crescimento foi sempre à beira

desse precipício, desse abismo. E o que me salva ... é a noção da liberdade. Para além do amor da minha mãe, isso é que não há Dreyer que possa filmar. Eu não sei o que é, nem vou saber, não fui mãe, mas há uma força sobre-humana, uma certeza, uma compulsão para a vida que é fundamental e que me salva daqueles abismos todos. Sempre, sempre, sempre debaixo daquela asa e sempre com aquela mão para me agarrar nas alturas certas. Mas para me tornar eu, para fazer o corte umbilical, tinha de arriscar. Faço tudo para sair da alçada dela, para saber quem era, também sentindo que éramos pessoas temperamentalmente muito diferentes e porque queria outra vida.

A beleza era para mim fundamental, queria aquela delicadeza, aquele silêncio das casas dos ricos [onde na infância de Aldina a sua mãe trabalhava]. Não havia nada disso em Chelas. O bairro social tinha muita vida e coisas muito boas, mas não havia silêncio, por exemplo. Foi a minha mãe que me pôs a ler, embora ela não lesse. Queria que eu lesse. Essas duas famílias, é bem visto. Eu percebi que precisava de outra família para esse mundo que queria alcançar, como modo de vida, independentemente de não saber o que queria ser profissionalmente – queria ser tudo e não queria ser nada. Esse mundo onde eu queria viver era aquilo a que se chama “o mundo das artes”. Gostava das pessoas que se atreviam a ser diferentes, que sabiam viver na instabilidade, que não eram ricas mas tinham uma liberdade que supostamente só o dinheiro dá. Eram pessoas que conseguiam, sem dinheiro, ter essa liberdade. Era isso que eu queria para a minha vida. E isso a minha mãe não tinha para me dar e, mais, achava que não era passível de ser vivido pelos pobres. Lembro-me de ela dizer essa frase, «um pobre não pode ser artista», não tendo quem o suportasse nos momentos maus. De facto, o Jorge personifica essa outra família, o mundo que eu queria: onde a inteligência impera, com uma substância que tem a ver com a criação.

Alias a inteligência à substância da criação.

Se há preço que eu não pago é perder a minha autenticidade. Eu não quero de todo que a arte seja uma coisa para as elites. Ainda que haja artes elitistas, que não chegam à maior parte das pessoas que, por sua vez, vivem automatizadas num determinado gosto, mais directo, mais fácil, acessível, propagado através da televisão ou, hoje em dia, pela Internet. Sem critério não deixa lastro, não tem lastro.

Tudo o que entra neste mundo de que estou a falar é substância. Gosto das coisas com substância, gosto de gravidade. Apesar de cultivar muito a minha alegria, gosto das coisas que dão trabalho, das coisas que são difíceis de entender, das coisas que são difíceis de alcançar do ponto de vista da e da sensibilidade. Não gosto nada do óbvio, sinto que o óbvio me estupidifica, é perigoso. E tenho medo, porque sinto que lida com coisas perigosamente fáceis e viciantes. Há pessoas que respeito muito e que precisam de momentos de purga. Eu não, aquilo intoxica-me.

Aí tu ligaste-te às fadas.

Tenho outros escapes. Mas as fadas levam-me rapidamente aos bons livros, ao bom cinema.

Suponho que sei a resposta, mas quero formular a pergunta. A palavra da tua vida, proferida no fim do filme do Mozos, em resposta à Maria João Seixas, continua a ser a mesma?

Liberdade. Troco o amor pela liberdade.

Não é preciso tanto.

Não admito que o amor me prive da liberdade. Nem o da minha mãe. Liberdade, antes de tudo. O antes do 25 de Abril foi o pior tempo da minha vida, e lembro-me tão bem daquele peso. É tão pouco infante que tinha de perceber. Qualquer criança a viver o que eu vivi, naquele ambiente, tinha de perceber o peso que é não ter liberdade. E porquê? Porque há umas pessoas de primeira e umas pessoas de segunda. Só isto diz tudo. Está tudo errado. Hoje em dia já nem discuto. “Meritocracia?” O que é que isso quer dizer? Uma pessoa nasce cheia de fome... há umas excepções, mas as excepções, a mim, não interessam nada. É paternalismo barato para justificar o que está errado. Liberdade. Acima de tudo. Morria pela liberdade. Preferia morrer a perder a liberdade. Podia até estar presa, mas a lutar pela liberdade. É outra coisa. Viver sem liberdade, não. Deus me livre! Gosto tanto desta expressão. E de outra, «Diz uma só palavra e eu serei salvo.» É o verso mais bonito do mundo.

[Entrevista no âmbito da colaboração entre os Encontros de Cinema do Fundão, organizados pelo Cineclube Gardunha, e a Associação Fado Cale. Aldina Duarte estará presente na Moagem do Fundão, dias 8 e 9 de Agosto, para um concerto (dia 8, às 21h30) e uma conversa com o público sobre o seu percurso (dia 9, às 15h)]